نشریهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان

دورهٔ دوم: پژوهشهای زنورانه
شمارهٔ ۱، پاییز ۱۳۷۲: ویژهٔ «سیمین بهبهانی»
به همت: فرزانه میلانی

ویراستار: افسانه نجم آبادی
جرگهٔ ویراستاران: مینا آقا، هاله افشار، شهلا حائری، اما دلخانیان، فتحیه زرکش یزدی، شیدا گلستان، شهرزاد مجاب، مرجان محتشمی، ناهید یگانه
گردانندگان: مهسا پرنگی، اما دلخانیان، ناهید زاهدی، سیما طوسی، ناهید یگانه
طرح جلد و نشان مجله: صفورا رفیعی زاده

همکاران: آزاده آزاد، ژانت آفاری، گلناز امین لاجوردی، مهناز انیسیان، لیدیا آوانسیان، مژده برات لو، میترا پشوتن، نیره توحیدی، آذر خونانی، گلنسا رازی، رکسان زند، الیز ساناساریان، نغمه سهرابی، شهلا شفیق، پونه صابری، مریم صمدی، شیرین فروغی، مهناز متین، فرانك میرآفتاب، نسرین میرسعیدی، پردیس مینوچهر

بهای این شماره: ۱۰ دلار
بهای اشتراك چهار شماره: فردی ۳۰ دلار/ موسسات ۶۰ دلار.
(لطفاً کلیهٔ اوراق بانکی به نام Nimeye Digar، یا به دلار آمریکا و در وجه یك بانك آمریکایی و یا معادل آن به پوند استرلینگ در وجه یك بانك اروپایی باشد.)
نشانی جهت کلیهٔ مکاتبات:

Nimeye Digar, c/o Dept. of Women's Studies, Barnard College, Columbia University, 3009 Broadway, New York, NY 10027-6598, USA

صفحه آرایی و چاپ:

Midland Press (312) 743-0700
1447 W. Devon, Chicago, IL 60660

سپاس نیمه دیگر از بخش پژوهشهای زنان، کالج بارنارد، دانشگاه کلمبیا، که به یاری معنوی و مادی آن نشر این شماره ممکن شده است.

فهرست

حرفهایی با خوانندگان ۳
یادداشتی از ویراستار فرزانه میلانی ۷

یادها و خاطره ها

برگ سبزی پیشکش سیمین بهبهانی سیمین دانشور ۱۱
حالت سیمین بهبهانی بودن شهرنوش پارسی پور ۱۵
برای آنکه «به حرمت بودن» سروده است نسرین میرسعیدی ۱۸
بانوی شعر پارسی علیرضا شجاع پور ۳۲

نقدها و تحلیلها

نامه ای به سیمین بهبهانی احسان یارشاطر ۳۵
مشتی پر از ستاره فرزانه میلانی ۳۷
تأملی در شعر سیمین بهبهانی ضیاء موحد ۶۳
از خلیل تا سیمین محمد فشارکی ۶۷
از درشتی جنگ تا ناشکیبایی جان:
چشم در چشم مردی که «شلوار تاخورده» دارد» احمد کریمی حکاك ۸۳
از خار به خون: تأملی در دلالت استعاریِ «کینهٔ شتری»
در شعر «و نگاه کن، به شتر، آری!» هورا یاوری ۱۱۴
سه چهرهٔ یك شعر میهن بهرامی ۱۲۹
پروین، فروغ، سیمین:
در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران پرتو نوری علاء ۱۴۰

احوال و اشعار

تا طلوعی طلایی چشم به راه داریم سیمین بهبهانی ۱۶۹
پای صحبت سیمین بهبهانی فرزانه میلانی ۱۷۷
کودك روانه از پی بود، فرایند ، ای همچو تندیس رومی،
میان جالیز می دوم، سلام والسلام سیمین بهبهانی ۱۹۲

حرفهایی با خوانندگان

با این شماره دومین دورهٔ نیمهٔ دیگر را می آغازیم. همچنانکه در سرمقالهٔ شمارهٔ ۱۵/۱۶ توضیح داده بودیم، از این پس هر شمارهٔ نشریه به مضمون خاصی تعلق خواهد یافت. امید ما آن است که از این راه فضای گسترده تری برای مباحث تحلیلی و پژوهشهای زنورانهٔ بافتهای فرهنگی مان که هریك به گونه ای مناسبات «زن» / «مرد» و مفاهیم «زنانه» / «مردانه» را می آفرینند، در صفحات نیمهٔ دیگر بگشاییم.

زمانی که در تابستان ۱۳۶۲ بیانیهٔ نخستین نیمهٔ دیگر را نوشتیم[۱]، آن را دفتری دانستیم که «در اوراقش همدیگر را بیابیم، به گفتگو بنشینیم، گذشته ها را تحلیل کنیم و دلیل راه آینده را بجوئیم.»[۲] این آرمان بیش از هر چیز زاییدهٔ شرایط سیاسی زمان خود بود: «اکنون در روزگاری که به سر می بریم، صرف حضور زن در پهنهٔ هستی اجتماعی ایران خود بیان مقاومت است. در جامعه ای که تمام دستاوردهای مدنی آن به چارمیخ تحکم و نفی کشیده شده است حضور زن در محل کار، در خیابان، در مدرسه و در سفر نشان یقین به این باور است که نیمهٔ دیگر تن به چارچوب تنگ جهالت نخواهد داد و نیز یقین به این باور است که باید ماند و مقاومت کرد.»[۳] نیمهٔ دیگر سهم خود را در این ماندن و مقاومت در آن دانست که: «به عنوان زن نگاهی ویژه بر تاریخ بیفکنیم و در پناه آن خود را در کلیّت اجتماعی هر عصر و دوره ای ارزیابی و تبیین کنیم. . . . به عنوان زن نگاهی ویژه بر فرهنگ کشورمان بیفکنیم. . . . به عنوان زن نگاهی ویژه بر جریانات سیاسی کشورمان بیفکنیم.»[۴]

ده سال پس از نشر آن بیانیه، اکنون شاید با خوشبینی بتوان گفت که «حضور زن در پهنهٔ هستی اجتماعی ایران» دیگر تبیین شده است. دیگر صرف ماندن و بودن مشکل زن بودن در ایران نیست. بدون آنکه بخواهیم دشواریهای زندگی روزمرهٔ زنان

۱ـ برای متن این بیانیه بنگرید به نیمهٔ دیگر ۱: ۲ (پاییز ۱۳۶۳): ۱۵۰ـ۱۴۷.

۲ـ همانجا، صص۱۴۹ـ۱۴۸.

۳ـ همانجا، ص ۱۴۸.

۴ـ همانجا، ص۱۴۹.

را نادیده بگیریم و یا تنگناهایی را که دگرگونه بودن و ناسازگار بودن را دشوار و یا ناممکن می کند انکار کنیم، نگاهی به «پهنه هستی اجتماعی در ایران» کستر صحنه ای را خالی از حضور زنان نشان می دهد: فعالیتهای اقتصادی، کادرهای علمی، صنعتی، دانشگاهی و اداری، نشر کتاب و مجله، آفرینشهای هنری نظیر ادبیات، سینما، عکاسی، نقاشی و موسیقی هر یك گستره هایی شده اند که زنان از آن خود کرده اند و خود را بر پهنه های آن برنگاشته اند. شاید آنچه را که فرزانه میلانی در مورد حضور ادبی زنان می گوید بتوان در بارهٔ بسیاری دیگر گستره ها نیز درست دانست:

> اگر برنامهٔ جمهوری اسلامی محجوب نگهداشتن زنها بوده، در حیطهٔ ادبیات با شکست کامل مواجه شده است.
> از نظر کمّی تاریخ ادبیات هزارسالهٔ ما شاهد چنین بسط و توسعهٔ نوشتهٔ زنان و دربارهٔ زنان نبوده است. به عنوان مشتی نمونهٔ خروار در عرض دو سال یعنی بین سالهای ۶۲ تا ۶۴، ۱۲۶ کتاب در داخل ایران در بارهٔ زن چاپ و پخش شده است. تعداد مقالات حتی حیرت آورتر است. در دوازده ماه یعنی در سال ۱۳۶۳ مجموعاً ۵۴۶ مقاله دربارهٔ زن در ایران به چاپ رسیده است.[۵]

در خارج از ایران نیز فعالیتها، به ویژه کارهای مطبوعاتی زنان ایرانی، جای خود را در فرهنگ ایرانیان مهاجر باز کرده است. با این ملاحظات است که بر آن شده ایم آرمان نیمهٔ دیگر را در جهت نوینی، به راه گشایش گسترهٔ پژوهشهای زنورانه، باز اندیشیم. در دو دههٔ گذشته پژوهشهای زنورانه در بسیاری گستره های فرهنگی و فکری، نه تنها در کشورهای اروپایی و آمریکای شمالی که در آمریکای لاتین و شبه قارهٔ هند، دگرگونیهایی ژرف آفریده است. اکنون پژوهشهای فرهنگی، بررسیهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی، نقد ادبی، نقد سینما و دیگر هنرهای بصری و بسیاری دیگر حیطه های پژوهشی شباهت چندانی با گذشته شان ندارد: نقد زنورانهٔ این گستره های فرهنگی، فرهنگهایی دگرگونه آفریده، از این راه زن ستیزی و مردشیفتگیِ این فرهنگها را به چالش خوانده، و به بازپردازی مفاهیمی نوین از زن و مرد، زنانگی و مردانگی، راه یافته است. آرمان ما آن است که دورهٔ نوین نیمهٔ دیگر قدمی در راه دگرگونیهایی از این دست در فرهنگ ایرانی شود.

[illegible]

[illegible] نقل قول از صص۱۱۵،۱۱۴.

دربارهٔ این شماره:

نهایت خوشوقتی ما است که این دوره را با شماره ای ویژهٔ شاعری چون سیمین بهبهانی و مجموعه ای به همت ادب شناسی چون فرزانه میلانی شروع می کنیم. سپاس ما از فرزانه میلانی که دعوت ما را برای تنظیم چنین مجموعه ای پذیرفت.

فرزانه میلانی دکترای خود را در ادبیات تطبیقی با تزی تحت عنوان "Forugh Farrokhzad: A Feminist Perspective" از دانشگاه کالیفرنیا در لوس آنجلس به سال ۱۹۷۹ دریافت کرده است و مؤلف مقاله های متعددی است که در نشریات فارسی زبان و انگلیسی زبان و یا به صورت بخشهایی از چندین کتاب به چاپ رسیده است. تازه ترین کار او کتابی است به زبان انگلیسی در بارهٔ ادبیات معاصر زنان ایرانی:

Farzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse (New York): Syracuse University Press, 1992.

همکاری او با ما، از نخستین شمارهٔ نیمهٔ دیگر، برای ما ارزشمند بوده است؛ گذشته از چاپ چندین مقاله و شعر از او در شماره های پیشین، شمارهٔ ویژهٔ سیمین دانشور، نیمهٔ دیگر ۱: ۸ (پاییز ۱۳۶۷)، نیز آفریده همت او بود. نهایت افتخار ما است که آن شماره برای پژوهش آثار سیمین دانشور دفتری بنیادین شده، یکی از مطلوب ترین شماره های نیمهٔ دیگر بوده است. فرزانه میلانی اکنون استادیار ادبیات فارسی و پژوهشهای زنان در دانشگاه ویرجینیا است.

برخی دگرگونیهای نیمهٔ دیگر:

شیدا گلستان، همکار دیرینهٔ ما که چندی از جرگهٔ ویراستاران به دور بود، اکنون به آن بازپیوسته است. بازگشتش را گرامی می داریم.

در نیمهٔ دوم سال دانشگاهی گذشته، مهسا پرنگی دانشجوی سال چهارم کالج بارنارد در رشتهٔ علوم سیاسی، عهده دار امور اداری نشریه شد. فارغ التحصیلی او و عزیمتش را به دانشکده حقوق دانشگاه پنسیلوانیا تبریک می گوییم، اگرچه جایش نزد ما بسیار خالی است.

سیما طوسی، دانشجوی سال چهارم رشته فلسفه کالج بارنارد، اکنون عهده دار

امور اداری نیمهٔ دیگر شده است. مقدم او را خوش آمد می گوییم.
از این شماره نرخ اشتراک چهار شمارهٔ نشریه به ۳۰ دلار (فردی، ۶۰ دلار مؤسسات) افزایش می یابد.

نیمهٔ دیگر و «بنیاد پژوهشهای زنان ایران»

«بنیاد پژوهشهای زنان ایران» اکنون فعالیت انتشاراتی خودرا آغاز کرده است و مقاله ها و گزارشهای سالیانه «بنیاد» مستقلا منتشر می شود. آغاز انتشارات «بنیاد» را گرامی می داریم، و از اینکه درآغاز کار «بنیاد» نیمهٔ دیگر توانست با انتشارمقاله های نخستین کنفرانس آن به شروع این طرح یاری رساند خوشوقتیم. موفقیت «بنیاد پژوهشهای زنان ایران» را در این کار نو آرزومندیم. مقاله ها و گزارشهای دومین و سومین کنفرانسهای بنیاد اکنون به چاپ رسیده است و هر یك از خوانندگان نیمهٔ دیگر که به دریافت این نشریات علاقه دارند می توانند مستقیم با بنیاد به نشانی زیر تماس بگیرند:

Iranian Women's Studies Foundation, P.O. Box 882
Cambridge, MA 02238, USA

مالی آنان ادامهٔ نشر نیمه دیگر میسر شده

، گلنار پیات، فتحیه زرکش یزدی، نوشین عظیمی، سقام، سوسن کسرایی، فری نورایی، فاطمه اعتماد

سپاس ما از آنان که به کمك است:

جلال استاد عظیم، هاله افشار شیرین فروغی، محسن قائم م مقدم، ناهید یگانه، آذر یوسفی

فرزانه میلانی

یادداشتی از ویراستار

سیمین بهبهانی به یقین از قافله سالاران توانای ادبیات معاصر فارسی است. سنت دیرپا و شاید فرسودهٔ غزل در کف باکفایت او عمر تازه یافته، به اوجی شکوهمند رسیده و مرزهای تصنعی را در نوردیده است. غزلهای نوتبار بهبهانی از نظر شکل هندسی غزل هستند ولی محتوا و زبان آنها، مخاطب و دید آنها اساساً با غزل به مفهوم سنتیش تفاوت دارند. سرایندهٔ این اشعار که معیار نوگرایی را در بلندی و کوتاهی مصراع ها و شکستن افاعیل یا پس و پیش کردن قافیه ها نمی داند هم با کهنه گرایانی مواجه است که با بوق و کرنا به حراست از هر آنچه آشنا و سنتی است می پردازند و هم درگیر با نوگرایانی که کهن را کهنه می پندارند. یعنی بهبهانی نان را هرگز به نرخ روز نخورده و با جریان آب شنا نکرده است. لاجرم پس از چهل سال سخن پردازی و انتشار ۹ مجموعهٔ ارزنده تا به امروز هیچ کتابی به بررسی آثارش اختصاص داده نشده است.

دفتری که در دست دارید یکسره به بررسی آثار و احوال بهبهانی می پردازد. همکاری منتقدان و نویسندگان زن و مرد از داخل و خارج ایران به این مجموعه جلای خاصی بخشیده است جلایی که به برکت کثرت دیدگاههای متفاوت و گاه متعارض دو چندان شده است. یعنی نه تنها وحدت و یکپارچگی نظرگاهها مدّ نظر نبوده است بلکه برعکس کوشش بر آن بوده که منظرهای متنوع ارائه شود. نقد خوب، همچنان که شعر ناب، خاصیتی سیّال دارد و مثل آب که شکل ظرف را می گیرد در ظرفیتها می گنجد.

[redacted]

دانشور در نوشته ای کوتاه ولی پر وسعت تصویری جامع از بهبهانی ترسیم می کند: شاعری که در اوج هنر خویش است. انسان والایی که همچون شعرش رشید است. مادری که غم دوستان در درونش می جوشد. هنرمندی که نبض زمانه را در دست دارد و از چشمهای سیاهش برق هوشیاری می درخشد. شهرنوش پارسی پور نیز راجع به

حالت سیمین بهبهانی بودن می گوید، حالت شاعری که تنها تعهدش به شعر است و حضورش در هر جمعی غنیمت. «زنی که لباسش را عوض نکرده، کوشش ندارد کار غیر منطقی بکند، کوشش ندارد نظر به ای شگفت یا غیر منطقی را جا بیندازد.»

روابط میان زمینه (Context) و متن ادبی را باز می نمایاند. مبحث «زمینهٔ ادبی» ساده و در عین حال ممتنع است. ساده از آن جهت که طبیعی به نظر می آید. واضح و مشهود است. آشکار است. ممتنع زیرا آشکارترین مسائل، رایج ترین و عیان ترینشان به نحوی حیرت انگیز نامرئی ترینند. آنقدر آنها را دیده ایم و شنیده ایم که دیگر گویی نه می بینیم و نه می شنویمشان. از گوشی می آیند و از گوشی دیگر - ناشنوده - در می روند. اثری از خود به جای نمی گذارند. آنقدر معقول و پذیرفتنی اند که دربارهٔ آنها نه توضیحی می طلبیم و نه توضیحی می شنویم. چیزی که عیان است چه حاجت به بیان است. یعنی حضورشان آنقدر تثبیت شده است که نیازی به ثبت وجود خود ندارند. ولی در حقیقت همین عیان ترین مسائل نیاز به بازاندیشی، بازخوانی و بازبینی دارند چون به حکم بدیهی بودنشان راه را بر تحلیل و تأمل و تعمق بسته اند. در مقالهٔ بدیع «از درشتی جنگ تا شکیبایی جان» کریمی حکاك نشان می دهد که زمینهٔ ادبی شعر «شلوار تاخورده دارد» چگونه خوانندهٔ امروزین این اثر را به ارتباط دادن میان مرد یکپا و جنگ ایران و عراق رهنمون می شود.

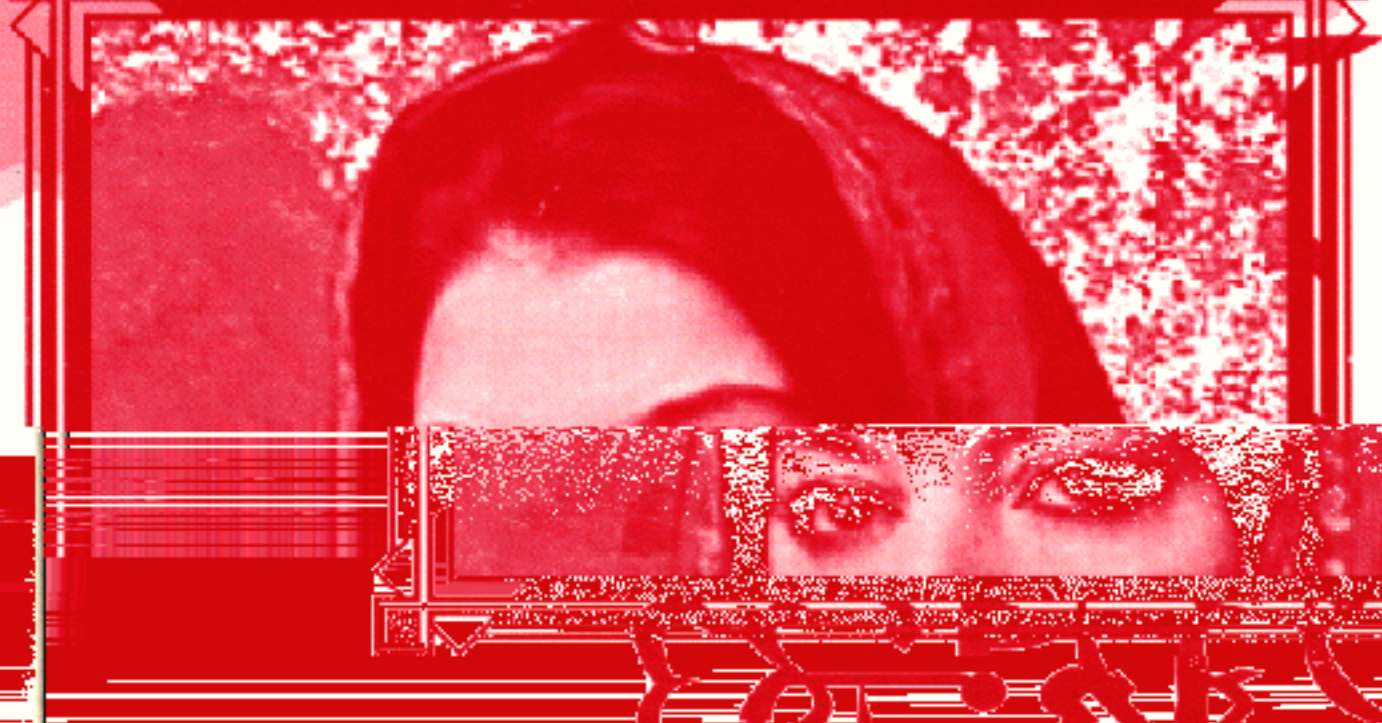
همین یافتن نقب و رابطه میان گستره های معنایی آشکار و آشنا و میدان های پنهان و ناآشنا یعنی توان انتقال معنا از حیطه ای به حیطهٔ دیگر از علائم و ویژگیهای خلاقیت ادبی است. ذهن خلاق استعاره می آفریند. حورا یاوری بیان استعاری شعر «و نگاه کن به شتر، آری!» را که میان کینهٔ شتری و خشم انقلابی پیوند برقرار می کند بر می رسد. مخاطب این شعر به اعتقاد یاوری انسانی است که از بی مرزی می هراسد و در محدودهٔ تنگ گردنسپاری، گردنکشی و گردنزنی زندانیِ مداری بسته و معیوب و فاقد نگاهی نقاد می شود.

دو مقالهٔ بعدی توسط دو نویسنده و شاعر توانای زن - مهین بهرامی و پرتو نوری علا تدوین شده اند و به بررسی و مقایسهٔ آثار و احوال اعتصامی، فرخ زاد و بهبهانی می پردازند. و البته این خود پاگرفتن جریانی نو را بشارت می دهد. یعنی حال که در ایران سنتی از زنان نویسنده وجود دارد که روایت حضوری تثبیت شده و صدایی بازیافته است، می توان آشکارا از تأثیر زنان بر یکدیگر و مناسباتشان با یکدیگر گفت.

«سه چهرهٔ یك زن» و «پروین، فروغ، سیمین در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران» با اعتصامی می آغازند. با اینکه پروین اعتصامی از پیشتازان سنت ادبی زنان در ایران است منتقدان ادبی متعددی بارها استدلال کرده اند که او زنانگی خود را واگذاشت و به شکلی «مردانه» شعر گفت. ولی اعتصامی زیر بار گمنامی نرفت، نقش های سنتی را نپذیرفت، جزئیات زندگی روزمرهٔ خانگی و زنانه را به کار گرفت و مرز میان عرصه های ظاهراً مهم و مسائل به اصطلاح بی اهمیت را دگرگون

نگاه دیگر

ویژه «نوروز پیروزی»



کرد. او از تجربیات و تصاویر «زنانه» برای فراخ تر کردن عالم معرفت بهره گرفت و میدان خردگرایی را گسترده تر کرد تا آن را به افق هایی ورای آنچه عالم مقال مردانه قایل بود بکشاند.

برای حسن ختام، بخش سوم این دفتر حاوی شرح حال کوتاهی از سیمین بهبهانی به قلم خود او همراه با مصاحبه و پنج شعر تازه و چاپ نشده است. و آیا به راستی می توان مجموعهٔ مقالاتی را که برای بزرگداشت شاعری زبردست و طراز اول جمع آوری شده بهتر از این پایان داد؟ آفتاب آمد دلیل آفتاب.

یادها و خاطره ها

سیمین دانشور

برگ سبزی پیشکش سیمین بهبهانی، بانوی غزل معاصر ایران

عزم سفر ماورای بحار کرده بود و با تلفن بدرود گفت. گفتم به توان بینهایت ـ ـ توان N ام ـ ـ دوستت دارم. خندید. سیمین بهبهانی می تواند در چنین روزگاری بخندد. در حالیکه می دانم دلش پرخون است، امّا خون دل را قطره قطره به صورت کلمات تعالی می دهد ـ ـ والایش ـ ـ و شعریت غزلها و غزلواره هایش در همین والایش است. پالایش را هم می داند و اینك كه در اوج تكامل هنر خویش است، در دو دیوان اخیرش، *خطی ز سرعت* و *از آتش* و *دشت ارژن*، هیچ غزل یا غزلواره ای در این دو کتاب نمی توان یافت که از انسجام و یکپارچگی بی بهره باشد. سیمین با تسلط بر پیوند حسابشدهٔ کلمات، ساختار هر مصرع یا بیتی را طوری تدوین می کند که به تحرك مصرع و بیت بعدی بینجامد و اوج غزل یا غزلواره را به پایان اثر وا می گذارد که ضربت آخری را فرود آورد و انگیختگی او که به هوشیاری انجامیده، انگیختگی و هوشیاری را به تو هم ارزانی می دارد و تو متوجه می شوی که عصارهٔ دردهای زمانه را واگو کرده است ـ ـ نه شعار داده و نه به دام ایدئولوژیهای ابتدایی افتاده، که هر چه بدوی تر، عوام پسندتر. اگر غزلسرایی در شعر فارسی را با رودکی آغاز کنیم، ابیات غزلهای رودکی هم در بیشتر موارد از چنین تداومی برخوردار است. امّا حتی حافظ به جز چند استثنا، هویت غزلش مستقل است، ضمن آنکه هر بیت شاه بیتی است.

تداوم تنها ویژگی شعرهای اخیر سیمین نیست. نوآوری او در وزن شعر فارسی، وسعتی که به اوزان شعر فارسی داده، قطع رابطه با وزنهای قدیمی یا به عبارت دیگر «آشنایی زدایی» و عدم به کارگیری وزنهای مطبوع و مألوف و محیطی که با اوزان ناآشنا به وجود می آورد، از تازگی و بدعت بیمانندی سرشار است و او را شاعری صاحب سبك معرفی می کند.

در همان روز بدرود و با همان تلفن به سیمین بهبهانی گفتم: مرثیه ات برای اخوان بی نظیر بود، در عین حالیکه ادبیات گورستانی (Macabre) نبود. از اصطلاحها و تعابیر قدیمی در آن اثری نبود. تصاویر و خاطره ها مدرن و بیان آنها شاعرانه بود. دانشت را همچون کابوسی بر شعریت شعرت هوار نکرده بودی، صنعت بسیار در عبارت نکرده بودی، هر چند آنهمه غم غربت دوست را در زی یك قالب سنتی آورده بودی. باز خندید و گفت: از درونم جوشیده بود. گفتم لطفاً بگذار درونت چند قُل دیگر بزند و نظایر آن را بسرای. تنها امیدوارم برای از دست دادنها نباشد برای دستاوردها باشد. بیشتر اشعار اخیر سیمین همین دستاوردهایی را که در بالا گفتم، منتها در زی اوزان نو دارند.

شاید در ایران تعداد زنان هنرمند در طی قرون کم نبوده اند امّا در تاریخ گم شده اند چرا که قلم دست مردان بوده است. در تذکره ها، اینجا و آنجا به نام شاعره ها و چند شعر از آنها برمی خوریم. یادم است شبی در مجلسی از عالمتاج قائم مقامی نامی بردم و شعر طنزآمیزی را که برای شویش گفته بود داشتم می خواندم که یکی از همجنسان شوی او گفت: مادر پژمان بختیاری بوده -- یعنی که نشینند و زایند شیران تر -- امّا تونل زمان سیمین بهبهانی را نخواهد بلعید. یقین دارم.

سیمین بهبهانی با عاشقانه ها شروع کرد اما هیچگاه وقار و طمأنینه خود را از دست نداد. دیوانهای متعدد ایام نوجوانی و جوانیش را می توان ورق زد و خواند و به هر جهت عشق سهم ما از ابدیت است یا سهمی است که ما به ابدیت می پردازیم و خدا، عشق و امید هم هست. اولین باری که به دیدارم آمد با خود گفتم که نمی دانستم رشید است مثل شعرش. چند شعر سرشار از رشادتش را سر کلاسهایم خوانده بودم و نفس دختران و پسران را بند آورده بودم و تصویر شاه پشت سرم بود. به چشمهای سیاهش چشم دوختم و برق هوشیاری را در آنها خواندم و اینك حتی در میانسالی، چشمهایش درخشش خود را دارند که آرزو می کنم همواره همچنان بینا و درخشان بمانند. همیدون باد.

سیمین مادر سه فرزند است که بی پدر بزرگ کرده است و هر کدام اینك جوانانی برومندند و دخترش امید که به نام دوست، مهدی اخوان ثالث، م. امید، نام گذاری شده، استاد دانشگاه است. اما مرد همراهش، همسر دوم، منوچهر کوشیار قدر سیمین را می

شناخت و می دانست با کی طرف است. با فرزندان سیمین به مهر تا می کرد. هر وقت به دیدارم می آمدند، کنارم می نشست و به سیمین یادآوری می کرد که فلان شعرش را به خاطر من بخواند. می دانست که کدامها را بیشتر می پسندم. سیمین دفتر شعرش را می گشود و می خواند، غافل از آنکه من آن شعرها را از بر بودم: «دوباره می سازمت، وطن!»، «خاکی که بخش او کردند»... تا آنجا که «ما را فریب ماری داد.» و این اسطورهٔ مار و مرد که خودم هم نوشته بودم. و کولی واره ها که برادرم کولی وارهٔ چهارده را ترجیح می داد و در تعزیت او سیمین به یادش برای آنها که به تسلایم آمده بودند خواند و من که قرص اعصاب می خوردم تا جلو کسی نگریم، از گریستن خودداری نتوانستم.

سیمین بهبهانی تبض زمانه دستش است و به یك تعبیر از سخنگویان بنام روح زمانهٔ ماست. شعر «سارا، چه مهربان بودی!» را پس از قتل عام صبرا و شتیلا سروده است. در این شعر هم مثل شعرهای دیگرش مستقیم به موضوع نپرداخته. تنها با سارا زن حریر فروش رؤیای کودکیش درددل می کند و از او می خواهد که به موسی بنی سارا از قول سیمین ندا دهد که «سودای دین دیگر کند.» و تنها سارا مورد خطاب او نیست. تمام ساراهای جهان با هر اسم و رسم دیگری مخاطب اویند و این چنین به یك درددل خصوصی صورت عام می دهد. در شعر «نگاه کن به شتر» با تصویر شتر و ساربان سروکار داریم. شتر تحمل می کند و تحمل می کند امّا سرانجام شاهرگ ساربان را می جود. این را بگویم که شعر سیمین محدود به تصویرسازی (Image) نیست. برخی از شعرای زمانه تصور می کنند که شعر تصویر سازی است. تصویر تنها چه دردی را دوا می کند؟ دربارهٔ جنگ عراق با ایران و مظلومیت ملت صبور و سیه روزگار این آب و خاك و داغها و داغها که از کشتار جوانان بر دل مادران نشسته است، شعر بسیار گفته شده است. «مادر داغدار من طعنهٔ تهنیت شنو» یکی از بهترینهاست، امّا کمتر کسی با تصویری که سیمین از مادری که کارش از مرگ فرزند به جنون کشیده، یارای برابری دارد. عنوان شعر «گردن آویز» است. مادر پوتینهای پسر شهیدش را به گردن آویخته، می گوید: «طفلك نشسته بر دوشم ...پوتین بیرون نیاورده.» چه نفرتی از جنگ و خونریزی در این شعر منعکس است! واقعاً نابود باد جنگ و جنگ افروزان و این را بارها گفته ام که در هر جنگی هر دو طرف بازنده است.

باید دانست که شعر سیمین راحت الحلقوم نیست و امید بیهوده که یك نوع خوش خیالی است، نمی دهد. امید در بیشتر شعرهایش گاه کور سویی می زند، امّا گاه می درخشد. همیشه هم شعر او شاد نیست. برای ادراك سروده های سیمین حوصله و اندیشه لازم است و گاه خود شاعر هم با وجود والایشی که ویژگی اوست، سودازده می شود و از بیکسی و رهاشدگی به مراقبه می نشیند و به بودا و شیوا پناه می برد،

امّا از آن مکاشفه که باز می آید دامان ما را پر گل می کند، به شرطی که از مراقبه و مکاشفهٔ سیمین، این استنباط را نکنیم که شاعر به عرفان پناه برده است. عرفان ـ که همواره گلی بوده است که شعر فارسی را معطر کرده ـ در روزگار ما هم تا حد زیادی باب روز است. امّا به گمان من دوران «تعلیق خواستهای زندگی» و «فرو کشتن چراغ آرزوها» سر آمده است. شیوا هم تنها زندگی دهنده نیست، نابود کننده هم هست.

کی گفته است در شعر، کلام به درون خود توجه می کند و درون دیگران را بر می آشوبد؟ یا شاید گفته باشد، شعر زبان را از مرجع بیرونی می گسلاند و درون خواننده و شنونده را زیر و زبر می کند؟ زبان شاعرانهٔ سیمین بهبهانی این چنین است و با موسیقی و رؤیا و اسطوره و واقعیت و حقیقت و تصویر و گاه با بینشی فوق حس و عقل پیوندی همگون دارد. عمرش به بلندی آفتاب، چاه ذهنش همواره پر آب و رسن دستش محکم باد تا از آن ژرفا آبهای روان بیرون بکشد و تشنگان را سیراب کند. ایدون باد.

۱۵ بهمن ۱۳۶۹

شهرنوش پارسی پور

حالت سیمین بهبهانی بودن

نمی توانم دربارهٔ شعر خانم سیمین بهبهانی بنویسم، چون چیز زیادی از فنّ شاعری نمی دانم. دوره دوّم متوسطه را به طور متفرقه پیش خود خواندم و معلم نداشتم، و حالا هر چه فکر می کنم چطوری توانستم آزمونهای درسهای بدیع و قافیه و عروض را از سر بگذرانم چیزی به یاد نمی آورم. گمان می کنم نمراتم در این درسها باید در محدودهٔ ۷ و ۸ باشد (بدبختانه نمی دانم کارنامه های تحصیلی ام کجاست).

خوب، امّا می توانم دربارهٔ «حالت سیمین بهبهانی» بودن بنویسم. این شاید نکتهٔ جالبی باشد. اگر بپرسند منظورت چیست، پاسخ می دهم در یك سر اشعار یك شاعر را داریم، در سوی دیگر حالت بودن او را در راستای زمانه ای که می زیسته است. شعر ناصر خسرو را نمی توان در محافل بزم خواند، همچنین برای خلوت کردن با او باید بسیار جدی بود. امّا حالت ناصر خسرو بودن همان چیزی است که می توان به همراه آن ابعاد یك عصر را تا حدودی بازبینی کرد، چون شاعر طوری می زیست که در کنار شعر خود، خودِ، و حالت بودنِ خود را نیز ویژگیِ بخشید. بر این پندارم که سیمین بهبهانی

م را درز می گیرم تا شاعر- صرفنظر از جنسیت خود -- ا به خود بازمی گردم تا ببینم شاعر را در کدامین بخش ی رسم به سالهای ده - دوازده سالگی و کشف مجلات و به یادم می آید که نام سه شاعره : فروغ فرخزاد، سیمین ر کنار هم می یافتم. در آغاز تشخیص و تفکیك اشعار رفاً نامها را می آموختم و هر چه را می خواندم با اهمیت سود فروغ حرکت می کرد. هیجده - نوزده ساله بودم که این یکی از لحظات قاطع زندگی ادبی مرا تشکیل می ن تشبیت کرد. دیگران اندك اندك رنگ باختند. فروغ، و شاملو، و در کنار آنها امواج ادبی نوگراتر: احمدرضا حالا یا دیگر شعر نمی گویند یا موج ادبیی که از آن فرو نشست. زمانه زمانهٔ نوگرایی بود، استثنائی ژرف از

نیز چنین نوع انسانی است (خا حق ظهور بیابد). در این راست زندگی ام به خاطر می آورم، و م عشق به خواندن آنها و این طور بهبهانی و لعبت والا را اغلب د از یکدیگر برایم میسر نبود. ص تلقی می کردم. بعدها زمانه به *تولدی* دیگر به دستم رسید و دهد. شاعره خود را در ذهن م هم‌پای نیما، سپهری، اخوان احمدی به ویژه، و دیگرانی که برخاسته بودند بر شنهای ساحل

نوآوری، از آفرینشهای نوین، نسل امثال مرا پرورش داده است. چنین بود که سیمین بهبهانی در میانهٔ این جوّ از ذهن من پریده بود، به ویژه مرگ دلخراش فروغ، هنگامی که فقط بیست و یك سال داشتم و شاعره خود بسیار جوان بود به این باورها کمك کرده است. ما حکماً و حتماً می بایست کاری نو عرضه می کردیم و در عرصه زندگی -- در هر زمینه -- نوآوری می کردیم. گرفتاری من این بود که در آنِ واحد درس می خواندم، کار می کردم و شوهر و بچه هم پیدا کرده بودم. عملاً هرگز بهَ یاد نمی آورم در محفلی ادبی شرکت کرده باشم. گاهی ملاقاتهایی با دوستان، به ویژه دوستان داستان نویس، داشتم که هرگز شکل ادبی به خود نمی گرفت، برعکس بازار سیاست داغ بود. این دههٔ چهل است و اوایل دههٔ پنجاه. در این محدوده هر چه جستجو می کنم سیمین بهبهانی را در ذهنم نمی یابم. بعد هزار و یك حادثه رخ می دهد و در سال ۵۵ می روم تا حداقلِ برای ده سال در خارج از کشور زندگی کنم. آن توان و کشش روحی را ندارم که جوّ پرآشوب محافل روشنفکری تهران را که یکسره سیاست زده است تحمل کنم. در حقیقت چیز زیادی هم نمی فهمم. نمی توانم درك کنم دنیا دست کیست، چرا عده ای طرفدار مشی مسلحانه شده اند، چرا همه چیز رنگ و بویی از سیاست دارد، چرا من حکماً و حتماً باید جبهه گیری سیاسی داشته باشم.

سال ۵۷ از راه می رسد. بیست و دو بهمن می گذرد. در فرانسه هستم، دوباره روز از نو روزی از نو. از پیش برای خودم برنامه ای ریخته ام تا در برخی زمینه های فلسفی تحقیق و جستجو کنم. اما همهٔ این برنامه ریزیها در قبال اهمیت شگفت انگیز آنچه که دارد در کشور رخ می دهد همانند حبابهای صابون در هوا می ترکند.

تابستان ۵۸ سیمین بهبهانی را در کانون نویسندگان می بینم. جوّ کانون آشوب زده و غوغابرانگیز است. صاحبان عقاید و نظریات مختلف در آنجا رفت و آمد دارند. تصور شخص من این است که موظف به حضور در این کانون هستم، چون نویسنده ام. اما نسبت به هیچ یك از اندیشه هایی که در آنجا ابراز می شوند کششی ندارم. آیا بهتر است در این جلسات شرکت نکنم؟ خُب آیا این به معنای ترس نیست؟ آیا من نمی ترسم؟ در لحظه ای که همهٔ مردم صمیمانه در انقلاب مشارکت دارند آیا باید بروم در گوشهٔ خانه بنشینم؟ در این لحظه حضور سیمین بهبهانی غنیمتی است. هر چند که ایشان را دورادور می بینم و دوست نیستیم، اما او یك ویژگی دارد که به چشم می آید، و این طور احساس می کنم که همه را به مرور تحت تأثیر قرار می دهد: سیمین بهبهانی لباسش را عوض نکرده، کوشش ندارد کار غریبی بکند، کوشش ندارد نظریه ای شگفت یا غیرمنطقی را جا بیندازد، تنها به عنوان شاعر خود را موظف دیده به کانون نویسندگان بپیوندد. او هم مثل بسیاری می خواهد بداند چه اتفاقاتی رخ داده است. دیدار ایشان در سفر پاییزی همان سال -- به دلیل مرگ پدرم -- مکرر می شود. بعد

سال ۵۹ است و جلسات پرتشنّج کانون، و در اغلب اوقات ایشان حضور دارد.
در حد فاصل سال ۶۰ تا ۶۵ ایشان را نمی بینم، همچنان که هیچ کس دیگر را. کانون نویسندگان از هم متلاشی شده است. اما از این پس گاهی افتخار دیدار ایشان در محافلی که در خانه های دوستان برپا می شود میسر می شود.
یك نکته: چقدر خوب است انسان بتواند پاسخگوی دوران حیات خود .. خوب یا بد .. باشد.
نکته دیگر: چقدر خوب است انسان سابقه کار و فعالیت خود را .. هر چه هست ـ ـ پیراهن عثمان نکند، و به دلیل آن جنجال برنینگیزد و دیگران را تحقیر نکند و دست کم نگیرد.
نکتهٔ دیگر: چقدر خوب است انسان همیشه بخشی از کودکی و جوانی اش را با خود داشته باشد و به مدد و با تکیه بر آنها تجدید حیات کند.
سیمین بهبهانی واجد تمامی این خصوصیات است. به این دلیل که عمری دراز از سابقهٔ ادبی او گذشته؛ خود را نمی گیرد و در صدر مجلس نمی نشیند، اما درست به دلیل حفظ همان وجه جوان حضورش هر روز تغییر می کند. در خود سقوط نکرده، دچار حالت ماندگی نیست. در اشعار جدید او که در محافل خصوصی شنیده ام و در نشریات خوانده ام رگه های تازه و سرشاری از استنباطی ژرف و عمیق به چشم می خورد. دچار این باور نیست که همه چیز را می داند، بنابراین دائم می خواند، این خوانده های جدید با سرعت در آثار تازه تر نمود پیدا می کنند. شاعرهٔ قدیمی همچنان جوان است، با شهامت به سوی ناشناخته ها می رود و اغلب با دست پر باز می گردد. من نمی دانم تأثیر ادبی او در مجموعهٔ ادبیات معاصر ایران چگونه است و چگونه ارزیابی خواهد شد. این کار تذکره نویسان است تا این معنا را روشن کنند، اما بی شك حضور او در این برهه از زمان غنیمت است. این که خودش است، به صورت خودش باقی مانده و ... هنوز بسیار جوان است.

جمعه، ۱۳۶۹/۱۱/۲۶

نسرین میرسعیدی

برای آنکه «به حرمت بودن» سروده است

یکی از جلسات عمومی سه شنبه بعد از ظهرهای کانون نویسندگان در سال ۱۳۵۸ بود. با جمعی از دوستان به سخنرانی هفته گوش می دادم که صدای پایی سرم را به طرف در برگرداند و دیدم که خانم سیمین بهبهانی وارد شد و در گوشه ای صندلی خالی پیدا کرد و نشست. تقریباً روبروی من قرار گرفته بود و من که ذوق زدهٔ حضورش شده بودم لازم نبود برای برانداز کردنش تلاشی کنم. از آن لحظه به بعد از سخنرانی چیز زیادی دستگیرم نشد، حواسم بیشتر پیش او بود. بعد از حدود هجده سال دوباره می دیدمش. چشمها و موهای سیاه براقش همان بود که در خاطرم مانده بود، فقط گذر زمان اثرش را با خطهای جدیدی در نقش و نگار چهره اش باقی گذاشته بود. در غیبت اینهمه سال حضورش را از طریق اشعارش در خاطرم حفظ کرده بودم.

سخنرانی که تمام شد طبق معمول حاضرین گروه گروه به بحث و گفتگو پرداختند و من از فرصت استفاده کرده و بی سروصدا خودم را به او رساندم. سرش پایین بود و مشغول نوشتن یادداشتی برای کسی بود. آرام روی صندلی کنارش نشستم تا کارش را تمام کرد. سلام گفتم. به مهربانی همان سالهای پیش جوابم را داد. گفتم: می دانم شما مرا به خاطر ندارید ولی من شما را خیلی خوب به یاد دارم چون در دورهٔ دبیرستان سه سال شاگرد شما بودم و از اینکه بعد از اینهمه سال شما را می بینم بی نهایت خوشحالم. گفت: منهم همینطور، البته حق می دهی که در طول سالیان درازی که تدریس کرده ام نتوانسته ام چهره و نام همهٔ شاگردانم را به خاطر بسپارم. خودم را معرفی کردم. با حوصله و کنجکاوی پرسید که کجا و در چه سالهایی شاگردش بوده ام و این سالها چه کرده ام و حالا چه می کنم. برایش گفتم که برای ادامه تحصیل به آمریکا رفته بودم و حالا چند ماهی است برگشته ام و مشغول تدریس هستم. دستی به پشتم زد و گفت: آفرین! خوشحالم. و اضافه کرد: نمی دانی دیدار دخترکان بازیگوش آن زمانم که حالا زنانی تحصیلکرده یا هنرمند شده اند برایم چه غرورآفرین است. بعد با لبخندی سرش را نزدیك آورد و آهسته گفت: خودمانیم در عین حال می فهمم سنّی از من گذشته است! نمی خواستم وقتش را بگیرم، خیلیها می خواستند با او

صحبت کنند. به امید اینکه گهگاه او را در همین جلسات عمومی کانون خواهم دید خداحافظی کردم و به جمع دوستان، که نامزد آن زمان و شوهر فعلی ام احمد در میان شان بود، بازگشتم. جلوی در خروجی هنوز سخت گرم گفتگو بودند و من افسوس می خوردم که بحث چنان داغ است که به این آسانیها فرصتی دست نخواهد داد تا هیجان این دیدار را با آنها در میان بگذارم. دو سه دقیقه ای نگذشته بود که دیدم خانم بهبهانی از پله ها پایین آمد که خارج شود. چشمش به احمد افتاد. دستی و آغوشی گرم به هم دادند، و احمد که خبر از دیدار ما نداشت رو کرد به خانم بهبهانی و گفت: سیمین جان با نامزدم نسرین آشنا بشید. با برق تعجبی در چشمها و خنده ای شیرین گفت: با نسرین بعد از سالها همین چند دقیقه پیش دوباره آشنا شدم، امّا نگفت که .... و بعد دستانش را دور شانه های من و احمد انداخت و رو به من گفت: که اینطور؟ دخترم بودی و حالا داری عروسم هم می شوی! در یك جمله کوتاه تمام محبتش را بی دریغ نثار هر دوی ما کرده بود. گفت: عروسی ما را خبر کنید، و رفت.

از کانون بیرون آمدیم. تقریباً در تمام راه سکوت کرده بودم و در خاطرات نوجوانیم غرق شده بودم. خودم را روی نیمکتهای دبیرستان نوربخش سر کلاس ادبیات فارسی می دیدم. چهره همکلاسیهایم یکی یکی جلوی چشمم ترسیم می شد و حتی نام بعضیها شان را دوباره به یاد می آوردم. فرزانه که ریزه میزه و شیطان و بلا بود و حواسش بیشتر دنبال پسرها بود تا به درس، سوسن که بچهٔ درسخوان و باهوشی بود و همیشه با همسایه اتوبوس می شدیم تا ببیند که دختر [illegible]

[redacted]

اخلاق و نه چهره هیچ ربطی به هم نداشتند همکلاسم بودند و یکی شان که د
بااستعداد و نازنینی بود به اسم زهرا شعر می گفت. و الحق به عنوان یك دختر س
چهارده ساله اشعارش پخته و زیبا بود. ای کاش می دانستم حالا در چه حالی اس

آیا هنوز شعر می گوید یا نه. یکی از مراسم کلاس این بود که گهگاه درس که تمام می شد خانم بهبهانی زهرا را صدا می کرد که یکی از اشعار جدیدش را برای کلاس بخواند و ما و دبیرمان او را تشویق می کردیم و کمی هم در اطراف موضوع شعرش بحث و گفتگو می شد.

یکی از روزهایی که بسیار روشن در خاطرم نقش بسته است روزی بود که وقتی خانم بهبهانی وارد کلاس شد از چهره اش همگی فهمیدیم که هیچ سرحال نیست. انگار مثلاً شب پیش هیچ نخوابیده بود، ضعف داشت و نمی توانست روی پا بایستد. یك راست به پشت میز رفت و نشست. پیشنهاد کرد این بار کلاس را با شعرخوانی زهرا شروع کنیم. زهرا تصادفاً شعری خواند که سراسر درد و غم بود. محتوای این شعر و کسالت دبیرمان با هم جوّ ناشادی را به وجود آورده بود. وقتی شعرش تمام شد مثل همیشه برایش دست زدیم. در حالیکه او می رفت سر جایش بنشیند همگی سرمان را برای شنیدن و دیدن عکس العمل دبیرمان به طرفش برگرداندیم. ولی خانم بهبهانی آرام سرش را روی میز گذاشته بود و نه حرف می زد و نه حرکتی می کرد. مدتی سکوت نگران کننده ای همگی مان را میخکوب کرده بود تا بالاخره صدایش را به سختی شنیدیم که گفت: بچه ها یك نفر را از دفتر خبر کنید بیاید. یکی مان دوان دوان رفت و ناظم مدرسه را خبر کرد. زیر بغلش را گرفتند و به دفتر بردندش که شاید آبی بنوشد و استراحتی کند. آن روز کلاس ما منحل شد. بعضی از بچه ها فرصت را غنیمت شمرده و فوری برای بازیگوشی به حیاط مدرسه رفتند ولی خیلی هامان در کلاس نشستیم و به او فکر کردیم. می خواستیم بدانیم چه حادثه ای برایش پیش آمده و در چه حال است. بعدها فهمیدم که گویا روز پیش از آن عزیزی را از دست داده بود. با آن روحیه هنوز نخواسته بود درسش را تعطیل کند و سر کلاس ما حاضر شده بود. بعدها وقتی در مقدمهٔ رستاخیز خواندم: «تدریس برایم حکم هوا را پیدا کرده بود، بدون آن نمی توانستم زندگی کنم»[1] تمام صحنهٔ آن روز پیش چشمم دوباره جان گرفت، با خودم فکر کردم شاید آن روز هم خودش را کشان کشان به آن «هوا» رسانده بود ولی جسمش تاب مقاومت نیاورده بود.

سپس چهرهٔ آرام آقای حسن بهبهانی را به خاطر آوردم که در همان سالها دبیر انشای ما بود. مردی میانسال با موهای فلفل نمکی. بچه ها تا مدتها فکر می کردند که این مرد پدر یا برادر بزرگتر خانم بهبهانی است تا بعد که برای مان روشن شد که همسر اوست. همسری که او را به قول خودش «به طلاق واگذاشته»[2] است. از آن دبیرم

۱. سیمین بهبهانی، رستاخیز (تهران: انتشارات فاروس ایران، چاپ اول، ۱۳۵۲)، ص ۵.

۲. سیمین بهبهانی، گزینهٔ اشعار (شرکای: فرهنگیهای، نیما، چاپ دوم، ۱۳۶۹)، ص ۲۳.

هم خاطرات خوشی دارم. با عشق و علاقه و بسیار شیرین درس می داد و در مورد نوشته های ما حرف می زد و راهنمایی مان می کرد. یکی از چیزهایی که از کلاس او توشه برداشته و با خود در زندگی همراه کرده ام این است که هر وقت دست به قلم برده ام که نامه ای، یادداشتی یا گزارشی، چیزی بنویسم صدایش در گوشم طنین می اندازد که: دخترهای خوب من، ساده بنویسید تا آنچه می خواهید بگویید ساده و بی واسطه منتقل شود. آخر یادم است آن روزها خیلی از انشاهای بچه ها با جمله هایی مثل «بر ما واضح و مبرهن است» شروع می شد و با کلمات قلمبه سلمبه و فضل فروشانه به شکل مضحکی به پایان می رسید و آخر سر او بود که می گفت: آفرین، بچه ها، همه تان خیلی خوب نوشته بودید، امّا اگر گفتید گل سر سبد انشاهای امروز کدام بود؟ و اوایل حدس بچه ها غلط از کار در می آمد چون او انشایی را تمجید می کرد که به زبان سادهٔ یك نوجوان نوشته شده بود، طبیعی و خالی از گنده گویی.

کلاس هفتم را تمام کرده بودم. روز تولدم که معمولاً در خانوادهٔ ما از هدیه خبری نبود و با یك شام و کیك و جمع خانوادگی سر و تهش هم آورده می شد، پدرم برای اولین بار هدیه ای به من داد. ذوق زده بازش کردم، کتاب *چلچراغ* سیمین بهبهانی بود. و این خود وسیله ای شد برای اینکه پدرم هم این دبیر شاعرم را که بارها وصفش را از من شنیده بود از طریق شعرش بشناسد. از آن به بعد گهگاه شبها اشعارش را برای پدرم می خواندم و او هم در فهم بعضی از شعرها کمکم می کرد و سؤالهایم را جواب می گفت. این خاطره را که در ذهنم مرور می کردم به یاد می آوردم از آن مجموعه شعرهای «خورشید در آب افتاده»، «شور نگاه»، و «شعله» را از بر کرده بودم. از آن به بعد بعضی وقتها پدرم در محافل دوستان و فامیل دنبال فرصتی می گشت که از درس دخترش تعریف کند و بعد هم با بادی به غبغب بگوید: آخر دبیرهایی مثل خانم بهبهانی دارد. و بعد از من می خواست که اشعاری را که از بر کرده ام در جمع بخوانم. خوب می دانست که نه تنها با این کارمرا تشویق می کند بلکه تا چه حد باعث می شود به خودم ببالم.

چندی بعد از مدرسهٔ قدیم مان، به بنای جدیدی که مدّتها در حال ساختن بود کوچ کردیم. محل جدید مدرسه مان جایی بود که منزل خانم بهبهانی درست پشت مدرسه قرارمی گرفت. دیگر آن سال بود که می دیدیم گهگاه سراسیمه وارد کلاس می شد، آشفته حال به نظر می رسید و به آراستگی سابق نبود. امّا درسش همان درس بود و رفتارش همان رفتار. نمی دانم چرا در مورد او بیشتر از دبیران دیگرمان کنجکاوی می کردیم. کم کم فهمیدیم حالا دیگر در زندگی داخلی اش خیلی گرفتارتر است. سه تا بچّه و یك زندگی را اداره می کرد، تمام وقت تدریس می کرد، دانشکده حقوق را شروع کرده بود، و شاعری هم که لابد لحظه ای رهایش نمی کرد، که خودش گفته است

«و زندگیم با شعر، که بی او هیچم»[۳]. یکی دو سال بعد این را هم فهمیدیم که در همان زمان در ازدواج اولش هم از مراحل دشواری در حال گذر بوده. حالا که در مقدمهٔ گزینهٔ *اشعارش*، این جمله اش را خوانده ام که «همواره سخت کار کرده ام، اما نه کار دل بلکه کار گل»[۴] حدس می زنم شاید اشارهٔ خاصی به آن سالها دارد.

در دنبالهٔ این تأملات در بازگشت از کانون، آغاز غیبت او را هم از زندگی ام به یاد آوردم. وقتی دبیرستانم را به ناچار عوض کردم که نه تنها در آن سن و سال ضربهٔ بزرگی بود جدا شدن از رفقای نزدیك و محیط مأنوس، بلکه مدتها طول کشید تا توانستم کلاسهای ادبیات فارسی را در مدرسهٔ جدیدم بپذیرم. ولی هرگز با آن شور و شوق سابق در آن کلاسها حاضر نمی شدم. حتی به خاطر دارم تا مدتها روزهایی که درس ادبیات داشتیم وقتی به خانه می آمدم به دوستانم که هنوز در دبیرستان نوربخش شاگردش بودند زنگ می زدم و از حال و احوال خانم بهبهانی خبر می گرفتم. پسر عمویی هم داشتم که دانشکده حقوق می رفت و یك منبع خبرگیری من از دبیر سابقم شده بود. و هم او بود که سرانجام خبر دوستی و آشنایی خانم بهبهانی را با یکی از دانشجویان دانشکدهٔ حقوق به نام آقای منوچهر کوشیار به من داد، که این دوستی به ازدواج انجامید.

... و حالا دیدارش در کانون انگیزهٔ دیگری شده بود که مرتّب تر از سابق در جلسات هفتگی کانون شرکت کنم. روزی را به یاد می آورم که جمعی از اعضای کانون تصمیم به اخراج نویسندگان عضو حزب توده گرفته بودند و بحثها و اختلاف نظرها برای اجرای تصمیم بالا گرفته بود. در این میان خانم بهبهانی وقت صحبت گرفت و با لحن مادرانه ای همگان را به آرامش و سازگاری دعوت کرد. سعی داشت که این مشکل بدون درگیری و دسته بندی حل شود. امّا متأسفانه زمانه زمانهٔ سازگاری و آشتی نبود و گوش شنوایی برای دعوت خیرخواهانهٔ او به یکپارچه شدن در حل مسائل وجود نداشت. حالا که دوازده سال از آن روزها می گذرد و من نتیجهٔ آن نوع رویّه ها را در برخورد با اختلاف نظرها در انشعاب و از هم پاشیدگی و عدم اعتماد می بینم فکر می کنم خانم بهبهانی در اوج آنهمه جریانات هیجان انگیز اول انقلاب می خواست چه نکته مهمّی را به دیگران منتقل کند که امروز همه به آن رسیده اند.

بعد از اینکه ازدواج کردم ما را به خانه اش دعوت کرد. یك روز جمعه که از ظهر شروع شد و تا اواخر شب به طول انجامید. سر کوچه شان به یك گلفروشی رفتیم که برایش چند شاخه گل بگیریم. گلفروش گلهای خوبی نداشت، ما هم که دیگر به

۳. سیمین بهبهانی، *دشت ارژن* (تهران: نقش جهان، چاپ اول، ۱۳۶۲)، ص ۱۵.

۴- بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، ص ۲۳.

مقصد رسیده بودیم و چاره ای نداشتیم مرتّب ایراد می گرفتیم و گلهایی را که می گذاشت عوض می کردیم و بهترش را می خواستیم، مردك بینوا به جای اینکه از دست ما عصبانی شود با شوخی و مسخره بازی ما را تحمّل می کرد. بالاخره پرسید: حالا مگه این گلها را برای کی می خواهید ببرید؟ گفتیم برای همسایه تان خانم بهبهانی. گفت: خانم بهبهانی؟ ای داد، از اول می گفتید، رفیق خودمان است! و بعد از مکث کوتاهی گفت: حالا فهمیدم همین شماها هستید که آنقدر لوسش کرده اید! دسته گل را بالاخره پیدا کرد و دست ما داد و گفت: ولی قبل بدهید که وقتی این را دستش دادید بگویید که من گفتم: از سرش هم زیاد است! و زد زیر خنده. ما هم که فهمیدیم او با خانم بهبهانی شوخی دارد پیغامش را رساندیم و کلّی عذر خواستیم

همهٔ اینها جالب تر خودش بود. میزبانی که همیشه حضور داشت و بسیار هنرمندانه با آرامشی که از درونش سرچشمه می گیرد و در رفتارش تبلور می یابد این احساس را به مهمانهایش می داد که انگار هیچ کار مهمّی نکرده و تهیّه تدارکی ندیده است. از آن میزبانها نبود که آخر سر فکر کنی که اینهمه زحمت و گرفتاری را به خاطر تو متحمل شده است.

آن روز به غیر از ما جمع دیگری از دوستان نیز حضور داشتند: از جمله دو عزیزی که حالا دیگر در میان ما نیستند. یکی همسر خانم بهبهانی زنده یاد آقای کوشیار و دیگری شادروان مهدی اخوان ثالث. تمام روز را چنان به گفت و شنود و شعرخوانی و شوخی و خنده گذراندیم که گذر زمان را حس نکردیم. آقای کوشیار آن روز سنگ تمام گذاشت. به روشنی می دیدی که چگونه یار همراهی برای همسرش است. مردی شوخ طبع و سرزنده و پر از زندگی دیدمش. در عین حال متین و بی ریا و اهل علم و ادب، درست همان مردی که خودش درباره اش گفته است:

کس مرا با شعر پیوند می دهد[۵]. بعدها که در آمریکا خبر فوتش را شنیدم نه تنها تأثر از دست رفتن انسانی چون او غمگینم می کرد بلکه غم دیگر غمی بود که از آگاهی رنجی که خانم بهبهانی به خاطر از دست دادن مونس همزبان و همدل و همراه زندگی اش می برد ناشی می شد. چندی پیش وقتی مجموعهٔ ای به نام *آن مرد، مرد همراهم* را خواندم، کتابی که در آن خانم بهبهانی به زبان نثر و شعر نو و غزل رابطهٔ عاطفی خودش را در طول زندگی مشترکش با آقای کوشیار بازگو کرده، تازه فهمیدم که برداشتهای اولیه ام از آن مرد پُر بیراه نبوده است.

آن روز بعد از ناهار خانم بهبهانی از پرتو نوری علاء که او هم با دختر خردسالش شهرزاد در جمع میهمانان بود خواهش کرد شعری را که در ستایش اخوان سروده بود بخواند. شعر «شب و غنا و دلتنگی» نام داشت که من بعدها آن را در

می ترسیدم ستایشی که در حقوقت آن اثر شعرم کرده بودم مثل بر قلبی تویی شوه
ولی خانم بهبهانی اصرار می کرد و می گفت: پرتو بخوان حالا که خود شاعر اینجاست
باید بخوانی شعر به آن زیبایی را. با خودم فکر کردم حمایت و تشویق او از هنرمندان
جوان تر از خودش واقعاً صمیمانه و استثنایی است. بالأخره اخوان به پرتو گفت: اصلاً
عزیز جان بیا همینجا پیش خودم بنشین و بخوان. پرتو هم پذیرفت. در تمام مدتی که
او شعرش را می خواند چشمان اخوان از اشك برق می زد. شعر که تمام شد، اخوان
صورتش را پاك کرد، شانه ای کوچك از جیب بغلش بیرون آورد موی سر و سبیلش را
صاف و صوف کرد و شانه را سر جایش گذاشت. آن وقت دست پرتو را در دستش گرفت
و پس از لحظاتی سکوت گفت: من امروز سپاسی را که باید از نسل خودم می گرفتم
از تو و نسل تو گرفتم. همین تابستان گذشته که پرتو را در لوس آنجلس دیدم به من
گفت: حالا که اخوان درگذشته خوشحالم که شعرم را در حضور خودش خواندم و این
را مرهون اصرارهای صمیمانهٔ خانم بهبهانی هستم.

بالأخره نوبت به میزبان مان رسید که چند شعر از اشعار جدیدش را برای مان
بخواند. دفترش را آورد و چند شعر از کولی واره ها را که تازه آن موقع شروع به
سرودن شان کرده بود خواند. پیش از شعر خواندن توضیح داد که چگونه از خاطرات
کودکی اش در این مجموعهٔ شعر الهام گرفته است. از کولی فالگیری می گفت که
وقتی او کودکی بوده است از کوچه شان عبور می کرده و گاهی دایه اش او را به درون
خانه می خوانده تا طالعش را ببیند. وصفی را که آنروز از آن زن کولی می کرد هنوز
در خاطرم مجسم است. زنی کولی با خالی میان دو ابرویش و با سرپند مخصوص و

۵. بهبهانی، *رستاخیز*، ص۴.

لباس پرچین و پر از نقش و نگارهای رنگ و رو باخته و بقچه ای که زمین می گذاشته و از آن انواع اشیا و کالاها، از آینه و کاغذ دعا و داروهای گیاهی که وسیله فالگیری اش بوده تا گهگاه پارچه های حریر و اطلس که برای فروش عرضه می کرده در می آورده. با این توصیف بود که وقتی خواندن اشعار را شروع کرد من احساس می کردم تصویر بسیار مشخصی از کولیِ کولی واره هایش در ذهنم ترسیم شده و چه خوب می توانستم فضای شعرها را مثل صحنه های زندهٔ یك فیلم ببینم. گمان می کنم آن روز خانم بهبهانی تا حدود کولی وارهٔ ۱۵ را برای مان خواند. وقتی به اشعارش گوش می کردم احساس می کردم از تمامی عواطفی که از خودش در آنها گذاشته پر شده ام. آنچه نمی دانستم این بود که بعدها همین اشعار چه نقش مهمی در رویارویی من با حوادث زندگی ام بازی خواهد کرد.

پرتو و شهرزاد اول از همه بلند شدند که بروند. خانم بهبهانی در حالیکه آنها را بدرقه می کرد شهرزاد را بوسید و گفت: دخترم درست اندازهٔ تو بودم که مرا به دیدن پروین اعتصامی بردند. بعدها که بزرگ شدی یادت باشد که تو هم در همین سن و سال به دیدار من آمدی. آخر شهرزاد آن موقع با همان سن کمش شعر می سرود.

از دیدارهای به یاد ماندنی دیگرمان شبی را به خاطر می آورم که با جمعی از دوستان از جمله اسماعیل خویی به خانهٔ ما آمده بود. با علی پسرش. آقای کوشیار که گویا کسالت داشت در خانه مانده بود. از در که وارد شد کیف کوچکی دستش بود که با دیدنش کلی نگران شدم که نکند دفتر شعرش را با خودش نیاورده و خودم را شماتت کردم که چرا قبلاً تلفنی به او یادآوری نکرده بودم. شامی خوردیم و قرار شد هر کس از اشعارش بخواند. خانم بهبهانی گفت: من که متأسفانه دفترم را همراه ندارم. همگی به او اعتراض کردند و بالأخره گفتند: باید از حافظه ات یاری بگیری و بخوانی. همینطور که همه مشغول گفتگو بودند دیدم که آهسته و با شیطنت از همان کیف کوچکش دفترچه ای را که چند تا کرده و در آن جای داده بود بیرون آورد. گفتم: آه... چه خوب ... مرسی که یك شوخی بیشتر نبود. گفت: چه فکر کردی؟ مگر ممکن بود بدون این به خانهٔ شما بیایم؟ دیگران هم از شوخی بامزه اش کلی به وجد آمدند. آن شب خیلی سرحال و شاد بود. دفترش را روی زانویش گذاشت و رو به اسماعیل خویی گفت: یالله شروع کن. غزل بخوانی، غزل می خوانم، قصیده بخوانی، قصیده می خوانم، ترانه بخوانی، ترانه می خوانم. و از همین شوخی بود که ما تا پاسی از شب به اشعار جدید این دو هنرمند گوش دادیم و لذت بردیم. چندی پیش از آن بود که در جنگ ایران و عراق حمید و هویزه را ایران ازچنگ دشمن به در آورده بود. شاید قتل عام صبرا و شتیلا هم به تازگی اتفاق افتاده بود. خانم بهبهانی تحت تأثیر این دو حادثه شعرهای «حمید آزاد شد»، و «سارا چه شادمان بودی» را که تازه

گفته بود برایمان خواند. آنقدر این دو شعر مرا تحت تأثیر قرار داده بود که مرتّب با خود می گفتم: راستی چه قدرتی می خواهد که آدمی بتواند تجربهٔ عظیمی مثل جنگ بین دو مملکت و حادثه ای شوم مثل قتل عام را در چند خط آنهم در سطح قابل لمس احساسی و انسانی بگنجاند که اثرش از هزار مقاله و خبر روزنامه ای بیشتر باشد. و خواند و باز هم از آن دفتر شعر خواند. شعرهایی که هنوز در جایی چاپ نشده و به قول خودش ذخیره هایی است «برای روز مبادا ـ یا بادا».[۶]

و چند ماه بعد خداحافظی بود و خروج ما از ایران و عزیزی که باید فیض دیدارش را با تبادل خط و نوشته جایگزین می کردیم. *دشت ارژن* را در پاریس خواندم. دوستی لطف کرده و برای مان فرستاده بود. آنروزها که از یکسو زندگی ام پر بود از گرفتاریهای مربوط به دربدری و آوارگی و از سوی دیگر غم غربت و غصهٔ جنگی که در مرزهای میهنم در جریان بود رهایم نمی کرد. در آپارتمان کوچکی در پاریس با پسرک هشت ماهه ام که همانجا دور از وطن به دنیا آورده بودمش حدود یك سالی تنها و در انتظار ویزای آمریکا زندگی می کردم. همسرم ناچار شده بود به ضرورت ما را ترك کرده، به آمریکا برود. در چنین ایّامی بود که *دشت ارژن* مونس و همدم روزان و شبان تنهایی من شد. و آنجا بود که منِ کولیِ آواره خود را در کولیِ کولی واره ها گم می کردم و کولیِ کولی واره ها را در خود می یافتم. وقتی در غم غربت فرو می رفتم به خود می گفتم:

کولی آواز غربتت جز غم روزگار نیست:
باز اما بخوان، بخوان، که جز این غمگسار نیست.
...
[redacted]

چه دردآور می توانست باشد.

روزهای متمادی سر ساعتی که پستچی محله می آمد از پنجره به بیرون خیره

۶. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص۱۴.

می شدم و به محض ورودش خود را به صندوق پست می رساندم، نامه های مادر و خواهر و دوست بود که با خواندن جملات محبت آمیزشان دلم پر می شد از هوای در آغوش گرفتن شان و این بیت را می خواندم:

ز من هر آن که او دور، چو دل به سینه نزدیك!
به من هر آن که نزدیك، ازو جدا، جدا، من. (*دلم گرفته ای دوست*، ص۷۰)

گهگاه که صبرم لبریز می شد و به گریه می افتادم زمزمه می کردم:

فرجام تو شد ز گریه، کوری، کولی!
ترکید دلت ز تاب دوری، کولی!
دیدیش همیشه رام و یك بار ببین
بدمستی اشتر صبوری، کولی. (ترانه ۳، ص۵۵)

پسرکم کم کم بزرگ می شد، دستهای کوچکش را به در و دیوار، می گرفت و بلند می شد و افتان و خیزان راه رفتن را می آموخت و من تك و تنها شاهد این لحظه های شیرین رشد او بودم. گاهی که می دیدم از اندوه این دوران انگار مقاومتم دارد درهم می شکند، این شعرش به من ثمرهٔ پر بهای صبر را نوید می داد:

هوا حریر آبی شد، کرانه آفتابی شد -
مگو حکایت از باران، که دل ز گریه سیر آمد.
ز کوه پرس و دامانش چه رفت با زمستانش
که از ستیغ پستانش هزارجوی شیر آمد. (*بهارشاد شورافکن*، ص۷۴)

تلفنهای همسرم از آمریکا، و بیتابیهای دوری او از ما و من از او. و وقتی گوشی را می گذاشتم باز زبان حال کولی بود که:

کولی آواره تنهاست، با مه و زنگار، بی تو:
خسته ز ابهام و اندوه، مانده به ناچار، بی تو
...
سبزهٔ دامان کولی، لاله و گل کم ندارد:
اشك بر او قطره قطره ریخته بسیار ... بی تو. (کولی واره ۴، صص۲۶-۲۵)

اخبار روزنامه های ایران را دنبال می کردم. جنگ ادامه داشت، از جوانان اقوام نزدیکم و فرزندان نوجوان دوستانم در جبهه ها بودند، پریشان بودم و نگران، که ناگهان خبر حمله ای از سوی دشمن می رسید. موج دیگری از جوانان وطن در خاك و خون غلطیده بودند، و من می خواندم:

ز آنهمه «حجلهٔ مرگ»، کوچه هاشان چراغان:
بال پروانه هاشان، عکسی از نوجوانها.
فتح با خون آنهاست کز پی لقمه یی نان
طفل مکتب نرفته، رُفته خاك از دکانها (*بار بر دوش آنهاست*، ص۱۱۲)

معمولاً بلافاصله بعد از این خبرهای متأثر کننده بود که با تنها دوستم در پاریس تلفنی تماس می گرفتم و با مرور حوادثی چون انقلاب و جنگ که در آنها فرزندان جوان و عزیز بسیاری را از دست داده بودیم و بعد مشکلات زندگی در غربت به این نتیجه می رسیدیم که ما چه نسل بخت برگشته و بد اقبالی بوده ایم که تمام این اتفاقات را به صورت فشرده تجربه کرده ایم. امّا باز دشت *ارژن* بود که مرا به تاریخ رجوع می داد که:

هر کتاب کهنه گویدت کز تطاول ستمگران
تلِ کله ها و چشمها کم نبوده در مقال ما.

آن وقت بود که تمام آن احساس تلخ نسل بد اقبال بخت برگشته به این رؤیای شیرین بدل می شد که همچنان که نسلهای دیگر از سر این حوادث گذشته اند ما نیز خواهیم گذشت.
و بعد آرامش نوید بخش این شعر که پیام آور بازسازی وطن بود تا پای مایه گذاشتن از جان، و امید آنکه روزی سیاهی از خانه خواهد رفت:

دوباره می سازمت وطن اگر چه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می زنم اگر چه با استخوان خویش
...
دوباره یك روز روشنا، سیاهی از خانه می رود؛
به شعر خود رنگ می زنم، ز آبی آسمان خویش.
(*دوباره می سازمت وطن*، صص۹۸-۹۷)

چنین بود که دشت ارژن، مخصوصاً کولی واره ها با من می زیست و در من بزرگ می شد. از یك سو خاطرات گذشته ای شیرین را در وجودم زنده می کرد و از سویی دیگر فکر اینکه آن روزها هرگز تکرار نخواهد شد غمگینم می کرد. از یك سو وصف حال و روز پریشان خود را در آن می یافتم و از سوی دیگر امیدها و نویدهایش تسکینم می داد. انگار برای اولین بار بود که پدیدهٔ ارتباط بی واسطه میان انسان با شعر را درمی یافتم. حالا می فهمیدم که چقدر آدمهای دیگری می توانستند در همان زمان با همین کلمات رابطه ای از این نوع داشته باشند.

سالها بعد دیدار مجددش بود در سن آنتونیوی تکزاس. خانم بهبهانی برای شرکت در گردهمآیی سالانه محقّقان خاورمیانه دعوت شده و از ایران آمده بود. بعد از هفت سال در سالن شلوغ و پر سر و صدای هتل شراتُن می دیدمش. سخت در آغوشش گرفتم. نمی خواستم رهایش کنم. خیال می کردم فقط خودم هستم که احساساتی شده ام ولی وقتی به یکدیگر نگاه کردیم چشمهای هر دومان نمناك شده بود. باید از آن شلوغی فرارمی کردیم. به اتفاق همسرم و او به اطاقمان در هتل رفتیم. روی تخت نشست و پاهایش را دراز کرد و ما روبرویش نشستیم و مفصّل از حال و احوال این چند سال جدایی برای هم گفتیم و از آنجا به دوستان مشترکمان زنگ زدیم. سخنرانی و شعر خوانیهایش در آن کنفرانس بسیار مورد استقبال قرار گرفت. دو شعر جدیدش «شلوار تاخورده دارد» و «نگاه کن به شتر» را در چند جمع از او خواستند دوباره بخواند.

از نکته های جالب میز گرد زنان شاعر که یادم مانده این بود که در بخش پرسش و پاسخ شخصی از خانم بهبهانی سؤالی در مورد مسأله زن مطرح کرد که خیلی روی مظلوم واقع شدن زن تکیه داشت و او چنان صادقانه و بی تردید گفت: شما را به خدا بیایید از مظلوم نمایی دست برداریم. من همان اندازه از مظلوم بیزارم که از ظالم. باید بپذیریم در جامعه ای که چنین نابرابریهایی وجود دارد، ظلم وجود دارد و در آن مرد و زن هر دو مورد ظلم قرار گرفته اند. برای نکتهٔ خردمندانه اش حاضران دست مفصلی زدند و من با خودم فکر کردم که تا چه حد این زن در کلامش صادق است. این اندیشه را در برخورد با خودش، در شعرهایش، و در رفتارش قبلاً بارها دیده بودم.

قرار شد که پس از بازگشت او از تکزاس به واشنگتن دی سی یك سفر شعرخوانی در دانشگاههای آمریکا برایش ترتیب داده شود. تقریباً در تمام طول سفر هنگام ورودش به هر شهر و پس از مراسم شعر خوانی اش با او تماس داشتیم و گزارش لحظه به لحظهٔ سفرش را از خودش می گرفتیم. به شوخی می گفت شماها مثل

دستگاههای کنترل از راه دور سفر مرا کنترل می کنید! و همزمان روزشماری بود برای وقتی که قرار بود به سیاتل بیاید. چند روز قبل از آمدنش تلفن کرد و سفارش کرد که می خواهد هر طور هست دوستان عزیز و مشترکمان ابراهیم و هما مکلاً را که در سیلم ارگان زندگی می کنند ببیند. با توجه به مشکلات کاری و گرفتاریهای دیگر برای دوستانمان عملی نبود که برای دیدارش چند روز به سیاتل بیایند و به ناچار قرار شد ترتیب سفر را طوری بدهیم که خانم بهبهانی یکی دو روز از سهم دیدار ما را ابتدا در سیلم نزد خانوادهٔ مکلاً باشد و بعد با ماشین به سیاتل بیاید.

برای آمدنش سراپا شور و شوق بودم. سه چهار روزی مرخصی گرفتم و خودم را آماده کردم که بتوانم تمام وقتم را با او بگذرانم و از هر لحظهٔ حضورش لذت ببرم. شب قبل از آمدنش خانه ام را که خانه ای بی زر و زیور است برای خیر مقدم به او به گل آراستم. ولی همان شب بود که آن طوفان برف لعنتی بیموقع باریدن گرفت و دو روز ادامه پیدا کرد. مدارس و دانشگاهها تعطیل و جاده ها بسته شدند. ما این طرف برف و او آن طرف برف ماند. روز مشخصی هم باید پرواز می کرد و در جلسهٔ شعرخوانی دیگری شرکت می کرد. او رفت و ما با دسیسهٔ طبیعت از دیدار دوباره اش محروم شدیم. بعد که یادداشت سفرش را در *بررسی کتاب*[۷] چاپ آمریکا و همچنین مجلهٔ گردون[۸] چاپ ایران خواندم دریافتم که او هم از این فرصت از دست رفته متأثر شده است.

پاییز گذشته در سفری که به تاجیکستان کردیم دیدم آوازه اش از مرزهای ایران هم عبور کرده و در جمع شعرا و نویسندگان تاجیك نامی آشناست و کارهایش خوانده شده است. در دیدارهای مکرّری که با گلرخسار شاعر تاجیك داشتم و مصاحبه ای که با او انجام دادم صحبت شاعران زن ایرانی و شناخت او از آنها پیش آمد و او به عنوان شاهدی از ارادتش به خانم بهبهانی در میان صحبت از جا بلند شد و یك جلد از نشریهٔ فرهنگ را که خودش سردبیر آن بود آورد و بخشی را نشانم داد که خودش مقدّمه ای نوشته بود و چند شعر او را به خط سریلیك چاپ کرده بود. یك جلد از آن مجله را ضمیمهٔ نامه ای کردیم و به دست دوستی که رهسپار ایران بود برایش دادیم. خبر دارم به دستش رسیده است و خودش می داند که هر کجا باشم به یادش هستم و عزیزش می دارم. می خواهم این را نیز بداند که در طول این سالهای دوری از وطن هر زمان که زندگی ام دستخوش بحران شده و یا حادثه ای ناگوار قلبم را به شدت فشرده است، باز

۷. سیمین بهبهانی، «شبهای شعر من در آمریکا»، *بررسی کتاب*۱۴ (اسفند ۱۳۶۹)، صص۹-۳۰۴-۳۰۲.

۸ - سیمین بهبهانی، «دل برای وطن پر می کشد»، گردون ۶ (بهمن ۱۳۶۹)، صص۲۳-۱۹.

هنوز او بوده است که قامت من کولی را راست نگهداشته و با دلی هرچند پر از درد به جای خموشی به ترانه خوانی آم کشانده است. انگار هر بار اوست که در گوشم می خواند:

کولی! برای مُردن باید هلاکِ خموشی!
یعنی: به حرمتِ بودن، باید ترانه بخوانی.

(کولی واره ۱۳، ص۴۴)
زمستان ۱۹۹۲

علیرضا شجاع پور

بانوی شعر پارسی

«سیمین بهبهانی» شاعری که همواره درد دیگری و دیگران در دفتر هموار شعر پُربار و ماندگارش بازتابی گسترده و گویا داشته و دارد در سبك خاصی که به خصوص بعد از کتاب « *خطّی ز سرعت و از آتش* » در سرودن شعر برگزیده غزل را چنان جان تازه ای بخشیده است که گویی در اوزان ناآزمودهٔ این اشعار مضمون و وزن باوجود تازه بودن کار از آغاز تولد شعر و غزل دست در گردن هم بوده اند. عروس شعر سیمین در بسیاری از این اشعار دوشیزه ای است که پنداری خود همنوا و هماهنگ و همرنگ با مضمون غزل، لباس وزن را بر قامت موزون شعر دوخته است. در غزلهای تازهٔ این نادره شاعر کهنسرای نوپرداز گاه وزن غزل در حد زبان محاوره ساده و روان امّا پرمعنا و سرشار از پیام، به بیان می آید و قالب کهن در اوج توانایی اندیشه و کمال شعر برای بازگو کردن سخن امروز به کار گرفته می شود.

این شیوهٔ سرودن، بیکرانی از وزنهای متفاوت و تمام نشدنی در برابر شاعری که قدرت به شعر کشیدن این اوزان را مناسب با مضمون داشته باشد، می گستراند و سیمین چه توانا در این میدان بی آنکه گردوخاکی به راه اندازد یکه تازی می کند و چه خوش می تازد.

گاه با خود می اندیشم که شاید این نوآوری می بایست پیش از نیما در غزل ظهور می کرد امّا در دوباره اندیشیدن به آن درمی یابم که سیمین پس از دنیاگیر شدن شعر امروز ایران بعد از نیما و انتشار آثار دیگر شاعران توانا و قدرتمند آن سبك، کمر همت به نوآوری در غزل بست و در پایداری و ماندگاری اش خون دل بر دفتر ایّام ریخت.

در همان کتاب *خطّی ز سرعت و از آتش* سیمین در سه بیت شعر مضمونی را در کمال صداقت و بلاغت بیان کرده است که چون بسیاری از اشعارش آتشی که همیشه بر دل می ماند بر جان می زند.

من بارها و بارها این سه بیت خواندنی و ماندنی را با خود زمزمه کردم و در آن خطاب به سیمین بهبهانی که دوستش [illegible] پاسخ

آستانش روانه کردم و این است آن سه بیت و آن نامه:

زانگه که زبان از پی گفتار گشودیم — تا دامنهٔ عمر سرودیم و سرودیم
بر گنج درست سخن نادره کاران — در خُرد توان خُردهٔ ناچیز فزودیم
بودیم و کسی پاس نمی داشت که هستیم — باشد که نباشیم و بدارند که بودیم

«سیمین بهبهانی»

«بانوی شعر پارسی»

شاد زی، همواره زی بانوی شعرپارسی
می ببر از شهسواران گوی شعر پارسی
کارم‌از این یاوه پردازان به بیماری کشید
خوش به کامم ریختی داروی شعرپارسی
روسیاهان را بشارت بادازاین دفترسپید
شدسپیدازشعرسیمین روی شعر پارسی
مشعل شعرت فروزان بادوگرمابخش باد
درشب ظُلمانی و سوسوی شعر پارسی
نازشستت بر نداری از قلم دست توان
تا نلرزد بیش از این زانوی شعر پارسی
خون من برگردنت باد ،ارنریزی خون خود
همچنان اندر رگ بازوی شعر پارسی
تا بماند جاودانتر این بنای جاودان
سُرب هی ریزی تو درباروی شعر پارسی
ای توانا قصه از حد توان خود مگوی
جان گرفت از شعرتو جادوی شعر پارسی
تا تو میرابی نخشکد میوهٔ باغ غزل
خم نگردد قامت دلجوی شعر پارسی

شجاع پور

از حلاوت وانخواهدشدلبش ازروی لب
شعرت ارخوانَد ملامتگوی شعر پارسی
شهد شعرت تلخکامان جمله شیرین کام کرد
پس عسل کردی تودرکندوی شعرپارسی
آبرو دادی سخن را تا به باران غزل
خم نیاید هیچ بر ابروی شعر پارسی
مست شدجان جهان ازعطرمینای غزل
تا تو بگشودی درِ مینوی شعر پارسی
نکهت شعر ترت نازم که عالمگیر شد
تردماغم، تردماغ از بوی شعر پارسی
در حریم دست اعجاز تو آرایش گرفت
چون عروس طبع من گیسوی شعر پارسی
شعر من از جانب من دست سیمین را ببوس
چون بپایش اوفتی در کوی شعر پارسی
جانب دریا ببر این قطرهٔ ناچیز را
با سلام و احترام از جوی شعر پارسی
گو ترا از جان شیرین پاس می دارم فزون
شادزی، همواره زی، پاتوی شعر پارسی

نقدها و تحلیلها

نامه ای از احسان یارشاطر به سیمین بهبهانی

حدود شش ماه پیش به خواندن برگزیده ای از اشعار خانم سیمین بهبهانی که تازه چاپ شده بود کامیاب شدم، و این فرصتی بود که برخی از آنچه را قبلاً خوانده بودم با قطعاتی که نخوانده بودم به صورت منظمی مرور کنم. از اینکه اشعاری عموماً در قالبهای کهن و با وزن و قافیهٔ مرتب مرا چنین به خود جذب کند خود نیز کمی در شگفت بودم. احساس خود را از آن منتخب در نامه ای به خانم بهبهانی به قلم آوردم:

۸ آبان ۶۹

خانم بهبهانی گرامی

امروز خواندن «گزینهٔ اشعار» شما را که لطفاً برای من فرستاده بودید با لذت فراوان بپایان بردم. این ایام لذت بردن صافی و بی غش از اشعار معاصران کمتر بدست می آید. برخی عاری از هر قید و بندی است، برخی آئینه دق دستور زبان است و در بسیاری هنری و احساس اصیلی نیست. بیشتر تقلیدها بی ریشه است و احساسهای مصنوعی، بی مایه ای از زندگی و فرهنگ خودمان. شعر شما برعکس سرشار از موسیقی است، زبانی آراسته و صیقلی دارد، و احساسی اصیل در دل آن می تپد. توانائی شما در محسوس کردن تجارب عاطفی و عواطف باریك و سیال زندگی مایهٔ اصلی تأثیر و گیرندگی اشعار شماست و این فقط در دسترس معدودی است.

درین قرن که شکستن و گسستن و دور ریختن قیود کهن در شعر و نقاشی و موسیقی و پیکره سازی راهنمای فعالیتهای هنری ما و غربیان بوده است، اهمیت موسیقی در شعر و مزیت موزون بودن شعر و قافیه داری آن از یاد بسیاری رفته است و حال آنکه موسیقی تنها آرایش شعر نیست، با جان آن پیوسته است. ازین گذشته از قیودی است که ابداعات شاعرانه را شکل می بخشد. هنری که هیچ قیدی را ملزم نیست در دوره های «پرخاش» و ستیز با سنت رونق می گیرد و در قرن ما بسیاری از اشعار را به بی شکلی و ابهام کشیده است. آنگونه اشعار یکی از عوامل اصلی هنر را فاقد

است. آزادی هنرمند باین معنی که انسان هر چه بر زبان یا قلمش می آید بگوید یا بکشد بگمان من مبنی بر تصور ناقصی از هنر است. یکی از عوامل عمدهٔ اعجاب و لذت هنری استادی هنرمند در فتح قیودی است که می گزیند، یعنی کامیابی اوست در تحصیل مقصود با وجود قیدهای برگزیده و در عین رعایت آنها.

ازین تفصیل غرضم این بود که بگویم چرا از اشعار شما چنین لذت بردم. آهنگها و اوزان گوش نوازی که بکار برده اید، حتی وزنهای کمتر رایج و یا تازه ای که تجربه کرده اید، قافیه سازیها و بخصوص قافیه های مضاعف یا چهارپاره و مهارت کم نظیر شما در یافتن و برگزیدن یا ساختن واژه های گویا همه بر لذت خواننده می افزاید، هر چند جوهر شعر شما، مثل جوهر هر شعری، ورای اینهاست.

از اینکه موجب شدید که من در میان مشغله های بسیار چندین روز به تفاریق اوقات خوشی با شعر تابناك شما بگذرانم از ته دل ممنونم و دفترهای آیندهٔ شما را چشم براه.

ارادتمند
احسان یارشاطر

فرزانه میلانی

مشتی پر از ستاره: زندگی و اشعار سیمین بهبهانی

بیش از چهل سال است که شاعری طراز اول، با تمهدی کم مانند، شعر می سراید و در شرایطی نامطلوب و ناهموار نام خود را و نوای خود را بر لوح زمانه می نشاند. سیمین بهبهانی در پرتو قریحه و فطرتی شاعرانه و با تکیه بر ممارست و مداومت توانایی و اهمیت ویژهٔ خود را ـ ـ آرام، آرام ـ ـ بر صحنهٔ ادبیات فارسی تثبیت نموده است.

باور نمی کنید، اما در مشتها ستاره دارم
طرحی ز نور می تراود، انگشتها چو می فشارم
طرحی ز نور می تراود از هر شیار قسفرینش
سیماب سبز می درخشد در استخوان شیشه وارم
سیماب سبز می درخشد – می خواهمش کسی ندزدد:
هر گوشه چشم می دوانم، هر لحظه گوش می سپارم.[1]

بر خلاف توجهی که به زندگی و آثار فروغ فرخ زاد، شاعر همعصرش، شده،

۱. سیمین بهبهانی، «باور نمی کنید»، دنیای سخن، ۱۳ (آبان ماه ۱۳۶۶)، ص ۱۲.

آثار بهبهانی اغلب مورد بی مهری قرار گرفته است.[۲] در زمینهٔ نقد ادبی کمتر قدم استواری در جهت شناختن و شناساندن این شاعر توانا برداشته شده است. گروهی ارج و منزلت چندانی برای نوشتهٔ زنان قایل نبوده اند و آن را شایستهٔ بررسی و مطالعهٔ دقیق و همه جانبه ندانسته اند. گروهی دیگر شاعر غزلسرایی را که کماکان در حیطهٔ ادبیات کهن شعر می گوید جدی نگرفته اند. کمبود عیان نقدهای متعدد و پردامنه بر آثار بهبهانی بازتاب چنین برداشتهای جزمی است. البته خود بهبهانی هم هرگز بافت زبان، سبك و سیاق، ارکان اندیشه، ابعاد فلسفی و رنگ و زنگ معانی و مضامین اشعار خود را در خدمت همه پسند کردن آثار خود ننهاده است. به هر سبب تا به امروز حتی یك کتاب دربارهٔ این شاعر برجسته به تحریر در نیامده است. جای او در بسیاری از منتخبهای شعر در داخل و خارج کشور خالی است. معدودی از اشعارش و به طریق اولی هیچ کدام از هشت مجموعهٔ آثارش به زبانهای دیگر برگردانده نشده اند. تنها در چند سال اخیر این روند تغییر کرده و اندك تحولی در این زمینه پیدا شده است.

۲ ـ هما سرشار در مصاحبهٔ جالبش با بهبهانی از او می پرسد: «آیا فکر نمی کنید که روشنفکران معاصر ما، ناقدان ادبی و تحلیلگران شعر در مقایسه با «فروغ فرخ زاد» به شما ظلم و بی توجهی کردند و این جنبه (شهامت و صراحت گفتار و ابراز احساسات درونی و عاطفی و شخصی) از کار هنری شما را نادیده گرفتند؟» بهبهانی در پاسخ می گوید: «شاید. ممکن است عوامل بسیاری موجب شود که به مطلبی توجه نشود. من قبول ندارم که کسی به من ظلم کرده است. نه، ظلمی نشده، اگر فکر می کردم در پاره ای از موارد به من بی توجهی شده، می توانستم صدایم را بلند کنم و بگویم به من توجه کنید. من نخواستم این کار را بکنم. مضافاً اینکه مرگ نابهنگام فروغ فرخ زاد موجب شد که به او فرصت بیشتری داده بشود و در بارهٔ آنچه که در طول حیات کوتاهش گفته بود بیشتر تبلیغ بشود و در بارهٔ او بیشتر بحث بشود. من به هر حال فرصتی داشتم و او این فرصت را از دست داده بود. من از بابت اینکه راجع به او بیشتر بحث شد، شاکر هستم چون در عوض، من فرصت سرودن و سر در لاك فرو بردن و کار کردن بیشتری پیدا کردم. اگر شعر من ارزشی دارد بعدها حتماً فرصتی هست که در باره اش بحثی بشود و اگر ندارد فراموش گردد. به نظر من اگر شعر خوب باشد، به هر حال و در هر زمان و شرایطی ولو اینکه پانصد سال از دورانش بگذرد روزی مورد بحث قرار خواهد گرفت. اگر هم که نباشد در نطفه و در زمان شاعر و حتی زودتر از خود شاعر خواهد مرد.» هما سرشار، «گفتگویی دوستانه با سیمین بهبهانی سخنور بزرگ همروزگار ما»، ره آورد۷: ۲۶(پائیز و زمستان ۱۳۶۹)، ص ۱۱۰.

زانگه که زبان از پی گفتار گشودیم
تا دامنهٔ عمر، سرودیم و سرودیم
بر گنج درست سخن نادره کاران
در خورد توان، خردهٔ ناچیز فزودیم
بودیم و کسی پاس نمی داشت که هستیم
باشد که نباشیم و بدارند که بودیم[۳]

سیمین بهبهانی به سال ۱۳۰۶ در تهران زاده شد. مادرش فخر عظمی ارغون زنی فرهیخته و از انگشت شمار زنانی بود که با ادبیات فارسی و عربی، فقه و اصول، تاریخ و هیأت، زبان فرانسه و انگلیسی آشنایی داشت.[۴] او از مؤسسین جمعیت «نسوان وطنخواه» و از اعضای فعال «کانون بانوان» ایران بود. مدتی سردبیری روزنامهٔ *آینده ایران* را به عهده داشت و به سال ۱۳۱۴ به تأسیس *نامهٔ بانوان* اقدام کرد. آموزش و پرورش زنان برایش اهمیتی ویژه داشت و در این راه از هیچ همتی دریغ نمی کرد. دبیرستان «بانوان» را برای تعلیم زنان بزرگسال تأسیس کرد و سالیان مدید به تدریس زبان فرانسه در دبیرستانهای «ناموس» و «دارالمعلمات» اشتغال داشت.

خانم ارغون *تاریخ ناپلئون* را به فارسی ترجمه کرد و دو قصهٔ «ازدواج اجباری» و «جیمی و می می» از جمله داستانهای کوتاهی هستند که به چاپ رساند. در شعر هم تبحّر داشت و از سنین جوانی شعر می سرود. در واقع غزلی را که در روزنامهٔ *اقدام* منتشر کرد منجر به ازدواجش با مدیر آن روزنامه، عباس خلیلی،

۳. سیمین بهبهانی، *خطی ز سرعت و از آتش* (تهران : زوار، ۱۳۶۰)، «مقدمه».

۴. برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ فخر عظمی ارغون رجوع کنید به :
علی اکبر مشیر سلیمی، *زنان سخنور*(تهران : علمی، ۱۳۳۵)، جلد دوم، صص ۳۸ـ ۳۲.
بدرالملوك بامداد، *زن ایرانی از انقلاب مشروطیت تا انقلاب سفید*(تهران : ابن سینا، ۱۳۴۷)، جلد دوم، صص ۳۹ـ۳۷.
فخری قویمی (خشایار وزیری)، *کارنامهٔ زنان مشهور ایران* (تهران : وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۵۲)، صص ۱۲۰ـ ۱۱۸.

شد. ثمرهٔ این پیوند سیمین بهبهانی بود و عاقبتش جدایی.[۵]

عباس خلیلی «در نجف به دنیا آمد و همانجا تحصیل کرد. هنگامی که نهضت ضد انگلیسی در عراق پدید آمد، جمعیتی به نام 'نهضت اسلام' تشکیل داد و خود در رأس آن قرار گرفت و زیانهای فراوان به انگلیسها رساند. پس از جنگ جهانگیر اول که انگلیسها به عراق دست یافتند یك دسته از جوانان به شورش برخاستند و بر سر فرمانراوی انگلیس رفته او را کشتند. انگلیسها سپاه آورده نجف را محاصره کردند و همهٔ آن جوانان را گرفته به دار کشیدند، مگر دو نفر که گریختند و جان به سلامت بردند. یکی از آن دو جوان خلیلی بود که پیاده و از بیراهه به ایران آمد.»[۶] خلیلی به سال ۱۲۹۹ روزنامه *اقدام* را تأسیس کرد و از سالهای جوانی به نوشتن رمانهای اجتماعی پرداخت. او بیشتر از وضع ناگوار زنان ایرانی یاد می کرد و اغلب رمانهایش را به این موضوع وقف نمود. *روزگار سیاه* (۱۳۰۳)، *انتقام* (۱۳۰۴)، *انسان* (۱۳۰۴)، و *اسرار شب* (۱۳۰۵) جملگی به بررسی محرومیت زن از حقوق اجتماعی می پردازند.

آشنایی عباس خلیلی با فخر عظمی ارغون در آغاز از طریق غزلی بود که برای چاپ در روزنامهٔ *اقدام* دریافت کرد. او شیفتهٔ غزل و سرایندهٔ آن شد و با او ازدواج کرد. دو هفته بعد از عروسی خلیلی به کرمانشاه تبعید شد و وقتی بالاخره بعد از دو سال به تهران و خانوادهٔ خود بازگشت ازدواجش منجر به جدایی شد. سیمین

۵ـ بهبهانی در این مورد در یکی از اشعار اولینش به نام «شعر داستان زندگی» می نویسد:

یادها دارم از گلشنهٔ خویش — یادهایی که قلب سرد مرا
کرده ویرانه یی ز کینه و خشم — تا فزاید بسینه درد مرا

یاد دارم ز اجتماع پلید — که در تن را عبث بهم پیوست!
من شدم یادگار این پیوند — لیك چون رشته سست بود گسست

عاقبت بین مادر و پدرم — فتنه و شور و ماجرا افکند
کودکی بودم و مرا ناچار — گاه از این گاه از آن جدا افکند

مشیر سلیمی، *زنان سخنور*، ص ۲۶۹.

۶ـ یحیی آریانپور، *از صبا تا نیما* (تهران : شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۳)، جلد دوم، ص ۲۶۴.

خلیلی هنوز تولد نیافته بود که مادر باردارش به خانهٔ پدر بازگشت.
سیمین در دامان مادر تربیت یافت و پیش از آنکه به هیجده سالگی برسد نیمه کاره تحصیلات متوسطه را رها کرد تا با حسن بهبهانی دبیر انگلیسی و بعدها رئیس کانون ادبیات نوین ازدواج کند. به گفتهٔ خود او: «از پشت نیمکت دبیرستان به خانهٔ شوهر رفتم، در حالی که نمی دانستم برای چه شوهر می کنم. آیینه ای بود و شمعدانی و انگشتری و لباس سفیدی و مهمانهایی و عاقدی و سرانجام لفظی که آن را «بله» می گویند و هیچ چیز از «نه» کمتر نداشت.»[۷] بهبهانی از طریق کلاسهای شبانه به اخذ پایانامهٔ تحصیلی همّت گمارد و پس از آن رشتهٔ حقوق قضایی را در دانشگاه تهران به پایان رساند. او هرگز به کار قضاوت ننشست و کماکان به تدریس در دبیرستانهای تهران ادامه داد:

> از سال ۱۳۳۰ تا ۱۳۶۰ (سی سال از بهترین سالهای عمر) به تدریس در دبیرستانهای دخترانه پرداخته ام. با آن که به سبب رشتهٔ تحصیلی ام (حقوق قضایی) می توانستم، حداقل قاضی یا وکیل دعاوی باشم، از قبول هر شغلی (با وجود پیشنهادهای مکرر) جز تدریس سر پیچیده ام ... من شاعر بودم و معلم. اگر آرش کمانگیر جان در تیر نهاد و آن را پرواز داد تا مرز کشورش را بسازد، من جان در کلام نهادم و پروازش دادم تا اندیشهٔ شاگردانم را پرواز دهم و بی مرزی را بسازم.[۸]

ازدواج بهبهانی پس از تقریباً بیست سال و سه فرزند سرانجام به جدایی انجامید. او سالها بعد با منوچهر کوشیار ازدواج کرد و ۱۶ سال با او زیست. خاطرهٔ خوش این پیوند را بهبهانی در آخرین کتابش، *آن سرد، مرد همراهم*، برای همیشه جاویدان ساخته است.

منوچهر از مشکلات من آگاه بود. می دانست که هنوز فرزندانم نیازمند تربیت و مراقبت هستند. می دانست که شهرت و آبرویی دارم و از جنجال بیزارم. پذیرفت که برای فرزندانم پدری مهربان باشد. پذیرفت که نام خود را بر نام شعری من تحمیل نکند. و قول داد که برای آسایشم، تا آنجا که شرف و

۷. ناصر حریری، *دربارهٔ هنر و ادبیات، گفت و شنودی با سیمین بهبهانی و حمید مصدق* (بابل: کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)، ص ۹.

۸. [illegible]

حمیت بتوان نامیدش، کوتاهی نکند. حتا قول داد که، اگر لازم باشد، در خانه پی جدا از خانهٔ من زندگی کند.[۹]

منوچهر کوشیار به سال ۱۳۶۳ چشم از جهان فرو بست و به گفتهٔ بهبهانی «اکنون تنها دلبستگی ام به زندگی شعر است و سه فرزند، سه خورشید که از ورای سالیان نو جوانی ام تا این خستگی و رخوت میانسالی برمن تابنده و نوازشگرند.»[۱۰]
در طی چهار دهه فعالیت ادبی پر ثمر، بهبهانی هفت مجموعهٔ شعر و یك دفتر خاطرات منتشر کرده است. اگر به یاد بیاوریم که او خانه دار و مادر سه فرزند بوده و برای بیست و نه سال تدریس می کرده و به قول خودش جان در کلام می نهاده و پروازش می داده تا اندیشهٔ شاگردانش را پرواز دهد، آنگاه شاید بهتر دریابیم که چه سالهای پر ثمر و چه تعهد حیرت آوری داشته است.

خود من بسیاری چیزهایی را که می توانستم داشته باشم فدا کردم برای اینکه بیشتر به بچه هایم برسم و شاید بیشتر زنها همین گونه باشند. آنهایی که بیشتر به بچه هایشان می رسند، کمتر مجال خلاقیت و شعر و شاعری دارند بویژه که شاعر بودن یك نوع آزادگی و رهایی هم می خواهد. مردهای شاعر غالباً زیاد پایبند اهل و عیال نیستند.[۱۱]

نخستین مجموعهٔ شعر بهبهانی، *سه تار شکسته*، بیش از چهل سال پیش، در اسفند ۱۳۲۹ وقتی شاعر ۲۴ سال داشت، چاپ شد و شامل دو داستان و اشعاری است که بین سنین ۱۵ تا ۲۰ سالگی سروده شده اند. *جای پا* به سال ۱۳۳۵ چاپ شد و همچون مجموعهٔ اولین شامل دو بیتی پیوسته و سه بیتی و گهگاه غزل با محتوای اجتماعی بود. در ایامی که بازار سروده های عاشقانه سخت گرم بود و در اغلب نشریات ادبی چهار پاره های عاشقانه اقبال عام داشت، بهبهانی شعرش را و توجهش را عمدتاً معطوف مدارس پایین شهر، کارگاهها، روسپی خانه ها، خانواده

۹. سیمین بهبهانی، *آن مرد، مرد همراهم* (تهران : زوار، ۱۳۶۹)، ص ۳۳.

۱۰. سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار* (شیکاگو : انتشارات فرهنگسرای نیما، ۱۳۶۹)، ص ۲۴.

۱۱. هما سرشار، «گفتگوی دوستانه با سیمین بهبهانی»، ص ۱۰۸.

های متلاشی و محلات فقیرنشین کرد:[۱۲]

در میان دوستان و نزدیکان کسانی هم هستند که از راه خیرخواهی مرا نصیحت می کنند و می گویند 'سخن از دل بگو' چقدر از زبان جیب بر و دزد و دلاله، فاحشه و یتیم صحبت می کنی؟ زبان شعر را با بیان خشونت و زشتی و ناملایمات زندگی آزرده مکن. گوش اهل دل را از شنیدن این مطالب خشك و پوچ و بی ارزش خسته نساز شعر باید ترجمان لطیف ترین و رقیق آهنگها و نغمه های دل باشد گوش بآهنگ دل خود بسپار و هر چه او گفت بازگو کن.

در جواب آنها می گویم: شعر من سخن دل است و من هرگز جز به آهنگ دل خود جواب نگفته ام. اصولاً نمی دانم منظور آنها از سخن دل چیست و گویا ایشان تنها مغازلات و معاشقات پیش پا افتاده و مکرر را که از بس شعر طی سالها و قرنها دست بدامان آن زده دیگر ناگفته و ناشنیده ای ندارد سخن دل می دانند. گویا هنوز گوشهای مشتاقان از شنیدن وصف چشم و قامت و لب، لذت وصل، محبت هجر، شیرینی بوسه اشباع نشده و هنوز چشمان حریصشان بدنبال تجسم صحنه های مستی و بیخبری می دود.[۱۳]

در دو کتاب بعدی، یعنی *چلچراغ* (۱۳۳۶) و *مرمر* (۱۳۴۱) بهبهانی بیشتر به غزل روی می آورد؛ غزلهایی که با شیوهٔ سنتی اند و رد پایی هم از سبك هندی دارند. بعد از سکوتی طولانی و یازده ساله و در فاصلهٔ سالهای ۵۲ و ۶۲ سه مجموعهٔ *رستاخیز* (۱۳۵۲)، *خطی ز سرعت و از آتش* (۱۳۶۱)، و *دشت ارژن* (۱۳۶۲) به چاپ می رسند و آغاز دوره ای نوین را بشارت می دهند. مقصودم این نیست که در این سه مجموعه دگردیسی غریبی در کار بهبهانی رخ می نماید. نیتم فقط اشاره به این مطلب است که این دورهٔ کمال تعابیر و تصاویر مجموعه های

۱۲. در «بحثی در بارهٔ این کتاب»، *درجای پا*، (تهران : زوار، چاپ سوم)، ص ۱۶، سیمین بهبهانی می نویسد : «من در وجود کرمهای نفرت انگیز خاك، نالهٔ شوم جغد، سیاهی بال های کلاغ، سردی سنگ گورستان، دندان چندش آور مردگان، چهرهٔ زشت و بی حیای زن دلاله و مرد بدکار و در همهٔ آنچه که زشتش می پندارند، زیبایی سراغ دارم. زیبایی را در ماورای این ظواهر خشك و خشن جست و جو می کنم، به نظر من کلیهٔ این زشتیها در پشت خود قیافه ئی کاملاً مغایر با قشر ظاهر و سطحی خود دارند.»

۱۳. مشیرسلیمی، *زنان سخنور*، ص ۲۶۴، به نقل از *امید ایران* ۴۱ (۲۷ اسفند ۱۳۳۴).

پیشین است. رستاخیز است. اوجی شکوهمند است. تعالی و تحوّل تجربه های متنوع قبلی در شکل و مضامین غزل است:

اگر در لحظه های خاصی از زمان می ماندم و پای می فشردم، اگر در تنگنای تعصبی خشك لجاج می کردم، به تعهد شاعری خود خیانت کرده بودم. در جهانی که نو به نو نگرشهای دیگر گونه زاده می شوند و در رویارویی با کنشها و واکنشها آسیب می پذیرند و ناچار چهرهٔ دیگر می یابند و جامهٔ دیگر می پوشند، کدام فرزانه می باید که از یك نگرش رنگباخته تا واپسین دم پاس دارد و کاستیها و زیانهای آن را نادیده انگارد. در این جهان، جریان لحظه ها هر دم نه آن است که دم پیشین بوده است، «بودن» «شدن» می شود و «شدن»، بودن دیگر می سازد. «حال» امروز «آیندهٔ» دیروز است و گذشتهٔ فردا. آن که در دیروز زیسته و به فردا نپیوسته، هم به دیروز مرده است. با جویبار لحظه ها می روم تا به دریا برسم. بگذار سنگها به سنگی خود شادمانه بمانند.[۱۴]

اصولاً تحوّل ویژگی کار بهبهانی است. هر مجموعهٔ جدیدی تداوم همین تحوّل بنیادین است: تحوّل در اندیشه و جهانبینی دست در دست تحوّل در قالب. نوآوری و ابداع نه به حکم نوجویی که در جواب نیازی درونی و به ضرورت مضامین و مفاهیم تازه. نه هدف بلکه وسیله. نه در جدال با دیروز که در جاری بودن با زمان. با خواندن کل آثار بهبهانی درمی یابیم که شعر او شاهد تجربیات گوناگون است و سرانجام این تجربیات به تغییرات اساسی در قالب و طرز غزل می انجامد. به گمان من، یکی از پر اهمیت ترین جوانب شعر بهبهانی کاربرد خلاقی است که از غزل می نماید. یعنی قالب کمابیش محتضر و به اصطلاح «مردهٔ» غزل را چنان زنده می کند و به آن چنان اعتلایی می بخشد که با شعر نیمایی پهلو می زند و علی محمد

۱۴- سیمین بهبهانی، «دویدیم و هنوز می دویم»، دنیای سخن ۱۱۳ (آبانماه ۱۳۶۶)، ص ۱۱.

حقشناس در مقاله ای بدیع و درخشان او را به حق «نیمای غزل» می خواند.[۱۵]

> سیمین بهبهانی به منظور انجام امر آشنایی زدایی (defamiliarization) از قالب غزل، از میان واحدهای ساختاری آن قالب، واحد وزن را ـ یعنی بنیادی ترین عنصر سازنده قالبهای شعری را ـ برگزیده است. آنگاه با افزودن بیش از چهل و یك وزن کم سابقه یا به کلی بی سابقه بر اوزان غزل، این قالب کهنه را هویتی نو بخشیده و آن را پذیرای پیامهای نو و معانی امروزی کرده است. و این درست همان شیوهٔ آشنایی زدایی است که نیما نیز سالها پیش از سیمین، در کار شعر فارسی به طور کلی کرد و از آن رهگذر، بدعت نیمایی را پایه گذاشت.[۱۶]

این تحول در غزل را می توان تبلور سنتگرایی نوین بهبهانی دانست. سنتگرایی نوین یعنی گسست و پیوست سنت و تجدد. یعنی هماهنگی میان دیروز و امروز. یعنی سنت و تجدد دیگر با هم در تضاد و تناقض نیستند بلکه یکدیگر را

۱۵ـ در مقالهٔ پروسعت و بدیعی اسماعیل خویی در جواب کسانی که می گویند غزل شعر امروز نیست می نویسد: «این سخن که 'غزل شعر زمان ما نیست'، با این همه، پشتوانه ای دارد که درست است : 'تقلید کار خوبی نیست'. که، گفتم، درست است. اما مگر تنها در زمانهٔ ما ست که تقلید کار خوبی نیست؟ در زمان حافظ نیز تقلید کار خوبی نبود. و مولوی نیز، بی گمان نخستین کسی نبود که دریافت که :

'خلق را تقلیدشان بر باد داد ای دو صد لعنت بر این تقلید بادا'

غزل البته که، تقلیدی اش خوب نیست. شعر نیمایی نیز به همچنین. شعر شاملویی نیز به همچنین. هیچ چیز، به طور کلی، تقلیدی اش خوب نیست. هیچ قاب و قالبی، هیچ شیوه و شگردی، هیچ شکلی از شکلهای هنری، چه در شعر و چه در هر هنر دیگری، نه در شعر و نه در هیچ هنر دیگری، هیچگاه به گوهر کهنه نمی شود. آنچه کهنه می شود، یعنی به راستی آنچه کهنه است، این یا آن 'کارکرد' یا 'برداشت' ویژه از این یا آن قاب یا قالب یا شیوه یا شگرد یا شکل از شکلهای شعری یا هنری به طور کلی ست.

غزلسرایانی همچون شهریار، عماد، سایه، سیمین بهبهانی، م. سرشك و حسین منزوی نشان داده اند که شکل غزل هنوز همچنان کارکرد و کاربرد دارد. اخوان نیز از اینان است، و، بی گمان، از بهترینان شان.»

«چکادی برفپوش، با هوای پاك زمستانی»، *فصل کتاب* ۳: ۲(تابستان ۱۳۷۰)، ص ۱۶.

۱۶ـ علی محمد حقشناس، «نیمای غزل : سیمین بهبهانی.»، *نقد آگاه* (پائیز ۱۳۶۱)، ص ۹۶.

دگرگون می کنند. مکمل یکدیگرند. ساخت تازه ای به هم می بخشند. از برکت وجود یکدیگر توانی تازه می یابند. در آثار بهبهانی، به خصوص در سه مجموعهٔ آخرینش، به جنبه های گوناگونی از تجدد بر می خوریم. تجددی که نه نقطهٔ عزیمتش غرب است و نه الزاماً با سنن ایرانی در تناقض است. تجددی که امکان برگذشتن از دو پارگیهای ریشه دار فرهنگی را نشان می دهد.

البته مرادم این نیست که در آثار بهبهانی مسأله تجدد حل شده است. تاریخ فرهنگی ایران معاصر را شاید بتوان در سطحی یك تلاش همه جانبه در جهت تقلید یا تعطیل، تعدیل یا تشدید تجربهٔ تجدد دانست. اما آنچه، به گمان من، در اشعار بهبهانی تازگی رهایی بخشی دارد این واقعیت است که نه منادی رجعت به ریشه های قومی است و نه الگوهایی از قبیل فرد گرایی، دمکراسی، عینیت، حقوق زن را مایملك دنیای غرب می داند.

اگر چه در محتوا وتصویر و قالب تا میزان قابل توجهی از سنت سر پیچیده ام اما در کل از سنتهای فرهنگی شعر نگسسته ام. پشتوانهٔ شعر من همان فرهنگ رایج در ادبیات این کشور است: فرهنگ *شاهنامه* و تفسیر و اساطیر ملی و قصه های مردمی. تقریباً اکثر غزلهایم از این فرهنگ سود جسته و بارور شده است و به همین سبب فهم کامل آنها مستلزم آشنایی با این فرهنگ است و شاید یا به همین سبب نیازمند بیش از یك بار شنیده شدن باشند.[۱۷]

شاید بتوان اغلب نویسندگان صد و اندی سال گذشته ایران را به یکی از دو جناح متخاصم متعلق دانست. برخی گمان داشتند که تجدد در ایران نتیجهٔ نفوذ غرب است. برای اینان تجدد ، تمدن و غرب مترادف یکدیگر شدند و هر آنچه بومی بود ارتجاعی و گذشته گرا تلقی شد. کهن برای اینان کهنه شد و میلشان به تغییر سریع جامعه به شکل احکام جزمی درآمد که در تاروپود آثارشان رخنه کرد. سنت ادبی ایران برای اینان به بدنهٔ مرده و بیجانی بدل شد که سخت محتاج احیای مجدد بود. لاجرم با شکلها و طرزهای ادبی ملهم از غرب دست به آزمایش زدند. کثرت استفاده از واژهٔ «نو» (ادبیات نو، زن نو، پیام نو، شعر نو) یکی از تبلورهای نمادین اهمیتی بود که این دسته برای بریدن از گذشته قایل بودند. گذشته ای که گویی کپك زده بود. گذشته ای که دیگر فقط پیشین و اسبق نبود بلکه یدك کش صفاتی از قبیل

۱۷. سیمین بهبهانی، «دویدیم و هنوز می دویم»، ص ۶۰.

کهنگی، پوسیدگی، فرسودگی و حتی ارتجاعی شد. گذشته ای که نیاز مبرم و فوری به نو شدن و تازه شدن پیدا کرد و گذشتن از گذشته.

گروهی دیگر، با ایمانی همانقدر راسخ، و در پاسخ به گروه اول می پنداشتند که جامعهٔ ایران در نتیجهٔ دخالتهای غرب به انحطاط گراییده است و ادبیات به اصطلاح «نو» را به عنوان پیامد نفوذ غرب و نوعی تقلید کورکورانه از آن طرد می کردند. جالب اینکه، این عالم مقال هم، مانند عالم مقال پیشین، سخت در بند مجادلات بی پایان و اغلب خیالی با غرب بود. تأکید بی فتور این گروه بر میراث قومی در واقع نوعی ارج گذاری بیمار گونهٔ غرب بود. هر چند تأکید اینان بر سنت خودکفای ایران و عظمت و اصالتش بود ولی در واقع هنوز غرب محور افکار و نقطهٔ رجعت باقی می ماند و به عنوان آن «دیگر» فرهنگی ارجی وافر می یافت.

نگاهی گذرا بر دو واقعه و تجربهٔ ادبی در چند دههٔ اخیر که اهمیت تاریخی یافته اند بیانگر این نوسان و دو پارگی است. در نخستین کنگره نویسندگان ایران که در تیر ماه ۱۳۲۵ در تهران برگذار شد و ۷۸ نویسنده، شاعر، منتقد و اندیشمند در آن سخنرانی داشتند فضای غالب مؤید عقب افتادگی ادبیات فارسی و مشوق احیای آن از طریق آشنایی و مددیابی از ادبیات غرب بود. به گفتهٔ دکتر فاطمه سیاح، ادبیات ما:

> از آغاز سده هیجدهم تاکنون دوچار بحران شدیدی بوده است ... چون انتقاد ما قبل از اینکه استعداد و توانایی تأثیر در ادبیات را بیابد خود نیازمند منتظم و متشکل شدن می باشد، لذا موظف است از منقدین عالی مقام غرب یعنی پایه گذاران ادبیات کنونی تعلیم بگیرد، در آثار بینظیر نویسندگان با عظمت ادوار جدید مغرب زمین مطالعه دقیق بنماید، تا قادر به اجرای آرمانها و متودهای آنان در ادبیات ما بشود.[۱۸]

در ده شب شعر که نقطهٔ عطف فعالیت پرفراز و نشیب کانون نویسندگان ایران بود و ۶۰ تن از برجسته ترین نویسندگان و هنروران و اندیشمندان در آن شرکت داشتند انحطاط ادبیات مدّ نظر بسیاری بود. انحطاطی که نتیجهٔ مستقیم و مخرب تقلید کورکورانه از ادبیات غرب است. به قول مرحوم دکتر غلامحسین ساعدی:

> شبه هنرمند موجودیست بی فرهنگ ولی متظاهر به فرهنگ، یك دو

۱۸. *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، (تهران: بی ناشر، ۱۳۲۶)، ص ۲۳۲.

زبان فرنگی را درست یا نادرست یاد گرفته و نام عده ای از مکاتب هنری غرب را که اصلاً ربطی به ما ندارد، به خاطر سپرده، و هر جا و هر گوشه و هر موقعیتی که پیش بیاید، با کلمات قلمبه سلمبه و زبان یأجوج و مأجوج و آلوده به لغات فرنگی ولی با جملات نامربوط و درهم به اظهار فضل می پردازد و نام چند هنرمند یا شبه هنرمند ناشناس غربی را مرتب غرغره می کند.... بدین ترتیب شبه هنرمند، ریشه در خارج از وطن خود دارد ... به فرهنگ ملی وطن خود علاقه ای ندارد، میراث هنری قرنها را به هیچ می گیرد.[۱۹]

در آثار بهبهانی، همچنانکه در نوشتهٔ معدودی دیگر، سنتهای به اصطلاح غربی و ایرانی به طور مطلق نه تأیید و نه تکذیب می شود. فارغ از وسوسهٔ «نوگرایی» بهبهانی تجدد و سنت را نه در تضاد و نه در تقابل می بیند. او سنت ایرانی را منادی حقوق فردی و ادبی یا تجدد و تمدن نمی داند و در پی راه و رسم ناآشنا نمی رود که نوجو باشد. این روال خانگی کردن تجدد در واقع مرکزیت عالم مقال ادبی و فرهنگی غرب را فرو می شکند و برتری آن را نه تنها به چالش می گیرد که نفی هم می کند. با رد دوگانگی آشتی ناپذیر ایرانی/غربی، یا متجدد/ارتجاعی و منازعاتی که پیامد این دوگانگی است به امکان گفت و شنود فرهنگی که فرصت آن مدتهاست فرا رسیده جامهٔ تحقق می پوشاند. بهبهانی ناکارایی تقسیم بندیهای مفهومی و لغوی چون سنتی - پس - ایرانی و متجدد - پس - فرنگی را به اثبات می رساند. او جنبه هایی از سنت یکسره کهن را با نگاه ویژهٔ متجدد خود در می آمیزد. استادی او در غزل سنتی به نحوهٔ حیرت آوری غیر سنتی است. غیر سنتی بودن غزلهای او صرفاً به لحاظ محتوای آنها و یا به خاطر برچیدن گردونهٔ مرد به عنوان ناظر و شاعر و عاشق نیست بلکه در عین حال به این خاطر است که او توانسته شکل محبوب و آشنایی را که بسیاری کهنه و پوسیده و حتی مرده می پنداشتند عملاً احیا کند و به آن حیاتی تازه بخشد. بهبهانی غزل را از مدار شعر کهن به گسترهٔ شعر امروز رهنمون می شود و آنرا جزء مهمی از پیکرهٔ اصلی و اصیل ادبیات معاصر فارسی می کند.

غزل را از دو دیدگاه متفاوت ولی بهم پیوسته می توان بررسی کرد: قالب و محتوا. در ادبیات کهن ایران این دو مفهوم با هم به کار می آیند و مکمل یکدیگرند. حاصل آنکه قالب سنتی غزل همراه با محتوای آن تعریفی واحد را می پذیرد و می پذیراند. یعنی غزل، در این چارچوب، شعری است کوتاه (معمولاً بین هفت تا دوازده بیت) که وزن و قافیه ای مشخص دارد و محتوایی غنایی. از لحاظ

۱۹. ناصر مؤذن (ویراستار)، ده شب شعر (تهران : امیرکبیر، ۱۳۵۷)، ص ۲۰۲.

گفته می شود که مردی برای زنی نوشته
ت که به زنان عشق می ورزد. دهخدا غزل
صف حال زنان»[20] می داند و دکتر سیروس
غزل را «سخن گفتن با زنان و عشقبازی و
و وصف زنان» معنی می کند.[21] لغتنامه
تأیید می کنند. یعنی، به عبارت دیگر،
ن گوش فرا می دادند، موضوع عشق و
دند.

شوق غزل سنتی شکی نیست ولی در زن
روز در مورد جنسیت معشوق در غزل
اوان وجود دارد. بافت زبان فارسی هم به
ی نمی کند. ضمایر فارسی برخلاف مثلاً
ؤنث را از هم تمیز نمی دهند و افعال فارسی
لاقی نمی گذارند. کلماتی همچون دوست،
و مؤنث به طور یکسان اطلاق می شوند.
است. یعنی از سویی ویژگیهای او دهانی
ون فندق، سینه هایی چون انار یا لیمو،
هلو و چشمانی چون بادام است. از سوی
تیار به یاد میوه فروش سیّار سرگذر می
گر و غارتگر می شود که عهد شکنی و
ای او. و البته در توصیفش از اصطلاحات
کمان دارد، زلفی چون کمند، مژگانی بسان
که دهخدا معتقد است که: «در هر خانه
و جَلوَت شریك صحبت بودند. اکثرِ شعرا
و در اشعار عشقی آنان را توصیف می

ظاهر لاینحل جنسیت معشوق غزل را و

ریشهٔ واژه، غزل به شعر عاشقانهٔ کوتاهی
باشد. غزیل یا غزلسرا به معنای مردی اس
را «کلام موزون و مقفی در معاشقه و وص
شمیسا در کتاب *سیر غزل در شعر فارسی*
حکایت کردن از جوانی و محبت ورزیدن
های فارسی اغلب همین معنا را برای غزل
بنتاً مردان غزل می سرودند و زنان به آ
دلبستگی و ملهم احساسات عاشقانه می ش

البته هر چند در «زنانه» بودن مع
بودنش تردید فراوان است. یعنی تا به ام
غزلسرایان ما بحث و اختلاف نظر فر
تشخیص این هویت معمایی کمك چندان
فرانسه، انگلیسی و اسپانیولی مذکر و م
نیز برخلاف مثلاً عربی بین زن و مرد اخت
یار، دلبر، صنم و غیره به معشوق مذکر
شیوهٔ توصیف دلدار هم در کل ابهام انگیز
چون پسته، لبانی چون عنّاب، دماغی چ
گونه هایی به سرخی سیب، پوستی چون
دیگر این «ضعیفه» که خواننده را بی اخ
اندازد تبدیل به معشوقی خونخوار، ست
عربده جویی پیشهٔ اوست و میدان جنگ ج
رزمی هم استفاده می شود. ابروانی مانند
خنجر و نگاهی چونان تیر. بی سبب نیست
ای غلام تُرك وجود داشت و آنان در خلوت
شیفته و دلباختهٔ همین غلامان بودند
کردند.»[22]

به هر سبب، دنبالهٔ بحث جالب و به

۲۰. علی اکبر دهخدا. *لغت نامه* (تهران : دانشگاه

۲۱. سیروس شمیسا، *سیر غزل در شعر فارسی* (ت

۲۲. دهخدا. *لغت نامه*، ج ۲۷، ص ۲۰۸.

، ۱۳۴۵)، ج ۲۷، ص ۲۰۸.

تهران: فردوس، ۱۳۶۹)، ص ۱۱.

اینکه آیا زن است یا غـلام ترکی کـه نقش زن را بازی می کند، به فـرصـتی دیگر واگذاریم و در اینجا سخن را با این نکته دنبال کنیم که سیمین بهبهانی این نظام کهن غزل را دگرگون می کند. البته زنان دیگری قبل از او غزل سروده اند، ولی به گمان من، او اولین شاعر زنی است که در راه ایجاد تحولی اساسی در قالب و طرز و مفهوم غزل گام برداشته و توفیق شایان توجهی نیز نصیبش شده است.[۲۳]

در غزلهای عاشقانهٔ بهبهانی مردان موضوع عشق اند، کشف حجاب می کنند، از محبس تنگ «مردانگی» می رهند، ملهم می شوند و نه الهام گیرنده، مشهود می شوند و نه شاهد، منظور می شوند و نه ناظر، معشوق می شوند و نه عاشق. مردان که طی قرون همچون بلبل شیدا با گل عشق می ورزیدند و نوای پرواز و نیازشان به ناچار با سکوتی محض مواجه می شد پاسخی در غزل یك زن درمی یابند و محبوب غزل می شوند.

مردان ایرانی از دیدن تصویر خود در آئینهٔ ادبیات زنانه چندان بهره ای نبرده اند. آئینه ها عمدتاً در اختیار خودشان بوده است. منبر و قلم مو و دوربین را در انحصار خود داشتند و کمتر شاهد بازتاب خود در نگاه زن بودند. آنها محبوس در عقاید قالبی فرهنگی دربارهٔ مردانگی بودند. اگر هم به ندرت جایی در نوشتهٔ زنان می یافتند تصویرشان از هر گونه رنگ و سلیقهٔ جنسی خالی بود. به عنوان مثال تنها مردی که در دیوان پروین اعتصامی حضوری فردی دارد پدر اوست که در رثایش پروین شعری نوشته است.

در اشعار سیمین بهبهانی سرانجام حجاب رمز و راز از گرد مردان در غزل برگرفته می شود. مرد حضوری جسمانی پیدا می کند و از ویژگی فردی برخوردار می شود. او دیگر صرفاً یك شخصیت خیالی، یك رؤیا، یا یك شاهزادهٔ ذهنی نیست. موجودی است که ناظَر مطلوب بودن خود است. مورد انتخاب قرار گرفته و شاهد شور و طلب زنانه است.

۲۳. در کتاب *سفینه ای از غزل زنان*، معین الدین محرابی می نویسد: «از آنجایی که تاکنون تذکره ها و سفینه های شعری کمتر و به ندرت از زنان شاعره و اشعار آنان یاد نموده اند، و نیز از آنجایی که سوای چند تذکره مختصر و ناقصی که در خصوص زنان شاعره نوشته شده، تذکره دیگری در دست نیست، راقم این سطور بر آن گردید تا در این موضوع کتاب نسبتاً جامعی را ارائه نماید. بر این اساس و جهت نیل بدین هدف بود که کتابهای بسیاری مورد تدقیق و کنکاش قرار گرفت و از خلال آن نیز صدها شاعره ی پارسی گوی چهره نموده، مکشوف گردید». معین الدین محرابی، *سفینه ای از غزل زنان* (کلن - آلمان غربی: نشر رویش، ۱۳۶۸)، «پیشگفتار».

بهبهانی در غزلهای عاشقانهٔ خود به مردان حیاتی نو می بخشد و آنان را با دقتی تازه و از دیدگاهی نو برمی رسد. مردان که برای چندین قرن در نقش «عاشق» در غزل رخ می نمودند به هیأت معشوق درمی آیند. شعر «شراب نور» که یکی از پرآوازه ترین اشعار اولیهٔ بهبهانی از مجموعهٔ مرمر است تجلی این تغییر نقش جالب زن و مرد است. در این شعر، همچنانکه در بسیاری دیگر، بهبهانی نقش مرد را به عنوان ناظر برمی اندازد و زن را از مقولهٔ شیئی مشهود خارج می کند. زن قدرت و اختیار می یابد. برمی گزیند. معشوق را می نوازد. درون خود را می کاود. حدیث نفس می گوید. عشق می ورزد و غزیل می شود:

ستاره دیده فرو بست و آرمید بیا
شراب نور به رگهای شب دوید بیا
ز بس بدامن شب اشك انتظارم ریخت
گل سپیده شکفت و سحر دمید بیا
شهاب یاد تو در آسمانِ خاطرِ من
پیاپی از همه سو خط زر کشید بیا
ز بس نشستم و با شبِ حدیثِ غم گفتم
ز غصه رنگ من و رنگ شب پرید بیا
به گام های کسان می برم گمان که تویی
دلم ز سینه بیرون شد ز بس تپید بیا
نیامدی که فلك خوشه خوشه پروین داشت
کنون که دست سَحَر دانه دانه چید بیا
امیدِ خاطرِ سیمینِ دل شکسته تویی
مرا مَخواه، از این بیش نا امید بیا.[۲۴]

درست است که معشوق «شراب نور» همچنانکه معشوق در اکثر قریب به اتفاق اشعار غنایی اولیهٔ بهبهانی در هاله ای از ابهام و تقدیس نهفته است و در توصیفش زبانی عریان و سرباز استفاده نمی شود ولی این کشف حجاب ادبی از مرد در نوشتهٔ بدیع *آن مرد، مرد همراهم* نقطهٔ عطفی پیدا می کند. در این کتاب بهبهانی با زبانی سخت شیوا و منظوم و منثور از محرمیاتش با منوچهر کوشیار سخن می گوید. جالب توجه این نکته است که اگر چه نویسندگان زن ما تا به امروز حدیث نفسی از

۲۴. سیمین بهبهانی، مرمر (تهران: زوار، چاپ چهارم ۱۳۶۸۰)، ص ۱۵.

خود به چاپ نرسانده اند، ولی در نوشتن یادبودنامه از همسران خود هیچ کوتاهی نکرده اند. «غروب جلال» و «شوهرم جلال» از سیمین دانشور و آن مرد، مرد همراهم از جمله این آثارند. تصور نمی کنم تا به حال نویسندهٔ مردی خاطرات یا زندگینامهٔ همسر یا معشوقش را به چاپ رسانده باشد.

سنتگرایی نوین بهبهانی به شکل یا مخاطب غزل محدود و خلاصه نمی شود. او برای یافتن مایه های شعر نیز اعماق فرهنگ خود را می کاود و مضامین مألوفی می یابد و به آنها حیاتی تازه می بخشد. مجموعهٔ شانزده «کولی واره» نمونهٔ بارز این بازاندیشی و بازنگری به پدیده ای شناخته شده است.

در افکار عمومی ایرانیان هاله ای غنی از معانی آشکار و نهفته و ضد و نقیض گرد مفهوم کولی فرا آمده است. در اشعار بهبهانی، کولی که همواره زن است، هویتی جالب و بحث انگیز می یابد. از طرفی مظهر دربدریها و آوارگیهای زن ایرانی می شود. آشیانه ای از خود ندارد. پیوسته در سرگردانی است. خانه به دوش است. به گفتهٔ خود بهبهانی:

> مردسالاری و ستمسالاری در کشورم دیرینه است. زنان شاهنامه را بنگرید. هر کجا حدیثی از زن است حدیثی سراپا درد است: حدیث تهمینه ای، منیژه ای، فرنگیسی و کتایونی. و آنجا که گُرد آفریدی است، تن در جامه، و گیسو در کلاه خُود مردان نهان می دارد، و آنگاه که سیمای زنانه اش می درخشد از شرم می گریزد. و آنجا که پوراندخت و آزرمیدختی بر تخت می نشیند، آنگاه است که مردی نمانده است و در ناگزیری و ناچاری، وجودشان غنیمتی است بازیافته به اکراه. پس کولی «من» است. زن است. روح تاریخ این وطن است. با این همه، مَن به قصدچنین انتخابی نکردم. «کولی» خود آمد و من در برویش گشودم.[۲۵]

و البته کولی مهاجر ازلی است. هم غربی است و هم شرقی. می گویند کولیان «طایفه ای از بقایای هندیان رامشگرند که در عهد بهرام گور به ایران آمده اند.»[۲۶] و می دانیم که در اقصی نقاط دنیا صحرا نشینی و بیابانگردی می کنند. خود بهبهانی در این مورد می گوید:

۲۵. بهبهانی، «دویدیم و هنوز می دویم»، ص ۶۱.

۲۶. حسن عمید، فرهنگ عمید (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳)، ص ۹۹۳.

کولی من اگر چه از شرق است اما به غرب سفر می کند. روح کولی در قلب اروپا، سوار بر اسبان تیزتك مجار می تازد و یال اسپش باد را شانه می زند؛ در اسپانیا می خواند و می رقصد و دامان پیرهنش بالهٔ پری دریایی به هنگام نوازش آب است. اندوه غربت دیرین خود را با زخمه های گیتارش بر دل چاك چاك زمان می نشاند و در سرزمین نیاکان من - ایران - بر دورافتاده ترین حواشی کویر پای می کشد. ماران کویری را می شناسد، زهرشان را و مهره شان را با خود نگاه می دارد برای دشمنی یا دوستی، و گیاهان را می شناسد و خاصیتشان را، و در آینه حال ترا و آیندهٔ مرا می بیند. او زبان و پیام و نشانه های دیرینهٔ خود را فراموش نمی کند.[۲۷]

جایگاه اجتماعی کولی پر از ابهام است. هر چند از لحاظ فرهنگی و اجتماعی حاشیه نشین است ولی تن به رام شدن در نمی دهد. او را فقط به عنوان همسر، مادر، دختر یا خواهر نمی شناسند و هویتش به مناسباتش با مردان باز بسته نیست. کولی به نوعی ناهمنوایی ستیزنده شهرت دارد، به استقلالی محصور ناشدنی:

چون غزالان خانگی، بندی خواجه نیستی:
جان آهوی دشت را الفتی با حصار نیست.
با گل باغ و بوستان، این غریبی تو را رواست؛
هفت رنگ است سبزه اش، ساده چون مرغزار نیست.[۲۸]

و قدرت کولی فقط در استقلالش نیست. قدرت جادویی نیز دارد. کف می بیند. فال می گیرد. گذشته را می داند. آینده را پیش می گوید. مشکل می گشاید. دعا می نویسد.

کولی گرفته ست فالی: پا فال او وعده ها هست:
«سی روز ...
سی هفته ...
سی ماه ...»

۲۷-سیمین بهبهانی، دشت ارژن (تهران : زوار، ۱۳۶۲)، ص ۱۰.

۲۸-بهبهانی، دشت ارژن ، ص ۳۴.

- سی لحظه صبرم کجا هست!
کولی! گیاهی نداری کز درد عشقم رهاند؟
از رُستنی، بهر رَستن، با کولیان بس دوا هست.
کولی! دعائی نداری؟ شاید گشاید طلسمی:
با کولیان (دایه می گفت) تعویذ مشکل گشا هست [۲۹]

کولی تخته بند خانه نیست. در پستو نمی ماند و زندانی اندرون و معمائی آرمانی زن نیست. او در حفظ حریم سنتی میان زن و مرد اصراری ندارد و پرده نشینی نمی کند. کولی تحرک دارد و تحرکش به او حضور می بخشد.

با قدمهای کولی، دشت بیدار می شد؛
با زُلال نگاهش، برکه سرشار می شد.
لب زهم باز می کرد، کهکشان می درخشید...
موی بر چهره می ریخت، آسمان تار می شد...
تیغهٔ اعتمادش ... در دو پستان نهفته ...
با دل نابکاران، گرم پیکار می شد.
یال اسبش که می تاخت، باد را شانه می زد؛
ضرب نعلش که می کوفت، رقص تاتار می شد. [۳۰]

برای درک اهمیت آزادی تحرک کولی کافی است به یاد بیاوریم که اجتماعات مردسالار به عناوین مختلف تحرک زن را محدود کرده اند. شاید کفش چینی که طی قرنها پای زن را قالب می گرفت و مُثله می کرد یا حجاب به مفهوم سنتی آن که دیواری پارچه ای و سیّار را جایگزین دیوارهای آجرین و سیمانی می کرد تا زن فراموش نکند که محدود در مقصورهٔ حرمسرا و خانه و اندرونی است دو نمونهٔ بارز این نیاز به محدود کردن زن باشد. و به راستی مگر جرم زنان جادوگر این نبود که «پرواز» می کردند! مگر هیستریا - این عارضهٔ «زنانه» - حتی در ریشهٔ لغویش اشاره به جا به جایی و تحرک زهدان زن ندارد؟ آیا سلیطه زنی نیست که پا از گلیم خود فراتر می نهد و زبانش همچون پایش تیز است؟
آزادی تحرک کولی را باید در چارچوب بی تحرکی تحمیلی بر زنان در اغلب

۲۹. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۱۹.

۳۰. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۲۱.

جوامع به خصوص خاورمیانه نگریست. فاطمه مرنیسی، جامعه شناس مراکشی، امتیاز تحرک زن را در جوامعی که عرصه های زنانه و مردانه در آن از هم تفکیک شده اند آنچنان پر اهمیت می داند که آن را با امتیازی بهشتی برابر می شمرد:

> وقتی جایگاه خود را در بهشت بررسی می کردم، دیدم که یکی از حقوقی که باید بر آن تأکید کرد حق حرکت آزادانه در داخل و خارج بهشت است. از خود بهشت مهمتر آزادی حرکت بی قید و شرط است. آزادی حرکت بی اذن و اجازه. شاید مهمتر از حق ورود به بهشت حق خروج از آن باشد، خروجی بی دلیل و صرف سودای کشف افقهایی تازه.[۳۱]

یکی از ویژگیهای دیگر شخصیت کولی صدای او در ملأ عام است. واژهٔ کولی در واقع با حضوری پر صدا عجین است. صدایی که سنتاً باری منفی بهمراه دارد. چون طی قرون متمادی صدای زن بخشی از عورت او شناخته می شد و تابع همان قیود و محدودیتها بود که جسم او. یعنی صدای زن پارسا به گوش نامحرم نمی رسید. و این سکوت برای مدتهای مدید مشروعیت یافت. شکلی قدوسی پیدا کرد. تشویق و ترغیب شد. این سلب هویت اجتماعی و انفعال، این شرم و آزرم یکی از خصیصه های اصلی زیبایی زنان به شمار آمد. زن زیبای سنتی در سکوت خود جذاب است. زبانش دراز نیست. سنگین و صامت است. دایم سرخ می شود، رویش باز نشده است. حضور بیانیش را (همچنانکه حضور جسمانیش را) انکار می کند. محجوب است. در جمع فردیت ندارد. سر بزیر است. چشم دریده نیست. در پرده می نشیند و در پرده سخن می گوید و خوب می داند که زبان سرخ سر سبز می دهد بر

[illegible]

ده کردن» می داند.[۳۲] خود بهبهانی هم در مقدمه ای که بر آخرین منتخب فریاد بیهو
وشته به یاد گوش درد دوران کودکیش می افتد و می نویسد: «پزشك اشعارش ن
کودکانه ام را به 'کولیگری' تعبیر می کرد و به مادرم می گفت: 'این دختر فریادهای ک
را از زمانه خواهد گرفت.' «کولیگری» ام به صورت «کولی واره» ها در انتقام تو

۳۱.

: Kali Fatima Mernissi, *Women in Muslim Paradise*, (New Delhi
for Women, 1986), no page number.

۳۲. محمد م من، فرهنگ معین (تهران : امیرکبیر، ۱۳۶۲)، ج ۲، ص ۲۱۲۲.

آمد.»[۳۲] و همین یك عبارت كوتاه موضع مبهم كولی را نشان می دهد. كولی هم سرزنش می بیند و هم ستایش می شود. در آن واحد مورد تحقیر و تعظیم است. گر چه آنچنان كه در افسانه ها و افواه عمومی آمده بی تربیت و زبان دراز است، اما می تواند حق خود را و حق دیگران را طلب كند. درست است كه حاشیه نشین است، ولی حضوری قایم به ذات خود دارد.

این كه بهبهانی با كولی نه تنها احساس همدلی كه یگانگی می كند سخت تفكر انگیز است:

> و شگفتا كه، به تازگی، واسطه ئی برای پیوند خود و آن «من» سالیان پیش یافته ام كه یك كولی ست ـ یك كولی ساخته و پرداختهٔ خیال. و آنگاه كه می خواهم از خود یاد كنم، او (آن كولی) به میان می آید: او كه مظهر دربدریها و آوارگیهای همیشگی روح من است. و چه خوب از «من» و از «بی منی» می رهاندم! و چه آسان می توانم در وجود او بسرایم كه:
>
> كولی منم، آه، آری! اینجا، به جز من، كسی نیست:
> تصویر كولی ست پیدا، رویم در آئینه تا هست ...[۳۳]

دلبستگی بهبهانی به این شخصیت طرد شده اما آشنا و پر توان و برگزیدن كولی به عنوان فردی نسبتاً رها شده و رهایی بخش در واقع زیر سؤال كشیدن بسیاری از ارزشهای سنتی جامعه در بارهٔ زنانگی است. كولی رسوم رایج را برمی اندازد و مرزها را درمی نوردد. به عنوان تصویر فردی حاكم بر سرنوشت خود، در فرهنگی كه فردیت خود بنیاد را، به خصوص در میان زنان ارج نمی گذارد، كولی می تواند خود را و اسطورهٔ خود را از نو بیافریند. سفرهای پی در پی او از دهی به دهی، از شهری به شهری، و از دیاری به دیاری دیگر و نیز سفرش در عرصهٔ نمادین از گردونه ای از معانی زنانگی به گردونه ای تازه، همهٔ قواعد و قوانین تحجیر زن را برمی اندازد. تصویر كولی به گونه ای اجتناب ناپذیر تعریف محدود جامعهٔ ایران را از زن به چالش می گیرد. جامعه ای كه سنتاً جسم زن را در حجاب خواسته و صدایش را تهفته در سكوت و تحركش را در چهار دیواری خانه محدود. در حقیقت برخی از مشخصات كولی خصایصی اند كه معمولاً در انحصار مردان بوده اند. كولی هم حضور اجتماعی دارد و هم تحرك دارد و هم صدا.

۳۳- بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، مقدمه.

۳۴- بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۹.

بهبهانی بالقوه های طغیانگرانهٔ تصویر کولی را می شناسد و می شناساند. به جای آنکه الگوی غربی وارد کند تا در لوای آن قهرمان تازه ای بیافریند از همانی که در جامعه اش ـ ـ این فلات کهنسال ـ ـ وجود دارد بهره می گیرد. درست است که کولی هویتی قربانی هم دارد. بی خانه و آواره و سرگردان است ولی در عین حال شخصیت آشنا و پر توان و مقاومی نیز دارد. هم آرمان است و هم ضد آرمان. هم قهرمان است و هم ضد قهرمان. هم مقاوم است و هم منعطف. هر چند بر او ستم می رود ولی او با روابط ستم بار می ستیزد. طاغی است. عاصی است. انتقامجوست. سنگین و صامت و محجوب نیست. صبور و فرمانبر و پارسا نیست. به عبارت دیگر، در کولی احساسات شدید و متناقضی دربارهٔ زن و زنانگی گرد هم آمده اند.

سخن در اینجا بر سر آن نیست که آیا کولی مظهر ستمکشی و دربدری است یا تحرك و استقلالی نسبی. سخن بر سر این است که بهبهانی از تصویر کولی برای بازاندیشی و بازخوانی برخی مفاهیم استفادهٔ درخشانی می کند. با تکیه کردن بر آنچه از لحاظ فرهنگی مألوف است از هویت خود بنیاد و غیرمتعارف زن، آنچنان که در چهرهٔ کولی رخ می نماید، جانبداری می کند. با کاربرد تصویر کولی، تصویری آشنا را به قالبی آرمانی می ریزد و تعابیر پیشین را دربارهٔ او به زیر سؤال می کشد و از نوعی دگرگونی ریشه ای حمایت می کند. اسطوره های فرهنگ بومی و آشنا را ابتدا احیا و سپس نوسازی و نوخوانی می کند. با روایتی نو از کولی قدرت او و نه ستمدیدگیش را، استقلال و نه آوارگیش، تحرك و تظلم و نه ارقگیش را برمی کشد و تصویر پیروزمند و مستقلی از زنی آشنا را ارائه می دهد. تصویری آشنا با تفاسیری ناآشنا. «کولی واره ۱۳» بر گذشتن از سه خوف فرهنگی مرکزی در مورد زنان، یعنی حضور، تحرك، و صدا داشتن، را در عرصهٔ اجتماع بشارت می دهد و ارج می گذارد.

کولی! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری تا گوشها برسانی.
دود تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را؛
برکش ز وحشت این شب فریاد اگر بتوانی.
هر دیو، شیشه عمرش در بطن ماهی سرخی
ماهی شناور آبی که ش راه و رخنه ندانی.
هر دختری، سر دیوی بنشانده بر سر زانو
چونانکه کندهٔ هیزم بر شمش نقره نشانی.
دیوان تشنهٔ یغما، زان دختران پریسا
بردند از رخ و از لب، برد و عقیق یمانی.

کولی! به شوق رهائی، پائی بکوب و به ضربش
بفرست پیك و پیامی، تا پاسخی بستانی.
بر هستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را:
نعلی بسای به سنگی، تا آتشی بجهانی.
اعصار تیرهٔ دیرین در خود فشرده، تنت را؛
بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی -

کولی! برای نمردن، باید هلاك خموشی!
یعنی: به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی[۳۵]

طبیعی است که دیدگاه شاعری اندیشمند چون بهبهانی جامعه را نمی تواند در دو رنگ سفید و سیاه ببیند: دیدگاه محدود و مخدوشی که یك گروه را ظالم ابدی و گروهی دیگر را مظلوم ازلی بپندارد. موضع محدود و محصور کننده ای که عمق فاجعه را در روابط ستم باز نبیند و زنان و مردان را به دو گروه غالب و مغلوب، حاکم و محکوم، صیاد و صید، ظالم و مظلوم تقسیم بندی کند و نداند که وقتی زندگی زندان شد دیگر زندانی و زندانبان هر دو گرفتار زندانند و هر دو به نحوی زندانی:

> من به جدایی بین زن و مرد هیچ اعتقادی ندارم و معتقدم اگر در جامعه ای ستم باشد بر زن و مرد جامعه یکسان ستم هست و هیچ دلیلی ندارد که زنها بنشینند و به حال خودشان گریه و زاری کنند. من معتقدم که زن می تواند کشتی شکسته را به ساحل نجات برساند، معتقدم می تواند هر پیامی را به هر جا برساند و معتقدم که مظلوم نیست، درهم شکسته و خرد نیست. به همان اندازه که از ظالم نفرت دارم از مظلوم هم نفرت دارم. چرا باید زن مظلوم باشد.[۳۶]

و یا در جایی دیگر می گوید: «من چون زن هستم هر نوع قبول ستم را از سوی زن گناه نابخشودنی او می دانم و هر گونه دلسوزی و ترحم را بر او توهینی مستقیم به شمار می آرم. مردی که بر زن ستم روا دارد بیمار است و زنی که این ستم را تاب آورد،

۳۵. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۴۳.

۳۶. سیمین بهبهانی، پر ۵: ۱۱، ص۴۷.

پیمارتر.»[۳۷]

باری، بهبهانی با ایمان راسخ به استقلال و آزادی زن فقط فضای ادبی تازه ای برای او در غزل نطلبیده است بلکه در شکل مألوف غزل نیز به امکانات بیانی تازه ای دست یافته است. او در غزل به گفت و گوی نمایشی می نشیند، وقایع تاریخی مستند در آن می آورد، از طنزی عامیانه آنرا بهره ور می گرداند، جریان سیال ذهن را به آن راه می دهد، و حتی به کار داستانسرایی روی می آورد. بهبهانی (همچون نیما)

را به کار گرفته است. سه *تار شکسته*، اولین مجموعهٔ آثارش، شامل دو
است و دو داستان دیگر به نامهای «یك نامه» و «تو و زنجیر» بعدها در مجلهٔ
سیاه و اخیراً «مرثیه ای بر ارژن» در *گنجینهٔ زنان* به چاپ رسیده اند.[۳۸]
مثل نیای مادریش، شهرزاد قصه گو، راوی و نقال ماهری است و صناعَتش در
ستان نه تنها در زبان منثور که در زبان منظوم هم درخشان است. به عُنوان مثال
ه لطف می آمد از دور» و «من آن روز می گفتم که از مار می ترسم» دو نمونهٔ
ظرفیت غزل برای داستانسرایی می باشند. به عبارت دیگر غزل برای بهبهانی
ن مغازله نیست. او به تدریج دروغمایه های متنوعی از قبیل فلسفی، انتقادی،
خطابی، اجتماعی، و سیاسی در آن عرضه داشته است.[۳۹]
چند که بهبهانی شعار را هرگز به جای شعر ننشانده و به صدور قطعنامه های
نپرداخته، ولی شعرش را از آغاز با مضامین اجتماعی/ سیاسی گره زده است.
از آشوبهای تاریخی می گوید و سرنوشت انسانهایی که محبوس قاب تنگ این
. در چند بیت کوتاه ولی پر وسعت غزل «گفتی که انگور است» رودی از

۳۷ ـ سی
۳۸. گ
۳۹. شو

یمین بهبهانی، «در انتظار باران»، *ایران نامه* ۱۰: ۶ (بهار ۱۳۷۱)، ص۳۶۱.

جینهٔ زنان(سوئد: نشر باران، ۱۳۷۱)، صص ۹۷-۱۰۲.

هید بلخی (وفات ۳۲۵هـ ق) و بعد از او رودکی (وفات ۳۲۹هـ ق) اولین غزل فارسی را به
صطلح امروز گفته اند. ولی رواج غزل را شاید باید در قرن ششم مصادف دانست که شاعری
ایی (وفات ۵۳۵هـ ق) توجه خرد را معطوف غزل عارفانه می کند. بعد از او عطار و مولوی
متوای غزل را وسیع می کنند و افکار بدیع فلسفی و صوفیانه را در غزل بیان می نمایند.
زل را در سعدی و خواجه حافظ شاهد می شویم و بعد از این غزل از ترقی و تعالی باز می
ین رکود قرنها به طول می انجامد. در دورهٔ صفویه غزل بار دیگر حیات تازه می یابد. فرخی
ارف و عشقی پیش کسوتهای غزل اجتماعی ـ سیاسی می شوند و شهریار زبان محاوره و ساده
غزل می نماید.

حیرت و افسوس تبدیل به آبشاری از اعتراض و انزجار می شود. اعتراض و انزجار شاعری که در باغستان تاریخش به هر درختی که می نگرد میوه ای جز چشمان آغشته به خون و برکنده از حدقه بر آن نمی بیند.[۴۰]

گفتی که: «انگور است.» گفتم: «نمی بینم!»
گفتی که: «باور کن! یك خوشه می چینم.
این باغ تاریخ است، وین تاکها هر سال
انگور می آرد، چندان و چندینم ...»
دستت تکان می خورد؛ انگار می چیدی
گفتم: «ندارد راه، شوخی در آئینم.»
گفتی: «به هم نِه چشم، وانگه دهان بگشا
تا بخشمت کامی زین ترد شیرینم ...»
من آنچنان کردم، گفتم که: «وه! شور است!»
بیزاری قی بود زان طعم خونینم!
افکندمش بیرون: برکنده چشمی بود؛
گوئی به سر بارید آوار سنگینم.
در دیده، آفاقم، چون آسیا، می گشت
باران خون می ریخت از ماه و پروینم ...
می گفتی: «انگور است ...» فریاد من می گفت
«بر تاکها، جز چشم، چیزی نمی بینم!»[۴۱]

بهبهانی می داند که «تل کله ها و چشمها کم نبوده در مقال ما» ولی او نمی تواند بی اعتنا با چشمان شیشه ای دنیای خود را نگاه کند و نبیند و نگوید. خشونت چشمان او را کور نکرده. او به شهامت در طول تاریخ نشسته است و فاجعه را ثبت می

۴۰ ـ مقایسهٔ چشم با انگور در اشعار دیگران و اشعار پیشین بهبهانی سابقه دارد. مثلاً در «قندیل سرخ سیبها» از مجموعهٔ رستاخیز می نویسد:

انگور چشم خویش را　　چون بفشرم در شیشه ها
با خنده ای وحشت فزا　　از اشك من ساغر مزن

۴۱ـ بهبهانی، دشت ارژن، ص ۱۳۷.

کند.[۴۲]

هر کتاب کهنه گویدت کز تطاول ستمگران
تل کله ها و چشمها کم نبوده در مقال ما
آزمون تازیانه را این نه قصه ئی به تازگی ست:
پر نشان گل، صفیر باد، می دهد نشان ز حال ما.
باغ پر جوانه زیر پوست از چه پیرهن نمی درد؟
پا نشرده اینچنین چرا فصل سرد پر ملال ما؟ [۴۳]

می خواهم بگویم که هر چند شعر بهبهانی از نظر شکل هندسی پیرو شعر کلاسیك است، ولی تمام ضوابط شعر امروز را به کار می گیرد. یعنی از نظر صنایع لفظی و معنوی معاصر است. از تداوم شعری و پیوستگی درونی محتوا برخوردار است. فقط وحدت قافیه ها و اوزان ابیات شعر را به یکدیگر اتصال نمی بخشد، در هر شعری وحدت موضوعی همراه با هماهنگی اجزاء اصلی با طرح کلی غزل نیز وجود دارد. یعنی بیت دیگر واحد تفکر نیست و مطلب در کل شعر که ساختی منسجم دارد بیان می شود. اگر غزل به مفهوم سنتی آن اصولاً وحدت موضوعی نداشت اغلب قریب به اتفاق اشعار بهبهانی یك موضوع واحد را بیان می کنند. مصراعها به هم پیوسته اند. یعنی نمی شود پس و پیششان کرد و هر یك مثل زنجیر به مصراع قبلی و بعدی پیوسته است. مضمونها هم کاملاً تازه و ابتکاری اند با زبانی نزدیك به زبان رایج گفتار با ایجاز تام و بدون حشو و زوائد. یعنی بهبهانی نه تنها محتوای امروزین را وارد غزل کرده و با تصرف در قالبهای سنتی وزنهای بی سابقه ای به وجود آورده است بلکه در جهت تغییر فرم، مخاطب، زبان، تصویر، تعبیر و فضای غزل هم کوشیده است. استیلای او بر ادبیات کهن، آمیخته به بیان و زبان و دیدی معاصر، شعر او را از جریانهای شاخص شعر امروز در ایران کرده است و غزل را به اوجی شکوهمند رسانده است.

قلمش سبز و عمرش دراز باد.

۴۲- چشمان از حدقه در آمده یا در آورده به عنوان تصویری ازلی ابدی در تاریخ ایران از جمله «قدقه های فکری بسیاری از آن جمله دختر کاتب در *دل فولاد* اثر منیرو روانی پور (شیراز: نشر شیرا، ۱۳۶۹)می باشد.

۴۳-بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۹۴.

بالا گرفته کار جنون؛ کولی، دوباره زار بزن!
بغضِ فشرده می کُشدت؛ فریاد کن، هوار بزن!
عشق است جمله هستی تو، جانت به نقد اوست گرو؛
انکار خویشتن چه کنی؟ بر شو به بام و جار بزن!
آتش گرفته جان و تنت - پوشیده بس نشد سخنت؟
شد تبره جان روشن تو؛ این پرده بر کنار بزن!
«حق حق» فکنده حق طلبی - آخر نه کم ز مرغ شبی:
دیوار خامشی بشکن؛ گلبانگ «یار یار» بزن!
در گیر و دار شورش تن، بشکن، بدر، ز ریشه بکن؛

دل را بکَش ز سینه بیرون، بر فرق انتظار بزن!
نه! این دل فضولِ تو را افزون بود شکنجه روا:
گوشش بکَش، ز خانه ببر، در کوچه اش به دار بزن!
نه! نه! مباد این به جنون! کاین شبچراغ آتش و خون
طُرفه ست؛ زو بساز نگین، بر تاجِ روزگار بزن!
نه! نه! گُل است این دل تو گ زیبندهٔ حَمایل تو؛
سنجاق کن شَلال بر او، بر دوش و بر، به کار بزن!
نه! نه! نگاه دار ولی؛ میعاد چون رسید، دلی
چون مرغکی شکار شده، بر نیزهٔ سوار بزن![۴۴]

۴۴-بهبهانی، دشت ارژن، ص ۴۷.

ضیاء موحّد

تأمّلی در شعر سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی شاعری است توانا و آگاه در خطّ شعر سنّتی ایران که توانسته است در غزلسرایی نوآوریهایی کند. و البته این بخشی است از ارزشهای کار او. امّا، به دلیل تکیه و اصرار فراوانی که ـ ـ حتّی در مصاحبه ها و مقاله های خود ـ ـ بر وزن می کند، گاهی چشمها را بر این ارزشهای دیگر می بندد.

در این نوشته می خواهم وسواس سیمین بهبهانی را در وزن بهانهٔ بحثی مجمل در وضع پیچیدهٔ وزن شعر معاصر کنم، و پس از آن به ارزشهای دیگر کار او گریزی کوتاه بزنم.

شعرهایی که

اگر به تسامح بی وزنی را هم نوعی وزن به حساب آوریم، وزن معاصران به کار می برند گمان می کنم خارج از این چند گونه نباشد:

(برای مثال

۱) وزنهای عروضی که تساوی مصراعها و یا نوعی تقارن مستزاد) اساس خدشه ناپذیر آنهاست.

چند مورد) به

۲) وزنهای نیمایی به آن گونه که نیما خود همیشه (مگر در

ان از حقوقی

کار برده است، و اخوان نماینده و پاسدار جدّی آن بود. در اینجا می تو

برای مثال و

و شفیعی کدکنی هم نام برد. البته کسانی دیگر هم هستند. اسمها را تنها به اعتبار وزن ذکر می کنم.

د ـ ـ با شاملو

۳) وزنی که ـ ـ اگر چه سابقهٔ طولانی در آثار گذشتگان ما دار به کمال رسیده است، و اجازه دهید آن را «وزن شاملویی» بنامم.

م می آیند، و

این گونه وزن خاسته از بافت کلّی کلمه هایی است که دنبال ه تاکنون تحقیقی دربارهٔ چگونگی ساختار آن از کسی ندیده ام. شام رسیدن به این وزن غیرعروضی از *هوای تازه* تا امروز راه درازی را پیم میان پیروان او کمتر کسی را می توان یافت که این موسیقی را، ه ادراك کرده و به کار برده باشد. به این چند سطر از شاملو توجّه کنید:

لو خود برای
وده است و در
ر چند ناآگاه،

پچپچه را
از آن گونه
سر به هم اندر آورده سپیدار و صنوبر
باری،
که مگرشان

به دسیسه سودائی در سر است
پنداری...
(*مرثیه های خاک*)

«باری» و «پنداری» را هم که حذف کنیم، آن وزن غیر عروضی در کار است.
و یا این بند:
همهٔ برگ و بهار
در سر انگشتان تست.
هوای گسترده
در نقرهٔ انگشتانت می سوزد
و زلالی چشمه ساران
از باران و خورشید سیراب می شود.
(*آیدا، درخت و خنجر و خاطره*)

۴) بی وزنها. اینها شعرهایی هستند که در ذات خود هیچ گونه موسیقی و آهنگی ندارند. شاید نمونهٔ بارز آن شعر بیژن جلالی و احمدرضا احمدی باشد. اگرچه گاهی به ندرت در مصراعی یا پاره ای از شعرهای این دسته از شاعران وزن و آهنگی پیدا می شود، امّا وجه غالب کار آنان بی وزنی است.

۵) گونهٔ پنجم در شعر معاصر گونه ای است غالب، و تحلیل آن هم کاری است نه چندان آسان. امّا سعی می کنم تأملات خود را در باب این گونه وزنها در نهایت کوتاهی شرح دهم و نامهایی برای آنها پیشنهاد کنم.

در موسیقی سنّتی ما نوازندگان و خوانندگانی که مرحله های ابتدایی را پشت سر نهاده اند، دیگر دست از ردیف نوازی و ردیف خوانیهای متداول برمی دارند و از گوشه ای از یك دستگاه به گوشهٔ دیگر از دستگاه دیگر گریزی می زنند. ولی نکتهٔ مهمّ و بسیار مهمّ این است که این گریزها حساب و کتاب دقیقی دارند و از این رو، این رفت و برگشتها دلنشین و مطبوع می افتند و از یکنواختی در یك ردیف ماندن می کاهند. به این کار در اصطلاح موسیقی «مرکّب نوازی» یا «مرکّب خوانی» می گویند. و اگر این کار از سر ندانم کاری انجام شود، اصطلاح رسای «خارج خوانی» را به کار می برند. در وزن نیمایی نیز، به جز چند نفر، بسیاری دیگر در یك شعر به وزنهای گوناگون گریز می زنند. مسئلهٔ دشواری که در آغاز به آن اشاره کردم این است که در کار کدام شاعر این کار ... با تغییری در دو اصطلاح بالا ... مرکّب سرایی است و در کار کدام خارج سرایی.

از آنجا که شعر به شاعر و تربیت ذهنی و فرهنگی او قائم است و نه بازیهای وزنی، در حال حاضر تنها معیاری که در این تشخیص دارم این است که این

گریزهای وزنی از کدام شاعر است و از این گذشته نتیجهٔ این گریزها چگونه از کار در آمده است. آگاهانه یا نا آگاهانه بودن این کار چندان مطرح نیست، به ویژه که در گفتگو با برخی از این شاعران که گریزهایشان را می پسندم با کمال تعجب دریافتم که نه تنها از تغییر وزن در شعرهاشان آگاهی نداشتند، بلکه اصولاً منکر قضیّه شدند و گاهی هم برآشفتند که چرا متهم به باختن وزن شده اند. در هرصورت اگر بنا باشد برای مرکّب سرایی در شعر نو هم قاعده هایی نظیر مرکّب خوانی در موسیقی کشف کنیم باید سراغ کار همین گونه شاعران رفت نه آنان که خارج سرایی می کنند. و البته دوباره تکرار می کنم که منظورم شعر و جوهر شعری نیست. این تقسیم بندیها تنها به اعتبار وزن است. از خارج سرایان نامی نمی برم، امّا اجازه دهید از مرکّب سرایان تنها نام فروغ فرخزاد را ببرم که گریزهای او حتّی به بی وزنی دلنشین و مطبوع است.

و امّا سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی هم به دستهٔ عروضیان سنّتی متعلق هست و هم نیست و جالب بودن قضیّه هم در همین است. اگر اشتباه نکنم، سیمین بهبهانی از مجموعهٔ *خطّی ز سرعت و از آتش* در برابر اوزان متداول عروضی طغیان کرده است. بهتر است حرف خود او را نقل کنم:

> من هنوز آن شهامت را نداشته ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می کنم. امّا ضرب را، آن ضرب رقصان و خوشایند و آشنا را، به دور افکنده ام؛ ضربی تلخ، گاه کشیده و گاه تند، گاه کوبنده و گاه نالان، به کار گرفته ام؛ رابطهٔ قراردادی میان افاعیل را گسسته ام. گیرم که رکن «مفاعیلن» در دوایر خلیل احمد و شمس قیس از جنس «فعولن» نبوده است. خلاف عرف، هر دو را کنار هم نشانده ام تا نکتهٔ نا آشنا و خون گرفته ام را در قالب نا آشنا و خون گرفته شان بنشانم. چه باك اگر گذشتگان چنین نکرده اند؟ چه باك اگر موسیقی ما نه این نکته را می شناسد و نه آن قالب را؟ پس از دیدار خواهد شناخت. باور دارم.[1]

گاهی فکر می کنم سیمین بهبهانی به شیوهٔ زن وفادار ایرانی با وزن عروضی

۱ـ سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، (شیکاگو: انتشارات فرهنگسرای نیما، ۱۳۶۹)، ص۲۹.

عقد دائم بسته است و حالا که فهمیده است این شوهر ـ مثل همهٔ شوهرها ـ چه تکراری و انعطاف ناپذیر و لجباز است، می خواهد با هزار شگرد و مهر و خشم او را رام کند. می گوید: «تاکنون نزدیك به چهل وزن تازه یا کم سابقه» به او آموخته ام.[۲]

امّا از وزن که بگذریم، به غزل کار دیگری هم آموخته است و این را وقتی فهمیدم که از او غزل

و نگاه کن به شتر، آری، که چگونه ساخته شد، باری:
نه زآب و گل، که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری

را خواندم. دیدم مضمون سازی نیست. مثل این که هر کلمه و مصراع در هنگام نوشتن به او الهام شده؛ قافیه ها خیلی طبیعی سر به خط فرمان آورده اند. کلام پر از خشم است و دم به دم بر این خشم افزوده می شود تا آنجا که حیوان رام صبور از مردی که عمری او را در بیابانهای خشك و سوزان به بارکشی واداشته در یك لحظه انتقامی سخت و خونین می کشد و بعد؟ دوباره رها شدن در همان بیابان تنهاتر از پیش امّا آزاد. زبان غزل را به حرف زدن باز کرده است.

کارنامهٔ بیش از چهل سال شاعری سیمین کارنامهٔ فریاد، اعتراض و جنگیدن با دروغ و بی عدالتی است. بیهوده نیست که چنین در قلب مردم ما جا دارد. امّا برای من تلاش پیگیر و خستگی ناپذیر او در تعالی بخشیدن به شعر، خود ارزش والاتری دارد.

سیمین به ذوق بسنده نکرده است. با شعر و ادب گذشته به خوبی آشناست و ردّ پای مبارك این آگاهی را می توان در شعرهای او دید. آثار معاصران را هم به دقّت می خواند. از آنچه پس از درگذشت اخوان گفت و نوشت و قضاوتی که میان نیما و اخوان کرد دریافتم که حواسش خیلی جمع تر از آن است که می پنداشتم. از آنچه در مقدمهٔ گزینهٔ *اشعار* در باب شعر «کم تصویر» و «تصویر کنایی» نوشته می توان باریك اندیشیهای او را در شعر دریافت. در این بحث آخری به شعری از نظامی و شعری از رؤیایی اشاره کرده است، امّا من «حضور زرفی مرمر» او را از آن هر دو بیشتر می پسندم.

و حرف آخر آنکه با شجاعتی که در او سراغ دارم هیچ بعید نمی دانم که روزی بر شمس قیس عروضی فریاد برآورد که: «مهرم حلال و شعرم آزاد!»

۱۳۷۰/۴/۲۱

۲. همانجا، ص ۳۰.

محمد فشارکی

از خلیل تا سیمین

از زمانیکه خلیل بن احمد در بازار بصره از صدای چکش رویگران احساس نوعی وزن کرد و در پی آن قواعد اوزان عروضی را وضع نمود[1] و حاصل کارش وضع پانزده بحر عروضی شد که اوزان شعر عربی را در بر می گرفت تا روزگار ما بیش از ۱۲۴۰ سال می گذرد. درین فاصله عروضیان چندی آمدند و رفتند که اکثر آنها دنباله رو خلیل بودند و معدودی از ایشان اضافاتی بر یافته های خلیل به جای گذاشتند. از جمله پس از خلیل، اخفش اوسط[2] متوفی ۲۱۵ ق بحر شانزدهمی به بحور خلیل افزود به نام بحر متدارك و پس از او شعرای فارسی زبان عروضدان سه بحر دیگر، «قریب و جدید و مُشاکل»، به بحور خلیل افزودند تا شمارهٔ بحرهای اصلی به نوزده رسید. این شعرا عبارتند از ابوالحسن علی بهرامی سرخسی[3] و بزرجمهر قاینی یا قسیمی[4] و منشوری

۱ـ *دائرة‌المعارف* مصاحب «عروض». البته حقیقت مطلب چیز دیگری است و خلیل از عروض هندی و ایرانی مطلع بوده و سودها برده است. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: پرویز ناتل خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۸۴ به بعد.

۲ـ ابوالحسن سعید بلخی ملقب به اخفش اوسط متوفی ۲۱۵ ق.

۳ـ ابوالحسن بهرامی سرخسی از مشاهیر شاعران عصر اول غزنوی است و کتب *غایة العروضین* و *کنزالقافیه*را نوشته است. عوفی کتاب *خجسته‌نامه* را در علم عروض نیز بدو منسوب دانسته است. نیز شمس قیس در *المعجم*چند بار ازو نام می برد. اشعاری ازو باقی مانده است. بنگرید به: دکتر ذبیح الله صفا، *تاریخ ادبیات در ایران* (تهران: ابن سینا، چاپ سوم، ۱۳۳۸)، جلد اول، ص۵۶۷.

۴ـ بزرجمهر قاینی یا قسیمی از شاعران عهد غزنوی است (امیر ابومنصور بزرجمهر قسیم بن ابراهیم القاینی). شمس قیس او را از عروضیان عجم یاد کرده است (صفا، *تاریخ ادبیات*، جلد اول، ص۵۷۰).

سمرقندی[۵].

این سیر تا دوران شمس قیس و خواجه نصیر طوسی یعنی قرن هفتم هجری، در ایران به اوج خود رسید و می توان گفت شمس قیس رازی مهمترین و بزرگترین عروضدان ایرانی است که یکی از اُمّهات کتب عروض را به نام *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* تصنیف کرده است و از آن زمان تاکنون که نزدیك به هفت قرن می گذرد، همه عروضیان، ریزه خوار این کتاب و مکتب عروضی شمس قیس بوده اند و قدمی فراتر از او برنداشته اند[۶]، تا اینکه شادروان علینقی وزیری بنیانگذار موسیقی علمی در ایران، برای نخستین بار تحولی در عروض فارسی پدید آورد[۷] و قدم از جادهٔ عروض شمس قیس بیرون نهاد و عروضی نو بنیاد کرد که بحث پیرامون نوآوریهای او خارج از محدودهٔ این گفتار است. حدود دوازده سال پس از او استاد دکتر خانلری در کتاب *تحقیق انتقادی در عروض فارسی* از طریقی دیگر به ایجاد تحوّل در عروض فارسی پرداخت و وزن شعر فارسی را نگاشت[۸] که مقایسهٔ کار دکتر خانلری با استاد وزیری نیز خود موضوع تحقیقی دیگر می تواند باشد.

شعر عروضی فارسی نیز از قدیمترین زمانها از حیث وزن دستخوش تحولات و تغییراتی بوده و راه دراز و پر فراز و نشیبی طی نموده است. از تکلّف و نامطبوعی و ناهنجاری وزنی به سادگی و روانی میل کرده و در عین حال از محدودیت وزنی به تلوّن و تکثّر آهنگی روی آورده است. مقایسهٔ شعر دوران سامانی با شعر دوران غزنوی و دوران غزنوی با دوران مغول و همچنین دوران مغول با دورانهای بعد مؤید این مدّعاست.

۵. ابوسعید احمدبن محمد منشوری سمرقندی از گویندگان عهد محمود غزنوی است. رشید وطواط مختصری در صنعت متلوّن (شعری به دو وزن) بدو نسبت می دهد (صفا، *تاریخ ادبیات*، ج۱، ص۵۵۳) «احمد منشوری مختصری ساخته است و آن را خورشیدی شرح کرده نامش کنزالغرائب، جملهٔ آن ازین ابیات مقلون است، در آنجا بیتی آورده است که به سی و اند وزن بتوان خواند.» رشیدالدین وطواط، *دائق السحر*، (تهران: عباس اقبال) ص۵۵.

۶. البته در عروض عربی محققان بنامی داریم که آثار گرانقدری عرضهٔ تاریخ عروض اسلامی کرده اند از قبیل *الاقناع* اثر صاحب بن عباد قرن چهارم، *الوافی فی العروض و القوافی*، خطیب تبریزی قرن پنجم، *المعیار فی اوزان الاشعار*، ابوبکر شنتریتی اندلسی قرن ششم، *القسطاس المستقیم*، جارالله

۷ ـ اصلاحات ادبی، مجلهٔ مهر، ۱۳۱۵.

۸ ـ تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ۱۳۲۷، و «وزن شعر فارسی» ۱۳۳۷.

میان رودکی و مولانا نه فقط از لحاظ دید و خلاقیّتهای ذهنی تفاوتی بسیار فاحش هست، بلکه سیر تکاملی وزن شعر از حالت بدوی و وحشی و محدود به سوی اوج تعالی و تکامل و تنوّع، غیرقابل انکار است. مولوی حدود پنجاه آهنگ مترنّم و زیبا در غزلیّات خود پدید آورده است که قابل قیاس با اوزان شعرای نخستین فارسی نیست، هرچند شعر مولوی از حیث وزن نسبت به شعر حافظ و سعدی و شعرای بعدی نیز پدیده ای در خور مطالعه و استثنایی است و خود می تواند تحقیقی مستقل در زمینهٔ وزن شعر فارسی و تحوّل آن باشد. غزلیّات مولانا مؤیّد این مدّعاست که وزن شعر فارسی راه افول در پیش گرفت و به همان اوزان متداول سعدی و حافظ بسنده گردید. نیما یوشیج آگاهانه و صادقانه به دلیل نارسایی اوزان و محدودیت و عدم تنوّع و یکنواختی آنها و دشواری بیان آزادانهٔ اندیشه ها در قالبهای محدود و پیش ساخته، به زعم خود، به ایجاد تحوّلی بنیادی در وزن شعر فارسی دست یازید و در واقع از مسیر عروض خلیل و شمس قیس تخطّی ورزید.

در شعر گذشتهٔ ایران آثار تحوّل و دگرگونی در بافت کلّی شعر از دیرباز، در گونه های مسمّط و مستزاد، پدید آمده است. در خود «تسمیط» نیز تغییراتی داده شده است مثلاً عبدالواسع جَبَلی در قرن ششم مسمّطهایی سروده که از لحاظ بافت با مسمّطهای منوچهری فرق دارد. مثلاً مسمّطهایی دارد که اولاً در بحر رجز است و ثانیاً هشت قرینهٔ مسجّع (در هر مصراع دو قرینهٔ مسجّع) آورده است، در صورتیکه منوچهری در تمام یازده مسمّطی که دارد، فقط پایان هر مصراع، قافیه آمده است، به عبارت دیگر یك مسمّط شش مصراعی او، پنج مصراع از هر بندی دارای قافیهٔ واحدی است و مصراع ششم یعنی بند تسمیط قافیه ای مشابه با بندهای دیگر تسمیط (مصراع دوازدهم و هجدهم ...) دارد، در صورتیکه مسمّط عبدالواسع به صورت مسجّع یعنی هر مصراعی خود به دو قرینهٔ جداگانه که پایان آنها مقفّی می باشد، آمده است، بطوریکه ممکن است هر یك از قرینه ها را مصراعی فرض کرد تا مسمّطی هشت مصراعی پدید آید که هفت مصراع آن دارای یك قافیه است و مصراع هشتم که در حکم بند تسمیط است قافیهٔ بندهای دیگر تسمیط را دارد. و از همین روست که بعضی محقّقان معاصر بافت تسمیط عبدالواسع را تا اندازه ای مشابه بافت بحر طویل فارسی که در زمان صفویه پدید آمده، می دانند البته با وجوه افتراقی که ذکر می کنند.[۹] بی تردید چنین نیست و هرچند با بافت تسمیط منوچهری مغایرت تام دارد ولی بهر حال از بافت کلّی مسمّط بیرون نیست و می توان آن را به مسمّطی چهار مصراعی و مسجّع تقسیم کرد. یکی دو بند از آن را ذیلاً می آوریم:

۹- مهدی اخوان ثالث، *بدعتها و بدایع نیمایوشیج*، (تهران: توکا، ۱۳۵۷).

یا صاحبی أیش الخبر زآن سرو قدّ سیم بر
کز عشق او گشتم سمر تشنه لب و خسته جگر
برکنده جان افکنده سر با کام خشك و چشم تر
کرده ز غم زیر و زبر دنیا و دین و جان و تن
آمد به چشمم هر نفس عالم ز عشقش چون قفس
بی او مرا فریادرس شبها خیال اوست بس
تا چند باشم چون جرس بی او خروشان از هوس
هرگز مباد احوال کس در عشق چون احوال من[10]

و نیز یکی دو بند دیگر از تسمیطی دیگر از همین شاعر را ذیلاً می آوریم. اخوان ثالث، شاعر و محقّق معاصر، مسمط زیر را به لامعی جرجانی نسبت داده است،[11] ولی در دیوان این شاعر این مسمط نیامده است،[12] بلکه در دیوان عبدالواسع جبلی آمده است:[13]

آیا ساقی المدام مرا باده ده مدام — سمن بوی لاله فام که تا من درین مقام
زنم یك نفس بکام که کس راز خاص و عام — درین منزل ای غلام امید قرار نیست
مکن از گذشته یاد همی خور بطبع شاد — می ارغوان نژاد شبانگاه و بامداد
ستان از زمانه داد که چندین زمان بداد — چو تو و چو من به باد که آنرا شمار نیست

بدعتها و بدایعی که خداوندگار مولانا پدید آورده در وزن و قافیه خود موضوع علیحده ای است که درین مختصر نمی گنجد. در زمینهٔ قافیه و بافت سجع نیز توسط اساتید فن شعر چون سعدی و دیگران نوآوریهائی شده که در مقالهٔ دیگری باید بدان پرداخت. بحر طویل فارسی خود پدیده ای است شگرف و تحوّلی است بنیادی در وزن سنّتی شعر قدیم ایران[14]. همین تغییرات و تحولات و بدایع و بدعتها برده که شعر فارسی را در راستای وزن و قافیه و حتّی خلاّقیتهای ذهنی و هنری به پیش برده و به پیش خواهد برد. ایستایی و توقف و وفادار بودن بی قید و شرط به سنّتهای ادبی موجب رکود است. توقف، مرگ و تحول زندگی است، و کسانی که آگاهانه و

۱۰. دیوان عبدالواسع جبلی، باهتمام ذبیح الله صفا (تهران: امیرکبیر ۱۳۴۱)، ص ۶۴۲.
۱۱. بدعتها و بدایع.
۱۲. *دیوان لامعی*، دکتر دبیر سیاقی.
۱۳. دیوان عبدالواسع جبلی، ص ۶۴۰.
۱۴. بدعتها و بدایع نیما، «بحر طویل فارسی».

صادقانه دست اندر کار آفرینشهای هنری هستند از هیچگونه نوآوری معقول و حساب شده و متناسب با جوهر و روح زبان و ادب فارسی، گریزان نیستند.

یکی از نوآوران و مبدعان راستین در زمینهٔ وزن شعر فارسی که با حفظ ارزشهای موسیقایی عروض سنّتی و در چارچوب تناسب کمّی و کیفی هجاها که جوهر اصلی وزن شعر فارسی است، دست به ایجاد اوزانی بسیار دلکش و در عین حال کاملاً نو و بی نظیر یا کم نظیر زده است، سیمین بهبهانی است. وی با آگاهی کامل از اوزان عروضی فارسی از زمانهای قدیم تا روزگار خود، اوزانی را ابداع کرده است که در عین رعایت کمیّت و کیفیّت هجایی آنها، کاملاً تازگی دارد و در طول هزار و دویست سال شعر فارسی نظیری از حیث وزن برای آنها یافت نمی شود و زاده و پرداختهٔ ذهن خلاّق و موسیقایی خود اوست. و جالب توجه اینکه ابداع و سنّت شکنی او به شکستن وزن و کوتاه و بلند شدن مصراع ها نینجامیده است. از طرفی دیگر باید دانست که کار مهمی که نیما کرده این است که به عقیدهٔ خود او طول مصرعها را متناسب با موضوع و بیان طبیعی آن، کوتاه و بلند کرده است و خود را ملزم به یکسان آوردن مصراعها در جایی که بیان طبیعی اندیشه ها خلاف آن را اقتضا می کند، نکرده است، ولی از لحاظ تنوّع اوزان و موسیقی شعر که نقشی اساسی در زیبایی و دلنشینی آن دارد، ابداعی نکرده است، هر چند همین دگرگونی که او در وزن شعر فارسی پدید آورده نقطه عطفی در تاریخ شعر فارسی، به شمار می رود. نگارنده در عین احساس احترام نسبت به هر دو تن، نیما و سیمین، به خاطر دلبستگی خاصّ به موسیقی شعر، روش سیمین را بیشتر می پسندد.

درین مختصر، اوزانی را که سیمین خود ابداع کرده و مسبوق به سابقه ای نیست مورد تحقیق عروضی قرار می دهم. اشعار از کتاب *دشت ارژن* که در سال ۱۳۶۲ توسط کتابفروشی زوّار، نشر یافته، انتخاب شده است.

شاید در بادی امر و بدیهه نظر به علّت عدم اُنس با اوزان ابداعی سیمین، بعضی اوزان، نامطبوع و متکلّف بنماید ولی با امعان نظر بیشتر و بیشتر خواندن نامطبوعی و تکلّف آن از بین می رود.

اوزان ابداعی سیمین تا آنجا که امکان داشته در چارچوب عروض سنّتی مورد سنجش قرارگرفته نه عروض علمی جدید، چه هدف، بیان پیوند راستین شعر سیمین با همهٔ دگرگونیهای وزنی و شگردهای آهنگی، با شعر سنّتی ایران و عروض آن می باشد. بنابراین سعی شده اوزان ابداعی این شاعر توانا با معیارهای عروضی خلیل و شمس قیس محکّ زده شود.

برای پی بردن به روش کار سیمین در ابداع اوزان جدید باید با روش ترکیب افاعیل و یا پایه های شعری قدیم آشنایی کامل داشت، مختصر اینکه اوزان شعری

قدیم بر اساس ترکیباتی مختلف و در عین حال محدود از افاعیل عروضی که سالم و مزاحف آن حدود پنجاه افاعیل می شود، پدید آمده است. سیمین با آگاهی کامل ازین امر سعی کرده ترکیباتی تازه از افاعیل عروضی بیابد که مورد توجه خلیل و شمس قیس نبوده است. خلیل و شمس قیس بر مبنای اشعاری که تا زمان آنها وجود داشته، ترکیبات افاعیل عروضی را بیان داشته اند بر مبنای استعداد و قدرت مطلق زبان در به کارگیری همهٔ افاعیل و ترکیبات احتمالی آنها که بنا به تحقیق شادروان علینقی وزیری می تواند هزاران وزن مختلف در پی داشته باشد.[۱۵] سیمین بدین

[illegible]

یل عروضی بیابند که آهنگی تازه و دلنشین، پدید آورد. در آیندهٔ نه چندان دور ه موسیقی شعر از محدودهٔ اوزان ستّتی هزار ساله فراتر می رود و شعر آهنگین سی ملزم نخواهد بود که در همان اوزان محدودی سروده شود که چندین قرن است یری در آنها راه نیافته است. و این خود قدمی بل اقدامی است در راه تطور و مل موسیقی شعر فارسی. به امید تکامل راستین و جاودانگی شعر اصیل ایران.

ه می پردازیم به شعر سیمین:

ن آنروز می گفتم که از مار می ترسم و تأکید می کردم که بسیار می ترسم

-- | ن--- | ن-- | ن--- || ن-- | ن--- || ن-- | ن---

ولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

لویل سالم. از بحور مخصوص شعر عرب است و در فارسی در قدیم چند بیتی ست از آن جمله:

کاری چرا کوشی کزان کار مر ترا همی عاقبت خواهد رسیدن پشیمانی

علینقی وزیری، «اصلاحات ادبی». ضمناً یادآور می شود که در قدیم نیز شعرایی پیدا شدند که ز دایرهٔ محور عروضی بیرون گذاشته و ترکیبات تازه ای از افاعیل را ارائه داده اند. شمس قیس فصلی را تحت عنوان «در بعضی تقسیمات باطل مدعیان عروض» (ص۸۹) و فصلی دیگر را عنوان «در ذکر بعضی از بحور مستحدثه و ابطال آن» (ص۹۲) و فصلی دیگر را (مهمتر از تحت عنوان «در بحور مستحدث ثقیل» به نوآوریها و بدعتها و ترکیبات تازه از افاعیل ی، اختصاص داده است، مثلاً در همین فصل اخیر (بحور مستحدث) از دایرهٔ منعکسه ۱۸۱) که به قول او «اندکی به شعر می ماند» و بحور آن [صریم و کبیر و بدیل و قلیب و حمید یر و اصمّ و سلیم و حمیم] ذکری کرده است.

(المعجم، ص۷۹)

در عربی همیشه عروض بیت «مفاعلن» می آید که در شعر سیمین رعایت نشده است.

۲ـ بر آمده از آبنوس و شب، توهم بودا نشان من
گشوده دو بازو به دعوتم، ربوده مرا از جهان من

ـ ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ن | ـ || ـ ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ن | ـ
مفاعلتن فاعلات فع || مفاعلتن فاعلات فع هر مصراع

ترکیب رکن «مفاعلتن» و «فاعلاتن» ترکیبی جدید است، علاوه بر آن، رکن فاعلات فع در نوع خود جدید است. نامی برای این بحر در عروض نمی توان یافت.

۳ـ این صدای شکستن را از بهار تنم بشنو، هر جوانه به آوازی گویدت که منم بشنو

ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن ن ـ ـ ـ
فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن

بحر مشاکل مکفوف صدر سالم حشو. این بحر از بحور مستحدث است و بحر اخیر نیز نامیده می شود. نمونهٔ قدیم آن بصورت مکفوف مقصور آمده است: (نمونهٔ اول)

کار جان زغم عشقت ای نگار بسامان هست چون سر زلفین دلربات پریشان
(المعجم، ص۱۷۲)

فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل

۴ ـ این صدای چه مرغی بود در سکوت شبانگاهی (نمونهٔ دوّم)
برکهٔ شب بی جنبش نقرهٔ گنر ماهی

ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ
ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ
فاعلات | مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن

۵ ـ بلطف می آمد از دور حریر آبی به تن داشت (نمونهٔ اول)
به دست یك شاخه زیتون به دیده صدها سخن داشت

ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ || ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ
مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

بحر مجتث مثمن مخبون مسبغ
در قدیم بدین نحو آمده: (مشکول)
ترا دل من نگارا بهیچ نمی گراید از آن جهت است یارا که درد دلم فزاید
ن - ن ن | - ن -- || ن - ن ن | - ن --
مفاعلُ فاعلاتن || مفاعلُ فاعلاتن
(المعجم، ص ۱۶۰)

۶ - دوازده خوشه با من که خوشه سی دانه با او
هراست توشه با من هراس بیگاه با او
ن - ن - | - ن -- || ن - ن - | - ن --
مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

۷ - حسید آزاد شد هویزه آزاد شد نوشته ها جان گرفت، خطوط فریاد شد
ن - ن - | - ن - || ن - ن - | - ن - ن - ن - | - ن - || ن - ن - | - ن -
مفاعلن فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن فاعلان مفاعلن فاعلن
بحر مجتث مثمن مخبون مقصور.

۸ - دوباره باید ساخت شما که ما رفتیم اگر چه ننشستیم ز پای تا رفتیم
(نمونهٔ اول)
ن - ن - | -- || ن - ن - | -- ن - ن - | -- || ن - ن - | --
مفاعلن فع لان مفاعلن فع لان
بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ

نوع رایج آن در گذشته بدین صورت بوده است:
دو چشم آهو و دو نرگس شکفته بیار درست و راست بدان چشمکان تو ماند
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

۹ - نهاد بر در گوش، صدای یك زن بود چه رفت بر کولی، دلش نه زآهن بود
(نمونهٔ دوم)
ن - ن - | -- || ن - ن - | -- ن - ن - | -- || ن - ن - | --
مفاعلن فع لان مفاعلن فع لان

بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ

۱۰ـ دوباره می سازمت وطن اگر چه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می زنم اگر چه با استخوان خویش
ن ـ ن ـ ـ | ن ـ ن ـ || ن ـ ن ـ ـ | ن ـ ن ـ
مفاعلاتن مفاعلن || مفاعلاتن مفاعلن (رجز مثمن مخبون مرفّل)
مفاعلن فاعلات فع || مفاعلن فاعلات فع

۱۱ـ خاکی که بخش او کردند هر ذرّه کوهی از غم شد
چل سال اشك باریدند تا خود گلشن فراهم شد
ـ ـ ن | ـ ن ـ ـ ـ || ـ ـ ن | ـ ن ـ ـ ـ
مفعول فاعلیّاتان مفعول فاعلیّاتان
(مضارع مثمن اخرب مضفّی یا موسّع)

در قدیم بصورت زیر آمده:
ای ماه خند خندان، ای سرو ناز نازان با روی تن درستان، با چشم دردمندان
مفعول فعلیّان مفعول فاعلیّان (اخرب مسبغ) (*المعجم*، ص۱۵۱)

۱۲ـ باید چیزی نوشت باید امّا کجا لوحی یا دفتری دیگر با ما کجا
ـ ـ ـ | ـ ن ـ || ـ ـ ـ | ـ ن ـ
مفعولن فاعلان مفعولن فاعلن (مضارع مثمن اخرم مقصور یا محذوف)

۱۳ـ پای در چشمه بر تخته سنگی خسته واری
خلوتی بی تو دارد پر از تو بی تو آری
ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ | ـ ن ـ ـ
فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن محذوف صدر و حشو اوّل)

شعر «افسانهٔ نیما» مسدس این بحر است ای فسانه فسانه فسانه
که البته پیش از نیما هم حاج میرزا حبیب خراسانی بدین بحر ابیاتی دارد.

۱۴ـ این کجا سپیده ست این کجا سپیده ست

رفته خون ز رگهاش رنگ شب پریده ست
- ن - ن | - - || - ن - ن | - -
فاعلات فع لان فاعلات فع لان (رمل مثمن مکفوف اصلم مسبغ)

۱۵ـ ذهن، دود حلقه حلقه، ذهن، ابر توده توده
گاه پیچ خورده در پیچ، گاه خم زخم گشوده
- ن - ن | - ن - - | - ن - ن | - ن - -
فاعلات فاعلاتن فاعلات فاعلاتن (رمل مثمن مکفوف) (نمونهٔ اوّل)

۱۶ـ تا حصار امن باغی، کولی از سفر رسیده کوله بار برگرفته، خسته وار آرمیده
(نمونه دوّم)

در عروض سنّتی می گویند میان نون فاعلاتن و الف فاعلاتن که پیش ازو باشد معاقبت است یعنی از فاعلاتن اوّل نون می افتد به معاقبت الف فاعلاتن بعد از آن و نمی تواند فاعلات فاعلاتن باشد بلکه باید فعلات فاعلاتن باشد. (*المعجم*، ص۱۳۳)

۱۷ـ خوشه بود خوشهٔ طلا، دشت بود دشت بیکران (نمونه اوّل)
از حریر نازك نسیم، موج سایه روشنی بر آن
- ن - ن | - ن - ن | - || - ن - ن | - ن - ن | -
فاعلات فاعلات فاع فاعلات فاعلات فاع
(رمل مثمن مکفوف محجوف مسبغ)

۱۸ـ تن کشیده زیر بال شب، بیکرانهٔ ملا ما
بادبان زورقی است، این کبود خال خال ما
(نمونه دوّم)

۱۹ـ اسب می نالید می لرزید، سرفه ها اسفنج و خون می شد
هر نفس بر لب چر می آمد، از جگر لختی برون می شد
- ن - - | - ن - - - || - ن - - | - ن - - -
فاعلاتن فاعلیاتان فاعلاتن فاعلیاتان (رمل مثمن سالم مضفّی).

مسدس این بحر در قدیم آمده:

زینهار ای دل برنده ترکك من زود باده پیش آور که غم را باده دانم سود
- ن - - | - ن - - | - ن - - -
فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلیباتن (ضرب این بیت موسّع نام دارد).
(*المعجم*، ص۱۳۶)

۲۰- بار بر دوش آنهاست آه آری همانها
پاك ها نازنینها، خوبها مهربانها
- ن - | - ن - - || - ن - | - ن - -
فاعلن فاعلاتن || فاعلن فاعلاتن (رمل مثمن محذوف مسبغ) (نمونه اوّل)

۲۱- غنچه وش در هوایت می درم پوست ای دوست
شعر رنگینم از توست، آه ای دوست ای دوست
(نمونه دوّم)

۲۲- با قدمهای کولی، دشت بیدار می شد با زلال نگاهش، برکه سرشار می شد
(نمونه سوّم)

۲۳- کولی آواره تنهاست، با مه و زنگار بی تو
خسته ز ابهام و اندوه، مانده به ناچار بی تو
مردمکش شیشهٔ سرد، در نگهش پرسش و درد
تا چه کند کار با دل، با که شود، یار بی تو
مصراع اول: - - - - ن - - || - ن ن - - ن - -
مصراع سوم: - ن ن - | - ن - - || - ن ن - | - ن - -
مفتعلن فاعلاتن مفتعلن فاعلاتن (منسرح مثمن مطوی)

در قدیم بصورت زیر آمده:
ای صنم خوبروی صابری از من مجوی با غم هجران یار کس نکند صابری
- ن ن - | - ن - || - ن ن - | - ن -
مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلان (منسرح مثمن مطوی موقوف)
(*المعجم*، ص۱۴۰)

۲۴- ببین چگونه می پوسد، زمان زمان زندانی

توانیش به دست اکنون بسائی و بیفشانی

ن-ن-|ن---||ن-ن-|ن---

مفاعلن مفاعیلن مفاعلن مفاعیلن (هزج مثمن مقبوض) (نمونه اوّل)

در قدیم بصورت زیر آمده:همیشه شادمان باش و بکام دوستان باش ...

مفاعلن مفاعیل مفاعلن مفاعیل (مکفوف مقصور)

۲۵ـ کدام ابر زهراگین دوباره چتر خود وا کرد

سکوت خانه سُربی شد، دلم هوای صحرا کرد

(نمونه دوّم)

۲۶ـ بهار شاد شورافکن ، ز قله ها بزیر آمد

هنوز عشق جان دارد، مگو مگو که دیر آمد

(نمونه سوّم)

۲۷ـ چه بی امان چه مهربان چه عاشقانه پریده ام بسوی تو ز آشیانه

ن-ن-|ن-ن-|ن-ن--

مفاعلن مفاعلن مفاعلاتن (رجز مسدس مخبون مرفّل)

در قدیم بصورت زیر آمده:

کنون که گردد از بهار خرش هوا فزون شود بهر دل اندرون هوا

مفاعلن مفاعلن مفاعلن (*المعجم*، ص۱۲۹)

۲۸ـ کجاست آن که به آگاهی، برون ز من نگرد من را

نگاره سازد و تندیسی، فرا وجود و فرا تن را

ن-ن-|ن ن---||ن-ن-|ن ن---

مفاعلن فعلیّاتن مفاعلن فعلیّاتن (مجتث مثمن مخبون موسّع)

در قدیم بصورت زیر آمده:

(۳۰ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلیّان (عروض سیفی، ص

۲۹ـ فارغ ز من چگونه شوم، بودای زردپوش بگو (نمونه اول)
تدبیر تن چگونه کنم، منشین چنین خموش بگو
- ∪ ∪ - | ∪ - ∪ ∪ - || - - ∪ - | ∪ - ∪ ∪ -
مستفعلن مفاعلتن مستفعلن مفاعلتن

ترکیبی از «مستفعلن» و «مفاعلتن» در قدیم نیامده است. نیز می توان انگاشت که وزن هر مصراع دو بار «مفعول فاعلات فعل» باشد که آن نیز برمی گردد به اینکه یك بیت دوازده رکن داشته باشد به جای حداکثر هشت رکن. در صورت اخیر نام بحر می شود: مضارع اخرب مجبوب (فَعَل مجبوب است از مفاعیلن و مخصوص اعاریض است).

۳۰ـ بالا گرفته کار جنون، کولی دو باره زار بزن (نمونه دوم)
بغض فشرده می کشدت، فریاد کن هوار بزن

۳۱ـ باز بهار آمد، شیفته ام مستم آه که می لرزد باز دلم، دستم
- ∪ ∪ - | - - || - ∪ ∪ - | - -
مفتعلن فع لن مفتعلن فع لن
(مجتث مطوی اصلم یا رجز مطوی أحَذ و یا بسیط مطوی مقطوع.)

در قدیم به تقلید از بحر بسیط عربی در فارسی بیت زیر سروده شده است که نزدیك است به وزن بیت مورد نظر:
روزم سیاه چرا گر تو سیاه خطی اشکم عقیق چرا گر تو عقیق لبی
مستفعلن فَعَلن مستفعلن فَعَلن (المعجم، ص ۸۰)

۳۲ـ آه چگونه بگویم، آه چگونه بگویم
با تو که بادا من شو من که شکسته سبویم
- ∪ ∪ - | ∪ ∪ - - || - ∪ ∪ - | ∪ ∪ - -
مفتعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتن (مجتث مثمن مطوی مخبون)

۳۳ـ وقت درو کردن گل شد، کار به فردا مگذارید
داس بجوئید و بیائید، لاله به صحرا مگذارید

-ن ن-|-ن ن-- || -ن ن- |-ن ن--
مفتعلن مفتعلاتن مفتعلن مفتعلاتن (رجز مثمن مطوی مرفّل)

در قدیم بصورت سالم مرفّل آمده:

بی تو مرا زنده نبینند من ذرّه ام تو آفتابی (*المعجم*، ص۱۳۱)
مستفعلن مستفعلاتن

۳۴ـ هی ها هی ها ره بگشا، رفتن را میدان باید
این محمل را پویائی، افزون از توفان باید

--- | ---- || --- | ----
مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن (رمل مثمن مشعث مرفّل)

در عروض قدیم مشعث مرفّل نیامده است. این بیت در *المعجم* (ص۱۳۶)آمده که شباهت کمی دارد:

سروست آن یا بالا ماهست آن یا روی
زلف است آن یا چوگان خالست آن یا گوی
(رمل مثمن مشعث اصلم مسبغ)

۳۵ـ سارا چه شادمان بودی، با بقچه های رنگینت (غونه اوّل)
شال و حریر و ابریشم، کالای چین و ماچینت

--ن | -ن-- || --ن| -ن--
مفعول فاعلیّاتن مفعول فاعلیّاتن (مضارع مثمن اخرب موسّع)

۳۶ـ کولی میان انگشتر زهری نهفته ای دیری (غونه دوم)
تا وارهی به تأثیرش، روزی که نیست تدبیری

۳۷ـ در قاب سرخ غروب، قامت کشیده و راست
کولی بسان بتی، از آبنوس و طلاست

-ن-- | ن ن- || --ن- | ن ن-
مستفعلن فَعَلان مستفعلن فَعَلان (بحر بسیط مثمن مخبون مذال)

و نیز می توان آن را بحر مجتث مخبون مقصور دانست ولی از آنجا که به صورت غیر

مذال در *المعجم* آمده و از بحر بسیط دانسته شده که به تقلید از عرب سروده شده، بدین لقب خوانده شد. به هرحال جز همین مورد بحر بسیط، نمونهٔ دیگری ازین آهنگ دیده نشد. شعر *المعجم* (ص۸۰) این است:

روزم سیاه چرا گر تو سیاه خطی اشکم عقیق چرا گر تو عقیق لبی

۳۸ـ کولی به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری، تا گوشها برسانی
--ن- | ن ن-- || --ن- | ن ن--
مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن (مجتث مخبون)

۳۹ـ کولی گرفته است فالی، با فال او وعده ها هست (نمونه اول)
سی روز سی هفته سی ماه، سی لحظه، صبرم کجا هست
--ن- | -ن-- || --ن- | -ن--
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (مجتث مثمن سالم)

این بحر یعنی مجتث مثمن سالم در گذشته نبوده و اولین بار (تا آنجا که من اطلاع دارم) حکیم صفای اصفهانی (متوفی ۱۳۲۲ هـ ق) غزلی بدین آهنگ سرود، مطلع آن اینست:

دل بردی از من بیغما ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل بر سر من
(*دیوان صفا*، ص۲۶۶)

۴۰ـ کولی دواری ز گرداب، گردش کنان در سرت ریخت
وز آذرخشی تب و تاب در هر رگ از پیکرت ریخت (نمونه دوم)

۴۱ـ کولی نهان کن دلت را در کنج پستوی خانه
تا در خموشی نپیچد آواز او عاشقانه (نمونه سوم)

۴۲ـ سوار خواهد آمد، سرای رفت و رو کن کلوچه بر سبد نه، شراب در سبو کن
ن-ن- | ن-- || ن-ن- | ن--

مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن (هزج مثمن مقبوض محذوف)

در قدیم صورتی نزدیك بدین آهنگ آمده:
مرا غم تو ای دوست ز خان و مان برآورد مرا فراقت ای ماه ز مال و جان برآورد
مفاعل مفاعیل مفاعلن مفاعیل (المعجم، ص۱۰۸)

۴۳ـ عید آمد و می رود، بی پیك و پیام تو
صد نامه گشوده ام، بی یك گل نام تو
--ن| ن-ن- || --ن |ن-ن-
مفعول مفاعلن مفعول مفاعلن (هزج مثمن اخرب مقبوض)

در قدیم بدینصورت آمده:
گر یار نگاریتم در من نگرانستی بار غم عشق او بر من نه گرانستی
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
المعجم، ص۱۰۹

۴۴ـ کدام فتنه جادو کرد، دلت ز من جدا مانده ست
به راه من کدامین دست، سیاه دانه افشانده ست
ن-ن-| ن---- || ن-ن- | ن---
مفاعلن مفاعیلان مفاعلن مفاعیلان (هزج مثمن مقبوض مسبغ)

در قدیم بدینصورت آمده:
همیشه شادمان باش و بکام دوستان باش
تو جاودان جوان باش و عدوت خاك را
مفاعلن مفاعیل مفاعلن مفاعیل (المعجم، ص۱۲۳)

۴۵ـ رها مکن که پر زدن را، کبوترم نمی شناسد
شکسته بال و پر حریمی، جز این حرم نمی شناسد
ن-ن-|ن-ن-- || ن-ن- |ن-ن--
مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن مفاعلاتن (رجز مثمن مخبون مرفّل)
یا هزج مثمن مقبوض مرفّل.

۱۳۶۸/۸/۲۹

احمد کریمی حکاک

از درشتی جنگ تا ناشکیبائی جان:

چشم در چشم مردی که «شلوار تاخورده دارد»

یك متن ادبی، اعم از شعر یا داستان یا جز اینها، به یاری ذهنی خلاّق از بطن زمینهٔ اجتماعی معینّی زاده می شود، به راهنمایی ذهنهایی خلاّق در زمینه های گوناگون اجتماعی حیات معنوی خود را ادامه می دهد و منشأ اثرات مختلف می گردد، و سرانجام -- چنانچه از بد حادثه ای نابود نشود -- به دست ذهنهای خلاّق دیگری در خاك زمینهٔ اجتماعی مشخصّی مدفون می گردد. من اگر می توانستم این مفهوم را بدون توسّل به استعاره های حیات انسانی -- زادن، زیستن و مُردن -- بیان کنم چنین می کردم، ولی زبان این استعاره را بر من تحمیل می کند. ازدیدگاه نظری، امّا، در اینجا تأکید بر دو نکته است: یکی اجتماعی بودن، یعنی همگانی بودن، یعنی فرا فردی بودن زمینه های تولید، تعبیر و ارزشگذاری متون ادبی، و دو دیگر خلاّقیت فرد[illegible]

[illegible] ادبی هرگونه متنی است، مرکب [illegible]کل، یا شیوهٔ بیان، یا چیزی چون [illegible]نده یا خواننده منتقل می کند. به [illegible]ه شعر را در میان یك چند ورق [illegible]. از: متن خبری از یك روزنامه، [illegible] دادگاهی له یا علیه کسی)، چه [illegible]یکی یك شعر است؟ از این قرار، [illegible]ژه های ویژه ای که در متن آن به [illegible]ن نشانه های ادبی بودن (در تمیز [illegible] متن شناخت، که شکل خاص هر [illegible]ًا داعیهٔ ادبی بودن از سوی متن [illegible]حتّی پیش از مصرف متن ادبی،

[illegible] مورد هر یك مختصر توضیحی بدهم. منظورم از متن [illegible] از تعدادی واژه در زبانی انسانی، که در نام، یا شکل [illegible] اینها، داعیهٔ «ادبی» بودن خود را به بیننده، شنونده [illegible] همهٔ آن چیزهایی فکر کنید که، اگر شما یك قطعه [illegible] پراکنده بیابید (که مثلاً اوراق دیگر آن عبارتند [illegible] صورت حساب خرید چند قلم جنس، و رأی مکتوب [illegible] چیزهایی شما را به این نتیجه می رساند که: این یك [illegible] شکل نوشته بر صفحهٔ کاغذ، آهنگ آن در گوش، و [illegible] کار گرفته شده، و بسیاری چیزهای دیگر را می توان [illegible] از خبری بودن، یا مالی بودن، یا حقوقی بودن) یك [illegible] یك البته به معیارهای اجتماعی باز می گردد. امّا [illegible] جریانی را در برخورد با آن به کار می اندازد که،

انتظاراتی را در خواننده برمی انگیزد، و خواننده پس از مصرف متن، یا انتظارات خود را برآورده شده می یابد، و می گوید، مثلاً: «چه شعر خوبی!» و یا بخشی از آنها را برآورده شده نمی یابد، و می پرسد، مثلاً: «این شعر چرا قافیه ندارد؟» و بدین سان فرایند ارزشگذاری خواننده بر متن، یا اثرگذاری متن بر نظام ارزشگذاری خواننده، آغاز می گردد.

و منظورم از زمینهٔ اجتماعی، که از آغاز تا انجام متن را همراهی می کند و

پردازی ادبی در غرب که با واژهٔ
ماعی برخورد خوانندگان ادبیات
چارچوب نظریِ شناخت ادبیات
ه کرد که پیرامون متن را چنان
. و این تشبیه، بی آنکه کامل
کار تنفّس آدمی، یعنی فرایند به
رویّات بقای جسم را نیز در نظر
ی است مرکّب از انواع پدیده ها،
سان با یکدیگر به واقعیّت هستی
شردد. برای درك بهتر ساختار
دیگر می پیوندد، و در فرایند
ونی می گردد، غزلی از سیمین
ی روابط را نشان دهم:

«

ن!

سرنوشت آن را رقم می زند مفهومی است در نظریه
context از آن یاد می شود، و من آن را زمینهٔ اجت
با متون ادبی، یا مختصراً «زمینه» می نامم.[1] در
زمینه را می توان به فضایی عینی یا ذهنی تشبیه
گرفته است که، مثلاً، هوا پیرامون جسم آدمی را
باشد، تمامی مفهوم خود را آنگاه خواهد گشود که
درون بردن هوا و بیرون دادن آن به عنوان یکی از ضر
بگیریم. به زبانی غیر استعاری، زمینه کلیتی
ساختارها، و روابط حاضر و واقع که تنها اشتراکش
شناسانهٔ حضورشان در خارج از متن ادبی باز می گ
روابطی که زمینهٔ اجتماعی و متن ادبی را به یک
اثربخشی متن ادبی بر ذهن خواننده دستخوش دگرگ
بهبهانی را برگزیده ام تا به کمك آن شبکهٔ پیچیدهٔ این

شلوار تاخورده دارد مردی که یك پا ندارد؛
خشم است و آتش نگاهش، یعنی: «تماشا ندارد!»
رخساره می تابم از او، امّا به چشمم نشسته:
بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد.
بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این
خود گر چه رنج است بودن؛ «بادا مبادا» ندارد.
با پای چالاك پیما دیدی چه دشوار رفتم!

رانسه به کار می برم، ولی حتی در
سان در تعریفهای خود از این مفهوم
دبی زمینه را شامل محیط حاکم بر
این شرایط در درك متن ادبی دانست.

۱ـ این واژه را معادل مفهوم context در زبانهای انگلیسی و ف
این در زبان نیز مفهوم این واژه دقیقاً یکسان نیست. نشانه شنا
اندکی با هم تفاوت دارند، ولی به طور کلی می توان در تحلیل ا
شرایط تولید یا دریافت اثر، و شناخت نویسنده و خواننده از اثر

تا چون رود او که پایی چالاک پیما ندارد؟
تق تق کنان چوبدستش روی زمین می نهد مُهر
با آن که ثبت حضورش حاجت به امضا ندارد.
لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه یی شد:
این خویگر با درشتی نرمی تمنّا ندارد.
بر چهرهٔ سرد و خشکش پیدا خطوط ملال است:
گویا که با کاهش تن، جانی شکیبا ندارد.
گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او.
پندش دهم مادرانه، گیرم که پروا ندارد.
رو می کنم سوی او باز تا گفت و گویی کنم ساز ...
رفته ست و خالی ست جایش مردی که یك پا ندارد.[۲]

نخستین نکته ای که در اندیشیدن به شعر «شلوار تاخورده دارد» به ذهن من می رسد این است که در این شعر کلامی میان دو شخصیّت داخل شعر، یعنی مرد یکپا و راوی واقعه (بعداً خواهیم دید که این راوی زنی است حدوداً شصت ساله)، رد و بدل نمی گردد. شعر گزارش نگاه راوی است به مرد یکپا، و نگاه متقابل و خشم آلود مرد به او، و تعبیر راوی از پیام نهفته در آن نگاه، و رو برتافتن او از مرد یکپا، و تأملاتی که در پی این رو برتافتن به ذهن راوی راه می یابد. آنگاه گزارش صدای تق تق چوبدست مرد در گوش راوی، و باز ادامهٔ تأملات او دربارهٔ مرد یکپا. و آخر کار تصمیم راوی به سخن گفتن با مرد، و رو کردن دوباره اش به سوی او. و بازگویی این نکته برای ما که مرد یکپا رفته و جایش خالی است. در مجموعهٔ این کنشها و واکنشها ـ که به تأکید باید گفت همه از صافی ذهن و زبان کسی می گذرد که ماوقع این برخورد را برای ما روایت می کند ـ کلامی میان راوی و مرد یکپا رد و بدل نمی گردد.

پس عنصر اصلی سامان بخشی به شعر، محوری که ساختار کنشها و

۲- سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار* (شیکاگو: انتشارات فرهنگسرای نیما، ۱۳۶۹/ ۱۹۹۰)، صص ۲۴۷-۲۴۸.

دیگری در پاسخ آن نگاه از سوی مرد[۳]. این واقعیّت عیان متن، مرا به جست و جوی گسترهٔ مفهومی نگاه در رفتار انسانی وا می دارد، و در زبان و فرهنگ شعر -- یعنی زبان فارسی و فرهنگ معاصر ایران -- و کاربرد شعری این مفهوم در سنّت کلامی و بلاغی که می توانسته است تماماً یا بعضاً در اختیار شاعر بوده و آگاهانه در شعر به کار گرفته شده باشد، یا ناآگاهانه -- به قول سیمین بهبهانی نیاگاه[۴] -- به شعر راه یافته باشد. در عام ترین سطح، یعنی در سطح مجموعهٔ رفتارهای انسانی نگاه مفهوم و معنای فردی و اجتماعی مهمّی را در بر می گیرد. اعتقاد عام آدمیان بر آن است که با نگاه می توان نه تنها صورت ظاهر دیگری را از نظر گذراند، بلکه از راه نگاه می توان به روحیات دیگری نیز پی برد، و چگونگی ذهنی و عاطفی او را در برابر پدیده ها و وقایع جهان دریافت. از این قرار، نگاه کردن رفتاری است در مجموعهٔ رفتارهای انسانی که با هدف ایجاد ارتباط میان فرد آدمی و جهان پیرامون او یا سایر آدمیان در پیش گرفته می شود. از نظر اجتماعی، شیوه های نگریستن در اشیاء و آدمیان از نخستین تجربه های کودکی آغاز می گردد، و در برخورد با دیگران، یعنی با فرهنگ پیرامون فرد، از آن مایه می گیرد، معناهای مختلف می یابد، و رفته رفته به مجموعهٔ رفتاریِ مرکّب، پیچیده و ظریفی بدل می گردد. سخن کوتاه، همچنان که فرد آدمی فرهنگ پیرامون خویش را به درون می کشد و از آن تغذیه می کند، شیوهٔ نگاه کردن او نیز از رفتاری شخصی و فردی به رفتاری با ابعاد اجتماعی تبدیل می شود، و گویای مفاهیمی می گردد که در کنشها و واکنشهای میان فرد و فرهنگ جمعی شکل می گیرند و تکوین می یابند. به طور کلی، در فرهنگ انسانی نگاه، در قیاس با زبان -- که می تواند دروغین، مبالغه آمیز یا گمراه کننده باشد -- نظام ارتباطی قابل اعتمادتری پنداشته می شود، و این باور بخشی از نظام ارزشگذاری دیرینی را تشکیل می دهد که انسان امروزی نیز آن را به

۳. مقولهٔ «نگاه» و «نگرش» را در کارکردهای بدیعی و بلاغی آن در متون ادبی یکسره مرهون دوستم دکتر محمد توکلی طرقی هستم، که در پژوهشهای تاریخی خود بحث گسترده ای در این باب دارد. مقالهٔ او زیر عنوان «نگرای زن فرنگ»، که گویا قرار است در یکی از شماره های آتی *نیمهٔ دیگر* به چاپ رسد، در حقیقت الهام بخش من در این مبحث بوده است.

۴ ـ واژهٔ «نیاگاه» را من برای نخستین بار در مقدمهٔ *گزینهٔ اشعار* سیمین بهبهانی دیدم، و چون در فرهنگهای لغت فارسی ندیده ام احتمال می دهم ساختهٔ ایشان باشد. از آنجا که این واژه را معادل بسیار مناسبی برای واژهٔ انگلیسی unconscious یا subconscious می بینم، فکر کردم آن را در این نوشته به کار گیرم و کاربردش را به دیگران هم توصیه کنم.

میراث برده است.[۵] در هر حال، نکتهٔ آخر در این سطح عام انسانی آن است که نگاه، در عمل بخشی از مجموعهٔ ارتباطی پیچیده و مرکبّی را تشکیل می دهد که عناصر دیگر آن کلام، حرکات صورت و بدن، فاصلهٔ میان فرد و دیگری یا فرد و اشیاء پیرامون او، و بسیاری دیگر جز اینهاست. در ترکیب با این عناصر ارتباطی و معنادار است که نگاه در هر فرهنگ و زبانی تجلیات ویژهٔ خود را می نمایاند و معناهای معیّنی می یابد.

هرگاه در زبان فارسی به مجموعهٔ واژه هایی که مفاهیم گوناگون نگاه را در خود حمل می کنند و به فارسی زبانان می رسانند نظری بیندازیم خواهیم دید که نگاه گسترهٔ مفهومی وسیع و مهمّی را اشغال می کند که از یك سو با مفاهیمی همچون کاوش در ژرفای وجود دیگری یا رخنه کردن در روح او پیوند می خورد، و از سوی

ی نیك یا بد ما را دربارهٔ دیگری به او منتقل
ی محرمانه بدل گردد که از راه آن دو فرد با
دیگران از درك پیام آنان ناتوان بمانند[۶]. به
ی مفهومی را اشغال می کند که در سطح
می نماید. تنها از نظر لغوی مفهوم اشارتی
دیدار، نگرش، نظاره، مشاهده، ملاحظه و
ت نیز نگاه رسانندهٔ مفاهیمی همچون توجّه،
ی، نگهداری، نگهبانی، دیده بانی، نظارت،

یاری این باور را بازتاب می دهند. مثلاً وقتی می
چشمش را ببین، دلش را بخوان»، و یا هنگامی که
ی را» در شکلی از اشکال گوناگون آن به کار می
ین باور بهره می گیریم.

ه) در غزلی زیبا به نام «زبان نگاه» این مضمون را

ر تست
ست
گریم
توست
اب زمان، چاپ دوّم، ۱۳۵۶)، صص۳۲-۳۱.

گر • ۸۷

معنایی می یابد. نگاه از یك سو آرزوهای
می کند، و از سوی دیگر می تواند به زبان
یکدیگر سخن می گویند به این امید که
دیگر سخن، در زبان فارسی نگاه قلمرو
اشارت گسترده و در راستای دلالت ژرف
نگاه را در واژه هایی همچون نظر، دید،
جز اینها می توان بیان کرد. در بُعد دلالت
عنایت، اعتنا، حراست، حفاظت، پاسبانی

۵ـ در زبان فارسی اصطلاحات و ضرب المثلهای بس
گوییم «از چشماش معلومه که دروغ میگه»، یا «
ضرب المثل معروف «قَسَمَت را باور کنم یا دُم خروس
بریم، و به حکایت پس پشت آن می اندیشیم. از ای

۶ـ شاعر معاصر ایرانی هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه
پرورده، که مطلع آن چنین است :

نشود فاش کسی آنچه میان من و
تا اشارات نظر نامه رسان من و تو
گوش کن با لب خاموش سخن می
پاسخم گو به نگاهی که زبان من و

نگاه کنید به: ه. ا. سایه، سیاه مشق (تهران: کتا

نیمه دیگ

صیانت، رعایت، حمایت، مراقبت، مواظبت، و جز اینها می تواند باشد. حتی اگر همهٔ افعالی را هم که با این کلمات می توان ساخت نیاوریم، و تنها به افعالی که از مادهٔ زبانی چشم و نگاه ساخته می شود نیم نگاهی بیفکنیم تصویری از گستردگی و ژرفای قلمروی مفهومی نگاه در ذهن ما خواهد نشست. نگاه کردن و نگاه دوختن، نگاه داشتن و نگاهداری کردن، نگهبانی و نگهداری، چشم چراندن و چشم دوختن، چشم داشتن و چشم پوشیدن و چشم فرو بستن، و بسیاری دیگر جز اینها، مفاهیمی را ایجاد می کند که هر یك می تواند به گونه ای گواه گستردگی و ژرفای مفهوم نگاه باشد.

مفهومی چنین گسترده در شعر هزار و صد سالهٔ فارسی با ترکیبات و تعبیرات و اشارات و کنایات بیشماری ترکیب شده، و گنجی شایگان از مفاهیم ادبی را پدید آورده که می تواند در اختیار شاعری باشد که امروز نگاه را هستهٔ اصلی شعر خود می کند. در اینجا نمونهٔ اندکی از کاربردهای شعری دو فعل «نگاه داشتن» و «نگاه کردن» را به عنوان گواهی بر بسیاریِ این کاربردها می آورم، تا ضمناً به تفاوتهای ظریفی که در هر مورد در مفهوم دقیقِ فعل رخ می دهد نیز اشاره ای شده باشد.[۷]

۱ـ نگاه به کسی یا به سوی کس داشتن در مفهوم چشم به کسی دوختن به منظور کسب تکلیف. فرّخی می گوید:

رای و اندیشه بدو کرد و بدو داشت نگاه زانکه دانست که رائی است مر او را محکم

۲ـ نگاه داشتن در مفهوم حفظ کردن، مراقبت کردن، و مصون داشتن. فردوسی می گوید:

همی بود گستهم بر دست شاه که دارد مر او را ز دشمن نگاه

۳ـ نگاه داشتن در مفهوم مکتوم داشتن، پوشیده داشتن، و از چشم و گوش دیگران دور داشتن. سنائی می گوید:

سر فرو چاه کرد و گفت ای شاه راز ما را نگاه دار نگاه

۴ـ نگاه داشتن در مفهوم بازداشتن ، منع کردن، و پرهیزاندن. فردوسی می گوید:

دبیری به آئین و با دستگاه که دارد ز بیداد لشگر نگاه

۷ ـ بسیاری از این نمونه ها را از *لغت نامهٔ دهخدا*، ذیل «چشم»، «نگاه» و ترکیبات آنها برداشته ام.

۵ـ نگاه داشتن در مفهوم به خاطر سپردن، در یاد گرفتن، و عمل کردن. کسائی می گوید:

دل شاد دار و پند کسائی نگاه دار یك چشمزد جدا مشو از رطل و از نفاغ

۶ـ نگاه داشتن در مفهوم باقی گذاشتن، زنده داشتن، اجازهٔ زندگی دادن. فردوسی می گوید:

ور ایدون که زین کار هستم گناه جهان آفرینم ندارد نگاه

۷ـ نگاه کردن در مفهوم خیره شدن، نگاه دوختن، یا در کسی تأمل کردن. فردوسی می گوید:

چو گفتِ فرستاده بشنید شاه فزون کرد سوی سکندر نگاه

۸ ـ نگاه کردن در مفهوم اندیشیدن، تحقیق کردن، و پیش بینی کردن. سعدی می گوید:

چاه است و راه و دیدهٔ بینا و آفتاب تا آدمی نگاه کند پیش پای خویش

۹ـ نگاه کردن در مفهوم توجّه کردن، عنایت کردن، و نوازش کردن. سعدی می گوید:

دو بامداد اگر آید کسی به خدمت شاه سوم هر آینه در وی کند به لطف نگاه

۱۰ـ نگاه کردن در مفهوم بررسی کردن، پی بردن، و دریافتن. فردوسی می گوید:

مگر کاو یکی نامه نزدیك شاه فرستد کند رای او را نگاه

به اینهمه البتّه باید تعبیرات و کنایات ویژهٔ شعری، همچون «تیرِ نگاه» و «تیغ نگاه» و «زنجیر نگاه» و صدها چون اینها، را هم افزود، که از آن در می گذرم. نکتهٔ اصلی در این است که این میراث ادبی در تداوم تاریخی خود بخشی از مجموعهٔ رفتاری نگاه را در فرهنگ امروزی ایران و دیگر جوامع فارسی زبان نیز رقم می زند، و سیمین بهبهانی، آگاهانه یا ناگاه شعر «شلوار تاخورده دارد» را در درون چنین زمینهٔ فرهنگی و زبانی از نگاه و معناهای آن سروده است. امّا فرایند نگاه کردن و پاسخ دادن به نگاه چندان در ضمیر هر یك از ما طبیعی صورت می گیرد که اغلب آگاهانه به آن نمی اندیشیم، و از همینجاست که آنچه من در اینجا می گویم شاید توضیح واضح انگاشته شود. ولی بدیهی و واضح به نظر رسیدن کنشها و واکنشهای

نگاهی در جامعه و تاریخ معیّنی برای شهروندان و معاصران به معنای عاری بودن آنها از معنا یا اهمیّت نیست. باری، در فرهنگ ما نیز، نگاه راه ارتباط میان دو کس را می گشاید، و نشانه ای می شود از توجّه (توجّه خود از راه مفهوم کلمه «وجه» یعنی روی، مفهومی می یابد در حدّ رو گردانّدن به سوی کسی و نگاه کردن به او) نگاه کننده به آن که آماج نگاه قرار گرفته است. فردی که بدین سان مورد توجّه قرار می گیرد، نگاهی را که بر او افتاده به درون می برد، در پرتو دانش فرهنگی و اندوختهٔ تجربی خود آن را تفسیر و تعبیر می کند (یعنی به آن عبارت می بخشد)، و برای آن معنایی می یابد. این معنا به نوبهٔ خود رفتار متقابلی را موجب می گردد. به تعبیری می توان گفت نگاه نخستین در ذهن آنکه نگاه بر او افتاده به جمله ای تبدیل می گردد، و آن جمله برداشتی را از قصد و غرض و هدف نگاه کننده به آنکه آماج نگاه بوده است منتقل می کند. و این همه البتّه تابعهایی است از متغیّرهایی همچون وضعیّت ذهنی هر یك از دو طرف نگاه در لحظه ای که نگاه رخ می دهد، و عوامل گوناگون موجود در محیط برخورد آن دو. یعنی در اینجا نیز با زمینهٔ اجتماعیِ رفتار انسانی روباروییم، که از روانِ هر یك از دو طرف تا جنسیّت و موقعیّت اجتماعی آنان، و نیز تا محیط و فضا و شرایط حاکم بر نگاه را در بر می گیرد.

روانشناسان به این نتیجه رسیده اند که در بسیاری از جوامع انسانی برخی گروههای اجتماعی خود را بیشتر از سایر گروهها آماج نگاه دیگران می دانند. کودکان در قیاس با بزرگسالان، جوانان در قیاس با سالمندان، و زنان در قیاس با مردان نمونه هایی از این تفاوتهای اجتماعی را به دست می دهند. موقعیّتهای ویژه نیز در این برداشتها و انتظارات دخیلند. در فرهنگ خود ما مراسم خواستگاری را «دختربینی» نیز می نامند، و عباراتی همچون «درویش کردن چشم» بیشتر در ارتباط با مقولهٔ جنسیّت و نگاه مطرح می گردد، و مفاهیمی اجتماعی مانند «شرم زنانه» را در برابر «غیرت» یا «جرئت» مردانه قرار می دهد[۸]. برای نمونه ای امروزی تر و جهانی تر به این فکر کنید که کسی برای گرفتن شغلی به مصاحبه دعوت شده است. همین حقیقت که آدم در چنین موقعیتی خود را می آراید، لباس پاکیزه بر تن می کند، و یا در طول مصاحبه بیشتر سر به زیر می افکند، خود نشانه ای از این

۸. تعبیر سعدی از کار خویش در دیباچهٔ گلستان از شناخته شده ترین کاربردهای این مفهوم است: «دیگر عروس فکر من از بی جمالی سر بر نگیرد و دیدهٔ یأس از پشت پای خجالت برندارد و در زمرهٔ صاحبدلان متجلی نشود مگر آنکه ...» الخ. نگاه کنید به *گلستان سعدی*، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی(تهران: خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۸)، ص ۵۵.

است که موقعیت و وضعیت خود را به گونه ای دیده است که این انتظار را در او پدید آورده که آماج نگاه دیگری یا دیگرانی خواهد بود. و این خود نمونه ای است از زمینه اجتماعی رفتار انسانی در موقعیتی ویژه.

هر یك از عواملی که در بالا به آنها اشاره کردم در شکل گیری تعبیر ما از نگاه دیگران اثر دارد، و آنگاه که فردی که آماج نگاه دیگری قرار گرفته آن نگاه را به زبان زبان ترجمه می کند زیر تأثیر عواملی قرار دارد که از بیرون و درون ذهن او در این شکل گیری نقش ایفا می کنند.[۹] و بدین سان، آنگاه که فرد آدمی در پاسخ نگاه دیگری نگاهی به او می افکند، و مثلاً تصمیم می گیرد یا نگاه خود را بر نقطه واحدی از بدن او متمرکز نگه دارد یا برعکس بر بلندای بدن او به حرکت درآورد، و یا دربارهٔ طول زمان افکندن نگاه خود تصمیم می گیرد، یا اصلاً تصمیم می گیرد پاسخ آن نگاه را ندهد، و مثلاً سر به زیر افکند، اینگونه تصمیمها را نه در خلاء که در پرتو معناهای روانی، فردی و فرهنگی نگاه در جامعهٔ خود می گیرد. از همینجاست که در زبان فارسی امروز اصطلاحاتی از قبیل «زُل زدن»، «نگاه خریداری کردن»، «وزانداز کردن»، و صفاتی از نوع «چشم دریده»، «سر به زیر»، یا «هیز»، و بسیاری دیگر از این دست را داریم که در واقع به شاخصهای فرهنگی اشاره دارند که مرز میان رفتار نگاهیِ مجاز و غیرمجاز را در زبان تبیین می کند.

هر آنچه در این بخش آوردم شاید بسیار بدیهی به نظر آید، ولی دقیقاً بدیهی و طبیعی انگاشتن پدیده هاست که راه را بر برداشتهای تحلیلی از متون ـ ـ و توجّه کافی به ابعاد روانی، اجتماعی و تاریخی آنها ـ ـ می بندد. من صمیمانه برآنم که از راههای دگرگون کردن شیوهٔ اندیشیدن ما دربارهٔ متون ادبی و سنجش ارزش آنها

۹. در غرب نیز برداشتهای فلسفی و ادبی از مقولهٔ نگاه و نگاه متقابل بسیار و درخور توجّه است، که به ذکر یکی دو نمونه اکتفا می کنم. ژان ژاك شوالیه در زاین گالت Jean-Jacques Chevalier de Seingalt معروف به کازانووا Casanova، در زندگینامهٔ خود، که دورنمای جامعی از جوامع شهرنشین اروپا در قرن هجدهم به شمار می رود، توصیفی دارد حاکی از این که در مادرید قرن هجدهم عشاق با نگاه یکدیگر را به عشقبازی فرا می خواندند، چرا که فضای ناپرده‌بار اجتماعی راههای دیگر رد و بدل کردن نشانه های شیفتگی را مسدود و ممنوع کرده بود. فیلسوف فرانسوی موریس مرلوپونتی(Maurice Merleau-Ponty) در کتاب معروف خود به نام پدیده شناسی برداشت (*Phenomenologie de la Perceptton*) از کسانی سخن می گوید که زیر نگاه دیگری خود را از هستی عریان می بینند یا به شیئی بدل می گردند. و ژان پل سارتر در کتاب بودن و نیستی (*L'etre et le neant*) تفاوت میان نگریستن و در معرض نگرش قرار گرفتن را از دیدگاه فلسفی اگزیستانسیالیزم مطرح می کند.

یکی هم توجّهی به مراتب عمیق تر است به نهفت کارکردهای زبانی و تبیین زمینه های اجتماعی رویدادها و روابطی که در متن ادبی مطرح می گردد. حال با توجه به مقام محوری نگاه در شعر «شلوار تاخورده دارد» به تحلیل متن آن می پردازم.

در مصرع نخست می خوانیم: «شلوار تاخورده دارد مردی که یك پا ندارد.» در این جمله دو نکتهٔ خبری نهفته است. در آن مردی تصویر شده است (در پایان این تحلیل به کاربرد «دارد» یعنی زمان حال به جای زمان گذشته باز خواهم گشت) که چیزی دارد («شلوار تاخورده»)، و چیزی ندارد («یك پا»). این دو نکتهٔ خبری را به سه صورت دیگر هم می شد گفت: ۱ـ مردی که یك پا ندارد شلوار تاخورده دارد، ۲ـ مردی که شلوار تاخورده دارد یك پا ندارد، ۳ـ یك پا ندارد مردی که شلوار تاخورده دارد. در هر سه صورت تضاد اصلی حاصل از قرار گرفتن دو فعل «دارد» و «ندارد» در یك جملهٔ خبری حفظ می شود، و آهنگ شعر نیز به شکلی برجا می ماند. انتخاب این شیوهٔ خاص آرایش واژگانی به دو هدف اشاره دارد: نخست تأکید بر وضع «نداشتن یك پا»، که با قرار گرفتن «ندارد» در انتهای جمله، و ده بار تکرار آن در طول شعر، در مقام واژهٔ «ردیف»، توجه خواننده را مدام بر همهٔ چیزهایی متمرکز نگه می دارد که مرد ندارد. به این نکته برخواهم گشت. دوّم ایجاد رده بندی مفهومی میان «شلوار» و «پا» که چون در فرهنگ عام انسانی ـ و در فرهنگ شعری زبان فارسی نیز ـ داشتن شلوار نداشتن پا را جبران نمی کند، همچنان آنچه در ذهن خواننده می ماند «پا نداشتن مرد» است.[۱۰] پس هر دو هدف احساسی به خواننده منتقل می کند از این که مرد چیزی کم دارد: نقص عضوی که موضوع شعر است از راه شکل آرایش درونی واژه ها در جملهٔ نخست آن، و از راه تکرار «ندارد» در سرتاسر آن، ابزاری می شود برای آنکه خواننده موضوع شعر را فراموش نکند. امّا این که «تاخوردگی» شلوار دقیقاً همان چیزی است که «یك پا نداشتن» مرد را به راوی آشکار می کند خطی را آغاز می کند که از شلوار(نوعی ازجامه که پا را می پوشاند) به سوی آنچه در درون آن قرار دارد، و عضوی است از اعضای بدن انسان امتداد می یابد. تاخوردگی شلوار این مرد است که او را از دیگر مردان، که همه شلوار بر پا دارند، متمایز می کند، و واقعیّت نقص عضو او را، بی آنکه دیده شود، بر بیننده مسلّم می سازد. به عبارت دیگر، معنای تاخوردگی شلوار مرد برای بیننده

۱۰ـ این نکته حکایت زیر را از گلستان سعدی در یاد من زنده می کند: «هرگز از دور زمان ننالیدم و روی از گردش آسمان درهم نکشیدم مگر وقتی که پایم برهنه (مانده) بود و استطاعت پای پوشی نداشتم، به جامع کوفه در آمدم دلتنگ، یکی را دیدم که پای نداشت. شکر نعمت تعالی بجای آوردم و بر بی کفشی صبر کردم.» گلستان سعدی، تصحیح یوسفی، پیشگفته، صص۱۱۵،۱۱۶.

این می شود که: «این مرد یك پا ندارد.» از سوی دیگر، حرکت ذهنی جمله از مشهود (تاخوردگی شلوار) تا محسوس (یکپا بودن مرد)، از حضور چشمی خبر می دهد که «تاخوردگی» شلوار را دیده، و ذهنی در پشت آن چشم که از آن یکپا بودن مرد را استنتاج کرده است. این حقیقت نیز که ما شعر را پیش روی خود داریم به این معناست، نهایتاً، که آن کسی که تاخوردگی شلوار مرد را دیده و از آن به یکپا بودن او پی برده، توان بیان آن تجربه را، آنهم به صورت شعر که در فرهنگ ما والاترین گونهٔ قدرت بیان را تداعی می کند، داشته است. بدین سان حضور چشم، ذهن و زبان در راوی شعر نیز بخشی از آن چیزی است که از جملهٔ نخست روایت، و مصرع اوّل شعر به خواننده منتقل می شود. آنچه از این میان پیش از دیگر عناصر مطرح می گردد حضور چشم راوی است که شلوار تاخورده را دیده است. سخن کوتاه، خوانندهٔ شعر، پیش از آنکه راوی را بشناسد، حضور نگاهی را در شعر حس می کند که بر شلوار تاخوردهٔ مرد افتاده است.

در مصرع دوّم عبارت «خشم است و آتش نگاهش» به ما می گوید که نگاه راوی از شلوار مرد متوجّه چشم او شده است. و این در مجموعهٔ رفتار انسانی نگاه بسیار طبیعی است. هر بار نگاه ما به جایی جز صورت کسی می افتد برای کسب اطّلاعات بیشتر دربارهٔ او بی اختیار متوجّه صورت، و به ویژه دو چشم او می شویم. علت این امر هم آن است که، چنانکه گفتم، اعتقاد عمومی آدمیان بر این است که چشم دریچه روح است، و با نگریستن در چشم دیگری می توان به کُنه وجودش راه یافت. امّا اینکه در اینجا راوی از نگاهی که خود بر چهرهٔ مرد افکنده سخنی نمی گوید، بلکه از نگاه متقابل او سخن می گوید نشان می دهد که مرد، شاید حتی پیش از آنکه راوی به چشم او نگاه کند، نگاه راوی را بر شلوار خود دیده، معنای آن را «خوانده»، و منتظر چشم در چشم شدن با او بوده است. عبارت دوّم این مصرع، «یعنی تماشا ندارد»، گویای آن است که زن، پس از حس کردن نگاه متقابل مرد معنای آن را نیز درك کرده است. امّا این معنا چیست؟ راوی می گوید: مرد یك پا نگاه مرا به شلوارش به «تماشا» تعبیر کرد، و در پاسخ با نگاهش به من گفت: «تماشا ندارد!»

این چگونه پاسخی است؟ با توجه به آنچه دربارهٔ رفتار بصری گفتم می توان چنین نتیجه گرفت که مرد نگاه راوی را بر شلوار خود در ذهن خویش سنجیده و به آن معنایی داده و آن معنا را در قالب واژه ای که در فرهنگ زبانی خود داشته ریخته است. آنگاه با خود اندیشیده که پاسخ بایسته به این بیان بصری چه می تواند باشد. سپس آن پاسخ را دوباره از زبان زبان به زبان نگاه ترجمه کرده، و با زبان چشم خود آن را به راوی باز گفته است. از این همه، آنچه ما به یقین می توانیم دانست آن است

که مرد نگاه زن را ناخوشایند یافته است، یعنی آنگاه که این نگاه را با توجه به مجموعهٔ نگاههایی که از آغاز زندگی در یاد انباشته ارزیابی کرده، ارزشی منفی به آن داده است. ناهمخوانی این نگاه با نگاههایی که از سوی مرد «دوستانه»، یعنی حاکی از احساسهایی از قبیل رضایت، مهر، یا شفقت، تلقی می شده، واکنش عاطفی خصمانه ای، گویای احساس خشم، بیزاری یا نفرت را در او برانگیخته، و او این واکنش را از راه نگاه متقابل خود به راوی منتقل کرده است. راوی به نوبهٔ خود از همین فرایند ترجمه و تعبیر درونی (از زبان نگاه به زبان عواطف و از زبان عواطف به زبان واژگان) گذشته، و نتیجهٔ آن را در عبارت «یعنی تماشا ندارد» برای ما بیان کرده است. باز به نقش زمینه در برداشت از متن می رسیم: ارتباط ویژهٔ میان نگاه راوی و پاسخ مرد به آن. و تعبیر راوی از هر دوی اینها برای ما در نهایت به معیارهای اجتماعی مرد، راوی و ما برمی گردد، که هر یك در موقعیّت روانی، عاطفی، اجتماعی، و با توجّه به محیط و زمان خود با آن رو به رو می شویم، و برداشتهای خود را (مرد از نگاه راوی، راوی از نگاه متقابل مرد، و ما از این هر دو، و نیز از بیانی که راوی به آن رویدادها داده) از متن و زمینهٔ آن سامان می دهیم.

مصرع اوّل از بیت دوّم شعر حاوی خبری است که راوی شعر از واکنش خود در برابر نگاه متقابل مرد یکپا به ما می دهد: «رخساره می تابم از او» به زبان غیرشعری یعنی «از او رو برگرداندم.» و نیز خبر دیگری دربارهٔ این که چهرهٔ مرد اثری در او گذاشته: «امّا به چشم نشسته» که یعنی، مثلاً، «ولی چهرهٔ مرد در چشمم نقش بسته بود.»[11] از مصرع دوّم این بیت چنین در می یابیم که این نقش مربوط به زیبایی یا زشتی چهرهٔ مرد، سیاهی یا سفیدی رنگ پوست او، و آراستگی یا ژولیدگی روی یا موی او نبوده، بلکه گویای سنّ و سال مرد بوده است، آن گونه که راوی آن را تخمین می زند و بیان می کند: «پس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد.» پس تا اینجا آنچه از مرد می دانیم، جدا از واکنش او از برخورد با راوی شعر، جوانی است و نقص عضو. و در ارتباط میان همین دو واقعیت است که فضای تأمّلات بعدی راوی گشوده می شود. در واقع این احساس که «مردی که یك پا ندارد» «پس نوجوان است»، موضوع نقص عضو او را بیش از آن درخور تأمّل می کند که او، مثلاً، پیرمردی می بود، و این خود نظر راوی است که با ما در میان گذاشته می شود. امّا ببینیم راوی خود چگونه محتوای تأمّلاتش را بیان می کند:

۱۱ـ در اینجا در کار برگرداندن عبارتهای شعری به زبان غیرشعر، زمان حال را نیز به زمان گذشته بدل کردم («می تابم» به «گرداندم» و «نشسته» به «نقش بسته بود»). در پایان مقاله به خصلت شعریت در ارائه روایت به زمان حال اشاره خواهم کرد.

بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این!
خود گرچه رنج است بودن؛ «بادا مبادا» ندارد
با پای چالاک پیما دیدی چه دشوار رفتم!
تا چون رود او که پایی چالاک پیما ندارد؟

پیش از این که به محتوای این [illegible] بپردازیم خواهیم [illegible]
دوباره به یاد آورید. تکنیک رو برتافتن از چیزی در جهان خارج به عنوان
برای انتقال از جهان پدیده ها به جهان تأمّلات چندان آشناست که با
از نوع «سر به زیر افکندن»، «سر در گریبان فرو بردن» «چشم فرو
خود فرو رفتن» در زبان فارسی ثبت شده است. با بهره گیری از این
ها شعر فارسی نیز راهی می یابد برای کشاندن توجّه خواننده از جهان
جهان ایده ها، یا از صحنهٔ عینیّت و تجربه های عینی ملموس و مرئی به
و تأمّلات شاعر دربارهٔ آنچه او دیده، شنیده، یا به شیوهٔ دیگر حس
از این راه، تجربهٔ عینی تقطیر می شود، پوستهٔ بیرونی خود را فرو می کرده است. ا

یاد می آورد چنین
امّا. این تکنیک به
. در عین حال که
مرد لازم است، این
نده بود که: «تماشا
ه روایت شعر را به
راوی از کندوکاو در
جربه ای ناتمام را در
آورد که راوی، در
کوشش خواهد کرد

مزرع سبز فلک و داس مه نو، کشتهٔ خویش و هنگام درو را فرا
شگردی در کار است[12]. در شعری که در اینجا در کار تحلیل آنم،
موقعیّت روانی موجّهی در سطح رویدادهای شعر گره خورده است
رخساره برتافتن راوی از مردیکپا برای آغاز تأمّلات او دربارهٔ آن
رخساره برتافتن دلیلی هم دارد، چرا که مرد یکپا به راوی فهما
ندارد.» حرکت شعر از بیرون به درون ذهن راوی در همان حالی ک
پیش می برد، از آنجا که نه به گونه ای طبیعی و به دلیل سیری ر
چهرهٔ مرد، بلکه زیر فشار نگاه آتشبار او انجام گرفته، اثری از ت
ذهن خواننده به جا می گذارد، و این انتظار را در او پدید می
فرصت دیگری، نگریستن در چهرهٔ مرد را از سر خواهد گرفت و ک

ون ذهن را به تفصیل
. کتاب *شعر* ۲ (بهار

۱۲ـ در مقالهٔ دیگری در تحلیل این غزل حافظ موضوع حرکت از بیرون به در
پیشتری بیان کرده ام. نگاه کنید به: «مبانی نظری تحلیل غزلهای حافظ»
۱۹۸۹)، صص ۱۱۹ ـ ۸۷.

تصویر ارائه شده را در مروری دوباره تکمیل کند، و بر تأمّلات خود بیفزاید. خواهیم دید که چنین خواهد شد.

حال برگردیم به محتوای دو بیت نقل شده در بالا. محور ساختاری این دو بیت مقایسه ای است که راوی میان خود و مرد یکپا می کند. نتیجه ای که از این مقایسه حاصل می شود این است که راوی حدود شصت سال دارد، و با آنکه پاهایی چالاک پیما داشته این شصت ساله را با رنج گذرانده است. به همین دلیل، راوی «نگران» مرد جوان می شود، و از خود می پرسد که او چگونه این فاصلهٔ زمانی را طی خواهد کرد، و چنانکه از فحوای کلام بر می آید راوی احساس می کند که رنج مرد یکپا در طی کردن این راه چهل ساله بیش از آن خواهد بود که او متحمّل شده است. با اینهمه آرزوی او این است که رنج مرد جوان به اندازهٔ رنج او نباشد. من خوانندهٔ در خواندن این دو بیت حس می کنم که، ناگهان، به درون شعر کشیده شده خود را در افکار و آرزوی راوی شریک می بینم. این احساس، به گمان من، از مفهوم نهفته در واژهٔ «دیدی» برمی خیزد، ولی این واژه خطاب به کیست؟ دو مخاطب می توان برای آن فرض کرد. در قالب تأمّلات راوی دربارهٔ خود، «دیدی» البته سخنی است که او در درون خود و با خود می گوید، و از این قرار فعل «دیدی» مرجع خارجی ندارد، و به خود گوینده باز می گردد. همه تجربه کرده ایم که گاه در مکالمه ای درونی آدم خودش را مخاطب قرار می دهد، و «دیدی» شاید رایج ترین شکل این خطاب باشد. امّا داستان در اینجا پایان نمی پذیرد. حالت خطابی «دیدی» خواه ناخواه خواننده را به درون بحث و جدلی می کشد که راوی با خود دارد، ولی در حقیقت خواننده نیز می توانست به جای این راوی باشد. در این معنا، فعل «دیدی» دعوتی است و تقاضایی از سوی راوی درون شعر به خوانندهٔ شعر که همراه با او در فرایند تأمّل در معنای حضور مرد یکپا شرکت کند. این تأمّلات به جواب حاضر و آماده و آسانی راه نمی برد، و از پاسخ گفتن قطعی و قاطع به مشکلی که حضور مرد یکپا در وجود راوی پدید آورده سر باز می زند، چرا که واژه هایی همچون «بادا» و «مبادا»، که نخست با فاصله و بعد بی فاصله در پی هم می آیند، و «گرچه»، که مفهوم آن در اینجا برای نخستین بار ارائه می شود، ولی در بیتهای بعد با واژه های مفهومیِ مشابهی همچون «با آن که»، «گویا» و «گیرم» پیوند می خورد، این اثر مشخّص را در ذهن خواننده به جا می گذارد که «بودن» و «پیمودن راه زندگی» موضوعی نیست که بتوان با پاسخی قطعی و قاطع آن را گشود. تنها می توان برای مرد جوانی که یک پای خود را از دست داده ابراز نگرانی کرد، و این نگرانی را در قالب این پرسش به بیان درآورد که: «تا چون رود او ...؟»

در بند بالا دو مطلب را گفتم: اوّل این که ساختار کلام خواننده را به درون می

برد، دوّم این که عاطفهٔ حاصل از این سفر به درون نگرانی راوی است برای مرد یکپا. به واژه های «نگران» و «نگرانی» و دو مفهوم مندرج در آنها فکر کنیم: آری، راوی که در بیت نخست شعر عملاً با دو چشم خود به مرد یکپا نگریسته بود، اکنون در درون خود «نگران» مرد یکپاست. بدون پیوند نیاگاه میان «نگران» (در مفهوم نگاه کنان) و «نگران» (در مفهوم ناآرام، دلواپس، مضطرب) شعر نمی توانست در سیر درونی خود خواننده را، بی آنکه خود بداند، به درون مقال خود بکشاند، و در بیم و امید راوی و «باد و مباد» او شریك سازد. امّا محتوای نگرانی راوی در مورد مرد یکپا به این باز می گردد که او با وجودیکپایی راه زندگی را چگونه خواهد پیمود. در اینجا پیوند دیگری نیز هست که از تجانس میان «پیمودن» و «پا» سرچشمه می گیرد. تصویر هستی آدمی به مثابه راهی که آغازی دارد و انجامی، و زیستن در معنای پیمودن آن راه، و تشبیه زندگی به سفری که باید از مبدأ تا مقصد در پیش گرفت، و کار انسان به مثابهٔ توشه ای، زادراهی، که او در این سفر با خود می برد، و تجربه یعنی ره آوردی که از سفر باز می آورد، و جز اینها، در ادبیات زبان فارسی بسیار به کار گرفته شده است.[۱۳] آنچه در اینجا بر آن تکیه می شود رنج سفر است، یعنی مثلاً مخاطراتی که مسافر را تهدید می کند، و تنهایی ناشی از قرار گرفتن در محیطهای بیگانه و نا مأنوس، و سرانجام خستگی راه که در تن مسافر می ماند، و از این دست. و این تصویر در اطلاق به هیچ گونه نقص عضوی به اندازهٔ «نداشتن پا» نمی توانست به کمال نزدیك شود، یعنی «تا چون رود او که پایی چالاك پیما ندارد» از راه سه واژهٔ «رود»، «پا» و «چالاك پیما» تصویری از نگرانی درونی راوی به دست می دهد، که نیروی این تأمّل را، دقیقاً و تماماً، در دو بعد حقیقی و مجازی به کار می اندازد، و با شگردی که در بالا گفتم، خواننده را نیز «نگران» می کند.

همین نکته را به این صورت هم می توان بیان کرد: تنها با بهره گیری از تعبیر زندگی به صورت راهی که باید آن را طی کرد، می توان استعاره ای آفرید که در آن آرزوی راوی در برابر نگرانی او قرار گیرد، و تضادی از این میان سر بر کند که نیروی

۱۳ـ برای نمونه می توان گفت که سه واژه «راه»، «سیر» و «سفر» در ادبیات فارسی، و به ویژه در شاخه های فلسفی و عرفانی آن، کنایه گاههایی هستند برای مفاهیم گوناگون که بر این استعاره استوار است. ناصرخسرو نام کتاب خود را *زاد المسافرین* می نهد، و در نصیحت و موعظه می گوید: «توشه از طاعت بزدانت همی باید کرد/ که در این صعب سفر طاعت او توشهٔ ماست.» عطار می گوید: «زین بحر همچو باران بیرون شو و سفر کن / زیرا که بی سفر تو هرگز گهر نگردی»، و در اصطلاحات عرفا اسفار چهارگانهٔ سیر الی الله، سیر فی الله، سیر در مقام قاب قوسین، و سیر بالله عن الله، همه سرشار از تصاویر حرکت، سفر، و پا در راه نهادن است.

حرکت دیالکتیکی شعر به سوی نقطهٔ پایان خواهد بود. اگر زندگی راه است پس آن

بسیاری را به خار و دشنه تعبیر خواهد کرد، و پند مادرانهٔ او و تیمار خواران بسیاری نظیر او را نخواهد شنید. آری، طی کردن راه زندگی -- یعنی گذشتن از سر روزان و شبان و سالیان -- شاید برای مرد میسّر باشد، امّا آشتی با محیط، اُنس گرفتن با دیگران، لبخند مهری را با مهربانی پاسخ گفتن، و پند مادرانه ای را فرزندانه نیوشیدن، نه. هر آن حادثه ای که یك پای مرد را از او گرفته درونی تلخ و آشتی ناپذیر به او داده که نقصی است بس بزرگتر از آن که مرد در زیر شلوار تاخورده نهفته دارد. در مفهومی حقیقی «پیمودن راه زندگی» برای مرد یکپای این شعر شاید آسان باشد، امّا در مفهومی مجازی -- یعنی معنوی -- این راه برای او رنجها و شکنجهای بسیار در بر خواهد داشت.

پاسخ مرد به پرسش «تا چون رود او ...؟» به صورت تق تق چوبدستش به گوش راوی -- و خواننده -- می رسد: اینگونه. یادمان باشد که پیشتر مرد یکپا با نگاهی که خشم و آتش از آن می بارید به نگاه بیرونی راوی پاسخ گفته، و موجب شده بود راوی از او رو برگرداند. بدین سان راه نگاه بر راوی بسته شده بود، و او، کنجکاو و نگران، ناچار سر به جیب تأمّل فرو برده بود. در اینجا نیز انتقال از حسّی به حس دیگر مشکل ادامهٔ شعر را -- با توجه به بسته بودن راه نگاه -- حل می کند، و آنچه را که ما باید بشنویم در قالب کنشها و واکنشهای درونی شعر طبیعی، و در نتیجه منطقی، می نمایاند، و در ساختار شعر صدای تق تق چوبدست مرد یکپا را به مثابهٔ پاسخی بر پرسش راوی در ذهن ما رقم می زند. در همین حال، کارکرد نظام پیامرسانی و معناآفرینی شعر در حرکتی آشکار از پهنهٔ بصری، به پهنهٔ سمعی انتقال می یابد. تأمّلات راوی دربارهٔ مرد یکپا ادامه دارد، منتها چون راه نظر بر او بسته شده راه دیگری باید جست، و صدای چوبدست اعلام گشایش این راه جدید است. و چون کسی نمی تواند راه شنیدن را -- مانند راه نظر -- ببندد، پس گشودن این راه، یعنی گشودن تنها راه منطقی ممکن برای ادامه یافتن تأمّلات راوی دربارهٔ مرد یکپا در عمق، و دوام گفت و شنود بی کلام میان این دو در سطح. هر بار که پاشنهٔ

چوبدست مرد جوان بر زمین می خورد در حقیقت کلامی از سوی او در پاسخ به پرسش راوی گفته شده است. امّا به تصویر حاکم بر این بیت فکر کنیم: مرد یکپا در زبان مجاز دارد حضور خود را ثبت می کند، و صدای چوبدست او مُهری است که با آن او سندِ بودن خود را مهمور می کند. هر بار که پاشنهٔ چوبدست مرد جوان در تماس با زمین صدایی ایجاد می کند در ذهن راوی تصویر مُهری نقش می بندد که در تماس با صفحهٔ کاغذی به محتوای نوشتهٔ مندرج بر آن صحّه می گذارد، یا رسمیّت می بخشد، یا هر وظیفهٔ دیگری که نقش مُهر در فرهنگ معاصر ما برای آن به کار گرفته می شود. راوی این تق تق را به «ثبت حضور» جوان تعبیر می کند، و در عین حال با خود می اندیشد ـ ـ و به ما می گوید ـ ـ که ثبت این حضور نیازمند امضا نیست: و البتّه برای او چنین است. مگر نه آنکه تصویر مرد خود به خود در چشم زن نشسته بود؛ نقص عضو، هیکل مرد جوان را به تصویری بدل کرده است که آن که ببیند فراموش نخواهد کرد. و این در واقع پیامی است که به کمك تصویر آوایی صدای چوبدست به مثابهٔ صدای مُهر، و تصویر بصری حضور مرد به عنوان نقش مُهر (که چون رسمی است نمی توان نادیده اش گرفت) به خواننده منتقل می شود. در این انتقال دو پهنهٔ کارکرد حسّی شعر (یعنی پهنه های سمعی و بصری) به یکدیگر گره می خورند، و بیت پنجم را، که بیت میانی شعر نیز هست، به نتیجهٔ منطقی و چکیدهٔ تجربهٔ شعر ـ ـ تا بدینجا ـ ـ بدل می کنند: تصویر مرد جوان در آئینه چشم بسیار بینندگان نقش خواهد بست، و صدای تق تق چوبدست او پردهٔ گوش بسیار شنوندگان را خواهد لرزاند، و بدین سان حضور او در بسیاری اذهان رسماً ثبت خواهد شد. تنها آن کسانی که چشمی برای دیدن و گوشی برای شنیدن ندارند از حضور مرد جوان یکپا متأثر (در هر دو مفهوم «اثر گرفته» و «غم زده») نخواهند گردید.

آنچه در این بیت کار تبدیل مرد یکپا را به نشانه ای از حضور معلولان به مثابهٔ گروهی از آدمیان در جامعه ای مشخص بدل می کند انباشت نیرویی است که هم از آغاز در شعر دمیده شده و در این بیت با کاربرد واژه هایی همچون «مُهر»، «امضا» و «ثبت حضور» به اوج عامیّت وعمومیّت خود می رسد. مجموع این نیروها مرد جوان این شعر و روایت این برخورد را از شکل یك فرد آدمی، یك آدم دارای

[redacted]

گرفته است. امضا یعنی چه؟ واژه ای است از مادّهٔ «مضی» به معنای صورت (از همینجاست که به زمان گذشته می گوئیم ماضی)، و در اصطلاح زبان گذراندن

فارسی رایج در ایران به مفهوم نوشتن نام خویش به گونه ای است که تقلید آن را برای دیگری غیر ممکن یا دشوار سازد. پس امضا فردی ترین نشانهٔ فرد است. هیچکس امضایش شبیه دیگری نیست، و جعل امضای کسی از این نظر جرم محسوب می گردد، که جعل هویّت و حضور او محسوب می شود. در فرهنگ امروز ما امضا کردن سندی از سوی فردی به مفهوم گواهی دادن به (شهادت) و صحّه گذاشتن بر (تصدیق) و موافقت کردن با (تأیید) مضمون مندرج در آن سند است. در شعر این واژه در کنار واژهٔ مُهر به کار رفته، چنانکه در بسیاری اسناد رسمی نیز مُهر و امضا را با هم مشاهده می کنیم، یا در بسیاری موارد می توان گفت مُهر برای یك نهاد یا سازمان حالت امضا برای یك فرد را دارد. حضور مُهر و امضا در سندی رسمی بدین معناست که مضمون مندرج در آن نه تنها مورد تأیید و تصدیق فرد امضا کننده که مورد تأیید و تصدیق نهاد یا سازمانی نیز هست که نقش مُهر آن را بر سند می توان دید. آنگاه که سندی را مُهر و امضا کرده می بینیم، امضا را نشانهٔ تأیید شخصی

هر را نشانهٔ سازمان قانونی و
تفویض کرده است. از سوی
ته باشد، ولی با مُهری یکسان
د، و تنها می تواند بدین معنا
ص دیگری بر آن مسند نشسته
نی موضوع دلالت خود را در
ول خود را در سطح فرا فردی
ضا تا مُهر و از آنجا تا صدای
م حضور مرد یکپا را در فکر
ه عرصهٔ تفکّر دربارهٔ حضور
ای مکرّر تق تق چوبدست مرد

می گیریم که قانوناً حق صدور آن سند را داراست، و مُ
رسمی ای می گیریم که آن مسؤولیت را به آن شخص
دیگر، دو سند مشابه می تواند امضاهای متفاوتی داش
مهمور شده باشد، و این چیزی از رسمیّت آن نمی کاه
باشد که مسؤول قبلی مقام خود را از دست داده و شخ
است. نکته در این است که واژهٔ «امضا» مدلول، یع
سطح فرد و هویّت فردی می یابد، و واژهٔ «مُهر» مدل
(مثلاً در سطح نهاد یا سازمان یا اداره). بنابراین از ام
تق تق چوبدست گستره ای گشاده می شود که مفهوم
خواننده از چارچوب یك فرد معلول فراتر می برد و به
معلولان در جامعه رهنمون می گردد. همچنانکه صدا

این معلولیّت می تواند حاصل یك
ی رخ داده باشد که معلولان بسیاری

چوبدستهای بسیاری به تکرار برمی خیزد، و
سانحهٔ فردی نباشد بلکه بر اثر حادثه ای اجتماعی
از خود به جا گذاشته است.

یف مرد یکپا با عبارت «خویگر با
«خویگر با درشتی» می خواند؟ و
ت است که مرد جوان یکپاست، ولی
است؟ پاسخ به این پرسشها تنها در
افراد بسیاری که، ای بسا، در یك

این مفهوم بلافاصله در بیت بعدی با توص
درشتی» تقویت می شود. چرا راوی مرد یکپا را
مفهوم «درشتی» در اینجا دقیقاً چیست؟ درست
آیا این لزوماً به معنای خو گرفته بودن با درشتی
سایهٔ تعمیم تصویر مرد جوان به عنوان یکی از ا

سانحهٔ خشونت بار اجتماعی (زلزله، کشتار، جنگ) معلول شده باشند میسّر است، ولی از کلمهٔ درشتی به تنهایی دقیق تر از این مفهومی برنمی آید. امّا هرگاه این کلمه را با اشارات دیگری که پیش از این در شعر آمده و هر یك به نحوی به علّت احتمالِ

درشتی دست یابیم. این نکته را نیز ضمناً بگویم که در کار شعرخوانی و درك مفه
آن این کار خود به خود و نیاگاه انجام می گیرد، یعنی خوانندگان شعر به صورت
بسیار طبیعی مفهوم مشخّص واژه ای را در سایهٔ مفاهیم قبلی مندرج در شعر در
می کنند، و البته همواره آن را با فضای اجتماعی خود در می آمیزند. باری، ع
ترین اشاره ای که در کار بازاندیشی به مفهوم درشتی به آن می رسیم جوانیِ م
است. مرد جوان است، و در شرایط طبیعی، چنانچه معلولیّت او را صرفاً ناشی
سوانح و حوادث طبیعی فرض کنیم، احتمال این که یك جوان بیست ساله معلول باش
یك سوم آن است که، مثلاً، فردی شصت ساله معلول بوده باشد، چرا که صرف گ
زمان فرد دوّم را بیشتر در معرض انواع رویدادها ـ و از جمله سانحه ای شخصی
می تواند به معلولیّت انجامد ـ قرار می دهد. از میان سوانح اجتماعی نیز تنه
جنگ است که قربانیان خود را عموماً از میان جوانان برمی گزیند. پس فضای ش

در لحظهٔ خواندن واژهٔ درشتی به گونه ای است که احتمال ارتباط میان یکپا بودن م
و جنگ بیش از احتمال ارتباط میان یکپا بودن او و رویدادی از نوع دیگر است. وا
پیش از این در شعر اشارات دیگری نیز داشته ایم که بیش از اینها این احتمال
تقویت می کند. نگاه مرد جوان «خشم و آتش» بوده است، و خشم و آتش واژه هایی
است در زبان که ذهن خواننده را ـ شاید بی آنکه خود بداند ـ به سمت پهنهٔ ستیز
نبرد سوق می دهد. آتش ـ گذشته از همهٔ مفاهیم ملموسی که از آن برمی خیزد
در اصطلاحاتی همچون «آتش کردن»، «آتش گشودن» یا «آتش مسلسل یا آتشبار
و از این قبیل نیز کاربرد دارد. خشم نیز که در نگاه نخست شاید تنها به صورت
عاطفه ای انسانی به ذهن راه پیدا کند، از عواطفی است که گروههای انسانی را نی
به رویارویی با یکدیگر می کشاند. در بیت نخست شعر خوانده بودیم که نگاه مر
جوان خشم و آتش است. حال، پس از آنکه تصویر او از صورت یك فرد به در آمده
به نمادی برای همهٔ معلولان جامعهٔ ایران در زمان سروده شدن شعر بدل شده است م
خوانیم که او با درشتی خو گرفته برده است. و بدین سان نگاه ستیزنده و گریزدهن
او را نیز همچون سلاحی می بینیم، در نبرد دیگری، که بی شباهت به شلیك آتشبار
نیست که می تواند دشمن مهاجم را به عقب براند و به گریز وادارد. مرد جوان هنو
دارد می جنگد، گیرم این بار باید با سلاح نگاه نگرندگان در تن نادرست خود را
گریز وامی دارد، و با توجّه به همین احساس است که راوی مرد را، که تنها نگاهی

او را تجربه کرده است، خویگر با درشتی می خواند.

امّا متن شعر تنها تا همینجا ما را به ارتباط میان یکپا بودن مرد جوان و جنگ راه می نماید، و بقیّهٔ کار را بر عهدهٔ زمینهٔ اجتماعی شعر می گذارد. حال ببینیم در این مورد زمینهٔ شعر چه نقشی بر عهده می گیرد. اطلاعات زمینه ای می تواند به صورتهای گوناگون عرضه گردد، ولی چنانکه گفتم تنها تفاوت آن با متن این است که بخشی از واژگان متن شعر نیست. از این قرار در این مورد، هر آنچه در خارج از متن شعر قرار دارد، و به نحوی به این نتیجه می انجامد که خواننده ارتباطی نزدیك تر از آن که در متن نهاده شده میان مرد یکپا و جنگ برقرار کند اطلاعات زمینه ای محسوب می گردد. من در اینجا فقط یکی دو نمونه از اشارات زمینه ای را باز می گویم، و دیگر نمونه های دخالتهای گوناگون زمینه در متن را، ناچار، بر عهدهٔ خواننده

زم گزاین شیوه کاربرد خاص واژه‌ها در متن ادبی هر چه از بیرون

، و اخبار تلویزیون را هم به تماشا می نشینم. پس فرض کنید من پیش از خواندن دهم
ر می دانم که دو دولت ایران و عراق از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ هجری خورشیدی با شعر
یگر در جنگ بوده اند. آنگاه در پایان شعر تاریخ سروده شدن آن را هم می بینم: یکد
دیبهشت ۶۶» (که نکته ای است در خارج از متن شعر، و پس بخشی از زمینهٔ وار
. بنابراین، استنتاج من از این نکته که این شعر در هفتمین سال یك جنگ هشت آن)
له سروده شده، جنگی که (فرض کنید خواننده این را می داند) هزاران معلول سال
ن از خود باقی گذاشته، موجب می شود که من این تاریخ را تأییدی بر ظنّ خود جوا

ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ

معلولان جنگ ایران و عراق بوده باشد. می بینید که هر چه اطلاعات زمینه ای ش
از جنگ ایران و عراق بیشتر باشد تاریخ مندرج در پایان شعر معنای بیشتری م
یابد، و احتمال مربوط بودن معلولیّت مرد جوان را با جنگ ایران و عراق بیشتر م
کند.

از نظر ساختار واکنشهای خواننده در برابر متن ادبی تمامی اطلاعاتی را ک
آفریدگار یا سازندهٔ متن ادبی می تواند در اختیار خوانندگان متن قرار دهد نیز باید

این نوع شمرد.[۱۴] هرگاه از شاعر پرسیده شود: «این شعر را در کجا و در چه شرایطی سرودید؟» و او در پاسخ بگوید: «روزی به هلال احمر جمهوری اسلامی ایران رفته بودم، و در آنجا مرد جوان یکپایی را دیدم، و این شعر به دنبال آن دیدار سروده شد.»[۱۵] هرگاه خواننده نهادی به نام «هلال احمر جمهوری اسلامی ایران» را بشناسد، این گفته ناگهان احتمال ارتباط میان معلولیّت مرد و جنگ ایران و عراق را در ذهنتان بالا می برد. در ایران «هلال احمر» جایی است که معلولان جنگی نیز برای انجام امور مربوط به معلولیّت خود به آن رفت و آمد می کنند. حال اگر به فرض شاعر گفته بود: یك سال پس از زلزلهٔ زنجان سفری به آنجا رفتم، و در یکی از دهکده هایی که زلزله آن را ویران کرده بود مردی یکپا را دیدم، و این شعر را به دنبال آن دیدار سرودم (و فرض کنیم تاریخ سروده شدن شعر نیز این گفته را تأیید می کرد) ذهن خواننده ـ ـ حتی اگر پیش از آن جنگ را علّت معلولیّت مرد تصور کرده بوده باشد ـ ـ ناگهان تعبیر خود را از شعر عوض می کرد، و جایی هم برای احتمال این که مرد پای خود را در حادثهٔ زلزله از دست داده باشد می گشود. و اینها تنها نمونه های اندکی

۱۴ـ در اینجا شرط البته آن است که شاعر به خبط حافظه دچار نباشد، و دروغ نگوید. موارد مستند دروغگویی شاعران دربارهٔ شأن نزول اشعارشان بسیار است. و این خود عارضه ای است که در نهایت به نیازهای عمیق انسانی و اجتماعی شاعر مربوط می گردد. نمونهٔ مشخصّی از این پدیده آن است که برخی شاعران به اصطلاح سیاسی، معناهای سیاسی شعر خود را شفاهاً و خصوصی برای برخی خوانندگان خود می گشایند. در خصوص تاریخ سروده شدن شعر نیز، من خود پس از انقلاب ۱۳۵۷ اشعار بسیاری را دیدم با مضامین تند ضد سلطنت که، گر چه برای نخستین بار چاپ می شد، تاریخ سالها پیش را بدلد می کشید. و شاعر در توضیح این قضیه می گفت که این شعر را در سالهای «ممنوعیت» سروده، ولی البته مجال چاپ آن را تا پس از انقلاب به دست نیاورده بوده است.

۱۵ـ در واقع، سیمین بهبهانی چند بار در جلسات شعرخوانی خود در آمریکا در سال ۱۳۶۹ این خاطره را در پیوند با شعر «شلوار تاخورده دارد» بازگو کرده است.

است از نقشی که اطلاعات زمینه ای می تواند در برداشت ما از متن ادبی ایفا کند.[۱۶] نکتهٔ اصلی در این است که «متن» خود به دلیل ایهامهایی که از زبان می گیرد و در خود می پرورد و یا نگه می دارد این اجازه را به زمینهٔ اجتماعی می دهد. و علّت اصلی بقای متون ادبی در زمینه های گوناگون اجتماعی نیز همین است. این بخشی از «شعریت» شعر «شلوار تاخورده دارد» است که پیوند میان واژه های خود، واژه هایی همچون «درشتی»، «خشم» و «آتش» را با حادثه ای در جهان پدیده ها ـ در این مورد «جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹ـ۶۷» ـ در تعلیق نگاه می دارد، چرا که در این صورت ادامهٔ حیات معنوی شعر در زمینه ای اجتماعی که دیگر کسی جنگ ایران و عراق را به یاد نداشته باشد نیز میسّر می گردد. امّا گفتم «علّت بقا» و نگفتم «راز بقا» زیرا در اینجا «راز» ی نیست. آنچه هست، در سیمین بهبهانی یا در حافظ یا در هر شاعر دیگری، توان به کار گرفتن نیروهای نهفته در زبان است به گونه ای که در هر زمانه و زمینه ای، تعبیر مشخص تری را از آنچه در متن موجود

۱۶ـ برای نمونه به این بخش از سخنان شاعر دربارهٔ آن گروه از اشعارش که در نظر خود او جنگ ایران و عراق بخشی از مضمون آنهاست توجه کنید: «گفتم از کشوری می آیم که هشت سال جنگ را تا مغز استخوان آزموده است .... گفتم: می خواهم از خونها، جنونها و مصیبتها برایتان بخوانم ـ ـ و خواندم. با ذکر تاریخ می خواندم: «نمی توانم ببینم جنازه ای بر زمین است»، «آسمان سرخ است، کهکشانش نیز»، «تردید، تردید، تردید»، «خشک، خشک، بیجان، خشک، زهد خشک و زهدان خشک»، «ما نمی خواستیم امّا هست، جنگ»، «بنویس، بنویس، بنویس اسطورهٔ پایداری»، «بروید تا بمانم» ... و بالاخره «و نگاه کن به شترها» و «مردی که پاک پا ندارد» و «گردن آویز» و «شادی کنان می رفتند» ...» نگاه کنید به سیمین بهبهانی، «دل برای وطن پر می کشد»، گردون ۱:۶ (۱۵ بهمن ۱۳۶۹): صص۱۹ـ۲۳. بدیهی است در اینجا شاعر سیاهه ای ارائه می دهد از آن دسته از اشعار خود که مضمون آنها را به جنگ ایران و عراق مربوط می داند.

است، ممکن سازد.[۱۲]

به شعر برگردیم، و در بیتی که عبارتی از آن را در بالا بررسی کردیم مصرع اوّل را مرور کنیم: «لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه ای شد.» کدام لبخند مهر؟ تا اینجا در شعر سخن از لبخند مهری که احیاناً راوی بر روی مرد یکپا زده باشد در کار نبوده است. درواقع هم از آغاز شعر، محتوای نگاه آغازین راوی به مرد هرگز به بیان نیامده است. شعر با برداشت منفی مرد یکپا از نگاه راوی روایت خود را آغاز می کند. از این که بگذریم راوی می گوید که مرد نگاه مهربانانهٔ او را بد تعبیر کرده است، و این تعبیر را به وضع مرد، یعنی خُلقِ خو گرفته با درشتیِ او مربوط می داند. به عبارت دیگر، او بر آن است که مرد در کار ترجمهٔ (تعبیر= عبارت دادن) نگاه مهربانانهٔ او دچار خطا شده و آن را بد خوانده است. و این به معنای اعتقاد راوی است به این که وضع جسمی مرد در برداشتهای او از نگاه و نظر دیگران دربارهٔ خودش اثر مخرّب داشته و روابط اجتماعی و انسانی او را مُختل یا مخدوش کرده است. واژه هایی همچون «خار» و «دشنه» با مفاهیم خراشندگی و زخمزنی خود در حقیقت ناقلان این مفهومند، که در سایهٔ بسط معنای حضور مرد خشونت بیشتری می یابند، و به بیانی اجتماعی بدل می شوند از جانب شاعر از این دست که: از عواقب گوناگون جنگی که در سالهای ۵۹ تا ۶۷ میان ایران و عراق در گرفت یکی هم حضور هزاران معلول است که نه تنها زخمهای ناشی از آن رویداد را بر تن خود دارند، بلکه اثرات مخرب آن جنگ را در روح و جان خود نیز حمل می کنند و در روابط انسانی خود باز می نمایانند. باید تا به حال این نکته واضح شده باشد که، در نظر من، رسیدن به این بیان از سوی شاعر منوط به داشتن اطلاعاتی است که خواننده از خارج شعر به کار شعر خوانی وارد می کند. در اینجا نیز سخن از سیّالیت رابطهٔ میان نشانه و معنای آن است که خود، همچنان که شعر از زمینه های تجربی نسلهای گوناگون در اعصار مختلف گذر می کند، دستخوش تغییر و تحوّل می گردد.

۱۲. از ویژگیهای نقد سنّتی و بی روشی که در ایران رواج یافته یکی هم این است که در بررسی بسیاری از چهره ها و متون ادبی، سخن از «راز» ی به میان می آید که منتقد به گونه ای رازآلود به آن آگاهی یافته و خواننده یا بازگویی آن برای خواننده عاجز است و اینجا آگاهی به «راز» های نهفته ای در متون ادبی، خود نشانهٔ درگیری منتقدان و محققان سنّتی ماست با چنین «قدرت»، چرا که «توانا بود هر که دانا بود»، و هدف از آن گونه نقدنویسی نه این است که مقوله «خوانندگان متون با حیات اجتماعی و کارکردهای درونی ادبیات آشنا گردند، بلکه هدف آن است که خواننده به عجز خود در قیاس با آنکه «راز» متن را می داند اعتراف کند، و بدین سان منتقد یا محقق را به صورت «مرجع تقلیدی» برای خود برگزیند.

بیت بعدی اساساً همان بیان را تکرار و تأکید می کند: خطوط ملال بر چهرهٔ سرد و خشك مرده پیداست، تر گویی از دست دادن پا (کاهش تن) توان بردباری در برابر مصائب (جان شکیبا) را نیز تا حدی از او سلب کرده است. در خصوص عبارات خاصی که وظیفهٔ تکرار و تأکید محتوای بیت پیشین را در اینجا بر عهده دارند مختصر می گوییم: نخست آنکه «خطوط ملال» بر چهرهٔ مردی نوجوان نوعی ناهمآهنگی را نمایان می کند که خود، در بیان شاعر، یکی از آثار مخرب جنگ به شمار می آید. انگار آنچه از رابطهٔ میان «خطوط ملال» و واقعیّت نوجوانی مرد درمی یابیم این است که: جنگ آدم را پیر می کند. دوّم آنکه همین گونه برداشت را از اندیشیدن به «چهرهٔ سرد و خشك» مرد یکپا و ارتباط آن با واقعیّت نگاه خصمانهٔ او ـ «خشم است و آتش نگاهش» ـ نیز می کنیم: جنگ هماهنگی میان چهره و نگاه آدمی را نیز به ناهماهنگی بدل می کند. در سایهٔ مجموعهٔ این برداشتها به تعریفی که شعر از مرد جوان به دست می دهد فکر کنیم: جنگ نه تنها یك پای او را از او گرفته، بلکه از طاقت انسانی او نیز کاسته، و جنگ نه تنها زودرس او را به پیری کشانده بلکه صفای درون او را که، اگر می داشت، در هماهنگی حالت چهره و نگاه او بازتاب یافته بود، نیز به کدورت بدل کرده، و سرانجام جنگ نه تنها او را آماج نگاه ترحم آمیز دیگران کرده، بلکه جان او را از دریافت درست احساسات انسانی دیگران نسبت به خود نیز محروم کرده است.

در برابر درك این همه نقصان در مردی جوان، راوی احساس می کند که باید کاری بکند:

گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او
پندش دهم مادرانه، گیرم که پروا ندارد.

پیش از بحث در محتوای این بیت به رابطه ای که راوی در عالم خیال میان خود و مرد یکپا تصور کرده بوده (شاید از همان نگاه نخست)، و در اینجا برای اولین بار از راه واژهٔ «مادرانه» بیان می شود فکر کنیم ـ تفاوت سنّی میان راوی و مرد یکپا پیش از این به بیان درآمده بود، امّا سخنی از تفاوت جنسی میان این دو ـ تا بدینجا ـ در میان نبود. به همین دلیل من از ابتدای این نوشته تا بدینجا از «راوی» سخن گفتم، نه از «زن». خواننده هم در خواندن نخست نمی داند، یا اگر می داند، این دانستگی مربوط به متن نیست، بلکه از زمینهٔ ذهنی برخورد او با شعر برخاسته است. شاید خواننده بداند که نام سرایندهٔ این شعر «سیمین» است، و از آنجا نتیجه گرفته باشد که در افعال «رخساره می تابم» یا «دشوار رفتم» یا «گیرم» یا

«خواهم» یا «پندش دهم» و در عباراتی مثل «چون من» یا «لبخند مهرم» اول شخص مفردی که منظور است مؤنث است. چنین فرضی از سوی خواننده ناشی از خطایی است که در نقد ادبی سنّتی از آنگونه که در ایران رایج است بسیار رخ می دهد. و آن یکی انگاشتن صدای اول شخص مفردِ درون شعر است با شاعر شعر. و از همینجاست که بسیاری نزاعهای منتقدان امروز ما بر سر فردوسی و حافظ و دیگران به بیراهه می رود.[۱۸] در خواندن متن ادبی گام نخست تمیز و تمایز مطلق است میان آفریدگار متن و هویّتی که از درون متن بر آن حکم می راند، و مآلاً معنای شعر را به پدیده ها یا ایده هایی در جهان آدمیان پیوند می زند. باری، در این بیت برای نخستین بار به جنسیّت راوی پی می بریم، و آن را، در ترکیب با سنّ راوی در قیاس

[illegible]

یا بوده باشد. «پند» هم که بر اساس رده بندیهای موجود و شناخته در تمامی یک
امع بشری کلامی است که از سوی «بزرگتران» به سمت «کوچکتران» در جریان جو
ت. پس «پند مادرانه» در اینجا بجاست، به ویژه اینکه مرد یکپا را به راستی است
زمند «پند» می بینیم. نیا

و امّا در محتوای بیت، اگر دقیق شویم، به دو نکتهٔ اساسی می رسیم. نکتهٔ
اینکه زن، که اکنون خود را در مقام مادر مرد جوان تصور می کند، می خواهد اول
خود را به مرد جوان یکپا برساند، ولو اینکه مرد را سرِ پند آموزی نباشد. حالتی پند
ت نومیدانه به پندگویی برخاستن آنگاه که می دانی ای بسا پند تو کارساز نخواهد است
اد. نکتهٔ دوّم اینکه محتوای پند زن در مصرع نخست مشخص شده است (خواهم افت
[illegible]

. مجالی اگر می یافت، به مرد می داد به ... جائی شکیبا ندارد.» آیا پنهان که زن
نی بود؟ بیهودگی و نومیدی، نومیدی و دلیل ناشکیبایی جان مرد جوان بیهوده

عر عموماً حالات و عواطف خود را وصف می
ر» تفاوتی است که به هستی شناسی بیان ادبی
زلهای حافظ را نمی توان خود به خود با یکدیگر یا
مشهور به حافظ یکی پنداشت. به گفتهٔ باختین
یکی بود، و «من» واقعیِ کسی را با «منِ»
ی توان تصور کرد که کسی بتواند موی سر خود را
کنید به:

Tzvetan Todorov, "Bakhtin's Theo
Semiotic Themes, ed. Richard T.
of Kansas Press, 1981), pp. 165-1

۱۸. این درست است که، به ویژه در شعر غنایی، شا
کند. ولی تفاوت میان «صدای درون شعر» با «شاع
مربوط می گردد. واژه های «حافظ» یا «من» در غ
با شخصی به نام خواجه شمس الدین محمد شیرازی
(Bakhtin): «محال است بتوان، با خود مطلقاً
روایتی که او نقل می کند آشتی داد، همچنانکه نمی
در دست بگیرد و خود را از زمین بلند کند.» نگاه

ory of the Utterance," in
De George (Lawrence: University
78.

بیهودگی، یعنی دایره ای بسته. شعر می گوید: برای ترمیم آثار مخرّبی که جنگ در جان معلولان نهاده راهی نیست. و شعر می گوید: ولی تو، مجالی اگر دست داد، باید پند خود را ابلاغ کنی. نوعی مشکل انسانی، نوعی «سیزیف».[۱۹] ولی چرا؟ واژهٔ «مادرانه»، در پیوند خود با تصویر تعمیم یافتهٔ جوان یکپا، که به نشانه ای از معلولان جنگی بدل شده، دلیل این گفته را هم در خود دارد. تصویر کلیشه ای «جامعه همچون خانواده ای است بزرگ» را در نظر آورید. هرگاه واژهٔ مادرانه را با توجّه به این تصویر در بُعد اجتماعی خود بخوانیم خواهیم دید که تعبیر تعمیم یافتهٔ ما از مردِ جوان یکپا، بر تعبیر ما از راوی، یعنی آنکه خود را همچون مادر او می بیند نیز اثر گذاشته. و رابطهٔ میان این دو را بسیار فراسوی رابطه ای فردی مطرح کرده است. آنچه این زن را به آن مرد می پیوندد، پیوندی خونی نیست، پیوندی اجتماعی است که در سایهٔ رویدادی همچون جنگ .. که هر یك از این دو تن آن را به گونه ای تجربه کرده، در ذهن زن شکل گرفته، و در قالب این واژه های معدود به بیان در آمده است. و بالاخره نکتهٔ سوّم در محتوای بیت این که زن تنها از محتوای پند خود سخن نمی گوید، بلکه حالت آن را نیز وصف می کند. او، مجالی اگر بیابد، می خواهد «با مهربانی» از مرد شکیبایی بخواهد. مفهوم «مهربانی» (اسم معنا از مادهٔ مهر به معنی محبّت) را پیش از این نیز در «لبخند مهر» دیده ایم. ولی در آنجا هم این مهربانی نه تنها عقیم مانده بلکه به خار یا دشنه ای بدل شده، و خشم -- یعنی نگاه خشم آلود -- مرد را برانگیخته بود. باز به همان سیر باطل از بیهودگی به نومیدی و از نومیدی به بیهودگی می رسیم، ولی مگر «مادر» را چارهٔ دیگری هم در برابر «فرزند» هست، جز دوست داشتن او؟ عشق، در اینجا عشق مادرانه، تنها عاطفه ای است که می تواند آدمیان را از صورت تن هایی تنها به در آورد و گروهی آدمی را به جامعه ای انسانی تبدیل کند. از همین روست که شعر در کارکردهای خود بر ذهن خواننده پیام آخرین خود را می گذارد: تو باید پند خود را ابلاغ کنی، و باید پند خود را «با مهربانی» ابلاغ کنی، بی توجّه به آن گونه نومیدی که فکر بیهودگی پندت در تو پدید می آورد.

و سرانجام، در پرتو چنین پیامی است که به بیت آخر شعر می رسیم. در اینجا

۱۹. در اساطیر یونان باستان، سیزیف پادشاه کرناطه، به جرم اینکه ملك الموت را فریفته و مجال دوباره زیستن یافته بود، به هنگام ورود به جهان عقبی از سوی خدایان محکوم شد به اینکه خر سنگی را تا ابد به تکرار بر دامن کوهی فرا کشد، و باز فرو غلتیدن ناگزیر آن را به تماشا ایستد. معنای این کیفر در نظام اندیشگی یونانیان باستان هنوز موضوع بحثهای محقّقانه و تخیّلات شاعرانه است، که معروف ترین آنها افسانه ای است به همین نام که آلبر کامو Albert Camus بر این مضمون ساخته است.

زن گام نخست را در راه اجرای تصمیم خود برمی دارد، و رویی را که در بیت دوّم از مرد برتافته بود دوباره به قصد گفت و گو به سوی او برمی گرداند، امّا «رفته است و خالی ست جایش مردی که یك پا ندارد.» یعنی زن، به رغم تصمیمی که گرفته، هرگز نخواهد توانست پند مادرانهٔ خود را به او بدهد، یعنی با مهربانی او را به شکیبایی فرا خواند. مرد یکپا رفته و پیام زن ناگفته مانده است، مگر آنکه به موجودیّت همین شعر فکر کنیم. پیش از آن، امّا، لحظه ای به پرسشی که راوی در بیت چهارم پیش کشیده بود، بیاندیشیم: «تا چون رود او ...؟»! به آن پرسش در اینجا، به این شیوه، پاسخ داده شده است. مرد این سان خواهد رفت: با نگاهی سرشار از خشم، با گوشی که تحمّل شنیدن پند دیگران را ـ ـ هر چند مادرانه ـ ـ ندارد، با چهره ای سرد و خشك که خطوط ملال در آن پیداست، با ذهنی که لبخند مهر دیگران را خار و دشنه می بیند، و با جانی ناشکیبا. ولی تردیدی نیست که او خواهد رفت. او خواهد رفت، و تق تق صدای چوبدستش، و نقش چهره و نگاهش، و جای خالی تن کاهیده اش را در گوش و چشم دیگران به جا خواهد گذاشت. ولی تردیدی نیست که او، چالاك تر از آن که زن برای مردی یکپا ممکن می پندارد، از کنار او و همهٔ دیگرانی که با دیدن او احساس مادری ـ ـ یا پدری، یا خواهری، یا برادری ـ ـ خواهند کرد، خواهد گذشت. به دیگر سخن، مرد تمامی بار تجربهٔ تلخ خود را از درشتیهایی که دیده تا به آخر ـ ـ یا دست کم تا چهل سال آینده ـ ـ با خود خواهد برد، و بی اعتنا به پند این و آن از سر زندگی خواهد گذشت، چالاك تر و تلخ تر از آن که در تصوّر زن ـ ـ و ما ـ ـ بگنجد. در حقیقت مرد با رفتن خود ـ ـ یعنی با رفته بودن خود ـ ـ سخن واپسین خود را با زن گفته، و پرسش او را پاسخ داده است: من این سان، چالاك تر از آن که تو می پنداری، راه زندگی را طی خواهم کرد، و از سر حوادث خواهم گذشت، امّا تو با تق تقی که گذر من در گوشت، و تصویری که جای خالی من در چشمت، می نشاند چه خواهی کرد؟

و زن، که در لحظهٔ رو گرداندن به سمت مرد فکر می کرده او را در چند قدمی خود خواهد دید، با مشاهدهٔ جای خالی مرد با پرسش خود، «تا چون رود او ...؟»

که این زن ـ ـ یاسمن، بر جای مانده است. و ما اگر شعر را داریم تنها به این دلیل است

د را در قالب شعری عرضه کند که در آن
عران از زبان برمی گیرند و به آن باز می
» بدل می گردد. در این مورد کافی است
ت نمی داشت، یا هر معلولیّت دیگری جز
اید منابع زبانی خود را به صورتی کاملاً

تصادفاً ـ ـ شاعر بوده، و توانسته تجربهٔ خو
مفهوم این «رفتن» از راه شگردهایی که شا
سپارند به چیزی چون «گلشتن از سر زندگی
فکر کنیم که مرد جوان، اگر مثلاً یك دس
یکپا بودن یا بی پا بودن می داشت، شعر ب

متفاوت به کار می گرفت، و به شیوهٔ دیگری از تن و جان او نشانه ای شعری می ساخت. نگاهی دوباره به شبکهٔ واژگانیِ شعر که پیرامون عمل یا مفهوم مرکزی رفتن (یا گذشتن، یا گذراندن) تنیده شده این موضوع را روشن خواهد کرد: رفتن، نشستن، نهادن، پیمودن، پا، چوبدست، تق تق، امضا، چالاک، و جز اینها. مردیکپای این شعر، و تمامی معلولان جنگ ایران و عراق، به راستی راه زندگی را بسیار دشوار خواهند پیمود، گیسرم به آسانی و با چالاکی شگفت انگیزی پاشنهٔ چوبدستهای خود را بر زمین نهند، با هر حرکت حضور قاطع خود را در چشم و گوش نظارهٔ گران ثبت کنند، و راه روزانهٔ خود را درنوردند. بدین سان، مضمون شعر که بازگویی برخورد کوتاه بی کلام دو فرد آدمی است، در ساختار یك رشته کنشها و واکنشهای بیرونی و تأمّلات درونی به نیروی شعر پرسشی عمیقاً اجتماعی را مطرح می کند که شاید ذهن و ضمیر ایرانیان بسیاری را در این سالها به خود مشغول داشته است: «این همه معلول جنگ ایران و عراق چگونه خواهند زیست، و حضور آنان چه عواقب اجتماعی در بر خواهد داشت؟» و شاعر، باز به نیروی شعر خود، به این پرسش چنین پاسخ می دهد: «اینان از سر زندگی خواهند گذشت، حتی چالاك تر از آنکه تو ممکن بدانی، ولی خشم و خشونتی که جنگ در جانشان نهاده اینان را به موجوداتی بدل کرده است که در برابر لبخند محبّت آمیز هموطنان خود نیز رفتاری در پیش خواهند گرفت که در جنگ با دشمن آموخته اند، و خود از این روست که نه رنج اینان را پایانی است، و نه رنج و شکنجی را که با دیدن اینان در جان دیگران چنگ می اندازد.

یکی دو نکتهٔ دیگر را به اختصار می گویم، و در پایان به بحث نظری خود، یعنی نقش زمینهٔ اجتماعی در معنا بخشیدن به متن باز می گردم. واژهٔ دیگری که در سرتاسر این نوشته به کار گرفته ام «راوی» است. در دهه های گذشته در نقد ادبی سنّتی رایج در ایران از تفاوت مهمّی نامبرده شده که ظاهراً میان «روایت» یا «شعر روایی» و «شعر» یا «شعر غنایی» یا «تغزّل» یا چیزی از نوع «شعر ناب» مشهود و محسوس است. این تقسیم بندی از دیدگاه نظری که من ارائه دادم بی معنی است، چرا که حتی تغزلی ترین بیان شاعرانه نیز، در هر حال، دربرگیرندهٔ روایتی است، یعنی بازگویی پدیده، ایده، یا حالتی که شاعر دیده، شنیده و یا به گونهٔ دیگری حسّ کرده است. آنگاه که حافظ می گوید «دوش دیدم ...» حکایتی را بازگو می

ادبی در هر دو مورد رویدادی مجازی در قالب رویدادی حقیقی بازگو شده، و مقالی
خته را پدید آورده است، و این یکی از نکاتی است که من در جای دیگری به آن پردا

ام و در اینجـا مکرّر نمی کنم.[۲۰] شعـر «شلوار تاخورده دارد» نیـز از این قـاعـده مستثنی نیست، منتهی در اینجا روایت به صورت زمان حال بازگو شده، و شاعر با این کار نوعی تعلیق یا تعمیم در روایت خود پدید آورده که داستان شعر را، گویی در قالب تصویری حاضر در برابر چشمان خواننده ریخته است. این شگرد در عین حال که حقیقت روایت بودن را از متن ادبی نمی گیرد، در ساز و کار(Dynamics) فرایند اثربخشی شعر تفاوتی پدید می آورد که حضوری همیشه یکسان و همیشه حاضر به مرد یکپا و حال و کار او در جامعه ـ ـ و در نهایت به پیام شعر ـ ـ می بخشد. همین حال را در گفت و گوهای هر روزه نیز تجربه می کنیم که کسی شرح ماجرای گذشته ای را به زمـان حال بیـان می کند تا بدین وسیله بر میـزان درگیری مـا در متن رویدادها بیـفزاید، و به اصطلاح ما را درگیر کند. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در «شلوار تاخورده دارد» ردیف «ندارد» است که، چنانکه در آغاز گفتم، امتزاج و اختلاطی جدا ناشدنی را میان نقص عضو، و کمبودهای دیگر مرد یکپا ایجاد می کند. در این خصوص کـافی است به این فکر کنیم کـه از ده بار تکرارِ «ندارد» هشت بار آن به گونه ای به مرد یکپا برمی گردد، و تنها دو مورد «تماشا ندارد» و «بادا مبادا ندارد» فاعلی جز مرد یکپا دارند که در مورد نخست فاعل مبهم است، و باز به چیزی در مرد یکپا راجع می شود («تماشا ندارد» یعنی مثلاً «هیکل من تماشا ندارد»، یا «نقص عضو من تماشـا ندارد»، یا چیـزی از این دست). و در مـورد دوّم فـاعل «بودن» (یعنی زندگی) است، که به گفتهٔ زن خود رنج است و بادا مبادا هم ندارد. از هشت مورد دیگر شش مورد مستقیماً به مرد باز می گردد: از این قرار، مرد یك پا ندارد، مرد از بیست بالا ندارد، مرد پای چالاك پیما ندارد، مرد نرمی تمنّا ندارد، مرد جانی شکیبا ندارد، و مـرد پروا (یعنی گـوشی آمادهٔ شنیـدن پند) ندارد، و باز عـبارت نخست، یعنی مرد یك پا ندارد تکرار می شـود، و بدین سـان هفت عـبارت از هشت عـبارت فعلی را در برمی گیـرد. تنهـا عـبارتی که مسـتقیـماً به مـرد باز نمی گردد «ثبت حضورش حاجت به امضـا ندارد» است، که آن هم ـ ـ چنانکه باید معلوم باشد ـ ـ از وجود مرد جدا نیـست. مقصودم این است که انباشت «نداشته» های مرد، در ترکیب با [illegible] نشاند که نشانهٔ ویژهٔ آن تصویر نه تنهـا «نداشتن پا» بلکه نداشتن همهٔ آن خصال و

۲۰ـ نگاه کنید به: احمد کریمی حکّاك، «یك تجربش است و همین یك آقا: تحلیلی از 'کیدالخائنین'»، اثر سیمین دانشور، نیمهٔ دیگر ۸ (زمستان ۱۳۶۵)، ویژه نامهٔ سیمین دانشور، به همت فرزانهٔ میلانی، صص ۱۳۹-۱۱۹.

صفاتی است که نداشتن پا مرد یکپا را از آنها محروم کرده است.

و سرانجام به پرسشی می رسیم که، به ویژه در مورد شعر سیمین بهبهانی، دربارهٔ آن بسیار بحث شده است. آیا این شعر غزل است یا نه؟ پاسخ من به این پرسش این است که این به تعریفی که هر یك از ما از غزل دارد مربوط می شود، ولی در نهایت باز پرسشی مهمّ نیست، چرا که میان غزل و قصیده و شعر از گونه ای دیگر هم تفاوت هستی شناسانه وجود ندارد. تفاوت مهمّ در این است که این متن ادبی است، و نشانه های بسیاری در آن وجود دارد که آن را از یك متن حقوقی یا مالی یا اداری متمایز می کند. آنگاه که معنا و مفهوم این متن ادبی را درك کردیم، با توجّه به تعریفها و تقسیم بندیهای اجتماعی رایج در فرهنگ کنونی ایران ـ و تقسیم بندیهای ادبی رایج در فرهنگ کنونی جهان فارسی زبان ـ است که می گوییم این شعر است و نثر نیست، این غزل است و رباعی نیست، و چیزهایی دیگر از این دست. هرگاه تعریف شما از غزل این باشد، مثلاً، که «شعری است در بیان حالات عاطفی شاعر که بین چهار تا بیست بیت دارد ...»، بر اساس این تعریف بدیهی است آنچه پیش رو داریم یك غزل است. ولی اگر تعریف شما این باشد که «غزل نوعی شعر است که در آن سخن از می و معشوق و شمع و پروانه و گل و بلبل به میان می آید، و حالات عشق به مفاهیم صوفیانه پیوند می خورد، و تثلیث معشوق و ممدوح و معبود شکل می گیرد، و چه و چها» بدیهی است آنچه در اینجا داریم چیز دیگری است. نکته در این است که این دو تعریف، و تعریفهای بسیار دیگری که از پدیده ها ارائه می شود، خود به جهان نگریهای افراد و گروههای اجتماعی در عصرها و نسلهای گوناگون مربوط می شود نه به ماهیت ادبیّات، یعنی «ادبیّت» ادبیّات، «شعریّت» شعر، و «آنیّت» هر آنچه انسان برای گذران کار شناخت جهان از راه زبان نامی بر آن می گذارد.

در سیر بی امان زمان همچنان که جوامع انسانی با پدیده های جهان و دستکارهای افراد و آحاد آدمی رو به رو می گردند برای نامیدن آن پدیده ها و دستکارها نامها می یابند و آنها را به آن نامها می خوانند، و چنین است که زبان همواره تحوّل می یابد و تعریفها همواره دیگر می شوند، و ما می مانیم در کار نامگذاری پدیده های جهان. از سوی دیگر آدمیان دستکارهای خود را، نه با توجّه به نامهای موجود در زبان، بلکه بر اثر نیازهای عینی، عاطفی و روحی خود می آفرینند، و کار نامگذاری آنها را به جریانهایی در خارج از ماهیّت دستکارهای خویش می سپارند. و این دو گروه، که در اینجا ناگزیر به صورت دو گروه مطرح می شود نه مرزی در میان دارد، و نه ماهیّتی دوگانه. سازندگان دستکارهای انسانی خود نامندگانند، و نامندگان دستکارهای انسانی خود سازندگان آنها یا پدیده ها و

سیستمها و قالبها و چارچوبهای ذهنی که در کار تقسیم جهانی یگانه و بی مرز به مرزها و نوعها و رده ها و تقسیم بندیها و طبقه بندیهایی از این دست دخالت دارند. کنشها و واکنشهای میان متن ادبی، اعمّ از شعر یا داستان یا جز اینها، و زمینه های اجتماعی معیّن نیز همین گونه دوام می یابد. متن خود را بر زمینهٔ اجتماعی تحمیل می کند، و با این کار آن زمینه را برای همیشه اندکی دگرگون می سازد، چنانکه، مثلاً، حضور نوزادی به زنی که او را زاده است، نام مادر و خصلتهای مادرانه می بخشد که پیش از آن از آنِ او نبوده است. زمینهٔ اجتماعی چنان گرد متن را می گیرد که هوا گرد پیکر آدمی را، چنانکه گفتم، و یا چون مادر گرد ذهن و ضمیر کودك خود را. و این دو را هرگز از هم جدایی نیست حتی پس از رشد کودك یا فقدان یکی یا دیگری یا هر دو. و بدین سان است که شعر «شلوار تاخورده دارد» زمینه های اجتماعی گوناگون را در خواهد نوردید، و چون ساختار کنشها و واکنشهای درونی آن، و روابط کلامی حاکم بر عناصر و عوامل آن، چنانکه نشان داده ام، طبیعی، منطقی و معقول است، همواره مقولهٔ درشتی برخی مصائب اجتماعی را به درستی یا نادرستی تن و شکیبایی یا ناشکیبایی جان آدمی گره خواهد زد. و آنگاه که فاصلهٔ زمینه های اجتماعی خوانندگان این شعر با رویدادی چون جنگ ایران و عراق چنان باشد که فاصلهٔ ما با فرمان امیر مبارزالدین در مورد بستن در میخانه ها در شیراز دوران حافظ، شاید جنگ هفتاد و دو ملّت منتقدانه ای رخ دهد بر سر این که این شعر دربارهٔ آن جنگ بوده است یا نه، ولی شعر در تعلیق میان این امکان و امکانات بسیار دیگری که به گمان ما حتی نمی تواند رسید، حیات معنوی خود را ادامه خواهد داد، و آدمیان بسیاری را به تأمّل در روابط درونی خود و جوهر شعریّت نهفته در خود فرا خواهد خواند.

«استعاره یا انتقالِ معنا از گستره ای به گسترهٔ دیگر
سرآغازِ فرآیند شناساییَ و نیروی پیش برندهٔ دانایی است.»
نیچه

«برای شناختنِ یك شعر باید رو در روی جهان آن شعر بایستیم،
زبانِ آن را بَفهمیم و بگذاریم بر جهانیَ که می شناسیم چیزی
بیفزاید.»
پل ریکور

حورا یاوری

از کینهٔ شتری به خشم انقلابی

تأملی در دلالتِ استعاریِ شعر

«و نگاه کن، به شتر، آری»

از:

سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی از نام آورانِ شعرِ فارسی و شاید نخستین شاعر ایرانی است که پیوندِ سنّتیِ میانِ قالبِ غزل (Form) و طرز غزل (Genre) را شکسته و با افزودن بیش از چهل و یک وزنِ کم سابقه و یا به کلی بی سابقه، به قالبِ سنّتیِ غزل هویّتی تازه بخشیده است. «کار سیمین بهبهانی در حوزهٔ غزل، درست هم سنخِ کار نیما در عرصهٔ شعر پارسی است. نیما با بدعتگری در اوزانِ عروضی به آشنایی زدایی (Defamiliarization) از کلّ شعر پارسی رسید و سیمین با بدعتگری در اوزانِ غزل به آشنایی زدایی از غزل راه برد... و توانست قالب غزل را پذیرای فضاهای تازهٔ معنایی کند، یعنی آن قالب را از نظام بستهٔ ادب پارسی بازگرفت و به نظام بازِ ادبیات نیمایی هدیه کرد... به گونه ای که الفت دیرینهٔ این قالب با عوالمی چون عشق و مستی و هجران و سوز و گدازهای عارفانه شکسته شد.»[1]

به زبانِ این نوشته شعرِ سیمین بهبهانی *غزل* هست، امّا *تغزلی* نیست و خوانندگانِ شعرِ او گرچه غزل می خوانند امّا از عوالم سنّتی و آشنای غزل فاصله می گیرند و به فضاهای معناییِ تازه ای گام می نهند که پیش از این با قالب غزل بیگانه بوده است. نوشتهٔ زیر تلاشی در بر گشودن همین معناست بی آنکه پاسخی در نظر داشته باشد که آیا برگذراندن شعر از مضامین و معانی آشنای کهن و کشاندن آن به فضاهای معنایی تازه با افزودنِ وزنهای کم سابقه به قالبهای سنّتی امکان پذیر است؛ آیا قالبِ غزل – که به اعتباری بلنتاب ساختار جوامع سنّتی مذهبی با همهٔ [redacted]

بر آن بیفزاییم و یا از آن بکاهیم – خبر از آن ساختاری از اندیشه نمی دهد که همچنان در بنیان و عمق با سنّتهای آشنا و کهن سازگارتر است، فردا را تکرار دیروز می بیند و انسانِ همزمانِ خود را همچنان با معیارهای جامعهٔ سنّتی – که مرکز مدار و ساریان پرستِ است – تعریف می کند؛ و دست آخر اینکه آیا همین چارچوب بازتافته در ساختارِ شعر و جهان بینیِ شاعر نیست که خود را بر قلمروی اندیشه و آگاهی انسان همزمانِ او نیز می گستراند، این انسان را در مدار بستهٔ رفتارهای غریزی و انعکاسیِ شتر – استعاره ای که شعر بر محور آن شکل می گیرد – به بند می کشد و راههای گریز از این فرجامِ تلخ را بر او فرو می بندد؟

۱. علی محمّد حقشناس، «نیمایِ غزل: سیمین»، *نقد آگاه در بررسی آراء و آثار*، (تهران: آگاه، ۱۳۶۱)، ص ۸۵.

«و نگاه کن، به شتر، آری»

و نگاه کن به شتر، آری
که چگونه ساخته شد باری
نه ز آب و گل، که سرشتندش ز سراب و
حوصله، پنداری !
و سراب را همه می دانی که چگونه دیده
فریب آمد
و سراب هیچ نمی داند که چگونه حوصله
می آری
و چگونه حوصله می آری، به عطش، به
شن، به نمکزاران
و حضور گستره را دیدن، به نگاهی از
سر بیزاری
و نگاه کن که نگاه اینجا ز شیار شوره
نشان دارد
چو خطوطِ خشکِ پس از اشکی که به
گونه هات شود جاری ...
و به اشک بین که تهی کردت ز هر آنچه
مایهٔ آگاهی
و تو این تهی شده را باید ز کدام «هیچ»
بینباری

لایهٔ انبارشی
۲۰ بند

و در این تهی شده می بینی هَیَمانِ اشتر
عطشان را
که جنون برآمده با صبرش، نرود سبک به
گرانباری
و جنون، دو نیشه رخشان شد، به صفِ
خشونتِ دندان ها
که ز صبر کینه ببار آید، که ز کینه زخم شود
کاری

لایهٔ هیجانی
۸ بند

لایهٔ انفجاری
۴ بند

و نگاه کن که به کین توزی، رگ ساربان
زده با دندان :
ز سراب، حوصله تنگ آمد
و نگاه کن به شتر .... آری !

این شعر را که به قالب غزل سروده شده است بدینگونه نیز می توان نوشت:

«و نگاه کن، به شتر، آری»

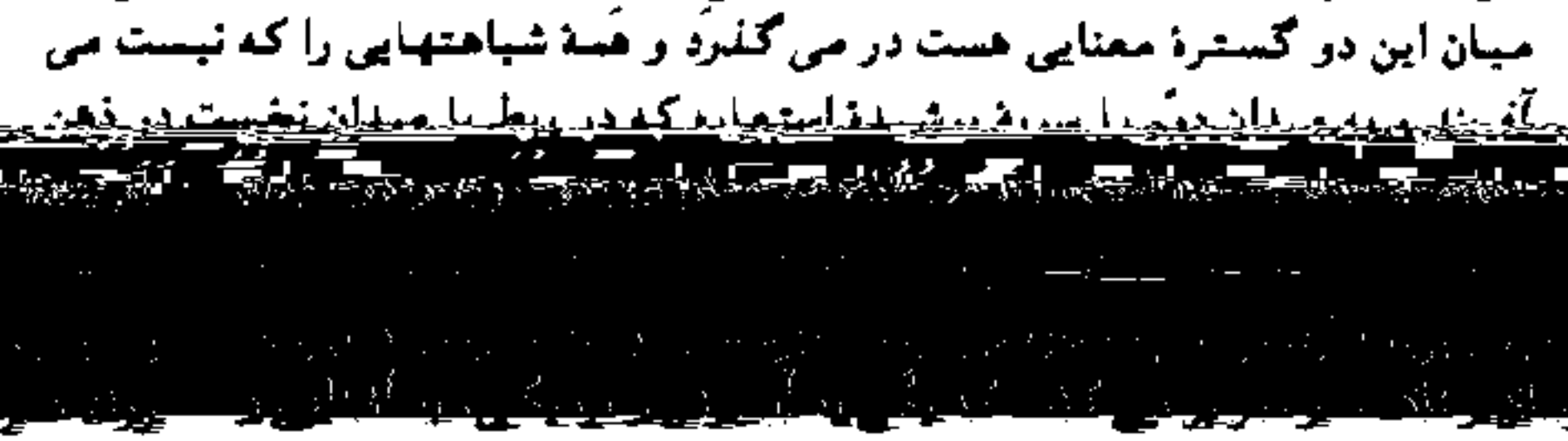
و نگاه کن، به شتر، آری! که چگونه ساخته شد باری:
نه ز آب و گل، که سرشتنش ز سراب و حوصله، پنداری!
و سراب را همه می دانی که چگونه دیده فریب آمد
و سراب هیچ نمی داند که چگونه حوصله می آری
و چگونه حوصله می آری، به عطش، به شن، به نمکزاران
و حضور گستره را دیدن، به نگاهی از سر بیزاری
و نگاه کن که نگاه اینجا ز شیار شوره نشان دارد
چو خطوط خشک پس از اشکی که به گونه هات شود جاری ...
و به اشک بین که تهی کردت ز هر آنچه مایهٔ آگاهی
و تو این تهی شده را باید ز کدام «هیچ» بینباری

و در این تهی شده می بینی هَیَمان اشتر عطشان را
که جنون برآمده با صبرش، نرود سبک به گرانباری
و جنون، دو نیشه رخشان شد، به صف خشونت دندان ها
که ز صبر کینه ببار آید، که ز کینَه زخم شوَد کاری

و نگاه کن که به کین توزی، رگ ساربان زده با دندان:
ز سراب، حوصله تنگ آمد، و نگاه کن به شتر .... آری!

استعاره[۱] را نیز چون بسیاری از مفاهیم دیگر برای نخستین بار فیلسوفان کلاسیک یونانی تعریف کرده اند. امّا میان تعریف ارسطویی استعاره - یعنی *تشبیهی که ادات آن محذوف است یا نامیدن چیزی به نامی که از آنِ چیزی دیگر است* - و یا آنچه به طورِ مثال در «حدائق السحر فی دقایق الشعر» رشیدِ وطواط می بینیم که «... اگر بعید نباشد و مطبوع بود، سخن را آرایشی تمام حاصل گردد...»[۲] با تعریف امروزین استعاره - که به اعتبار کلام Wayne C. Boothe «*سرشت ناگزیر هر دیسکورس انسانی است*»[۳] فاصله بسیار است. استعاره در تعریف فراگیر امروزینِ خود از دیگر آرایشهای کلامی و صنایع بدیعی، به ویژه تشبیه به کلّی متمایز می شود و گزینش و پذیرشِ آن درست به اندازهٔ شیوهٔ نگریستن به جهان و گزینش دیدگاه حائز اهمیت است.

در هر بیان استعاری که بر پایهٔ رابطهٔ مضاعف و دو قطبی پدیده ها شکل می گیرد و بیگمان یك وظیفهٔ خاص در امر شناسایی دارد، دست کم دو میدان یا دو گسترهٔ معنایی می توان سراغ کرد که اگرچه بنیان و آغازی جدا از هم دارند در ربطی متقابل در ذهنِ آفرینندهٔ استعاره حضور می یابند و به معنا می رسند. یکی از این دو میدان آشکار و شناخته است و آن دیگری ناپدیدار و نا آشنا. مختصات معناییِ سویهٔ آشکار و شناختهٔ استعاره در سیر دلالتی بیان استعاری از همهٔ تضادهایی که



می گراید و دیگری از همهٔ این آشناییها می گریزد. این ذهنِ آفرینندهٔ است که به حضورِ همایند و همبستهٔ این دو آشنایِ از هم گریز راه می دهد،

یکانگی
استعاره

۲. بنگرید به پیرست این مقاله دربارهٔ استعاره.

۳. دیوان رشیدالدین وطواط (حاوی کتاب حدایق السحر فی دقایق الشعر) با مقدمه، مقابله و تصحیح سعید نفیسی، کتابخانهٔ بارانی، تهران ۱۳۲۶، ص ۴۴۹.

۴. Wayne C. Booth, "Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation", in *On Metaphor*. ed. Sheldon Sacks (Chicago: The University of Chicago Press, 1979).

این دو فضای تا آن دم دور از هم را در کنار هم می گذارد، میانجی *انسان و جهان* می شود، جهانِ معنایی تازه ای را - فراسوی معناهای پدیدار و آشنای دوران - از نهفتگی به آشکارگی می رساند و دروازه های آن را بر دیگران نیز می گشاید. «استعاره سازان قانونگزاران بی نام و نشان جهانند.»[۵]

جهان در فشردگی و پیچیدگی معنایی امروزین خود یادگار همین استعاره آفرینان شاعر است. بینایانی که در*لحظهٔ تأویل* حضور یافته اند، در نسبتها و نمودهای آشنا، به معنایی هنوز ناگفته، دست یافته اند، در ژرفای نا همسانیها و نا سازگاریها، در فراسوی آنچه در ظاهر و سطح یکسره بی پیوندی و نا همسانی است، به پیوند، به همسانی و به سازگاری رسیده اند، زبان را در توان ناپدیدارش که همانا پدیدار کردن چیزی به جای چیزی دیگر است به کار گرفته اند، با برقراری پیوند میان این دو جهان معنایی جدا از هم *معنا* را از قلمرویی به قلمرو دیگر انتقال داده اند و از بهم آمیزی آنها به فضای معنایی تازه ای دست یافته اند. در این فضای معنایی تازه چیزها، نسبتها و نمودها با آفرینندهٔ استعاره و با دیگرانی که این استعاره را می پذیرند و به کار می گیرند به زبانی تازه سخن می گویند، آنان را از جهانی که می شناخته اند جدا می کنند و رو در روی جهانِ نویی می گذارند که از کنار هم نشستن تکّه های جدا از هم جهان و از آفرینشِ زنجیره ای از همسانی و پیوند میان این تکّه هایِ به ظاهر از هم گسسته و بی پیوند سر بر می کشد.

اگر از این چشم انداز به استعاره که به گفتهٔ پل ریکور (Paul Ricoeur) *دیدنِ نادیدنیها و نادیده ها* و نگریستن به جهانِ روزمرّه به گونه ای *شاعرانه* است، بنگریم میان علم و ادب، شعر و نثر، شاعر و فیلسوف فاصله ها از میان بر می خیزد، بسیاری از بیان های انسانی - چه کلامی و چه جز آن - استعاری می شود و دکارت و فروید که نقشهٔ تازه ای از ذهن و فکر بشر کشیده اند و واژه ها را در فضاهای معنایی تازه به کار گرفته اند، درست به اندازهٔ حافظ و شکسپیر و گوته شاعر می

۵. این گفتهٔ E. L. Doctrow، نویسندهٔ پر آوازه را دربارهٔ استعاره همه شنیده اند. دکترو در بیان ارزش و اهمیت استعاره از این نیز فراتر می رود و پیدایش و پیشرفت تمدّن ها را به آفریده شدن استعاره های تازه پیوند می زند.

۶. برای آشنایی بیشتر با استعاره در مقام «آفریننده» وجوه نزدیکی و پیوند میان در میدانِ معنایی می توان برای غرته به مقالهٔ Karston Harris، تحت عنوان "Metaphor & Transcendence" در کتاب زیر نگاه کرد:

On Metaphor, ed. Sheldon Socks (Chicago: The University of Chicago Press, 1979).

شوند.

در همین معنای پرمعنا ست که استعاره، از یکسو، دعوتی می شود به کشف، به شستن واژه ها و چشمها، به نگریستن به خلاف آمد عادت بر جهان و از سوی دیگر بسانِ آیینه ای شفّاف ساختار ذهنیّتی را که از آن سَر برکشیده است باز می تاباند و در کنارِ اسطوره و افسانه، راهی به شناختِ فرهنگها و جامعه ها می گشاید.

آنچه در زیر می آید نگاهی است بر شعر «نگاه کن، به شتر، آری!» از سیمین بهبهانی، از همین منظر خاص، یعنی دریافت و آفرینشِ پیوند میانِ دو مفهوم به ظاهر بی پیوند و جدا از هم: ۱) کینهٔ شتری و ۲) خشم انقلابی؛ و پس از آن آفرینش ساختار، زبان و موسیقیِ شعر به گونه ای که ذهنِ خواننده از یك میدانِ معنایی به میدانی یکسره تازه راه بیابد، آنچه را که شاعر گفته ولی ننوشته است بخواند، جفت و بستی را که مُرادِ شاعر بوده است میانِ این دو مفهوم برقرار کند و در سیر دلالتیِ این بیانِ استعاریَ از آشکارگیِ معنایی میدانِ نخستین (کینهٔ شتری) به ابهام و پوشیدگیِ میدانِ دیگر (خشم انقلابی) راه ببرد. به هم رسیدن و با هم آمیختنِ این دو فضایِ معنایی دور از هم را در تخیّل آفرینندهٔ شاعر و در تلاشِ او برای یگانه کردن اجزای پراکندهٔ این دو تصویر حس کند و در گامهای هموار و یکنواخت شتر زیرِ جوش همهٔ نیروهایی را ببیند که از خشمهای بر هم انباشته، از آرزوهای فروخورده و از آهایِ برنیامده سر بر می کشد و در فورانی ناگزیر و بی امان همهٔ آنچه را که بر سر راهِ خودَ می بیند از میان برمی دارد. گویندهٔ شعر «و نگاه کن! به شتر، آری!» با گزینشِ این استعاره و با پذیرشِ پیوندهایی که میان این دو فضایِ معنایی آفریده است، مرزهای شعر را از خودِ شعر می گذراند، به فضایِ معنایی تازه ای راه می یابد و افقِ این جهان را بر خوانندهٔ شعر خود نیز می گشاید.

شعرِ «و نگاه کن! به شتر، آری!» با واژگانی تراش خورده، آهنگی در خور و پیکره ای بسامان سروده شده و زبان آن از همان آغاز زبانِ اشاره و استعاره است. رویِ سخن شاعر با انسان است و از او می خواهد که در کنارَ او بایستد، به شتر نگاهَ کند، گامهای یکنواخت و هماره اش را پی بگیرد، سنگینی باری را که بر دوش دارد حس کند، انبارشِ کینه را در کوهانه اش ببیند و با او به بیحوصلگی، به بیزاری، به جنون برسد. واژه ها و تصویرهای شعر در پیوند با یکدیگر میانِ دو جهان معناییِ آن پل می زنند و از هر بند شعر از رهگذر این دلالتهای نهفته و فراروندهٔ استعاره ای می سازند که در پیوند با بندهای دیگر از همهٔ شعر نیز یك استعارهٔ بلند می آفرینند.

میدانِ معناییِ آشکار و آشنایِ شعر بر محورِ کینهٔ شتری و همهٔ بار بردنها و

خار خوردنهایی شکل می گیرد که راههای گریز را در یك مدار بستهٔ رفتاری بر شتر می بندد و صحرا را در فورانِ خشمی کور و بی مهار به خونِ ساربان رنگین می کند. چشم اندازِ این شتر - که به روایت شعر نه از *آب و گل*، بل از *سراب و حوصله* سرشته شده است - همیشه شوره زار و آسمانش همیشه خاکستری بوده است و حافظه اش [illegible]

از هم و به هم پیوسته است:

۱ـ لایهٔ انبارشی (۲۰ بند آغازین)
۲ـ لایهٔ هیجانی (۸ بند میانی)
۳ـ لایهٔ انفجاری (۴ بند پایانی)

ش از ۶۲ درصد کل شعر را
هوصله، فریب، عطش، شن،
دهد. شعر بر پایهٔ عامل تکرار
ی که بلاقاصله به دنبال آن می
ن به درونمایه و معنایِ آن نیز
غاز بند دیگر بر نیرویی که از
می افزاید و در لایهٔ هیجانی -
رگون می کند. پیکرهٔ شعر به
هد. بافت آوایی شعر دگرگون
شعر رخت برمی بندد، کاربرد
ر برابر حوصله)، عطشان (در
ر اشك) و انباشتن فضای شعر

لایهٔ انبارشی شعر با ۲۰ بند کوتاه و بلند، بیش
دور می گیرد. در این پارهٔ آغازین، واژه هایی چون
فکزاران و بیزاری به فضای شعر رنگ صبر و مدارا می
- به معنای تکرار پاره ای از هر بند شعر در بند دیگری
آید - شکل می گیرد که گذشته از ساختار بیرونی
کیفیتی *انبارشی* می دهد. تکرار پاره ای از هر بند در آ
بهم نشینی و برخورد واژه ها و نشانه ها سر برمی کشد
ـ مجموعاً هشت بند ـ فضای شعر را به یکباره دگر
واژگانی تازه که در خورِ این فضایِ تازه است راه می د
می شود. واژه ها خشن می شوند و سکوت و مدارا از
واژه هایی چون هَیَمان (به معنای افسارگسیختگی، د
برابر عطش)، کینه (در برابر بیزاری)، خشونت (در برا

و محتوا به *انفجار* می رساند.
دهد دقیقاً همان باری است که
آمیزهٔ سرشتی اوست به پایان می
ب - رو در رو می کند. فضای

سطح زبان و آرایشهای کلامی و چه از نظرِ درونمایه
انبارشی که در زبان، ساختار و بافت شعر رخ می
سنگینی و فشار آن *حوصلهٔ* شتر را که یکی از دو آ
رساند و او را، با نیمهٔ دیگر وجودش - یعنی سرا

شعر چون معنای زندگی شتر خشن و هراس انگیز می شود. ساربان برای نخستین و آخرین بار به فضای شعر پای می گذارد. همهٔ خشم و جنونِ سر بر کشیده از رویارویی شتر با *سراب* بر *ساربان* فرافکنده می شود. کاسهٔ سراب بر سر ساربان می شکند. چکاچك حروف سایشی و صفیری همراه با جنون شتر فضای شعر را می انبارد و شعر با انفجار کینه، سیل خون و آخرین فرمان شاعر به انسان نگرنده - در بند انجامین شعر که تکرار بند آغازین آن است - به پایان می رسد: «و نگاه کن به شتر، آری!»

گذرِ شعر از گسترهٔ معنایی آشنا به گسترهٔ معنایی تازه ـ ـ که در بیانِ استعاری به دوش قرینه و شباهت است ـ ـ از بند هفتم و با تغییر محورِ شعر از «شتر ـ سراب» به «انسان ـ ـ سراب» آغاز می شود:

... سراب را همه *می دانی* که چگونه
دیده فریب آمد
و سراب هیچ *نمی داند* چگونه
حوصله *می آری*

انسانی که روی سخن شاعر به اوست و در بندهای آغازین شعر ـ ـ بیرون از آوردگاه حوصله و سراب ـ ـ به فرمانِ شاعر به شتر نگاه می کند، در بند هفتم ـ ـ با تغییر صورت فعلِ *حوصله آوردن* از سوم شخص مفرد (شتر) به دوم شخص مفرد (انسان)، به فضای شعر گام می نهد و خود را در پهنهٔ بیابان با حوصله و سراب در کشاکش می بیند. یگانه انگاشتن شعر که میدانِ معنایی نخستین بر محور او می چرخد با *انسان* که میداندارِ میدانِ معنایی تازه است، فاصلهٔ میان این دو میدانِ معنایی را یکباره از میان برمی دارد و پیوندِ میانِ این دو جهان را تا مرزِ یگانه پنداری به پیش می راند:

... و سراب هیچ نمی داند که چگونه
حوصله *می آری*
و چگونه حوصله *می آری*، به عطش، به
شن، به نمکزاران
و حضور گستره را دیدن، به نگاهی از
سَر بیزاری

هر چه جفت و بستِ میان دو گسترهٔ معنایی در ذهنِ آفرینندهٔ استعاره آسان تر

و ناگهانی تر شکل بگیرد بر نیروی استعاره افزوده می شود *استعاره* در این معنا در حکم آهنربایی عمل می کند که مختصات یك معنا را از گستره ای به گستره ای دیگر می کشاند.[۷]

بند دوم شعر «و نگاه کن، به شتر، آری!» از نظر شناختن *تشابهات* و *همسانیهایی* که ذهن استعاره ساز شاعر می بیند و یا می آفریند تا میان این دو گسترهٔ معنایی پلی بزند ارزشی تمام دارد و به سخن کوتاه کلیدی است که شاعر برای گام نهادن به این جهان تازه به خوانندهٔ شعر خود می دهد. شتر را نه از *آب و گل* – که از *سراب و حوصله* – یا دو عنصر هم ستیز و در هم نیامیز – سرشته اند و زندگی شتر در نوسان میان این دو و در سیر از یکی به آن دیگری سپری می شود.

... نه ز آب و گل که سرشتندش ز *سراب*
و *حوصله* پنداری ...

دور بستهٔ حوصله و سراب، سرشت شتر را با سرنوشتش که در سیر میان این دو نهایت رقم می خورد و آغاز و پایانش یکی است یکی می کند. نیمه ای از هستی دوبارهٔ شتر *سراب* است که به تعریف نیست، حضوری سر بر کشیده از غیاب است، سترون و تهی است و شتر – یا انسانی که در دلالت استعاری شعر به جای شتر می نشیند – همچنانکه بر این هیچی و *سترونی* حوصله می آورد برهوت هستی خود را نیز در می نوردد. آب و نیروی حیاتی ذخیره شده در کوهانه را با شن و نمکزار و بیزاری، با *سراب* سودا می کند. از شوره زار خشك و بی آب و علفی که هرگز رویش گیاهی را نوید نداده است، بیزار است. خطوط خشك شدهٔ اشك شیار گستره ای را که در برابر دارد ـ شیار شوره زاران را ـ بر گونه هایش می نشاند و او با جانی به لب بر آمده از شن و نمکزار و بیزاری از «مایهٔ آگاهی» تهی می شود و در جستجوی «هیچی» بر می آید که این تهی شده را با آن بینبارد. کاربرد ضمیر تو و خطاب مستقیم شاعر به انسان، در آخرین بندهای لایهٔ انبارشی به یاری قرینه های استعاری شعر می آید، پیوند میان دو گسترهٔ معنایی را استوارتر می کند و *انسان نگرندهٔ* بندهای آغازین را به جای شتر به آوردگاه حوصله و سراب می فرستد:

۷.

Don R. Swanson, "Toward a Psychology of Metaphor", in Socks, *"On Metaphor."*

... و به اشك بین که تهی کردت ز هر آنچه
مایهٔ آگاهی
و تو این تهی شده را باید ز کدام هیچ
بینباری

تکرار زنجیره ای این سبر و تبرویی که از این رابطهٔ مکانیکی برمی خیزد انفجاری را که از تنشِ میان تنگ حوصلگی شتر/ انسان و هیچیِ سراب سر بر می کشد ناگزیر می نماید و شتر که در ۲۸ بند از ۳۲ بند شعر (مجموع دو لایهٔ انبارشی و هیجانی)، باربرده، خارخورده، حوصله آورده و کینه انباشته است، به جنون و انفجار می رسد. کف از دهان فرو می ریزد، دندان ها را برهم می ساید و رگ ساربان را به این «نیشه های رخشان» می زند:

... که ز صبر کینه به بار آید، ز کینه زخم
شود کاری!
و نگاه کن که به کین توزی
رگ ساربان زده با دندان

و نگاه کن، به شتر، آری

تا بند ۶ شتر با سراب

۲۰ بند: لایهٔ انبارشی — در کشاکش است و انسان می نگرد. — شتر------> سراب

از بند انسان نگرنده
خرد وارد فضای شعر می شود — انسان-----> سراب
و رودرروی سراب قرار می گیرد

کل شعر: ۳۲ بند

۸ بند: لایهٔ هیجانی

۴ بند: لایهٔ انفجاری — ساربان در ۴ بند آخر به فضای شعر گام می گذارد. — سرابان

همانگونه که در نمودار می بینیم *ساربان* در دو لایهٔ انبارشی و هیجانی شعر (مجموعاً ۲۸ بند از ۳۲ بند آن) از فضای شعر غایب است و تنش فضای شعر نه از رابطهٔ شتر - ساربان که از رابطهٔ شتر - سراب و نوسان شتر میان دو نهایت سکوت و انفجار سر به می کشد و شتر، امّا، چشمان ز خشم خونین خود را هرگز به آبی سراب

که در درون خود او و نیمه ای از سرشت اوست نمی گشاید. *ساربان* را به جای سر
می گیرد و در بندهای پایانی شعر خونش را به «زخمی کاری» بر برهوت تشنه ای
هرزگاه هستیِ خودِ اوست فرو می پاشد و نفسی به آسودگی برمی آورد؛ امّا در
در بازدم این 'دم فرخنده' - بی آنکه از *سرابی* که پشت سر نهاده است چیزی به
بیاورد - به مهمیزهای *ساربانی* دیگر که *سرابی* دیگر را فرا رویش می نهد از ج
برمی خیزد و آرام و سر به زیر دور پایان ناپذیرِ حوصله و سراب را چون گرد
فصلها و حرکت سیاره ها از سر می گیرد.

در این مدارِ بسته و تنگ، در همهٔ معناهایی که از گسترهٔ نخست به گست
تازه راه می گشاید و زنجیرهٔ رفتارهای انعکاسی و غریزی شتر را به من نگرنده،
که رویِ سخنِ شاعر با اوست پیوند می دهد از *اندیشه و من اندیشنده ای* که میدان
عرصهٔ تفکّر و آفرینش است، در تقابل با تقدیرگرایی قرون وسطایی مسؤول
شناخت وآگاهی را به دوش می کشد و بیرون ازگردونهٔ تقدیر به نظاره و شناسا
خود و جهان و تاریخ می نشیند نشانی نیست. آن که می نگرد و به سخن بهت
شاعر به او فرمان می دهد که بنگرد، خود نیز دست اندر کار ساختن و به پا
رساندنِ دور حوصله و سراب می شود که همان دورِ آشنایِ گردنسپاری و گردنکشی
و یا گردنزنی -- و قصهٔ پر آب چشم همهٔ *خشمهای انقلابی* و همهٔ آتشهایی است
خشك و تر را با هم می سوزانند و بیننده ای که به نگریستن در این دورِ ناگزیر
خوانده می شود خود نیز به سیرِ دلالتیِ شعر تن می سپارد و در چنبرهٔ دورِ در خ
فرو بستهٔ آن اسیر می ماند، همهٔ هستی اش در این برهوتِ شوره زده می پژم
چشمان به افق میخکوب شده اش جز *سراب* نمی جوید و خونش در کشاکشِ حوصل
سراب، سکوت و انفجار، بزمینِ می ریزد و در شوره زار به هرز می رود.

در نگرشی این چنین به جهان، در برخوردی این چنین با *واقعیت* از آگاهی
دانشی که از تجربه های زیسته و به کار بستنِ آموخته های گذشته سر بر می کن
نشانی نیست. زمان همیشه *اکنون* است. گذشته در فرمانِ زنهاردهندهٔ شاعر چ
ناپذیریِ تقدیر را گواهی می دهد و *فردا* را تکرارِ بی کم و بیش *امروز* می کند. ش
«و نگاه کن، به شتر، آری!» در دلالت استعاری خود اشارت به *انسانی* می کند ک
سرشتی سرنوشت وار و در فرمان پذیری از نیرویی که نمی شناسد، آرام و سربز
صبور و مهمیز پذیر به سوی فرجامی که نیست و فردایی که *سراب* است گام بر

دارد و همهٔ هستی او در این سودا از دست می رود. زندگی اش در ساختار شعر و نگاه شاعر به جهان به گونه ای چاره ناپذیر به طغیان و انفجار پیوند خورده است. به خود و به *ساربان* نیك نمی نگرد؛ پرِ خویش را فرو رفته در تن خویش باز نمی شناسد. پاره های وجود خود را در *ساربان* به جا نمی آورد. خونِ به هرز رفتهٔ شتران و ساربانان را در شوره زار خشك و بی آب و علفی که هرگز لاله ای از آن برنمیده است نمی بیند.

انسانی که شتر میلاندار هستی اوست همان منِ *نیندیشنده ای* است که هنوز در قرونِ وسطایِ هستیِ تاریخیِ خویش می زید. سرنوشتش را بر پیشانی اش مُهر کرده اند. راه برون شدن از این مدار بسته را نمی شناسد، هنوز نتوانسته است از خود دور بایستد و بر خود بنگرد. ساختار از هم پاشیده و ستونهای فرو ریختهٔ هستیِ در خود فرویسته اش را نمی بیند، کهنگی و بویناکیِ هوایِ دیر مانده در سرایِ خویش را بو نمی کشد و بنیانِ گرفتاریهایِ خود را نمی شناسد.

از انتقال مختصات معنایی *کینهٔ شتری* به خشم *انقلابی* استعارهٔ تازه ای آفریده می شود. گامهایِ همواَر و یکنواخت شتر به پاهای خسته و سرهای فرو رفته در گریبانِ گرفتارانی که از نابسامانیها و نابهنجاریِ زمانه و زندگی به تنگ می آیند و دم نمی زنند پیوند می خورد، و آنکه با پذیرشِ اینَ دلالت استعاری به جهانِ معنایی شاعر پای می گذارد و جهان را از چشم اندازِ او نگاه می کند، در جنونِ برآمده با

سان خشمی را می بیند که همهٔ آنچه را که بر سر راه آن است از میان ناگزیر و بی ا
ر آنچه را که هست می سوزاند. برمی دارد و ه

امّا در جهان معنایی تازه ای که با این دلالت استعاری *آفریده* می شود و
گ، بنیادهای اندیشه و از همه پر معناتر ساختار رابطهٔ شاعر با مفهوم بنیانهای فرهن
تانکه بود به جای می ماند؛ دور بستهٔ حوصله و سراب به پایان نمی *ساربانی* همچ
ازیانه پذیر و ساربان پرستِ فرهنگ ما به پرسش کشیده نمی شود. لبهٔ رسد؛ جوهرِ ت
شاعر از گردنِ *ساربان* به مفهوم *ساربانی* برنمی گردد و برهوتِ تشنهٔ تیز شمشیر
چنان سیلابِ خونِ شتران و ساربانان را انتظار می کشد. سرزمین ما هم

این دلالت استعاری سخنی باشد روی آن به سویِ انسانِ به جای شتر و اگر با
ت که شعورش در ساختار این شعر از بی مرزی می هراسدَ و آگاهی اش نشانده ای است
عنایی آن به بند کشیده می شود. راه را بی *ساربان* نمی شناسد، در جهانِ م
ارکش و فرمانبردار می نماید. در ۲۸ بند از دور ۳۲ بندیِ سرنوشتش مهمیزپذیر، ب
د و *خوابِ* خون می بیند و در سیر میانِ خاَر و خونَ دورِ ناگزیر خار می خور

سرنوشتش را از حوصله به سراب، از سکوت به انفجار، از گردنسپاری به گردنکشی و گردنزنی تکرار می کند:

«جوانمردا: این شعرها را چون آیینه دان!
آخر دانی که آینه را صورتی نیست در
خود، امّا هر که در او نگه کند صورت خود
تواند دیدن که نقد روزگار او بود.»

«عین القضات همدانی»

پیوست: «دربارهٔ استعاره» Metaphor

استعاره که در کاربرد کلاسیك خود یکی از صورتهایِ خیال است در نظریه های نوینِ زبانشناسی و نقد ادبی، بر پایهٔ شبکه درهم پیچیده و روابط دال (Signifier) و مدلول (Signified) و عمل دلالت (Signification) و رابطهٔ مضاعف و دو قطبی پدیده ها و مفاهیم، از دیگر آرایشهای کلامی چون تشبیه و تجنیس و جز آن متمایز می شود. در تشبیه ساده ای چون «علی در شجاعت چون شیر است» که در آن چهار جزء تشبیه یعنی مشبّه، مشبّه به، وجه شبه و ادات تشبیه ذکر شده است، هویّتِ «علی» و «شیر» ـ اگرچه در «وجه شبه» یعنی شجاعت به هم می مانند ـ همچنان مستقل باقی می ماند و دو سویهٔ این تصویر به هم نمی آمیزد. اگر دو جزء از اجزای چهارگانه این تشبیه یعنی «وجه شبه» و «ادات تشبیه» را از جمله برداریم و بگوییم «علی شیر است» از یکسو دو سویهٔ این تصویر یعنی «علی» و «شیر» را به هم نزدیك کرده ایم و از سوی دیگر زمینهٔ شباهت آنها را به سوی ابهام و چندگانگی سوق داده ایم (شجاعت، درندگی، خونخواری ...). و امّا اگر «علی» یا یکی از دو سویهٔ این تصویر را حذف کنیم و مثلاً بگوییم «شیری دیدم» از یکسو نزدیکی و همسانیِ این دو سویهٔ جدا ازهم را تا مرز یگانگی آنها به پیش رانده ایم (تا بدان جا که معلوم نیست علی را دیده ایم یا شیر را) و از سوی دیگر وجوه شباهت آنها را ناآشکار، چند سویه و پیچیده کرده ایم. همین حرکت تدریجی از دوگانگی به یگانگی در دو سویهٔ تصویر و از یگانگی و آشکارگی به نهفتگی و چندگانگی در معناست که تشبیه را از استعاره و استعاره را از نماد متمایز می کند. در استعاره برخلاف نماد که در آن دو سویهٔ تصویر با هم یگانه شده اند، میان این دو سویه تنش و مقاومتی هست که به

فرآیند یگانه شدن تن نمی سپارد. مقاومتی که اگر از میان برخیزد بیان را از دلالت استعاری به دلالت قراردادی و پذیرفته شده نزدیك می کند. دلالت استعاری در این معنا سرآغازی است بر فرآیند شناسایی، یعنی *انتقال* ادراك حسّی به تصویر ذهنی و بعد - به یاریِ استعاره ای دیگر - *انتقال* آن به زبان. چنین به نظر می رسد که شبکه درهم پیچیدهٔ رابطه ها در امر دلالت دست کم از نظر شماری از منقّدان و زبانشناسان کلاسیك پنهان نبوده است. به گفتهٔ کمال ابودیب، منقّد و محقّق عرب، ابن مُعتَز (متوفی ۹۰۸م) با کنار گذاشتن تشبیه از شمار صنایع بدیعی، آگاهی خود را از رابطهٔ دال و مدلول و تنش دو قطب همسانی و نا همسانی در عمل دلالت به ثبوت رسانده است. در ساختار سامانمندی که ابن مُعتَز برای علم «بدیع» پیشنهاد می کند، دو صنعت *ردالعجز فی الصدر* (Internal Repetition) یا یکی بودن کامل ـ ـ سویهٔ تصویرِ در دو سطح دال و مدلول ـ ـ و طباق (Antithesis) ـ ـ یا تفاوت کامل آنها در هر دو سطح ـ ـ در دو نهایت یك طیف قرار می گیرند و پس از آنها نوبت به مذهب *الکلامی* (Dialectical Manner) ـ ـ تفاوت کامل دالها و یکی بودن مدلولها ـ ـ و تجنیس (Paranomasia) ـ ـ یکی بودن دالها و تفاوت مدلولها ـ ـ می رسد. و استعاره که در آن مدلولها در عین همسانی ناهمسانند و دالها با اصل و آغازی دور و جدا از هم، در سیر دلالتی استعاره بهم نزدیك می شوند اهمیتی خاص و تمام می یابد. ابودیب عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۱۰۷۹م) را نقطه اوج در نظریه های نقد ادبی کلاسیك می داند و معتقد است که جرجانی با در نظر گرفتن زبان به عنوان *نظامی از رابطه ها* به علم بیان جهتی تازه داده است. جرجانی نیز چون ابن معتز میان تشبیه و استعاره فرقی بنیادین می بیند و جمله ای چون *علی شیر است* را - اگر چه ادات تشبیه و وجه تشبیه از آن محذوف است ـ ـ استعاره نمی داند. در نظام بیان جرجانی تنها یکی از دو سویهٔ استعاره در زبان آشکار می شود و آن دیگری همچنان پوشیده می ماند تا واز یك صدف چندین مروارید به دست آید و بیان را هر لحظه صورتی تازه باشد. » متأسفانه شمارهٔ کتابهایی که در گذشته به زبان فارسی دربارهٔ آرایشهای کلامی نوشته شده است زیاد نیست و از پر نام ترین آنها می توان به *حدایق السحر* رشیدالدین وطواط اشاره کرد. شفیعی کدکنی در کتاب سودمند و آموزندهٔ *صور خیال* با دقت نظر و باریك بینی به مبحث استعاره پرداخته است و خوانندگان علاقه مند می توانند از این اثر تحقیقی بهرهٔ فراوان برگیرند. (*صور خیال: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۶)

میهن بهرامی

سه چهرهٔ یك شعر

طرحی شفاف از یك بانوی ایرانی، پیش روی ماست، سیمین.
در تاریخ معاصر، ما سه زن شاعر داریم با سه طرح روشن. تفاوت میان آنها، عرضی است، هر سه گوهری یگانه اند و جوهر شعرشان از یك خاستگاه، درخشیده.
پیش از همه، و در ابتدای این قرن، پروین اعتصامی است، با زندگی کوتاه و یادمان شعری بلند و ماندگار. میراث دار اساتید شعر کهن با شیفتگی یك دختر نوجوان پای بند آیینهای سنت و وابسته ذهن و احساس به پدری بافرهنگ. در محفل اوست که قوانین شعر را می شناسد و هم او برای همیشه شخصیت اول زندگی پروین است.
این شیفتگی دید و سائقهای دختر جوان بر رابطه های عاطفی اش چیره است، تا آنجا که او را به یك افسردگی تیره می کشاند. مرگ پروین در عین جوانی، نوعی پایان انتخابی است. او پس از سه ماه که از ازدواج ناموفق و تاجورش، با پسرعموی پدر، می گذرد، به خانه بازمی گردد، می داند که چنین پیوندی برای چنان سرنوشتی، تا چه حد ویران کننده بوده است. می داند که تصویر شاعرانه و بسیار پرداختهٔ پدر،

[redacted]

سیدن به مرگ، تعدیلی بر احساس بسیار شدید عشق به زندگی است.
اما پروین، در قالب یك زن اصیل ایرانی، سرشتی مردانه دارد – سهمی به دلیل او به پدر عشق می ورزد و می داند که پدران، مهر جدی تری به پسر دارند – او شوشد تا در قالب یك زن، قدرتهای مردانه ای نشان دهد، که در تاریخ او اقتدار نیز، غالباً به دست مردان است.
زبان توانای آنها را برمی گزیند و پیام آوری مردانه می شود، در حکایتهای ظریف و مادرانه.
کمال طلبی اخلاقی، اصول بنیانی تربیت فردی، حمایت از ضعیفان و گزینش ب اقتادگی و رهایی.

پروین تسلطی بی مانند بر وزن و کلمه دارد و شعرش یادآور روانی و آسایش بخشی شعر سعدی است و لحن مسلط گفتارش ناصرخسروی است. اما با واقعیت زنانهٔ خود، حکایت گری ظریف و دقیق و مخبری تیزبین در زوایای زندگی عملی است که طبعاً مردان چنین نیستند. نحوهٔ تربیت سنتی زن ایرانی که در حال فروپاشی است - بی اینکه روش بهتری جایگزین آن شده باشد - در نیم قرن پیش هنوز رایج است و پروین با چنین روش تربیتی، فرشته است، پوشیده در هالهٔ نور عصمت و شرم که بی پروایی تمایلات جسم را لگام می زند، با آنکه به سابقهٔ حساسیت شاعرانه، بدون شك با آن درگیر بوده است. در او عشق، رازی محکوم است و پنهان کردنی در صندوقچهٔ خاطرات ممنوع درون هفت صندوق یادمانده های ساکت.

شناخت شعر پروین، شناخت ادبی اخلاق ایرانی است که می تواند، به عنوان شاخه ای از شناسایی فرهنگ اجتماعی ما و علت دوام این فرهنگ در گسترهٔ فرهنگ اقوام کهن و زندگی اجتماعی - تاریخی ملتها، مورد نظر قرار گیرد.

شمع بگریست گه سوز و گداز — کز چه پروانه زمن بی خبر است
بسوی من نگذشت، آنکه همی — سوی هر برزن و کویش گذر است
بسرش، فکر دو صد سودا بود — عاشق آنست که بی پا و سر است
گفت پروانهٔ پر سوخته ای — که ترا چشم، به ایوان و در است
من بپای توفکندم دل و جان — روزم از روز تو، صد ره بتراست
پرخود سوختم و دم نزدم — گرچه پیرایهٔ پروانه، پر است
کس ندانست که من می سوزم — سوختن، هیچ نگفتن هنر است
آتش ما ز کجا خواهی دید — تو که بر آتش خویشت نظر است
پر پروانه ز یك شعله بسوخت — مهلت شمع زشب تا سحر است
سوی مرگ، از تو شبی پیشترم — هر نفس، آتش من بیشتر است
خویشتن دیدن و از خود گفتن — صفت مردم کوته نظر است

از پروین به سیمین راهی است. خط ارتباطیِ مشخصی شبیه یك مادر و دختر. شباهت غالب در شفافیت آنهاست. هر دو به نحوی شگفت انگیز روشن هستند و شارح زیبایی انسانی، و هر دو به یك میزان از قدرت مادرزاد و فیض سرودن بهره مند. هر دو آگاهی جامعی از اصول آکادمیك شعر ایران دارند و در پناه قدرتی منسجم، خط تاریخی این شعر را دنبال کرده اند.

وجوه تفرق این دو نیز مانند مادر و دختر است.

سیمین فرد نسل جوان تر و جویندهٔ بهانه های تازه برای سرودن است. شاید او به

نوعی می خواهد، جای خالی آن شور هستی آفرین را، که مادر در صندوقچهٔ سکوت مخفی کرد، پر کند، با صلای عشق که نقطه پرش و بازگشت اوست.

میان این دو، یك وجود خالص و متمایز قرار گرفته، که با سرشت و دید و سرنوشتی کاملاً متفاوت، شعر معاصر ایران را غنایی تازه بخشیده.

فروغ امّا، حتی برای خویشتن شفاف نیست و شگفت آنکه شفافیّتی که برای این دو نوعی امتیاز هستی است، پیچیدگی و تاریکی سرگردانی است که فروغ را تمایزی دیگر می دهد. بیش از هر امر، مرگی زودرس، فروغ را از دسترس همگان دور کرده است، حتی از دسترس خودش. در او موجودی، مانند آن پری دریائی کوچکی است که قلب خود را در یك نی چوبین می نوازد، هر شب از بوسه ای می میرد و سپیده دم با بوسه ای تولد می یابد.

انسان تهائی فروغ، شاید در آستانهٔ پنجاه سالگی، در اوج دریافتی بیواسطه، در آغاز پایان هستی متشکل از جوشش فرسایندهٔ هرمون و اضطراب دائم سوداهای عادتی، از خویش می رهد. و شناخت واقعیت هستی خویش را آغاز می کند. فروغ موجودی است پیوسته. دیدیم که پس از «تولدی دیگر» در سی سالگی، باز به تولدی تازه در لبهٔ مرگ می رسد: ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد.

رسیدن به سن کمال، برای هنرمند، موهبت هستی جسمانی است که در سازمان دادن حیات روحانی اش، علت اول است. آنچه پیش از مرحلهٔ کمال (بلوغ فکری) پیش می آید، مقدمه است. آغاز کار واقعی زمانی است که زن فرهیخته ارزش داده های هستی را در دادوستدهای تجربی شناخته و در جدالهای عاطفی، صورت شکستهای از پیش تعیین شده را دیده و بار آن را تحمل کرده است. فروغ مجال نیافت تا قدرت فوق العادهٔ ذهن خویش را سازمانی سیستماتیك بدهد.

این سازمان منظم هنری، غالباً در کشمکشهای عاطفی یك روح حساس و در تظاهرات و دفاعهای روان نژندانه یك روان آشفته و در هجوم توفان ساتقهای ناشناخته غرائزی گنگ آسیب می پذیرد. چه موجود بی همتایی بوده است او، که در این هنگامه، توانسته شعر عاشقانه ای به زیبائی و معنا و کمال بی مانند مثنوی عاشقانه بسراید:

ای شب از رؤیای تو رنگین شده
سینه از عطر توام سنگین شده
ای بروی چشم من گسترده خویش
شادیم بخشیده از اندوه پیش
همچو بارانی که شوید جسم خاك
هستیم ز آلودگیها کرده پاك

ای تپش های تن سوزان من
آتشی در مزرع مژگان من
ای ز گندم زارها سرشارتر
ای ز زرّین خوشه ها پربارتر
ای در بگشوده بر خورشیدها
در هجوم ظلمت تردیدها
با توام دیگر ز دردی بیم نیست
هست اگر، جز درد خوشبختیم نیست
آه، ای بیگانه با پیراهنم
آشنای سبزه زاران تنم
آه، ای روشن طلوع بی غروب
آفتاب سرزمین های جنوب
آه، آه ای از سحر شاداب تر
از بهاران تازه تر سیراب تر
عشق دیگر نیست این، این خیرگی است
چلچراغی در سکوت و تیرگی است
عشق چون در سینه ام بیدار شد
از طلب پا تا سرم ایثار شد
این دگر من نیستم، من نیستم
حیف از آن عمری که با من زیستم

مثنوی عاشقانهٔ فروغ، یك نشانی است. اما تمام شعر، بهره مندی شاعر را از دریافتی نبوغ آمیز، از دریافت میراثی غنی حاکی است.

در مثنوی عاشقانه، با حضور جسانیت احساس عشق، معنویتی، بصیرتی، کمال طلبی هنرمندانه ای و عروجی به دنیاهای ناشناختهٔ روح انسانی، نشان شده و این یك داوری احساساتی نیست اگر گفته شود: فروغ تنها با این یك شعر، شاعری تواناست. زندگی کوتاهش، از پرواز بلند، کاست. این فرصت کم مجال نداد تا داوری شاعرانهٔ او را دربارهٔ جهانی بشناسیم که پاسخ عاطفه مثنوی عاشقانه را بدینگونه می دهد:

جای پنج انگشت تو
مانند پنج حرف شهادت
که بر گونه من است.

فروغ از عشق به هستی و از تولد به مرگ رسید. مرگ برای او جذبه ای افسون کننده داشت. دشمنی که شایستهٔ هم آوری بود. فروغ در توقف طولانی اش در مفهوم، در کنجکاوی هنرمندانه و حساسیّت استثنائی اش، به کشفی حیرت انگیز از آن دست یافت.

او از مرگ، عظمتی شوم و باشکوه و غم انگیز حکایت کرد، که یکپارچگی دریافت و بیانش ارزش ماندگار آن است. این فرآیند، از اندیشهٔ «مرگ طلبی» در بسیاری شاعران - و هنرمندان - جدا شد. شکل هنری بیان شاعر زن آن را جدا کرد. مبحث روانشناسی اش، محدود شد و بیرون از حکم و پیش فرضها قرار گرفت.

فروغ با وسعت بخشیدن به مفهوم مرگ در جریانی سیّال و زیبا، زیبائی تاریك غمگنانه ای آفرید که سرود مرگ است. فروغ مرگ را از محدودیّت در «آخرین منزل هستی» از موضوعی در شرکت همگان جدا کرد. مرگ در شعر فروغ به متافیزیك زیبائی خود نزدیك شد و این واقعه آنجا شگفت انگیز می شود که بدانیم او فقط با غوطه زدن در ذهنیّت سیّال خود، چنین طرحی کشید و آنقدر این ذهنیّت فراگیر و مقتدر بود که بر ضعف اطلاعات فرهنگی و دانش آکادمیك دارنده اش، چیره شود.

سیمین امّا، بر دنیائی حاکم است که خود معماری آن را انجام داده. او با سادگیِ مادرزاد - که از یاری بخت - پایدار مانده، ذهن روشن خود را عرضه می کند. درك شعرش آسان است. مقصد روشن است و شفافیّت روح زنانه اش را هیچ حالت ساختگی کدر نمی کند.

در او اصل تضادهای کشمکش آفرین هنرمند، در تعادل مصالحه ای فرخنده، کاملاً زنانه و تا حدّی دور از تأثیر تبلیغات، به عنوان نقطهٔ عطفی، یك اصل پشتیبان است. وجه اتحادش، با دو تن دیگر، شاعر بودن مادرزاد است، به خصوص در شعرهای مربوط به دورهٔ اول سرایش.

ستاره دیده فرو بست و آرمید بیا
شراب نور به رگهای شب دوید بیا
زبس نشستم و با شب حدیث غم گفتم
ز غصه رنگ من و رنگ شب، پرید بیا
به گامهای کسان می برم گمان، که توئی
دلم ز سینه برون شد زبس تپید بیا
نیامدی که فلك خوشه، خوشه پروین داشت
کنون که دست سحر دانه، دانه چید بیا

تعیین خویش با خویشتن:
خفته در من دیگری، آن دیگری را می شناس
چون ترنجم بشکن آنگه، آن پری را می شناس
من پری هستم به افسون در ترنجم بسته اند
تارها سازی مرا، افسونگری را می شناس
سوی سامانم بیا، با خود دل و جان را بیار
کاروانی مرد باش و رهبری را می شناس
هفت کفش آهنین و هفت سال آوارگی
این فن و سرمان فن، سرمانبری را می شناس
نه، پری گفتم، غلط گفتم، زنی سودائیم
در منِ آشفته، سوداپروری را می شناس
یك زنم کز سادگی آسان به دام افتاده ام
خوش خیالی را نگر، خوش باوری را می شناس
آفتابم، بی تفاوت، تن به هر سو می کشم
بیدریغی را ببین، روشنگری را می شناس
چون گل مهتاب می رویم به باغ خاطرت
دیده بگشا، معنی سیمین بری را می شناس

آیا این یك گزینش است؟

سیمین زمانی نسبتاً طولانی در «خود» و «سودای خود» توقف می کند. با قدرت و توانائی در ریزه کاری های مینیاتوری و پژوهش و ابداع در وزن، شعر این دورهٔ او، دو صورت قابل شناخت پیش می نهد.

۱ـ بیان روشن کیفیّات سائقهای زن - زنی که به خود می نگرد.

۲ـ حضور جریان موسیقائی در ذهن او که در اوزان متنوع و پیوسته نوشونده ای پیداست. حضور ریتم.

بدیهی است که هر چه پیش می رود، سلطهٔ فنی محکم تری پیدا می کند. بنابراین آنچه در اینجا اهمیت دارد، شناخت جریان پیوستهٔ نوعی موسیقی روحی در شعر اوست که بسیارگاه با ریتمی شادمانه می آید.

در شعر، این موسیقی، فرآیندی مأخوذ از مبحث روانشناسی محض هنرمند نیست. طرح روح یك زن شاعر، فرآیند تفردی از میراث فرهنگ و تاریخ، اعتقادات، باورها، اخذ نتیجهٔ شخصی از تجربیات و سائقهای مذهبی، و تأثیرهای اساسی، تربیت و

غیرقابل شناختی است که در لحظه ای خاص، چون شهابی از ذهنش عبور می کند. موسیقی روح شاعر، در همهٔ احوال مانند موسیقی فیلم بر زمینهٔ ذهن می گذرد، اما ظهور ترکیب نظم یافتهٔ آن در یك اوج، در یك فراز و فرود هنری لحظه سرایش است. نیروی حیاتی ناپیدا، غیرقابل شناخت و منحصر بفرد در جزر و مدهای روانشناختی روح جاری است و شعر اشاراتی از آن است. روان هنرمند، بخش ساختمانی روح اوست با هزار توهای پیدا و پنهان. در زن شاعری چون سیمین بهبهانی، این جریان، بیش از هر سائق روانی به سوی «مهر» می رود.

سیمین، زنی خالص و شدید است. با پیکری خوش منظر و برق چشمانی به درخشندگی تراش الماسها. برق این چشمان، حکایت رنگین عشق یك زن را تداعی می کند و اعتقاد پاك و ساده دلانهٔ او را به مهرورزی. تنش در او سازندهٔ جوانی طولانی است و این بخشی از سائقهای مادری است. او این نیروی فرخنده را با فرهنگ شعر کمال بخشیده است. در اولین سروده ها سیمین، در محدودهٔ خویش است. با نظام فکر و توانائی سرودنی روان و محکم.

در سنین میانه، او یادمانده های سنگینی از یك ازدواج ناموفق و گسسته در ابتدای جوانی و ادارهٔ سه فرزند به تنهائی، و ازدواج دومی دارد که مرگ، سپیدبختی شوهری فهمیده و همراه و پرمهر را از او می گیرد.

ناکامی زندگی نیمه کاره عاطفی و شور در دل مانده اش را خود، به روشنی بیان می کند:

غنچهٔ آفت رسیده ام که به گلشن
رنگ جوانی ندیده، پیر بماندم
ساقهٔ نیلوفرم که خسته به یك پای
دیر و شکیبا در آبگیر بماندم
کس نشد آگه ز جلوه های نهانم
نقش خیالم که در ضمیر بماندم
دور جوانی ندیده ام که ز خردی
دور، از آن دور دلپذیر بماندم
بندد و مردم ببست و در خم هر یك
چند گهی بندگی پذیر بماندم
بند یکی تا گسست، خواجهٔ دیگر
بست و ز نو همچنان اسیر بماندم
وام، یکی نام داد و آن دگری عشق
من به گروگان، چنین حقیر بماندم

شعر سیمین، این حقیقت قابل بررسی را نه به عنوان یك دستاورد رُمانتیك، بلکه به نام یك ضرورت مطرح می سازد که «مهر» برای زن یك هوای شکوفاکننده، یك نیروی زندگی بخش است و هم او می گوید: وقتی این ضرورت پیش روی سدّ قراردادهای اجتماعی، یك تربیت فکری غلط و ستم آفرین، قرار گرفت، اگر به ریسمان نگهدارندهٔ خلاقیّت - به هر نوع که باشد - پنجه نیفکنیم، سرگردان دره های بیهودگی خواهیم بود. استعدادهای ممتاز بسیار چو او، در سرگردانی بیهودگیها از دست رفته اند.

همّتی پرتوان و انسجام فکری پالایش یافته لازم است تا از استعداد خام، تشکلی موزون به وجود آورد. سیمین این همت را در ساختار شعرش به تماشا می گذارد. زنی قوی است با شوری قوی و لحنی شفاف و روان دارد. او عشق زمینی، عشق مورد نیاز خود، عشق مورد خواست زن را با قدرت کلام، تعالی می دهد. از گمانها و داوریهای قراردادی دور می کند و آنطور که پروین، پروا کرد و نکرد و فروغ به اوجی بلند بالا برد، یادمانی از تصور شرقی عشق در شعر ایران، به وجود می آورد، قابل شناخت و در دسترس.

زندگی، - به خلاف آن دو بانوی دیگر - در شعر سیمین زنده است.

این صدای شکفتن را	از بهار تنم بشنو:
هر جوانه، به آوازی	گویدت که «منم» بشنو.
هر جوانه، به آئینی،	شد شکوفه پروینی:
مست جلوه، اگر گفتم	«شاخ نسترنم»، بشنو
بیش از این چه درنگ آرم؟	چنگ زهره به چنگ آرم
بر رگش، به هزار آئین،	زخمه گر بزنم، بشنو.

رای خود زدنم بنگر،	بانگ تن تنتم بشنو.
اوج شادی و سرشاری،	این منم؟ نه منما آری،
غلغلی به سبو از نو	در می کهنم بشنو.
گلشنی، همه هشیاری،	رسته در نگهم، بنگر؛
عالمی همه بیداری،	خفته در سخنم، بشنو.
از تو جان و تنم پر شد،	چون صدف که پر از دُرّ شد؛
آنچه گفتی و می گوئی،	جمله از دهنم بشنو.

ادن و رستن را	این صدای شکستن را،

- ای دلت همه خارائی!- از بلور تنم بشنو.

وقتی این هستی در امن مهر و صلح است، شاعر با گشاده دستی، ذرات و مظاهر آن را پرسش می کند و از جایگاه خویش جهان و دیگران را، به نظر می آورد.

اما کدام هنرمندی است که در امن خویش، زمانی دراز بماند؟

مرحله دوم شعر سیمین، جدائی از این جایگاه امن است. فرو افتادن باورهای اخلاقی و زیبائی شناسی ادبی در عرصهٔ فجایع اجتماعی.

اینك، مرگ در خانه ها را می کوبد. وقتی موشکها رها می شوند، قرعه، نام همگان را داراست.

زلزله ای هستی ما را تکان داده است. در کوتاه مدتی چشم، واقعیت هستی این جهانی خود را می بیند. ذره بودن، جزئی از توده بودن، رقم بی اهمیتی در حساب جمعیت منطقه ای روی صفحه کامپیوتر، مشخص شده با حروف متفاوت زیر رده، «درصد مرگ».

رنگهای چشم نواز شاعرانه کدر می شود و رنگ خون و عزا جامعه را می پوشاند.

سیمین، فرا راه میانسالی است و ناظر بر این احوال، با باری سنگین از شکست و مرگ آشنایان و دوستان. او ضرورت عاطفی خویش را می سراید. همچنان زن و مادر است. مهربان و صلح جو. به تدریج، خشمگین و ستیزه جو می شود و دشنام و نفرین می فرستد بر جنگ افروزان، بر کارگزاران مرگ. تنها وسیله دفاعش، کار مینیاتوری، در بیان است. سه دفتر شعر، با قدرت فنی و محتوای عینی به وجود می آید. صلاتی است ورای عشق. در هنگامهٔ وحشتها، هنرمند اعجاز کشف واقعیت را می بیند.

مرداب خفته ذهنم را، پوشانده جلبك غفلت ها
ای سنگپارهٔ آگاهی، در قلب دایره ها بشکن!
ای دل چه کوچك و مسکینی، با این تپیدن خاموشت!
طبل تلاطم دریا شو، آرام عرش خدا بشکن!
ای سینه: قوس حقارت را، طاق بلند حقیقت کن!
اینجاست جای نماز ای دل محراب رنگ و ریا بشکن!
من با دو آینه رویارو، تکرار بیهده خویشم!
آغاز قصه به پایان بر، بشکن مرا و مرا بشکن

اینك او، با قدرتهائی شناخته شده، در بیان، نوآوری در اوزان و خرباهنگهای تازه، توانائی به کارگیری واژه ها را می افزاید.

تسلط او بر واژه، از فرایندهای ذهنی موسیقائی است. واژگان به کار گرفته خود آهنگی دارند. تك نتهای یك قطعه که در ترتیبی (ارنجمنت) همساز، حضور می یابند.

سمندروشان، قرینهٔ قران، دوگانگان هم رو، پرند سپید جامه شعر، کران زنگاری، شارهٔ گل نشان، شادی پیشباز، آب آبی و شگرف و ژرف با عبور تندرنگها، سرمای خیس و خزنده، برق برق پولك طلا، ترد شیرین و صدها واژه تازه و غریب و اخت و مأنوس که در جای خویش قراری آگاهانه یافته اند.

مرحله سوم، که کوتاهترین عمر را دارد، بی فاصله پس از کسب تجربه های اجتماعی است. موقعیتی حساس و سنگین، سیمین، نمی خواهد و خود را وادار به آن می کند، که به پیشباز سن کمال برود. گله اش، حالتی زنانه است. تعارف می کند، که جوانی دیرپایش را تثبیت کند. قدرت خویش را دیده، آنچه را که قصد داشته، به شعر دلخواهش بخشیده. بسیاری از غزلها، در عین قدرت و زیبائی، یکدستی تکرار شونده ای دارند. تغییر در ریتم، نمی تواند دیدگاه را عوض کند. نمی تواند به محتوا حرکت بدهد. آیا این معلول علتهای شعر کلاسیك است؟ معلول چارچوبهای وزن و قافیه است؟

سیمین اوزان را رام کرده و قوافی بدیعی آورده، کارش مانند یك شطرنج باز ماهر، اما در محدوده خانه و مهره هاست و حرکتش مقید به جهان وسیع، اما انحصاری شطرنج.

شاید، باید هر چه سریع تر، این صفحه را به هوا بفرستد، مهره ها را در گنجه بگذارد و به کویر برود. آنجا هیچ شیئی انسان ساختی نیست، احتمالاً انسان هم نیست. تنها با گستره ای از وجود که در هوا جاری است، با سطحی وحشی که خاربوته های گون و آویشن گلهای آن است و با افق که به گستردگی عرش خدا، از همه سو پیداست، انسان آزاد خودش را بیابد.

هیچ ضربه ای بر هنرمند آگاه، گران تر از توقف در جایگاه رفیع استادی فرود نمی آید. به روزگار نوابغ چندان حسرت نباید برد. آنها با مشکل بزرگی روبرو هستند. تصور می رود اگر بتهوون می توانست هم، عظمت سمفونی نهم را هنگام اجرا با گوش واقعی، با حس شنوائی سالم خویش درك کند، چندان سعادتمندتر از آن نوازنده گمنامی نبود، که سبکبار از داده های تعارفات اجتماعی و گول زدنهای گمراه کننده تبلیغاتی، در خلوت خویش، مفهوم ناب یك موسیقی تازه یافته، غریب و منحصر به خود را، درمی یابد.

میهن بهرامی

گردن آویز

آشفته حال و سودایی،
چادر به سر نپوشیده
پروای گیرودندش نه،
فکر «بپوش و پنهان کن»
چشمش دو دانهٔ انگور
دست زمانه صد خم خون
دیوانه، پاك دیوانه،
گیرم برد جهان را آب،
بی اختیار و بی مقصد،
خاموش و مات و سرگردان،
یك جفت اشك و نفرین را
آویزه کرده بر گردن:
گفتم که «چیست این معنی؟»
طفلك نشسته بر دوشم،
اندوهگین و افسرده
رخ با حجاب نسپرده
وز گزمکان گزندش نه
خاطر از او نیازرده.
- از خوشه ها جدا مانده -
از این دو دانه افشرده.
با خلق و خویش بیگانه؛
او خوابش از جهان برده
با باد رفته این خاشاك؛
بی گور مانده این مرده.
سرباز مرده پوتین را،
بندش به هم گره خورده.
خندید و گفت: «فرزندم -
پوتین برون نیاورده!»

شهریور ۶۷

پرتو نوری علاء

پروین، فروغ، سیمین
در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران

تاریخ ادبیات هفتاد سال اخیر ایران بیش از هر زمان تجلّی حوادث و وقایع سیاسی ـ اجتماعی این دوران است. عصری که تغییرات رخداده نه تنها فضای سیاسی و اجتماعی ایران را دگرگون کرد که به دگرگونی بسیاری از روابط و اشکال اقتصادی و ساختارهای فرهنگی و هنری نیز انجامید. با این همه چون اثر هنری آفریده ای منفعل و تنها بازتاب سادهٔ واقعیتها نیست، ادبیات این دوران خود حاوی ارزشهای جدیدی بود که در فضای متحول عصر خویش تأثیرگذار نیز بود. شعر که یکی از جلوه های هنر در عرصهٔ کلام است در تمام این دوران، مطرح، مهم و در رابطه با حوادث رخداده صاحب کنش و واکنش بوده است. در همین زمینه، در صدد هستم تا در این مقاله، شعر پروین اعتصامی، فروغ فرخ زاد و سیمین بهبهانی را در رابطه با حوادث سیاسی ـ اجتماعی عصر خود بررسی نمایم و جدا از ارزشهای مثبت و ویژهٔ هنری که شعر هر کدام دارد، نشان دهم که شعر آنان، به عنوان شعر زنانی شاعر بار کدام ارزشهای جامعهٔ خود را داشته، تا چه حد در رابطه با فضای اجتماعی و فرهنگی عصر خود بوده و چه تصویری از زن زمانهٔ خود را رقم می زند. بدون شك بررسی شعر این شاعران، تنها به این زاویه از نگاه محدود نمی شود و تفحص در کار ایشان زمینه ای بس فراخ می خواهد که در این کوتاه نمی گنجد.

۱ـ پروین اعتصامی

تغییرات سیاسی و اجتماعی در دورهٔ انقلاب مشروطه، ورود افکار نوین غرب، ترجمهٔ آثار خارجی، انتشار جراید متعدد فارسی زبان در خارج از ایران و

انتشار جراید داخلی و آشنایی هرچه بیشتر مردم با مفاهیمی چون آزادی، مساوات و حقوق، یکسره فضای اجتماعی و فرهنگی ایران را تغییر داد. رشد و گسترش فکر آزادیخواهی و تجددطلبی نه تنها باعث تغییر و تحول در همهٔ شئون زندگی مردم شد که ادبیات زمان خویش را نیز سخت دستخوش تغییر کرد. در رگ و پی شعر کلاسیك ایران که در اواخر دورهٔ قاجار به تقلید محض گراییده بود، خونی تازه وارد شد و شعر ایران گرایش جدیدی به طرح مضامینِ اجتماعی یافت. یکی از ویژگیهای شعر این دوره برخورد و برداشت جدید نسبت به وضع زنان بود. نیاز به تغییر شرایط زن ایرانی، ضرورت حضور ایشان در عرصهٔ اجتماع، رها شدن از قید و بندهای جامعهٔ سنّتی، برداشتن حجاب و برابری زن و مرد از جمله افکاری بود که ذهن پیشروان و روشنفکران آن زمان را به خود مشغول کرده بود. زنان علاقه مند و آگاه نیز با استفاده از فضای عمومی کشور، با امکاناتی کم در بیداری و آگاه کردن زنان فعالیت داشتند.[۱]

پروین اعتصامی که از بسیار نوجوانی با تبحّری خارق العاده شعر می گفت، از جمله زنانی بود که به یمن شرایط و امکانات خانوادگی اش با مسائل و حوادث زمان خود آشنا و در معرض شناخت تغییر و تحولات اجتماعی عصر خود بود. سخنرانی پروین در جشن فارغ التحصیلی اش در مدرسهٔ دخترانهٔ آمریکایی که «یکی از فصیح ترین اعلامیه های حقوق زنان در تاریخ معاصر ایران[۲]» لقبش داده اند، نشان از وقوف و آگاهی کامل او از وضع زنان در شرایط آن روز دارد. از سوی دیگر آشنایی پروین با شعر کلاسیك ایران و شاعران همعصرش او را در معرض تغییر و تحولات ادبی عصر خود نیز قرار می داد. دوران باروری شعر پروین مصادف است با قدرت گرفتن رضاخان و سپس روی کار آمدن رژیم پهلوی. گرچه رژیم پهلوی در ابتدا با تکیه بر تحولات ذهنی مردم و خواستها و آرزوهای آنان به قدرت رسید تاحدی که شاعر آزادیخواهی چون عارف او را ناجی ملّی دانست[۳]، امّا به علت ساختار سیاسی و اقتصادی اش، پس از مدتی کوتاه، ضمن برخی اصلاحات در برابر

۱.

Eliz Sanasarian, *The Women's Rights Movement In Iran* (New York: Praeger Publishers, 1982).

۲ـ حمید دباشی، « شعر، سیاست و اخلاق: ارمغان پروین اعتصامی به شعر معاصر فارسی»، ص ۲۴۳، *ایرانشناسی*، ویژه نامهٔ پروین اعتصامی،سال اول، شمارهٔ ۲،(تابستان ۱۳۶۸): صص ۲۴۰ـ۲۶۴.

۳ـ یحیی آرین پور، *ازصبا تا نیما* (آلمان: نوید، ۱۳۶۷)، جلد دوم، ص۲۳۳.

هر صدای مخالفی می ایستد و آرزوهای انقلاب مشروطه را به ثمر نرسیده به کام دیکتاتوری جدیدی می کشاند. شعر اکثر شاعران این دوره با باری از مفاهیم سیاسی و اجتماعی در بستر نهضتی می افتد که از مدتی پیش آغاز شده بود. این حرکت به صورتی جدی و موفق توسط نیما به انجام می رسد.

اشعار پروین شامل قصیده، غزل، مثنوی، و قطعه در عصر خود و دردوره های بعد، از استقبال عموم برخوردار بود. همعصران و روشنفکران دوراتش متفق القول او را بسیار ستوده اند[۱] و منتقدین زمان ما، امّا، عقاید متفاوتی دربارهٔ شعر او ابراز کرده اند، تا جایی که یکی او را «از معماران طراز اوّل تاریخ اندیشه های اجتماعی و سیاسی» ایران دانسته که «در زمانی غالب بر دو دهه اساسی ترین انگیزه ها و عقاید سیاسی و اجتماعی عصر خود را در شعر منعکس کرده است»[۵] و دیگری می نویسد «پروین را نباید ملامت کرد که چرا میل خاطری به جریانهای تاریخی زمان خود نداشته و به ندرت اشاراتی صریح به تحولات و حوادث مهم کشور در اشعار خود آورده است.»[۶] یکی شیوهٔ بیان پروین را به نیما نزدیك می بیند که «می خواهد حال دل باز گوید و از خود سخن بگوید و این شیوه ای است از نوآوریهای او» که «عمیقاً گرایشی است جدید و به خاستگاه تاریخی، فکری و فلسفی عنصر فردیت در جامعه ایران مربوط می شود»[۷] و دیگری می نویسد «شعر شخصی نگفتن پروین ... شاهد تأثیر نگرفتن پروین از محیط و عصر خود است» و یا «شعر نیما هیچ پاسخی از جانب پروین بر نینگیخت.»[۸]

مطالعهٔ اشعار پروین شکّی باقی نمی گذارد که او یکی از شاعران مشخص

[redacted]

سامی در شعر فارسی»، ص ۲۲۹، *ایرانشناسی*، «ویژهٔ پروین

ص ۲۴۱.

س، شاعری نوآور»، ص ۲۸۱، *ایرانشناسی*، «ویژه پروین

نصی پروین اعتصامی»، صص ۲۸۹ و ۲۹۱، *ایرانشناسی*، ۲۸۵.

۴. حشمت مؤید، «جایگاه پروین اعتص
اعتصامی»، صص ۲۴۰-۲۱۲.

۵. دیباشی، «شعر، سیاست و اخلاق»،

۶. مؤید، «جایگاه پروین»، ص ۲۱۶.

۷. احمد کریمی حکاك، «پروین اعتصا
اعتصامی»، صص ۲۸۴-۲۶۴.

۸. فرشته داوران، «شعر غیر شخ
«ویژهٔ پروین اعتصامی»، صص ۳۰۹-۵

ظلم و جورشان را به رخشان می کشد.

روز شکار پیرزنی با قباد گفت — کاز آتش فساد تو، جز دود و آه نیست
...
حکم دروغ دادی و گفتی حقیقت است — کار تباه کردی و گفتی تباه نیست
صد جور دیدم از سگ و دربان درگهت — جز سفله و بخیل در این بارگاه نیست
ویرانه شد ز ظلم تو هر مسکن و دهی — یغماگرست چون تو کسی پادشاه نیست
«شکایت پیرزن»

روزی گذشت پادشهی از گذرگهی — فریاد شوق بر سر هر کوی و بام خاست
پرسید زان میانه یکی کودکی یتیم — کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست
...
نزدیک رفت پیرزنی گوژپشت و گفت — این اشک دیدهٔ من و خون دل شماست
«اشکِ یتیم»

پروین در اشعار خود لهجهٔ تیز این حمله را به سوی ملایان و حاکمان و مفتیان شرع نیز دارد.

حاکم شرعی که بهر رشوه فتوی می دهد — کی دهد عرض فقیران را جواب ای رنجبر
«ای رنجبر»

آنکه سحر حامی شرع است و دین — اشک یتیمانش گه شب غذاست
«صاعقهٔ ما ستم اغنیاء است»[۹]

به جز شعر «صاعقهٔ ما ستم اغنیاست» که مصادف با اواخر دورهٔ قاجار و پیش از روی کار آمدن رضاشاه است، سایر اشعار انتقادی و تند پروین چون «ای رنجبر»، «شکایت پیرزن»، «کجروی»، «گنج ایمن»، «نامه به انوشیروان» و «مناظره»، همگی مصادف با ایام سلطنت رضاشاه است. او در اشعار خود محرومان و ستمدیدگان را نیز مخاطب قرار می دهد و آنان را نسبت به شرایط شان آگاه می کند.

۹. پروین اعتصامی، *دیوان پروین اعتصامی*، به کوشش محمد عالمگیر تهرانی، (تهران: نشر محمد)، چاپ اول.

پیر جهان دیده بخندید کاین قصهٔ زور است، نه کارِ قضاست
«صاعقهٔ ما ستم اغنیاء است»

زآتش جهل سوخت خرمن ما گنه برق و آفتاب نبود
به هیچ مبحث و دیباچه ای قضا ننوشت برای مرد کمال و برای زن نقصان
«فرشتهٔانس»

پروین با به کار گرفتن کلمات و اصطلاحات مرسوم عصرش، چون کارگر، خلق، اتّحاد، رنجبر و حق و با نزدیك شدن به فضای عمومی آن دوران، در عین محکوم کردن قدرتمندان، ستمدیدگان را نیز برای به دست آوردن حقوقشان تهییج می کند.

تا به کی جان کندن اندر آفتاب ای رنجبر ریختن از بهر نان از چهره آب ای رنجبر
... ...
از حقوق پایمال خویشتن کن پرسشی چند می ترسی زِ هر خان و جناب ای رنجبر
«ای رنجبر»

تلّقی پروین از اختلاف میان قدرتمندان و مستمندان در شعر «مناظره» به اوج می رسد. مناظره میان دو قطره خون. یکی از «دست تاجوری» افتاده است و دیگری از «پای خارکنی» چکیده است. خون تاجور از خون خارکن می خواهد تا با هم یکی شوند.

به راه سعی و عمل، با هم اتفاق کنیم که ایمنند چنین رهروان ز هر خطری
... ...
بخنده گفت میان من و تو فرق بسی است تویی ز دست شهی من ز پای کارگری
برای همرهی و اتّحاد با چو منی خوش است اشكِ یتیمی و خون رنجبری
«مناظره»

در این شعر به طور مشخص و در سایر اشعار و به خصوص مناظره ها پروین با بخشیدن صفاتی انسانی چون خندیدن به خون، عملاً شعرش را از طریق تمثیل به حوزهٔ زندگی آدمی می رساند و اشاره گر بدان است. توجّه پروین به مسائل اجتماعی و طبقهٔ محروم بی شك متأثر از فضای عمومی عصر اوست و این نکته در شعر او

نسبت به شعر زنان پیش از او جلوتر و مترقی تر است. به خصوص که پروین در اکثر اشعار خود با تفکّری پراگماتیسی و عملی به زندگی برخورد می کند و زندگی خوب را در آموختن و کار کردن ـ کار کردنی نه از سر بهره دهی به ظالم ـ می داند. نمونه هایی از این دست در میان اشعار پروین فراوانند. امّا آنچه روح کلّی شعر پروین را فاقد ویژگیهای عصرش می کند، یکنواختی در نگاه و برداشت و حتی زبان و کلام شعر اوست. گرچه به قول مورخین پروین از هشت سالگی شعر سروده و تا پایان عمر کوتاهش در ۱۳۲۰ خورشیدی شعر گفته است، امّا کوچکترین تفاوتی در اشعار همهٔ این سالها دیده نمی شود تا جایی که ملك الشعرا ـ بهار در مقدمهٔ مفصلی که بر دیوان پروین نگاشته است می نویسد: «... عجب آنکه این همه ساز و برگ و آراستگی و ترکیبات مختلف را چنان در یك کالبد جای داده و قبلاً در ضمیر مرکب ساخته است که گویی همهٔ این اشعار همه در یك ساعت گفته شده است.»[10] به زبانی دیگر پروین مضامین مطرح عصر خود را با محتوایی کهنه و قدیمی، عاری از هر نوع بداعت و تازگی در شعرش می آورد و به همین دلیل اشعار او تحت نفوذ روح کلی شعرش ـ پند و اندرز ـ به جای منعکس کردن فضای سیاسی و اجتماعی آن دوران، به پند نامه ای تبدیل می شود که کیفر پادشاهانِ ظالم را به فلك حوالت می دهد.

سختی کشی ز دهر چو سختی دهی بخلق در کیفر فلك، غلط و اشتباه نیست[11]
«شکایت پیرزن»

همچنین در اشعار او مطلقاً معلوم نیست کسی که رفتار قدرتمندان و پادشاهان ظالم را تقبیح می کند، فساد حاکمان شرع را آشکار می سازد، کارگران را تهییج می کند و فرودستان را دلداری می دهد خود کیست و دارای چه روزگار و احوالاتی است. آیا «غم این خفتهٔ چند/خواب در چشم تر[ش] می شکند»؟[12] او هرگز از من شاعری که سرایندهٔ این همه شعر است چیزی نمی گوید. گاه به حدس و گمان می توان چهرهٔ محو او را پس پشت اشیایی بیجان، جانورانی کوچك و نادیده و یا آدمهایی فروتن و افتاده دید و به جای دریافت ذهنیت خلاّق خود شاعر و عوالم درونی او،

۱۰ـ حشمت مؤید، «جایگاه پروین»، ص ۲۳۱.

۱۱ـ دیوان پروین اعتصامی، ص ۱۵۱.

۱۲ـ نیمایوشیج، مجموعهٔ آثار نیما به کوشش سیروس طاهباز، جلد اول، (تهران: نشر ناشر)، ص ۵۵۵.

خواننده بارها و بارها عقاید دیکته شدهٔ جامعهٔ پدرسالاریش را می بیند. شعر پروین از این نقطه نظر فاقد هر گونه نمایشی از زن عصر روزگار اوست. پروین در شعر «زن در ایران» که به مناسبت کشف حجاب سروده است ضمن اشاره به وضع پریشان زنان و تقبیح چادر بی آنکه خود بخواهد به تمامی فرهنگ جامعه ای مردمدار را به تصویر می کشد و بر پای قوانینی که مردان وضعش کرده اند مُهر تأیید می زند.

زن در ایران پیش از این گویی که ایرانی نبود
پیشه اش جز تیره روزی و پریشانی نبود
زندگی و مرگش اندر کنج عزلت می گذشت
زن چه بود آن روزها گر زانکه زندانی نبود
... ...
سادگی و پاکی و پرهیز یك یك گوهرند
گوهر تابنده تنها گوهر کانی نبود
از زر و زیور چه سود آنجا که نادان است زن
زیور و زر، پرده پوش عیب نادانی نبود
عیب ها را جامهٔ پرهیز پوشانده است و بس
جامهٔ عُجب و هوی بهتر ز عریانی نبود
زن سبکساری نبیند تا گرانسنگ است و پاك
پاك را آسیبی از آلوده دامانی نبود
زن چو گنجور است و عفت گنج و حرص و آز دزد
وای اگر آگه ز آیین نگهبانی نبود
اهرمن بر سفرهٔ تقوی نمیشد میهمان
زآنکه می دانست کآنجا جای میهمانی نبود
پا به راه راست باید داشت کاندر راه کج
توشه ای و رهنوردی جز پشیمانی نبود
چشم و دل را پرده می بایست اما از عفاف
چادر پوسیده، بنیاد مسلمانی نبود[۱۳]
«زن در ایران»

۱۳- دیوان پروین اعتصامی، ص ۱۲۹.

در عصری که عشقی علیه چادر، منظومهٔ «کفن سیاه»[۱۴] را می سراید آیا پروین به عنوان یك زن روشنفکر زمان خود برای به کار بردن مصرع «چادر پوسیده، بنیاد مسلمانی نبود» بهای گزافی می پردازد؟ پروین با گفتن چند شعر دیگر نظیر «نهال آرزو» و «فرشتهٔ انس» به رسالت خویش در باب آزادی و مساوات زنان خاتمه می دهد و دربست خود را به گفتن اشعاری می سپارد که نه زمانی دارند و نه مکانی، ظالمی هست و مظلومی، متکبّری هست و فروتنی، بیکاره ای هست و زحمتکشی و یك صدای غیبی که همواره همگی را به راه راست هدایت می کند. اشعار پروین در محدودهٔ یك سری ارزشهای اخلاقی ای دور می زند که جامعه ای پدرسالار مبلّغ آن است. او اگرچه زن خوب را زنی دانا و مهرورز می داند اما باید که طبیب و پرستار، کدبانو و خانه دار و مطیع و فرمانبردار باشد و اکیداً سفارش می کند که وظیفهٔ او سادگی و پاکیزگی و تقوی و عفاف و پرهیز و نگهبانی گنج عفت است از اهریمن هوی و هوس. بدون شك اگر پروین در اشعار خود حال دل می گفت و یا تصویر دیگری برای زنان رقم می زد، اگر جرأت و جسارت شکستن قراردادهای اخلاقی حاکم بر عصرش را داشت و از امیال و آرزوهای زن -- مثل هر موجود دیگری -- پرده بر می گرفت، از آنجا که ناظر و حاکم بر اشعار او پدرش بود، امروز ما نامی هم از او نشنیده بودیم. (تردیدی نیست در فرهنگی که سابقه ای طولانی در شعر دارد، شعر چه بسیار زنان که توسط مردانشان یا توسط خودشان از وحشت مردانشان، نیست و نابود شده است.) سراسر شعرهای پروین لگام زدن به خواهشها و کشتن غرایز و پروازهای روح است. او در جوانی مادری کهنسال و فرتوت است که از شکستن قیدها و قالبها به وسیلهٔ فرزندانش به هراس می افتد و به شیواترین زبانی پندشان می دهد:

پرواز کن، ولی نه چنان دور از آشیان — منمای فکر و آرزوی جاهلانه ای
بنگر به بلبل از ستم باغبان چه رفت — تا کرد سوی گل نگه عاشقانه ای
هر کبک کو تمیز کند راه را کنند — در دست روزگار بود تازیانه ای[۱۵]

«کودك آرزومند»

شاید برای درك شعر پروین و به طریق اولی، شناخت روح و ذهن خود او، باید راهی بیراه رفت و او را در تصویری شناخت که مدام سرکوبش می کند. زنی که درد را می شناسد، حسش می کند، بال و پر ریخته اش را می بیند، امّا تنها را

۱۴. کلیات مصور عشقی به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی، ص ۲۰۱.

۱۵. *دیوان پروین اعتصامی*، ص ۲۱۲.

تسلیم و رضا می داند و در خیال خود فراغ خاطری می جوید:

چه غم ار بال و پرم ریخته اند — دگرم حاجت بال و پر نیست
چمن ار نیست، قفس خود چمن است — به خیال است به دیدن گر نیست[۱۶]

«دو همدرد»

اگر در وجود پروین، خواهش و نیازی نبود، عشق و شوری نبود، او با چه چیز این همه سر عناد و نفی داشت؟ شعر او از این نگاه، عملاً صحنهٔ سرکوب فردی، خودسانسوری و رعایت همهٔ قوانین و دستوراتی است که جامعهٔ مذکر مبدع و واضع آنهاست و زن مطیع و مجری اش.

به روزی دگران چون طمع توانم کرد — مرا زخوانِ قضا، قسمت استخوان دادند[۱۷]

شعر پروین در کنار موج عظیم شعر نیمایی ـ ـ شعری نه تنها متحول در زمینهٔ فرم و شکل که در نگاه و اندیشه و تلقی ـ ـ تأثیری در شاعران همعصر و پس از خود باقی نگذاشت. شعر پروین به لحاظ سخنوری و قدرت کلام، تأیید ارزشهای اخلاقی در جامعه ای پدرسالار ناگهان درخشید، همگان را به خاطر حضور زنی در عرصهٔ شعر به حیرت افکند و در زمان خود ثابت ماند.

۲. فروغ فرخ زاد ـ سیمین بهبهانی

در سال ۱۳۲۰ محمد رضا پهلوی به جای پدر می نشیند و زمام حکومتی آشفته را به دست می گیرد. حزب توده با جذب گروه کثیری از مردم از جمله روشنفکران و هنرمندان، رسماً فعالیت سیاسی دارد. در ۱۳۲۵ نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران با حضور جمعی از هنرمندان ایرانی در خانهٔ وکس سفارت شوروی برگزار می شود. فاطمه سیاح نخستین زنِ منتقد ایرانی و احسان طبری به صراحت از ادبیات متعهد و توده ای سخن می گویند. محمد مصدق با برخورداری از حمایت اکثریت مردم و اعلام سیاست موازنهٔ منفی، صنعت نفت ایران را ملّی اعلام می کند.

۱۶. همانجا، ص ۱۰۱.

۱۷. *دیوان پروین اعتصامی*، ص ۷۹.

نهضتهای مذهبی به رهبری آیت الله کاشانی با ناخوشایندی از ترویج مظاهر غرب به زنده کردن مفاهیم و شعائر مذهبی دست می زنند. رژیم محمد رضا پهلوی که در معرض تهدیدهای سیاسی و اجتماعی است در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به کمك دستگاههای جاسوسی و اطلاعاتی انگلیس و آمریکا دست به کودتای نظامی می زند. محمد مصدق از مقام نخست وزیری خلع و به زندان می افتد. تعداد کثیری از اعضاء حزب توده دستگیر و به قتل می رسند و حزب توده رسماً غیر قانونی اعلام می شود. بعضی از هنرمندان دستگیر و به زندان می افتند. سانسور و خفقان دوباره حکمفرما می شود. شعر که در همهٔ آن سالها به عنوان حربه ای برای مبارزه با رژیم تلقّی می شده، پس از سالهای بگیر و ببند زبانی غیرصریح و استعاری پیدا می کند و به مسائلی کلی و بشری می پردازد. در سال ۱۳۴۰ محمد رضاشاه با توجه به شرایط عمومی جهان و به خصوص کشورهای تحت سلطه، دست به رفوم حکومتی زده آن را «انقلاب سفید شاه و مردم» می خواند. آخرین برخورد علنی و سیاسی شاه با جناح مذهبی است که به کشتار و سرکوب دانشجویان دانشگاه تهران و تبعید روح الله خمینی به عراق در سال ۱۳۴۲ منتهی می شود. زنان در سراسر این دو دهه وضع مشخص تر و در عین حال متضادی نسبت به گذشته دارند. از یك سو به وجود آمدن روابط سرمایه داری جدید در زندگی آنان و روابط زن و مرد تأثیر مستقیم داشته و از سوی دیگر هنوز ارزشهای جامعه سنّتی به قوت خود باقی است. شرایط اقتصادی جدید به جذب زنان در بازارهای کار میدان می دهد. بسیاری از زنان شهری رو به تحصیلات عالی و تخصصی می آورند. سازمان زنان به دستور شاه و ریاست اشرف پهلوی تأسیس می شود. چند زن به مقام وزارت و نمایندگی مجلس و وکالت می رسند. در زمینهٔ هنر و ادبیات که بخش عظیم آن جهت مخالف خواستهای رژیم در حرکت است با نام بسیاری از زنان هنرمند آشنا می شویم. از میان زنانی که در این دوره شعر گفته و آن را منتشر کرده اند نام دو تن مشخص تر است : فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی. گر چه اشعار اولیهٔ هر دوی این شاعران به لحاظ ارزش ، شعری و نو بودن، تا حدودی از شعر شاعران مرد همعصر خودشان عقب تر است، امّا شعر آنان صاحب ویژگی تازه ای است: اعلام موجودیت شاعر به عنوان زن. فروغ فرخزاد که هیجده سال پیش از کودتای ۳۲ متولد شده بود، از نوجوانی تا پایان عمر کوتاهش در بهمن ۱۳۴۵ شعر سروده و اشعارش در پنج کتاب به چاپ رسیده است. اشعار این دوره سیزده ساله از نظر چگونگی محتوای شعر و همچنین زبان و شکل شعر یکی نیستند و می توان آنها را به دو دورهٔ کاملاً مشخص تفکیك کرد. دوران اوّل شامل اشعار سالهای ۳۰ تا ۳۸ هستند که در سه کتاب *اسیر*، *دیوار* و *عصیان* آمده اند و اشعار سالهای ۳۸ تا ۴۵ که حاصل کوششهای جدّی فروغ در زمینهٔ شعر است و

در دو کتاب *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* چاپ و منتشر شده اند. اشعار سالهای ۳۰ تا ۳۸ فروغ که مصادف با یکی از مهمترین دوره های تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ایران است، بازتابی از جهان بیرون ندارد. فروغ آنچنان گرفتار و بندی احوالات خویش است که جهان بیرون از خود را نمی بیند. اشعار این دوره در محدودهٔ خواستها، آرزوها، تمنیات و ناکامیهای فردی شاعر می ماند و فروغ حتی در بازگفتن این مضامین موفق به ارائه سبکی نو و یا تصاویری نو نیست.

اگر ای آسمان خواهم که یك روز — از این زندان خامش پر بگیرم
به چشم کودك گریان چه گویم — ز من بگذر که من مرغی اسیرم[۱۸]

تنها موفقیت فروغ در این دوره، ابراز شجاعانهٔ عقاید اوست به عنوان زن، که مورد تحسین و تقبیح فراوان آن روزگار نیز قرار گرفت. این مدح و ذم گوییها گاه چنان به افراط و تفریط می کشید که برخی او را نمونهٔ شجاعت قلمداد می کردند و برخی دیگر او را بی پروا و فاسد خوانده، خواندن اشعارش را برای دختران و زنان جوان ممنوع می کردند. زندگی شخصی فروغ نیز به زمینهٔ شایعات و گفته های پیرامون او نیز دامن می زد.

در آسمان روشن چشمانش — بینم ستاره های تمنّا را
در بوسه های پرشررش جویم — لذّات آتشین هوسها را[۱۹]

از لبانش کی نشان دارم به جان — جز شرار بوسه های دلنشین
بر تنم کی مانده از او یادگار — جز فشار بازوان آهنین[۲۰]

در سکوت معبد هوس — خفته ام کنار پیکر تو بیقرار
جای بوسه های من به روی شانه هات — همچو جای نیش آتشین مار[۲۱]

۱۸ـ فروغ فرخزاد، *برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد*، چاپ چهارم، (تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۴)، ص ۱۹.

۱۹ـ همانجا، شعر «شب و هوس»، ص ۱۷.

۲۰ـ همانجا، شعر «شراب و خون»، ص ۲۵.

۲۱ـ همانجا، شعر «سرود زیبایی»، ص ۹۰.

گرچه زمینهٔ گفتن چنین اشعاری قبل از فروغ فراهم شده بود، با این همه در جامعه ای که هنوز هر نوع آزادیخواهی زنان را به نوعی فساد در رابطه با رژیم پهلوی نسبت می داد و ساختار سنّتی ـ مذهبی جامعه به شدت آن را سرکوب می کرد، چنین اشعاری سروده شده از طرف زنی، قیامی به حساب می آمد. فروغ در کتاب سوم خود عصیان تا حدودی موفق می شود از بیان مسائل صرفاً احساسی و شخصی دست بردارد و به مسائلی خارج از خود بپردازد. به همراه این نگاه، شعر او

[illegible]

خانه ها رنگ دیگری بود
گردآلوده، تیره و دلگیر
چهره ها در میان چادرها
همچو ارواح پای در زنجیر

می دویدند از پی سگها
کودکان پابرهنه، سنگ به
زنی از پشت معجری خند
باد ناگه دریچه ای را بست

اجتماعی و بیرون از خود روی می کند که شعر و به
و گریزان از بیان حالات فردی خود، با نگرشی کلی،
بهار اغلب شاعران آن دوره، جلوه‌ی برداشت ساده‌ای به مسائل برخورد می کنند. ا
در شعرهای کتاب خلقت و جهان طبیعت است. انعکاس این روانشناسی اجتماعی
که اشعار پیشینش سوم فروغ، عصیان، دیده می شود و از آنجا که خود فروغ، چنان

[illegible]

فروغ نشان می دهد که شاعر نتوانسته و یا گرایشی به مطرح کردن مسائل و
ضامین اجتماعی عصرش در شعر خود نداشته است. اشعار این سه دفتر را می
وان دفترچه منظوم خاطرات زنی دانست که جرأت شکستن قراردادهای اخلاقی دورهٔ

۲۲
۲۳

۲ـ همانجا، شعر «بازگشت»، ص ۸۷.
۳ـ همانجا، شعر «بازگشت»، ص ۸۸.

خود را داشته و با اینکه به خوبی می داند شکستن این قراردادها نتیجه ای جز طرد شدن از همه سر را ندارد، امّا آن را بر خاموشی ترجیح می دهد گر چه می داند در جامعه ای زندگی می کند که برای زن و مرد سرنوشتی متفاوت رقم زده اند.

آن داغ ننگ خورده که می خندید
بر طعنه های بیهوده، من بودم
گفتم که بانگِ هستی خود باشم
امّا دریغ و دردَ که زن بودم.[۲۳]

در همین دوران اشعار سیمین بهبهانی، دیگر شاعر زنِ مطرح آن زمان، در کتابهای *جای پا* و *چلچراغ* چاپ و منتشر می شوند. سیمین از بسیار نوجوانی به تقلید از مادر شعر می سروده و اولین اشعارش را مادر برای پروین اعتصامی خوانده است.[۲۵] سیمین که با آشنایی به ادبیات کلاسیك ایران، زبانی محکم و روان دارد، با جرأت از دنیای شخصی اش سخن می گوید.

جسمی زداغ عشق بتان پرشرر مراست — روحی چو باد سرد خزان در به در مراست
تا او چو جام با لب بیگانه آشناست — همچو سبو، در دست ز حسرت به سر مراست
گوهر فشاند دیده و تقوای من خرید — تر دامنی ز وسوسهٔ چشم تر مراست.[۲۴]

اشعار اولیهٔ سیمین به عکس اشعار اولیهٔ فروغ، گرایشی اجتماعی دارد. او در کنار اشعاری که از خود و آرزوهایش حرف می زند با نگاهی ساده اشعاری می سراید که سرشار از مضامین اجتماعی است. اشعار «دندان مرده»، «جیب بر»، «به سوی شهر» و «معلم و شاگرد» گرچه فاقد هر نوع نوآوری است، صاحب مضامینی اجتماعی است که بر فقر و رنج طبقات محروم جامعه شهادت می دهد.

هیچ دانی ز چه در زندانم؟ — دست در جیب جوانی بردم؛

۲۴ـ همانجا، «شعری برای تو»، ص ۸۰.

۲۵ـ سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار* (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۷)، «مقدمهٔ کتاب جنینی که من بردم»، ص۲۱.

۲۶ـ همانجا، شعر «رهگذر نغمه ساز»، ص ۹۵.

ناز شستی نه به چنگ آورده — ناگهان سیلی سختی خوردم.[۲۷]

دهقان کنار کلبهٔ خود بنشست — در آفتاب و گرمی بی رنگش
در دیده اش تلاطم رنجی بود — در سینه می فشرد دل تنگش.[۲۸]

جالب توجه است که در همان سالها، برای اولین بار، سیمین به دنیای محروم زنان اشاره می کند. او در شعر «نغمه روسپی» و «رقاصه»، به خلاف عقاید مرسوم جامعه، به بیان دنیای پردرد زنانی می نشیند که خود درمانده و محرومی بیش نیستند.

بده آن قوطی سرخاب مرا — تا زنم رنگ به بی رنگی خویش
بده آن روغن تا تازه کنم — چهر پژمرده ز دلتنگی خویش.[۲۹]

بانگ برآورد: «ای گروه ستمگر، — پشت مرا ز بار درد شکستید!
تشنهٔ خونِ شما منم،منم، آری؛ — گل نفشانید و بوسه هم نفرستید!...»[۳۰]

و یا شعر رقیب شاید اولین شعریست که به جهان دردناک تعدد زوجات اشارت دارد.

همچو ماری چابک و پیچان و نرم — نیمه شب بیرون خزید از بسترش؛
سوی بالینِ زنی آمد که بود — خفته در آغوش گرم همسرش.[۳۱]

در این دوره گرچه قدرت شاعری سیمین به لحاظ زبان و صناعات شعری نه تنها در میان زنان شاعر عصر خود که در میان شاعران عصر خود مشخص و ممتاز است، امّا او به خاطر رمانتیزه کردن محتوای اجتماعی شعرش در دوره ای که

۲۷ـ همانجا، شعر «جیب بر»، ص ۸۰

۲۸ـ همانجا، شعر «به سوی شهر»، ص ۸۴.

۲۹ـ همانجا، شعر «نغمه روسپی»، ص ۶۶.

۳۰ـ همانجا، شعر «نغمهٔ روسپی»، ص ۶۹.

۳۱ـ همانجا، شعر «رقیب»، ص ۹۷.

رمانتیسیسم و سانتیمانتالیزم طی نقدهای ادبی کهنه به حساب می آمد[۳۲] شعرش را از شعر زمانه اش عقب تر نگه می دارد.

اشعار فروغ و سیمین از این مراحل به سرعت می گذرند و هر یك در جهتی مخالف به مرحلهٔ دیگری از شعر می رسند.

۳ـ فروغ فرخزاد

دورهٔ دوّم شعر فروغ شامل اشعار سالهای ۳۸ تا ۴۵ است که در دو کتاب *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل* سردچاپ و منتشر شده اند. برخی اشعار کتاب *تولدی دیگر* ادامه همان اشعار پیشین فروغ، به خصوص کتاب *عصیان* است. و جدیدی می رسد. با این تفاوت که فروغ در این مرحله به زبان و شکل شعری

روی خاك ایستاده ام
با تنم که مثل ساقهٔ گیاه
باد و آفتاب و آب را
میمکد که زندگی کند.[۳۳]

مّا خود، بسته در دنیای گر چه فروغ در این دوره نیز از خود می گوید، ا به شعرش بعد و وسعت می شخصی فروغ نیست. او آگاهانه از «من» حرف می زند و بخشد.

من در پناه شب
از انتهای هر چه نسیمست، می رزم
من در پناه شب
دیوانه وار فرو می ریزم
با گیسوان سنگینم، در دستهای تو
و هدیه می کنم به تو گلهای استوایی این گرمسیر س

ز جوان را.[۳۴]

۱). ص ۱۱۰.

ی ۲۴.

۳۲. نیما یوشیج، *دنیا خانهٔ من است*(تهران: انتشارات زمان، ۱۳۵۰

۳۳. فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، (کالیفرنیا: انتشارات ایرانزمین)، ص

۳۴. همانجا، ص ۶۳.

فروغ در این دوره خود را از قید شعری کهن رها کرده است و همراه با تغییر محتوای شعرش، فرم و زبانی مشخص و مستقل انتخاب می کند. شکل شعری او در این دوره، تجربه ای تازه و بکر در وزن عروض نیمایی است. فروغ هنر را «نوعی نیاز آگاهانه به مقابله و ایستادگی در برابر زوال [۳۵]» می دانست امّا خود در اشعار دورهٔ دومش از ایستادگی و مقابله ای خسته و مغلوب حرف می زند.

بر او ببخشایید
بر او که گاهگاه
پیرند دردناك وجودش را/ با آب های راکد
و حفره های خالی از یاد می برد
و ابلهانه می پندارد
که حق زیستن دارد. [۳۶]

گوش دادم
گوش دادم به همه زندگیم
موش منفوری در حفرهٔ خود
یك سرود زشت مهمل را
با وقاحت می خواند
جیرجیری سمج و نامفهوم
لحظه ای فانی را چرخ زنان می پیمود
و روان می شد بر سطح فراموشی. [۳۷]

عشق هنوز محور اصلی شعر فروغ است، و حضورش به زندگی خالی و بی اضطراب او تحرك و حیات می بخشد.

آه، ای با جان من آمیخته
ای مرا از گور من انگیخته

۳۵. «مصاحبه با فروغ فرخزاد»، آرش، ۱۲ (۱۳۴۵)، ص ۳۵.

۳۶. تولدی دیگر، شعر «بر او ببخشایید»، ص ۴۴.

۳۷. همانجا، شعر «دریافت»، ص ۴۷.

چون ستاره با دو بال زرنشان
آمده از دور دست آسمان
از تو تنهاییم خاموشی گرفت
پیکرم بوی هماغوشی گرفت
جوی خشك سینه ام را آب تو
بستر رگهام را سیلاب تو.[۳۸]

اکنون دوباره در شب خاموش
قد می کشند همچو گیاهان
دیوارهای حایل، دیوارهای مرز
تا پاسدار مزرعهٔ عشق می شوند.
اکنون دوباره همهمه های پلید شهر چون گلهٔ مشوش ماهیها
از ظلمت کرانهٔ من کوچ می کنند.[۳۹]

امّا عشقی که فروغ در این دوره از آن یاد می کند در فضایی از جهان بیرون ایستاده است که هر لحظه در معرض نابودی است. در جهانی با ارزشهای مادّی جدید.

- عشق؟
- تنهاست و از پنجره ای کوتاه
به بیابان های بی مجنون می نگرد
به گذرگاهی با خاطره ای مغشوش
از خرامیدن ساقی نازك در خلخال.[۴۰]

در شب کوچك من، افسوس
باد با برگ درختان میعادی دارد
در شب کوچك من دلهرهٔ ویرانیست.
گوش کن
وزش ظلمت را می شنوی؟

۳۸. همانجا، شعر «عاشقانه»، ص ۵۵.

۳۹. همانجا، شعر «دیوارهای مرز»، ص ۶۳.

۴۰. همانجا، شعر «در غروبی ابدی»، ص ۸۷.

من غریبانه به این خوشبختی می نگرم
من به نومیدی خود معتادم.[۴۱]

اکثر اشعار دو کتاب *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم ... از نومیدی*، هراس، اضطراب، تشویش و نگاهی تلخ و غمگین سرشار است.

در حباب کوچك
روشنایی خود را می فرسود
ناگهان پنجره پر شد از شب
شب سرشار از انبوه صداهای تهی
شب مسموم از هرم زهرآلود تنفس ها
شب ...

اشعار «عروسك کوکی»، «مرداب» و «دیدار در شب» نمونه های کامل چنان طرز تفکری هستند. و شاعر آگاهانه در این میان تسلیمی مقدر را می پذیرد.

من پشیمان نیستم
من به این تسلیم می اندیشم، این تسلیم دردآلود
من صلیب سرنوشتم را
بر فراز تپه های قتلگاه خویش بوسیدم.[۴۲]

چنین نگاه و نگرشی باعث شده است تا بیشتر اشعار دو کتاب آخر فروغ، شعر زمان خود باشند. زمانه ای که آزادی جز در شعارهای حکومتی مفهومی ندارد، زمانه ای که انسان جهان سومی در معرض هجوم ارزش های غرب، گم شده و تحقیر شده به دنبال هویتی است تا به هستی خود معنا بخشد و فروغ ناامید از چنین شرایطی است که شعری تلخ و گزنده چون آیه های زمینی را می سراید. فروغ این حس گمشدگی را در نمودهای طبیعت نیز می بیند و به سادگی با آنها رابطه برقرار می کند.[۴۳]

۴۱ـ همانجا، شعر «باد ما را خواهد برد»، ص ۳۰.

۴۲ـ همانجا، شعر «خیابانهای سرد شب»، ص ۸۳.

۴۳ محمد حقوقی، «تفسیر شعر دلم گرفته است»، *شعر نو از آغاز تا امروز*(تهران: یوشیج، چاپ پنجم، ۱۳۶۴)، ص ۳۹۹.

دلم گرفته است
دلم گرفته است
به ایوان می روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می کشم.[۴۳]

فروغ در اکثر اشعارش از درد حرف می زند، دردی که نسل او را به بیهوده زیستن می کشانید. نسلی که تحفهٔ نامبارك سالهای گذشته را تجربه می کرد و تجربهٔ فردی فروغ در سفری ذهنی به گذشته ها نیازمند بود. او در پی شناخت علتها نیست، چاره ای نمی جوید، یکسر آگاه امّا تسلیم است. با آنکه از دردها، رنج ها و محرومیتها در قالبی نو، تصاویری بکر و زبانی بدیع شعر می گوید، زبانش تیز و

[illegible] بیرانی آشنا است

ه تاریکی بیرون، کدرش ساخته است. او در گفتن بدیها، بیشتر
تا خصمانه. گویی او مادری کهن است که راز خیانت کودکان خویش

مضاعف است ک
محبانه می گوید
را می داند.

ها... سلام ماهی ها
ا، سبزها، طلایی ها
ید آیا در آن اتاق بلور
مك چشم مرده ها سرد است
شب های شهر، بسته و خلوت
بکی را شنیده ای
پری های ترس و تنهایی
اد آجری خوابگاهها
کوکی ساعتها
ی شیشه ای نور پیش می آید؟
که پیش می آید
اکلیلی از آسمان به خاك می افتند
کوچك بازیگوش

سلام ماهی
سلام قرمزه
به من بگوی
که مثل مرد
و مثل آخر
صدای نی ل
که از دیار
بسوی اعتم
و لای لای
و هسته ها
و همچنان ک
ستاره های
و قلب های

۳۹۹.

۴۴. *تولدی دیگر*، ص

از حس گریه می ترکند.[۴۵]

فروغ در دو کتاب آخر خود به دنبال گمشده ای است، گمشده ای نامعلوم که می کوشد تاریکی را کنار بزند و خوشبختی را به دست آورد، امّا او می داند که جستجوگری ناموفق است و هم اینجاست که او خوشبختی و بودن و هستی اش را به سخره می گیرد و از همه چیز با کنایه حرف می زند و با آنکه بیانگری ساده و صمیمی است، اما کنایتی تلخ و گزنده آن سادگی را می پوشاند.

فاتح شدم
خود را به ثبت رساندم
خود را به نامی در یك شناسنامه مزیّن کردم
و هستیم به یك شماره مشخص شد
پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران.[۴۶]

فروغ در اشعارش هرگز مستقیماً زنان را مطرح نکرده است، از مشکلات آنان سخن نگفته است، امّا جهان شعری او جهانی است که بیننده و تجربه کننده و بیان کننده اش زنی است آگاه و درگیر با کوچکترین مشکلات زندگی. شعر او محتوای نویی را عرضه کرد که از اضطرابها، وسواسها و دل نگرانیهایش سرچشمه می گرفت. نگرانیهایی که هر چند ریشه در عوامل اجتماعی ـ روانی عصر او داشت امّا از آنجا که فروغ در پی مشخص کردن علتها نیست، اشعارش به خلاف قالبهای معین، از اضطرابهای شناخته شدهٔ عصرش درمی گذرد و به اضطرابی بدوی می رسد. فروغ دریچه ای جدید در شعر نیمایی می گشاید و موفق می شود محتوای نوی شعرش را در زبانی سهل امّا ممتنع، نزدیك به طبیعت کلام و زبان محاوره، با آوردن تصاویری زنده و بدیع به شعر درآورد. همین ویژگیها باعث شد تا شعر فروغ نه تنها در شعر شاعران همعصرش که در شعر شاعران پس از او نیز تأثیر فراوان بگذارد. امّا متأسفانه شاعرانی که روح و دریافتهای فروغ را نیافته بودند، و تنها از زبان و فرم شعر او تبعیت کردند، توفیقی نیز در زمینهٔ شعر نیافتند. به خصوص در میان زنان که گمان کردند فروغ تنها به خاطر زن بودن است که آنگونه شعر می سراید. آنچه

۴۵. پرتو نوری علا «سخنی باید گفت»، *جنگ چراغ*، بمناسبت پانزدهمین سال درگذشت فروغ، ۱۳۶۰، ص ۱۹۳.

۴۶. *تولدی دیگر*، شعر «ای مرز پرگهر»، ص ۱۹۸.

فروغ در زمینهٔ شعر معاصر ایران از خود به جای گذاشت، طلیعهٔ اشعاری بود که اگر زمانه عمری طولانی تر بر او روا می داشت، بی شك با ظهورشان بر غنای ادبیات معاصر می افزود.

۴ـ سیمین بهبهانی

ایران در دهه های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به علت رشد نسبی صنعتی، حاصل از درآمد نفت و ارتباطات و وابستگی به جهان غرب و وجود فرهنگ سنّتی داخلی، دچار روابط اجتماعی و فرهنگیِ بهم ریخته ای بود. قشر متوسط شهری، زنان، جوانان، روشنفکران و قشر وسیع حاشیه نشینها هر یك دارای مناسبات پیچیده ای با حکومت وقت بودند. با اینکه به علت رشد سوادآموزی و وجود بازارهای کار، زنان بیش از هر زمان در صحنهٔ اجتماع بودند، امّا به علت جوّ مخالفت با رژیم، زنده شدن گرایشهای مذهبی و سنّتی به عنوان حربه ای در برابر مظاهر غرب و جنبشهای چپ داخل ایران، زن معرفی شده از طرف رژیم، زنی مصرفی تلقّی می شد. شرکت مستقیم برخی زنان ایرانی در فعالیتهای سیاسی و مخفی علیه رژیم، برای اولین بار چهرهٔ جدیدی از زن ایرانی را به نمایش می گذاشت. در فضای سانسور و تمیزی دولت بر کار نشر کتاب، برای نخستین بار جمعی از هنرمندان ایرانی در سال ۱۳۴۷ به کانون نویسندگان ایران به عنوان کانونی صنفی برای آزادی قلم و بیان و لغو هر گونه سانسور، رسمیّت بخشیدند. گر چه عمر این کانون به علت مخالفت دولت، یك سال و اندی بیشتر نبود، امّا توانست هنرمندان را با وجود همهٔ اختلافات عقیدتی و سیاسی، به صف آرایی در برابر دولت بکشاند. ادبیات و به خصوص شعر در فضای خفقان سیاسی، بار دیگر نه به ضرورت هنری که به ضرورت سیاسی از نوعی زبان غیرصریح و استعاری سود می جست که با وجود همهٔ سانسورها، مخاطب خود را یافته و به خصوص نسل جوان را که با پرسشهایی کاملاً تازه پا به عرصهٔ حیات اجتماعی ـ سیاسی گذاشته بود به خود جذب می کرد. (تأسیس مجدد کانون نویسندگان در سال ۱۳۶۵ و برگزاری ده شب شعر با حضور دهها تن از هنرمندان و نویسندگان ایران و صدها تن از مردم، حکایت از چنین پیوندی داشت.) هرچه به سالهای پیش از انقلاب ۵۷ نزدیك می شویم، شعر به خصوص در نسل جوان تر مسیری جدید را می پیماید. نسل تازه در برخورد با مسائل حادّ سیاسی عصرش، به زبانی صریح تر نیاز داشت. برخی از شاعران این دوره با دادن شعارهای سیاسی در شعر، از شعر به عنوان حربه ای برای تهییج و ترغیب خواننده سود می جویند. در

چنین فضایی چهارمین دفتر شعر سیمین بهبهانی به نام *رستاخیز* در سال ۱۳۵۲ چاپ و منتشر می شود. سیمین در این دفتر به تمامی قالب غزل را انتخاب کرده است. شعر او در این ایّام گرچه از نظر ارزشهای شعری، قدرت کلام، تصاویر زیبا و بیان احوالات درون و برون شاعر قابل توجه و شعری برجسته در ادبیات ایران به حساب می آید، امّا شعر او در محافل روشنفکری و به خصوص نسل بیتاب جوان، انعکاسی ندارد. نپیوستن سیمین به جرگهٔ شاعران نیمایی، گزینش فرم غزل برای شعر و نداشتن حضور در محافل روشنفکری آن زمان سؤال برانگیز بود. نسلی که با شعر نو آشنا شده بود و گاه شعر را با شعاری ترین وجهش می شناخت، تکلیف خود را در برابر شعر سیمین نمی دانست و این بلاتکلیفی به تردید و گاه طرد شعر سیمین می انجامید، غافل از اینکه شعر سیمین در همین دوره و با همان فرم غزل سرشار از مفاهیم اجتماعی و بیرونی است. شعری به روانی و سادگی ذهن گوینده اش.

وقتی که سیم حکم کند، زر خدا شود — وقتی دروغ داور هر ماجرا شود
وقتی هوا ـ ـ هوای تنفس، هوای زیست ـ ـ — سرپوش مرگ بر سر صدها صدا شود
وقتی در انتظار یکی پاره استخوان — هنگامه یی ز جنبش دمها به پا شود
وقتی که سوسمار صفت، بیش آفتاب — یک رنگ، رنگها شود و رنگها شود
بگذار در بزرگی این منجلاب یأس — دنیای من به کوچکی انزوا شود.[۴۷]

تشنه می میرم، که در این دشت آبی نیست، نیست؛
وین همه موج بلورین جز سرابی نیست، نیست
...
هر چه می بینم سیاهی در سیاهی، کوه، کوه؛
در پس این تیرگیها آفتابی نیست، نیست
...
چشم لعلی رنگ خرگوشانِ این کهسار را
دیگر ازبیم پلنگان تاب خوابی نیست، نیست[۴۸]

۴۷ـ سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، شعر «دنیای کوچک من» (تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۶۷)، ص ۱۳۷.

۴۸ـ همانجا، شعر «چشم لعلی رنگ خرگوشان».

اشعار زیبای «آخرین برگ»، «افیون وعده های تهی» و «شکوه نور در آویزهٔ بلور»، گرچه همگی به فضای مرده و ساکن عصر شاعر برمی گردند، امّا از پس آن، فرد شاعر حضوری مسلم دارد.

رژیم پهلوی در روند وابستگی به غرب، ایجاد فضای ترس و خفقان سیاسی و از میان برداشتن هر نوع نهاد دمکراتیك در انقلاب ۵۷ جای خود را به اسلام سیاسی می دهد. نهادی که از سالها قبل در بطن جامعه نفوذ و رشد کرده بود. انقلاب ۵۷ که برخی آن را ادامهٔ انقلاب ناکام مشروطه و شکست نهضت ملی دکترمحمد مصدق می دانستند، با روی کارآمدن رژیم اسلامی، شکلی دیگر به خود می گیرد. این رژیم با تکیه بر ارزشهای اجتماعی متفاوتی معیارهای جدیدی در روابط فرهنگی جامعه ایجاد می کند. ادبیات و به خصوص شعر که در دورهٔ انقلاب از بند سانسور رها شده بود و برای یافتن زبان و بیانی غیرمیزی شده دست به تجربه می زد، در برخورد با حوادث جدید محتوی' و فرمی تازه می یابد. حادثه ای که در ادبیات ایران در حال شکل گرفتن بود، درهم ریخته شدن قالبها و اندیشه های مشخص گذشته بود، سلایق شخصی بی توجه به برچسبهای هنری پیشین شکل می گرفت. پنجمین دفتر شعر سیمین، *خطی ز سرعت و از آتش*، حاوی اشعار سالهای ۵۲ تا ۶۰، سه سال پس از انقلاب و ششمین دفتر شعر او، *دشت ارژن*، در سال ۶۲ منتشر می شوند.

خطی ز سرعت و از آتش شامل دو دفتر است. دفتر اول تا جمعه سیاه و دفتر دوم از جمعه سیاه. دفتر اول ادامهٔ رستاخیز است. با این تفاوت که شاعر با زبانی صریح تر و در عین حال منسجم تر رو به مسائل خود و بیرون از خود دارد. محتوای جدید سیمین را به ابداع یا به قول خودش کشف اوزان جدیدی می کشاند که پیش از او یا به کار نرفته اند و یا به ندرت برخی از شاعران کلاسیك ایران از آن سود جسته اند.[۴۹]

ز شب خستگان یاد کن، شبی آرمیدی اگر
سلامی هم از ما رسان، به صبحی رسیدی اگر
به حجت در این داوری، ز دوزخ نشان می دهم
به دعوی ز خوشباوری، بهشت آفریدی اگر[۵۰]

آنچه در این دوره از شعر سیمین به چشم می خورد و کار او را از یکدستی و

۴۹- سیمین بهبهانی. *خطی ز سرعت و از آتش*،مجموعهٔ غزل، (تهران: زوار ۱۳۶۰)، مقدمهٔ کتاب.

۵۰- همانجا، شعر «ز شب خستگان یاد کن»، ص ۵۵.

گاه پروازهای شگفت باز می دارد، هنوز حضور برخی تصاویر کهنه و تعابیر مستعمل گذشته، در کنار تصاویری نوظهور و بی نظیر است. در کنار اشعاری چون خارهای زشت، سخنان و ای جهانی سوگوار که سراسر تصویر و رنگ و خط و حس است، شعر سایهٔ زلف سیاه می آید که فاقد هرگونه تازگی و بداعتی، حتی در جهان حس و خواهش شاعر است.

هر چه به سالهای انقلاب نزدیك تر می شویم شعر سیمین، پرآتر، صریح تر و حتی گاه عصبی می شود. او بی پروای خود در متن زمانه افتاده است.

مسخ آنچنان شدیم که گرید برای ما، — آن بیشه زادِ سرخ نشیمن — نیای ما!
از شاخ و دم نصیب کریمانه یافتیم — تا هیچ جانور ننشیند به جای ما
...
با ریسمان وهن، کشیدندمان به دشت — حرص چرا فشرد گلوی «چرا؟» ی ما
— چونان که بر ستور — به ما نیز بر زدند — داغی، سزاتر آن که نگویم کجای ما
با شخم و شیر، ماده و نر، پیر می شویم — قصاب تا چه تیغ برآرد سزای ما[۵۱]

تغییراتی که در جهان بیرون شاعر رخ می دهد، گر چه همهٔ ذهنیت او را مشغول به خود کرده است امّا او را به تأمّل می کشاند. او تجربه های گذشته را فراموش نکرده است، او سر سپردگی و شکست سیاستهای وابسته ای را که کوششهای چند نسل را ندیده گرفت به یاد دارد و به صراحت زبان به انتقاد می گشاید:

آوای شما، حیف که از نای شما نیست — وز نای شما، گر بود، آوای شما نیست
آن روز که فریاد روا بود نکردید — امروز دگر عربده با یای شما نیست[۵۲]

خواهد از من رسوا، یار آینه رویم — کانچه خواهد و گوید، طوطیانه بگویم
درس «حب وطن» را، این حدیث کهن را — گویدم که «ز نو گو» گویمش که نگویم

و شاعر خسته از این همه تلاطم در ابیاتی پایین تر می گوید:

من کلالهٔ مهرم، سر به سر، همه گیتی — مرز و بوم و دیارم، شهر و خانه و کویم

۵۱ـ همانجا، شعر «مسخ آنچنان شدیم»، ص ۳۱.

۵۲ـ همانجا، شعر «آوای شما»، ص ۸۱.

...

من نه آتش سریم، کز کمانه برآیم — من نه شاخهٔ دودم، کز شراره برویم
جنگ و کینه ندانم، بلکه بر سر آنم — کز صحیفهٔ گیتی، این دو واژه بشویم[۵۳]

امّا کشتار جمعه سیاه، سیمین را که «چون نسیم بهشت بر هر کجا که می گذشت، به مهربانی دستی، دری به رویش گشوده می گشود» به فریاد می کشاند:

من و بانگ نفرت و نفرین — که نمانده چاره به جز این
تو و همنوایی «آمین» — چو فغان کنم که «الاهی»[۵۴]

دفتر دوم «از جمعهٔ سیاه» سراسر به مسائل حاد سیاسی و اجتماعی آن دوره اختصاص دارد. حوادث بیرون چنان او را به درد می کشاند که شاعر را که از «کلالهٔ مهر» بود و «جنگ و کینه» نمی دانست وامی دارد تا به مردم خود خطاب کند:

سازش مپسندید، با هیچ بهانه — کز خون شهیدان، رودی است روانه
از ریشه ببرید آن دست که در باغ — می کند شکوفه، می سوخت جوانه[۵۵]

رخداد دلهره آور جنگ ایران و عراق حادثهٔ جدیدی در اوضاع آن دوره است و مردمی را که هنوز دشمن داخلی را پیش رو دارند، در برابر دشمنی خارجی می کشاند.

ما نمی خواستیم، امّا هست — جنگ، این دوزخ، این شررزا هست
گفته بودم که: «هان مبادا جنگ!» — دیدم اکنون که آن «مبادا» هست[۵۶]

و سرانجام شعر خطی ز سرعت و از آتش که از شاهکارهای ادبیات معاصر به شمار می آید، بر گذشته از همهٔ شور و شعارهای آنی، تصویر کاملی از انسان

۵۳. همانجا، شعر «خواهد از من رسوا»، ص ۸۳.

۵۴. همانجا، شعر «چه سکوت سرد سیاهی»، ص ۸۷.

۵۵. همانجا، شعر «سازش مپسندید»، ص ۹۵.

۵۶. همانجا، شعر «ما نمی خواستیم»، ص ۱۲۳.

معاصر است در متن عصری خاموش از حیرت و تحسر.

خطی ز سرعت و از آتش، در آبگینه سرا بشکن!
بانگ بنفش یکی تندر، در خواب آبی ما بشکن؛
خوابی به نرمی ابریشم، در کوهپایهٔ آرامش
ای سیل ضربت سیلی شو، بر چهر این خنکا بشکن!
مرداب خفتهٔ ذهنم را، پوشانده جلبك غفلتها
ای سنگپارهٔ آگاهی، در قلب دایره ها بشکن![57]

شعر سیمین بهبهانی در *دشت ارژن* اگر چه یکسره شهادتی است به لحظهٔ حوادث سیاسی و اجتماعی ایران و در اکثر این اشعار بار همان لغاتی را می بینیم که در شعر آن دوره هست، چون خون، جنگ، زخم، دلیر، رزمنده، وطن، زاد و بوم، ایثار، پایداری، ... امّا به دلیل قدرت تخیل و حضور تصاویر و تصاویر بکر و احساس و عاطفه ای گرم و دلپذیر، هیچ یك از اشعار او نه تنها حالتی شعاری ندارند که از عمق روح و جان شاعر مایه گرفته و با اتکاء بر زمینه ای عینی به کلام درمی آیند. نبض شعر سیمین با حرکات و تپشهای بیرون از شاعر می زند امّا از صافی ذهن و ضمیر زنی فرهیخته و آگاه می گذرد که عشق و مهر را به ودیعه می گذارد. زنی زمینی، مادر وطن.

دوباره می سازمت، وطن! اگر چه با خشت جان خویش؛
ستون به سقف تو می زنم، اگر چه با استخوان خویش.
دوباره می بویم از تو گل، به میل نسل جوان تو؛
دوباره می شویم از تو خون، به سیل اشك روان خویش.[58]

غنچه وش، در هوایت، می درم پوست، ای دوست!
شعر رنگینم از توست ... آه، ای دوست، ای دوست!
تیزتك، آسمان تاز، اینت پر، اینت پرواز ...
راستی ـ گر نه اعجاز ـ عشق جادوست، ای دوست!
تا کدامین شقایق نشئهٔ عشق انگیخت

۵۷ـ همانجا، شعر «خطی ز سرعت»، ص ۱۴۳.

۵۸ـ سیمین بهبهانی، *دشت ارژن*، شعر «دوباره می سازمت وطن»، (تهران: زوار، چاپ اول، ۱۳۶۲)، ص ۹۷.

عطرتلخی که از او سینه خوشبوست، ای دوست؟[۵۹]

شعر سیمین در تمام این دوران، لحظه ای از فردیت خویش جدا نمی شود. ما مسائل سیاسی و اجتماعی را از دریچهٔ نگاه و برداشت شخص شاعر مرور می کنیم. شعر او گرچه تاریخ نسل معاصر است امّا دست زنی مهرورز، مادری آگاه، و یکدل و انسانی خلاّق، آن را رقم زده است. انسانی که هرگاه به خود رجوع می کند عاشق است. عشقی که زمان و مکان نمی شناسد، عشقی که در شلوغ ترین ایّام، آنگاه که گمان می کنی فراموش شده ای به سراغت می آید و دنیا را رنگ می زند.

عشق، آمد چنین سرخ، آه، با آنکه دیر است
سرخ گل، رسته در برف، راستی دلپذیر است
عشق، ای عشق، ای عشق، قله تا من، چه راهی!
گامهایم چه لرزان، دستهایم چه پیر است!
آه، می ترسم، ای دوست، کز نسیمی بلرزد
عشق، تردید تصویر، خفته در آبگیر است.[۶۰]

بخش اوّل کتاب *دشت ارژن* شامل شانزده شعر بنام کولی واره است. کولی واره ها هر چند به گفتهٔ خود او «واسطه ای برای پیوند خود و آن «من» سالیان پیش است»[۶۱] اما در مجموع حدیث عرق صدها زن هم‌نسل ایرانی است. زنانی آگاه، سخت‌کوش، مهرورز که در تاروپود جامعه ای مردمدار، جامعه ای که همواره کوشیده تا ابتدا او را در جنسیتش بشناسد، اغواگرش بخواند و سپس سرکوبش کند، گرفتار آمده است. کولی واره های سیمین سند معتبری از روزگار ما است. سندی که از عمق سنّتهای ما بیرون می آید و در شعر سیمین خود را آشکار و رسوا می کند. کولی واره های ۵، ۷، ۹، ۱۱ نمونه های کامل اند و سیمین در چنین فضایی به فریاد می سراید:

کولی! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی

۵۹. همانجا، شعر «غنچه وش در هوایت»، ص ۷۵.

۶۰. سیمین بهبهانی، خطی ز سرعت و از آتش، شعر «عشق آمد چنین سرخ»، (تهران: زوار، چاپ اول، ۱۳۶۰)، ص ۱۳۵.

۶۱. سیمین بهبهانی، *دشت ارژن* (تهران: زوار، ۱۳۶۲)، مقدمهٔ کتاب «با شعر و زیستن».

شاید پیام حضوری تا گوشها برسانی
دود تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را
برکش ز وحشت این شب، فریاد اگر بتوانی
...
کولی به شوق رهایی، پایی بکوب و به ضربش
بفرست پیك و پیامی، تا پاسخی بستانی
بر هستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را!
نعلی بسای به سنگی، تا آتشی بجهانی
اعصار تیرهٔ دیرین، در خود فشرده تنت را
بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی
[ ]
کولی! برای نمردن، باید هلاك خموشی
یعنی: به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی[۶۲]

اگر چه سیمین در وزن شعر کلاسیك دست به نوآوری می زند، امّا شعر او به لحاظ صوری، همچنان ریشه در شعر کلاسیك ایران دارد، امّا نوآوری حقیقی سیمین، تحولی است که در دریافتها، تجربه ها و حس و عواطف او رخ داده است، تحولی که در زمینهٔ شعر به دادن ایماژهایی نو، تصاویری خلاّق و پیوندهایی بکر رسیده اند که در زبانی پرقدرت، و دامنهٔ کلامی وسیعی به مخاطب منتقل می شوند. به همین دلیل است که دیگر وزن و قافیه اموری عرضی بر شعر او نیستند و جوهر شعری گاه آنچنان بر اسباب ظاهری شعر او مسلط می شوند که نه وزن به گوش می آید و نه قافیه به چشم.

در سالهای اخیر، شعر معاصر ایران دریافت و نگاه جدیدی را عرضه کرده است. شعری که از تجربهٔ شکست خورده و ناکام نسلی مایه گرفته که بیزار از وقایع بیرون، عواطف و برداشتهای لحظه ای خود را رقم می زند. شعری تصویری، حتی، مقطعی. شعری به شتاب و گذشت عمرهای کوتاه. آیا شعر سیمین می تواند در جریانی که در شعر نوی ایران در حال آزمون و تجربه در زمینهٔ محتوی و شکل و فرم است تأثیری بگذارد؟ این سؤالی است که آیندگان جوابش را خواهند داد. امّا همین امروز برخی از اشعار سیمین به لحاظ ذات شعریشان، حضور تاریخی خود را ثبت کرده اند:

۶۲. همانجا، «کولی واره ۱۳»، ص ۴۳.

کویر بی برگی را دو زن سیه پوشانند
که چون شبانگه آید، دعای باران خوانند.
کویر بی برگی را دو زن، به صدها انگشت
در آرزوی رُستن، ستاره می افشانند...
دو زن ـ ـ دو مشعل در دست ـ ـ به جست و جوی نورند،
ولیك در تاریکی همیشه سرگردانند ...
دو زن که با آیینه ز بخت شکوا دارند
سیاهروزیها را گناه او می دانند.
کویر بی برگی را دو زن، به شورابی گرم
دو چشمه ـ ـ همپا، همرو ـ ـ به خار و خس می رانند.
دو زن ـ ـ دو قدسی، آری ـ ـ امید رجعت دارند؛
به انتظاری دیرین، نماگر ایمانند.
دو تن ـ ـ سیه پوش، آری ـ ـ چنان به ره می مانند
که خویشتن را ـ ـ باری ـ ـ سپید می پوشانند.[۶۳]

عمر سیمین دراز و پر شوکت باد.

لُس آنجلس ـ مارچ نود

این مقاله بر اساس سخنرانی ای که برای کنفرانس مِسا در نوامبر ۱۹۹۰ درسن آنتونیو،تکزاس تهیه شده بود بازنویسی شده است.

۶۳. خطی ز سرعت و از آتش، شعر «کویر بی برگی»، ص ۱۰۹.

احوال و اشعار

سیمین بهبهانی

تا طلوعی طلایی چشم به راه داریم

از خرید لوازم خوراك بازگشته ام. آوردن کیسه های میوه و تره بار از اتوموبیل تا کنار آسانسور برایم مشکل است. احساس می کنم که دیگر آن چالاکی و توان گذشته را ندارم و خستگی را به آسانی حس می کنم. گهگاه زانوانم تیر می کشد. عمر است و گذشت آن عوارضی دارد که ناگزیر است. هرگاه که اظهار دردی می کنم - البته به ندرت - دوستان می گویند: «از عوارض شناسنامه است.» و باز می گویند: «از سلامت نسبی برخورداری.» شاید این طور باشد. شاید این سلامت را مدیون شیر آن دایهٔ روستایی باشم که در مَشك سفید و صاف و گرم به جای دو پستان روی سینه داشت و مرا از چشمهٔ نوشش نصیب فراوان بخشیده بود.

راستی، از آن دوران چه در خاطرم مانده است؟ تقریباً هیچ. البته چند تصویر مه آلود در خاطرم دارم، مثلاً این که یك بار در میان باغچه یك قطعه زغال جُسته ام و به دهان گذاشته ام و آن را سخت پوك و بی مزه یافته ام، عیناً مثل بعضی ازلحظه های زندگی. یا این که مُهر نماز دایه را از جانماز برداشته و با دندانهای نورسته ام جویده ام و از تشدّد صدای الله اکبرش نهراسیده ام. اکثر کودکان طعم خاك را می چشند. آیا این بدان معنا نیست که «آخرالامر گِل کوزه گران خواهی شد»؟ آیا این دهان، کودکانه، طعم آن خاك را که سرانجام می انبَاردش، نمی آزماید؟

کودکستان امریکایی را نیز که یك میسیون مذهبی امریکایی اداره اش می کرد به یاد دارم و رقص خود را در جشن پایان سال تحصیلی (!) در نقش گِل زرد با دامن اُرگانزای پُرچین و زرد. و چرا گل زرد؟ در حالی که لباس رفیقم را که سُرخ بود و در نقش گل سرخ می رقصید، بیشتر دوست می داشتم. اصلاً شعری هم که او می خواند موزون تر بود: «گل سرخم، شاه گلها، شاه گلها، شاه گلها...» و من باید می گفتم: «گل زردم سلطان گلها، سلطان گلها، سلطان گلها...» و هر چه واژه ها را

تند و کُند می کردم، موزون نمی شد و از همان دو سه سالگی تا این حدّ قدرت تشخیص وزن داشتم که سلطان را مخفّف کنم و بگویم «گل زردم، طان گلها، طان گلها...» و دیگر در یادم نمانده است که بالاخره با این سلطان چگونه کنار آمدم. (پسرم در حاشیهٔ مسوّده نوشته است: «هیچ وقت با هیچ سلطانی کنار نیامدی.»)

همیشه رنگ سرخ را دوست داشته ام. شاید به دلیل همان زردپوشی ام با آن شعر ناموزون و سرخ پوشی رفیقم با شعر موزونش در روز جشن کودکستان. هنوز حسرت سرخ با من مانده است. وقتی به عقد همسر نخستینم درآمدم، برای خرید با او به خیابان رفتم و هر چه خریدم سرخ بود. کفش سرخ، کیف سرخ، پیراهن سرخ، کُت سرخ... و پدرم که آن همه سرخ را دید، روی درهم کشید و با تشدّد گفت: «مگر عروس روستا بودی؟»

اینها را که می نویسم شاید ناخودآگاه طفره می روم که از یادآوری تاریخ تولّد خودداری کنم، اما مگر می شود. شرح حال حتماً به این تاریخ نیاز دارد. بسیار خوب، اگر خواستند بنویسند، باید بنویسند: (سیمین بهبهانی، ۱۳۰۶ - ...). تنها آرزویم این است که تا ذهنی پربار و دست و پایی باتوان کار دارم، قسمت نقطه چین مشخص شود و ناگفته نماند که یکی از نگرانیهای خاطرم آن است که مبادا زندگی و ناتوانی را در کنار هم احساس کنم. چنین مباد.

هنوز از مادر زاده نشده بودم که میان پدرم، عباس خلیلی و مادرم، فخری ارغون جدایی افتاده بود و این جدایی، به هنگام دو سالگی ام و اندکی پس از مرگ پدربزرگم، رسمی شد. سه ساله بودم که مادرم همسری دیگر برگزید. پدر نیز بی همسر نماند.

ذوق ادبی در من شاید میراثی دو سویه از پدر و مادر باشد. پدرم نویسندهٔ دهها جلد رمان و کتاب تحقیقی و تاریخی بود. از نخستین کسانی است که نوشتن را به شیوهٔ رمان آغاز کرد. *روزگار سیاه*، *اسرار شب*، *دیر سمعان* از جمله رمانهای اوست. *تاریخ کوروش* در دو جلد از تألیفات تحقیقی او، و *پرتو اسلام* در دو جلد و تاریخ کامل *ابن اثیر* در چهارده جلد از ترجمه های اوست. دوره های روزنامهٔ پُرخوانندهٔ *اقدام* که به مدیریت او قبل از سلطنت پهلوی و با فترت بیست سالهٔ بعد از شهریور ۱۳۲۰ منتشر شده است در کتابخانه های ملی و مجلس و دیگر کتابخانه های معتبر باقی است و یاد سرمقاله های تند و پرتحرک آن نیز در ذهن بسیاری از هموطنان به پیری رسیده، هنوز زنده است.

مادرم، به گمان من، زنی بود نمونهٔ شکفتیهای روزگار خویش. در دورانی که خواندن و نوشتن برای زن گناه به شمار می رفت، از بسیاری از دانشهای روزگار بهرهٔ

کافی گرفته بود: ادبیات فارسی، فقه و اصول، زبان عربی، هیئت و فلسفه و منطق و تاریخ و جغرافی را به خوبی و نزد استادان وقت که معلمان دو برادرش نیز بودند، آموخته بود. زبان فرانسه را از کودکی از یك بانوی سوئیسی که با سمت معلم در خانهٔ آنان می زیست فرا گرفته بود. البته مادرم این بخت را داشت که در آغوش پدر و مادری به اصطلاح آن روزگار «منورالفکر» و در عین حال متمکّن پرورده شود که برای تربیت کودکان خویش هیچ امکانی را وا نمی گذاشتند و این موهبت نصیب هر کس نمی شد.

مادرم می گفت هنگامی که پدرش از دنیا می رفت از ثروت خود چیزی باقی نداشت. امّا می گفت که به فرزندانش سرمایه ای داده است که هیچ گاه از دست نخواهد رفت و منظورش دانشی بود که با تحمّل مخارج گزاف به فرزندان خود آموخته بود.

مادرم پس از مرگ پدر و جدایی از همسر به تدریس زبان فرانسه در دو مدرسهٔ دخترانهٔ موجود آن زمان پرداخت «دارالمعلمات» و «ناموس». شعر می سرود و داستان می نوشت و از موسیقی اطلاع کافی داشت و تار را خوب می نواخت. از آغاز جوانی با چند بانوی روشنفکر دیگر «انجمن نسوان وطنخواه» را بنیان نهاد و سالها با زنان همکار خود برای آموزش و آگاهی زنان هموطن خود کوشید.

من در محیطی پرورش یافتم که هرگز از شعر و شور و فعالیت خالی نمانده بود. از دوازده سالگی چند بیتی سرهم می کردم. در چهارده سالگی شعرهایی سرودم که در مدرسه خواندم و معلمم مرا تشویق کرد. مادرم نخستین غزل مرا برای روزنامهٔ نوبهار که به مدیریت ملك الشعرای بهار و با همکاری دامادش یزدانبخش قهرمان منتشر می شد، فرستاد و چاپ شد. مطلع غزل چنین بود:

ای تودهٔ گرسنه و نالان چه می کنی؟
ای ملّت فقیر و پریشان چه می کنی؟

چهارده سال بیشتر نداشتم. شعری بود درخور یك جستجوگر نوجوان و مستعد.

دوران متوسطه را طی چهار سال و هر سال دو کلاس تقریباً به سر بردم و قبل از آن که دیپلم کامل دبیرستان را بگیرم وارد مدرسهٔ مامایی شدم. اولیاء آموزشگاه از فعالیتم در سازمان جوانان حزب توده خبر داشتند. همچنین می دانستند که گهگاه چیزی می نویسم یا شعری می سرایم. تازه سال دوم مدرسه را شروع کرده بودم که گزارشی انتقادی و بی امضاء راجع به اوضاع ناهنجار مدرسه در یکی از روزنامه های آن زمان منتشر شد که سخت رئیس آموزشگاه را خشمگین کرد و نوشتن آن را به من نسبت دادند، در حالی که هنوز هم نمی دانم چه کسی آن را نوشته بود. با چهار نفر دیگر از همکلاسهایم به دفتر آموزشگاه احضار شدیم. رئیس (دکتر جهانشاه صالح)

بی مقدمه مرا مخاطب ساخت و ناسزایی نثار کرد. اهانتش را با یادآوری این نکته که حق ندارد به دانشجو توهین کند، پاسخ گفتم، که بی درنگ سیلی سختش به گوش و صورتم نشست. سیلی من نیز بی درنگ و در پاسخ به گوش او نشست. تقریباً دست و گریبان شده بودیم، استاد و شاگرد! معاون آموزشگاه و دیگر پزشکان میانجی شدند و دو حریف را از هم جدا کردند و به افتضاح پایان دادند. تعدّی را پاسخ گفته بودم. اما دست سنگین و مردانهٔ او کجا و دست نازک و دخترانهٔ من؟ طیّ چند دقیقه صورت و اطراف چشمم ورم کرد و کبود شد.

خانواده ام شکایتی در دادگاه مطرح کردند و حزب توده به پشتیبانی به جنجال برخاست و روزنامه ها دستاویزی برای نوشتن پیدا کردند. رئیس آموزشگاه من و چهار دانش آموز دیگر را از آموزشگاه اخراج کرد. حزب یکی دو ماهی برای بازگرداندن ما به آموزشگاه به فعالیت ادامه داد و چند میتینگ خیابانی هم به راه انداخت و سرانجام ناگهان سکوت کرد و به ما تکلیف سازش و حفظ آرامش کرد! همین روزها و پس از سالهای سال از یکی از سرکردگان خُسران دیدهٔ خلوت گزیدهٔ حزب شنیدم که می گفت سران حزب توده در آن روزگار مقاومت و ادامهٔ پشتیبانی از دانش آموزان را بیش از آن صلاح ندیدند از بیم آن که مبادا موقعیت سه وزیر توده ای در کابینه به خطر افتد!

چهار رفیق دیگرم که به اندازهٔ من درگیر حادثه نشده بودند به سازش تن دادند و به آموزشگاه بازگشتند. من، اما، هر چه کردم نتوانستم خفّت را بپذیرم و گناه ناکرده را به گردن بگیرم و آزادگی را با مزایای ادامهٔ تحصیل و هر چه از این قبیل معامله کنم. ترک تحصیل کردم و چهرهٔ سرنوشتم دیگرگون شد.

از آن تاریخ به بعد هدف شعرم مبارزه با ستم بود. هر جا که توانستم چهرهٔ این

[redacted]

له، شکست خورده، با ستم قوی تر از خود برنیامده و تن به قضا
متوجه شدم که اشکم قطره قطره آرایشم را می شوید و زیر گلویم
سفیدم را تر می کند. این اشکها را بعداً نیز نیمه شبهایی که
ژرف فرو رفته بود و من بیدار در بستر نشسته بودم، فرو می
دقیقاً نمی دانستم. اما دلم از نگرانی و اضطراب فشرده می شد.
کافور گرفته بود و چشم اندازم پنداری که همهٔ تیرگیها بود. از دوزخ
ته بودم که خاکسترم نمی کرد اما یخبندان جاودانه را در سرگردانی
د. از آینده هیچ تصویری نداشتم الا سرزمینی سترون و خفته در

درآمدم، هفده سا
داده. هنگام عقد
می دود و پیراهن
همسرم در خوابی
باریدم. برای چه!
تنم انگار که بوی
به زمهریری گریخ
امیدهایم می آزمو

پوشش بی رحم برف.

شاعرانه بی انصاف نباشم. همسرم مردی از خانواده ای محترم بود. تحصیلات نسبتاً کافی داشت. دبیر زبان انگلیسی بود. اما هیچ گونه توافق اخلاقی نداشتیم. نگرش ما به زندگی از دو زاویهٔ کاملاً متفاوت بود. با این همه از ادامه تحصیل بازم نداشت. مانع سرودنم نشد. در خانهٔ او امید به زندگی و مبارزه را بازیافتم، دیپلم کامل دبیرستان را گرفتم. در کنکور چند دانشکده شرکت کردم. به دانشکدهٔ حقوق راه یافتم. در زندگی با او صاحب سه فرزند شدم. بیست سال در کنارش زیستم بی آن که

خین، همواره به روی او بسته ماند. دو
دیگر توافق می کردیم.
ازش» انجامید. آرام و خاموش از دادگاه
گذشته هر چه بود برای ما سه فرزند به

ر. امروز هشت سال و چند روز است که
اشتم، از دست داده ام. چهارده سال در
با حملهٔ قلبی از پای درافتاد و مرا به
بود.
خواندم با او آشنا شدم و سالها بعد
دیگر هرگز مرا رها نخواهد کرد. آیا

م. من دبیر ادبیات بودم و همچنان دبیر
مختصر کنم؛ ایام خوش آن بود که با

شکدهٔ حقوق، رشتهٔ قضایی بوده است؛
ت حقوقی را نیز رها نکرده ام و هنوز تا
م. پسر بزرگم علی بهترین یاور من در
رویدادهای ادبی معاصر قرارم می دهد.
م در دسترسم می گذارد. گاه که حوصلهٔ
سان را برایم باز می گوید. او نخستین
ار نظرهایش ارج می گذارم و غالباً او را

بیماری و رنج یاریش کنم. اما دلم، این دژ آه
شریك نامُراد و ناچار بودیم که به سازش با یک
سرانجام امکان سازش به «عدم امکان س
بیرون آمدیم و هر کدام از سویی راهی شدیم.
ارمغان آورده بود...

همسری دیگر برگزیدم: منوچهر کوشیا
این دومین همسر را که بسیار دوستش می د
کنارش بودم. به ناگاه «آن مرد، مرد همراهم
تنهایی واگذاشت. چه می شود کرد تقدیر این

زمانی که در دانشکدهٔ حقوق درس می
متوجه شدم که این آشنایی ساده و بی تلکلّف
هنوز هم رها نکرده است؛

با هم دوران دانشکده را به پایان رساندیم
باقی ماندم و او به مشاغل حقوقی پرداخت.
دوست به سر شد، باقی همه ...

تحصیلات رسمی من همین اتمام دورهٔ دان
اما تمام عمر از مطالعه فارغ نبوده ام مطالعات
حدّی می توانم در امور حقوقی اظهار نظر کن
خواندن و دانستن است. تقریباً در جریان همهٔ
کتابهایی را که حوصلهٔ فراهم کردنشان را ندار
خواندن بعضی را ندارم، برگزیدهٔ اهمّ مطالبش
شنوندهٔ نوسروده های من است. همیشه به اظهـ

برحق می بینم. خود او مترجم خوبی است. تاکنون شرح حال چخوف را ترجمه کرده است که زیر چاپ است.

تقریباً به بیشتر نقاط ایران سفر کرده ام. هموطنان خود را در زیّ و هیئت خاصشان، با آداب و رسوم و خلقیاتشان دیده ام. از کاشیهای ظریف اصفهان، از خرابه های زمُخت ارگ بم، از سرخی خورشید جنوب در پس نخلهای آرام، در تیرگی مغرب، از مزار سعدی و حافظ، از آرامگاه خیام و فردوسی، از بقعهٔ باباطاهر و خوابگاه بوعلی، از درّهٔ مرادبیگ و گردنهٔ حیران، از دریاچهٔ خزر و رضائیه، از کارون، از ارس، از هر چه و هر جا و هر کس، از تمامت این مرز و بوم خاطره ها دارم: بمباران و موشك باران، جنگ ... جنگ شهریور ۱۳۲۰، جنگ مهر ۱۳۵۹، آرامش، انقلاب، حمله ها، داغها، مویه ها، ای ... ای ... ای سرزمین من با گذشته ات، شاعرانت، فرماندهانت، پایداریهایت ... با ستمها که بر تو رفته است. صبوریها و سرانجام روسپیدیهات: پایان زمستان، روسیاهی زغال!

نیز مسافرتهای زیاد به خارج از ایران داشته ام اما چند جا را بیشتر ندیده ام. چهار بار به امریکا سفر کرده ام، چهار بار به انگلیس، یك بار به فرانسه و یك بار به آلمان. هر بار که از ایران خارج شده ام، هر شب به تاریخ بازگشت اندیشیده ام و روزها را شمار کرده ام. به هیچ دیار خاطر نداده ام، الا به ایران. انگار که این بیت از اعماق روحم جوشیده است: شعر و شور و سرورم اینجا بود / تخت و تابوت و گورم اینجا هست. آرزو می کنم، سرانجام، جایی در امامزاده طاهر، نزدیك همسرم، نوه ام، آنجا که بعضی از هنرمندان خفته اند، خفتنگاه همیشگی ام باشد.

در سفر اخیرم به امریکا (پائیز و زمستان ۶۹) بخشهای بیشتری از امریکا را دیدار کردم. در یازده مرکز فرهنگی و دانشگاهی برنامهٔ شعرخوانی و سخنرانی و پاسخ به پرسشها اجرا کردم. آن قدر خود را به هموطنان خارج از ایران نزدیك احساس کردم که حدّ نداشت. کسانی به شنیدنم می آمدند که دلشان در هوای وطن پر می کشید. حس کردم که چقدر مردم خود را دوست می دارم خواه در ایران و خواه در خارج از ایران. حس کردم که زبان شعرم زبان مردم است بی آن که خود خواسته باشم که چنین باشد. می دانم که چه می خواهند و می دانند که چه می گویم. همین بس...

تا به حال آنچه منتشر کرده ام اینهاست:

۱ـ *سه تار شکسته* (۱۳۳۰) شعر و دو داستان
۲ـ *جای پا* (۱۳۳۵)
۳ـ *چلچراغ* (۱۳۳۶)

۴ـ *مرمر* (۱۳۴۲)، در چاپ چهارم این اثر ۱۹ غزل افزوده جانشین کاسته های به ناچار است.
۵ـ *رستاخیز* (۱۳۵۲)
۶ـ *خطی ز سرعت و از آتش* (۱۳۶۰)
۷ـ *دشت ارژن* (۱۳۶۲)
۸ـ *گزینهٔ اشعار* (۱۳۶۸) تاریخ پخش ۱۳۶۹
۹ـ *دربارهٔ هنر و ادبیات*، (گفت و گویی با ناصر حریری که مصاحبهٔ شاعر گرامی حمید مصدق نیز در آن مندرج است)
۱۰ـ *آن مرد، مرد همراهم* (۱۳۶۱)

این فهرست شامل آثارم تا سال ۱۳۶۳ می شود و از آن به بعد فقط گهگاه در چند نشریهٔ مورد علاقه ام اثری منتشر کرده ام. مجموعهٔ اشعار تازه ام که شامل شعرها تا سال ۱۳۶۸ است به نام *کاغذین جامه* که اخیراً در امریکا از سوی نشر زمانه به چاپ رسیده است، و مجموعهٔ دیگری نیز پس از آن برای چاپ آماده دارم که اکنون از سوی انتشارات علمی زیر چاپ است. مجموعهٔ مقالات، مصاحبه ها، نقد و نظرها نیز آمادهٔ چاپ است و نمی دانم کی منتشر خواهد شد. چند داستان کوتاه را نیز بر این گزارش باید بیفزایم.

شیوهٔ کارم بیشتر در حوزهٔ غزل بوده است. با غزل و دو بیتیهای پیوسته آغاز به سرودن کردم و از همان روزهای نخست، شعرم بازتابی از محیط و اوضاع اجتماعی بود. اگر چه هرگز از عواطف درونی و خاص و شخصی فارغ نمانده ام، اما آنچه را باید بازتاب اوضاع اجتماعی بنامم نیز درواقع بازتاب واکنشهای عاطفی و خصوصی من در برابر محیط و جامعه ای است که در آن زیسته ام. هیچ گاه قصدی برای سرودن شعر اجتماعی یا سیاسی نداشته ام. اما شعرم ناخواسته و نیاگاه در بیشتر موارد، سخت اجتماعی و سیاسی است. متأثر و برانگیخته از جهان بیرون، جهان درون را فاش می کنم.

از بیست سال پیش به ایجاد تغییر در اوزان رایج غزل دست زدم و سعی کردم که از بار های طبیعی کلام که در حال محاوره و [illegible] در غزل

[illegible] تداعی نکند و هم متناسبین و وارد های خاص اوزان گذشته [illegible] اوزان گذشته باشد. به این ترتیب ظرف نو، آمادهٔ پذیرش محتوای نو ایجاد کرده ام [illegible] ظرفیت آنها ت

کل هندسی غزل گذشتگان را حفظ کرده است امّا ظرفیّت و محتوای آن را به [illegible] که شک
شی سپرده است و ظرفیّت و محتوای تازه ای به وجود آورده است. دامنهٔ این [illegible] فرامو
ن قدر وسیع است که می توانم برای هر غزل تازهٔ خود به اقتضای نخستین پارهٔ [illegible] ابداع آ

کلام که به ذهنم می رسد، وزنی تازه داشته باشم. منتها بعضی از اوزان را به سبب الفتی که با ذهنم ایجاد کرده است تکرار می کنم؛ به تعبیر دیگر این وزنها نیاگاه و خود به خود تکرار می شوند و این تکرار گوش شنوندگان را نیز به خود مأنوس می کند.

امروز می بینم که جوان تران از این شکل غزل پیروی می کنند، معتقد به تقلید نیستم و مدعی هم نیستم که شیوهٔ ابداعی من تنها راه ادامهٔ زندگی غزل است امّا همین که جوان تران این شیوه را می پذیرند موجبی است برای دلگرمی من و دلیلی بر آن که در کار خود تشخیص درست داشته ام. هر چه هست در این شیوه حرفهایی داشته ام که در غزل گذشتگان نه مرسوم بوده است و نه ممکن.

می خواستم بیشتر تلاش کرده باشم. اما این آخرین حدّ امکانی است که اشتغالات اجتماعی در اختیار من و شاید دیگر همکارانم قرار داده است. با نهایت تأسف شاعران و نویسندگان، در جامعهٔ فعلی ما، اشتغالات مردم عادی را دارند و فقط می توانند از اوقات خاص استراحت و تفریح خود چیزی در کار هنر و ادبیات صرف کنند و این مایهٔ دریغ است.

راستی دفتری هم از مجموعهٔ *چه میدانم* تألیف پی بر دوبوادفر، دربارهٔ شاعران امروز فرانسه، ترجمه کرده ام و در این گیرودار متوجه شده ام که شاعران هموطن من نیز در نوجوییها و تلاشهایی که برای زنده نگهداشتن شعر لازم است، دوشادوش معاصران جهان فعالیتها داشته اند و بی ادعاتر از آن بوده اند که قاطعانه آواز خود را از مرزها بگذرانند. یا شاید زبان ما ظرفیّت جلب مخاطبان گسترده در جهان را نداشته است. قطعاً یك شعر به زبان فرانسه یا انگلیسی دهها بار بیشتر از یك شعر پارسی، به زبانهای مختلف ترجمه و برگردانده می شود و این برای شاعران و نویسندگان ما غبنی است فاحش.

به هر حال اگر بیش از توان نتوانیم، در حدّ توان، تلاش و کوشش به عهدهٔ ماست و از آن دریغی و مضایقه ای نیست. باشد که آینده از آنِ ما باشد. به امید روز بهتر گامی به سوی باور می زنیم. سیاهی تُنُك خواهد شد. سپیدی نقره افشانی خواهد کرد و تا طلوعی طلایی چشم به راه داریم.

۲۸ تیر ۱۳۷۱

سیمین بهبهانی

فرزانه میلانی

پای صحبت سیمین بهبهانی

میلانی: خانم بهبهانی با سپاس از توافقتان با این مصاحبه تمنا می کنم با شمّه ای از زندگی خودتان شروع کنید.

بهبهانی: من در تهران از یك مادر بسیار فرهیخته و تحصیلکرده متولد شدم. بهتر است از مادرم خانم فخر عظمی ارغون شروع کنم. او زبان فرانسه را خوب آموخته بود و با زبان انگلیسی از نوجوانی آشنا شده بود. فقه و اصول و زبان عربی را در مکتب سرخانه آموخته بود. نتیجتاً زنی بود با دانش بسیار. ازدواجش با پدرم عباس خلیلی، نویسنده و مدیر روزنامهٔ *اقدام*، به وسیلهٔ شعری بود که مادرم برای این روزنامه فرستاده بود و پدرم به خواستگاری او رفت. نتیجهٔ این پیوند من بودم. ولی متأسفانه این ازدواج موفق نبود و خیلی زود به جدایی انجامید و من در دامن مادرم تربیت شدم و گاهگاه پیش پدر می رفتم.

من در مدرسهٔ «ناموس» تحصیلات ابتدایی را شروع کردم و بعد به دبیرستان «حسنات» رفتم. سپس نیمه کاره تحصیلاتم را رها کردم تا ازدواج کنم. همسر اولم از خانوادهٔ بهبهانی بود. بعد که از ازدواج اولم گسستم با منوچهر کوشیار ازدواج کردم و عاشقانه این زندگی را ادامه می دادم. متأسفانه شانزده سال بیشتر این زندگی ادامه پیدا نکرد و هفت سال است که او مرحوم شده. زندگی من زندگی ساده ای بوده. بیشتر کار کرده ام. بیشتر تدریس کرده ام. با مشقت لیسانس از دانشکدهٔ حقوق قضایی دانشگاه تهران را به دست آوردم. ولی حاضر نشدم به کار قضاوت تن بدهم. همینطور حاضر نبودم به کار اداری تن بدهم. حس می کردم آن آزادگی را که تدریس به من عطا می کند نمی توانم در مشاغل دیگر داشته باشم. بعدها به دعوت رادیو ایران برای سرودن ترانه به آنجا رفتم. البته این برای گذران زندگی بود یعنی یك حرفه نه هنر. در طول مدتی که برای رادیو ترانه می ساختم حتی یك بار هم قبول نکردم که در ساختن سرودها یا ترانه هایی که مخصوص روزهای به خصوص بود شرکت کنم. هرگز زیر بار نرفتم که خلاف شئون شاعری خودم کاری انجام دهم.

میلانی: خانم بهبهانی شما دو پسر و یك دختر دارید ولی اغلب راجع به پسر اوگتان آقای علی بهبهانی صحبت می کنید. خواهش می کنم در این زمینه توضیحی بدهید.

بهبهانی: رشتهٔ پسر اول من ادبیات انگلیسی است. پسر دیگرم در حسابداری و دخترم در زبانهای باستانی تحصیل کرده اند. پسر اوگم تقریباً دستیار من است یعنی به من کمك می دهد یعنی از لحاظ ویراستاری کارهایم و حتی تصحیح بعضی از جملات. او خیلی هم وسواس دارد. خیلی خوش ذوق است. من چون تسلط به ادبیات انگلیسی ندارم او ترجمهٔ کارها را برای من تهیه می کند و در دسترس من می گذارد. او مرا از جریان مدرن دنیا آگاه می کند و مشتاقانه دلش می خواهد که من تحولی در کارم داشته باشم. شاید تحول سالهای اخیر شعرم زیر تأثیر اوست. اغلب در خانه بحثهای ادبی می کنیم و با هم یك جا زندگی می کنیم.

میلانی: لطفاً از زندگی حرفه ایتان هم صحبت بفرمائید.

بهبهانی: من از سنین چهارده یا پانزده سالگی شروع به شعر گفتن کردم و از همان ابتدا شعرم مورد تشویق اهل فن قرار می گرفت. در خانه هم مادرم و شوهر دومش، آقای خلعتبری، جلسات ادبی داشتند که اکثر شعرای بزرگ و نامدار آن زمان در آن جلسات شرکت می کردند. من آهسته آهسته با فنون و تکنیك شعر در آنجا آشنا شدم. بعد کمی که بزرگتر شدم و تا حدی که مشاغل خانه و زندگی اجازه می داد به کار شعر می پرداختم. ادبیات کلاسیك را تا حدی که می شد مطالعه کردم. جستجوگر شعر مدرن بودم. دیوان پروین اعتصامی را کاملاً خوانده بودم. اشعار نیما را هم کاملاً خوانده بودم و با تلفیق این دو شروع کردم به ساختن چهارپاره هایی که سرشار از عواطف اجتماعی بود. بعدها فکر کردم باید ادامهٔ تحصیل بدهم و کار بکنم برای ادامهٔ زندگی. به دانشکدهٔ حقوق رفتم و به تدریس در دبیرستان پرداختم.

میلانی: چه رشته ای تدریس می کردید؟

بهبهانی: خیلی خنده دار است که سال اول فیزیك و شیمی تدریس کردم. خیلی سخت بود. به هرحال آن سال را هرطور بود گذراندم. سال بعد فوت و فن کار را یاد گرفته بودم و این دفعه برایم تدریس طبیعیات گذاشتند. البته ادبیات دبیر زیاد داشت. ولی بالاخره موفق شدم که من هم ادبیات تدریس کنم.

میلانی: اگر موافق باشید راجع به کتابهایتان و شعر صحبت کنیم. اولین کتابی که شما چاپ کردید به سال ۱۳۲۹ یعنی چهل سال پیش بود. مقصودم *سه تار شکسته* است. به اظهار خودتان شعرهای اولیهٔ شما یادنامهٔ برخوردتان با حوادث زمانه و شاید عواطف ساده و پاک جوانی شما هستند و باز هم اظهار نموده اید پذیرش شعر شما با همان اشعار آغاز شده و نباید به دست فراموشی سپردشان که در بررسی دگردیسی شعرتان حضور آنهمه لازم است. ولی با همه اینحال اجازهٔ تجدید حیات به *سه تار شکسته* نداده اید. چرا این فرزند اول شعرتان را این چنین طرد کرده اید؟

بهبهانی: این مجموعه عبارت بود از دو داستان و مقداری شعرهایی که زمان بچگی یعنی بین ۱۵ سالگی تا ۲۰ سالگی ساخته بودم. هنگامی که می خواستم این شعرها را تجدید چاپ کنم مطالعهٔ بیشتری حاصل کرده بودم. با اینکه این شعرها عیب اصولی نداشتند ولی چون جا افتادن واژه ها ممارست بیشتری می خواهد فکر کردم آن شعرها ابتدایی هستند. در هرصورت شاید *سه تار شکسته* در دست بعضیها باشد. من همیشه به گذشته زیاد توجه نداشته ام و باید رو به آینده بروم. شاید به این علت به طرف *سه تار شکسته* نرفته ام و چیزی را هم از دست نداده ام.

میلانی: بعد از دو داستان *سه تار* شکسته داستان دیگری چاپ نکرده اید؟

بهبهانی: [illegible] بکند شاید باز به طرف داستان بروم.

میلانی: چرا؟

ری بکنم. شاید به این دلیل

بهبهانی: من هیچوقت نمی دانم چرا می خواهم کا
که ظرفیت داستان برای سخن گفتن بیشتر است.

. در واقع غزل در دست شما
یات و رونق تازه ای گرفته.
. شناسنامهٔ شعر شماست. و

میلانی: شاید چهرهٔ مشخص شعر شما غزل باشد
در کنار تحول و نوآوری و ابداع شعر امروز برای خودش ح
شاید نوآوری با حفظ قالب سنتی خصوصیت کلام شماست

من این تلفیق نو و کهنه را در مضامین شعر شما هم می بینم. عقیدهٔ شما در این مورد چیست؟

بهبهانی: دقیقاً. اگر من قالب غزل را تغییر داده ام یا اوزان را به صورت غیرمتداول در آورده ام فقط برای این بوده که هیچ کلام و هیچ محتوایی را جز قالبی که قبلاً با آن آشنا بوده نمی پذیرد. آن قالب را دور انداخته ام و در قالب ناآشنا مطالب و مضامینی ناآشنا آورده ام. پس در واقع انگیزهٔ اصلی من از این کار نو کردن محتوا بوده نه نو کردن قالب. من در قالب غزل کارهای عجیبی کردم. عجیب از این نظر که این هنوز غزل است. حداقل از نظر شکل هندسی. بعضی ها هم معتقدند که دیگر غزل نیستند. البته اگر منظور به کارگرفتن همان شگردهای گذشته و همان زبان گذشته باشد، حق با آنهاست و این شعرها دیگر غزل نیستند.

میلانی: ۱۶ شعر زیبای *دشت ارژن* کولی واره ها هستند. در مصاحبه با آقای حریری گفته اید که کولی برای شما نماد آوارگی زن ایرانی و ستمهایی است که بر وی رفته. آیا آوارگی کولی تا اندازه ای اختیاری نیست و کولی تجسم پا از گلیم فراتر گذاشتن، مرزشکنی، و بی توجهی به قوانین اجتماعی نیست؟

بهبهانی: من نمی خواهم بگویم که زن ایرانی اطاعت نکرده یا مرزشکن بوده و بی احترامی به قوانین کرده. ولی ببینید یك وقت باید تمام این مفاهیم را از جنبهٔ مثبت نگاه کرد. یك وقت هست که این مرزشکنی لازم است یعنی زن می بیند اگر آنهمه خفقانی را که بر او روا داشته اند قبول کند خودش و با خودش جامعهٔ او نیز از بین می رود. این را زن نیاگاه تشخیص می دهد. شعور باطن و ضمیر نیاگاهش به او می گوید. اگر کولی مرزشکن و خشن است و می خواهد که آزاد باشد این ضرورت ذاتی اوست برای حفظ حیاتش. عصیان کولی در این اشعار کاملاً مثبت است.

میلانی: به نظر من کولی واره های شما بازخوانی مفاهیم کولی است. شاید شما به کولی معنی کاملاً جدیدی داده اید. مثلاً در فرهنگ معین در برابر کولیگری «قرشمالی، ارقه گی، نانجیب بازی، داد و فریاد بیهوده کردن» قرار دارد یا کولی خانه جایی است که داد و فریاد یاوه در آن زیاد است. کار شما در این اشعار بسیار جالب است. یعنی نفی سکون و سکوت زن چون زن کولی عمدتاً دو ویژگی دارد: یکی تحرك و دیگری صاحب صدا بودن. کولی در دست شما مفهوم قبول شدهٔ اجتماعی می یابد. کولی دیگر با ارقه گی مترادف نیست بلکه با زبان زیبای غزل یکی می شود.

بهبهانی: من خیلی خوشحالم که شما این برداشت خاص خودتان را از کولی واره ها دارید. به نظر من حرف شما دقیقاً درست است. شاید حتی شما مرا به مطلبی توجّه می دهید که نیاگاه در من بوده و من الان از دهن شما می شنوم. خاصیت نقد شعر و نظر دادن راجع به شعر این است که ناقد یا خوانندهٔ آگاه شعر کاری می کند که خود شاعر یا نویسنده نمی داند چه کرده است. قصد پنهانی او بوده و در ظاهر نمی دانسته، امیدوارم همهٔ نقد و نظرها به این ترتیب باشد.

میلانی: در کتاب *آن مرد، مرد همراهم* نوشته اید که «حجب من همیشه مایهٔ آزار من بوده است به حدی که در کودکی و نوجوانی آنگاه که به اتوبوسی سوار می شدم سه چهار ایستگاه از مقصد می گذشتم تا بتوانم با صدایی شبیه صدای جوجه خروس به راننده بگویم نگهدار و در میان خندهٔ مسافران فرارکنان خود را به خیابان بیندازم و با خود عهد کنم که دیگر غلط زیادی نکنم و سواری را بر پیاده روی ترجیح ندهم.» آیا کولی که هم تحرک دارد و هم صدا جبران آن حجب دست و پاگیر است؟

بهبهانی: شاید چون خودم شهامت و جرأتش را نداشتم خواسته ام از زبان کولی صحبت کنم.

میلانی: یکی از ویژگیهای غزل غنایی بودنش است. ولی عشق در شعر شما تا آنجا که من متوجه شده ام مقارن با درد است. به قول خودتان: «زانهمه زخمه که بر تار دل ما زده دوست / حاصل این نغمهٔ دردی است که در دفتر ماست.» یا «پیوند تن و دل را پیوسته جدا دیدم / دل با دگران هر دم تن با دگری عمری.» آیا واقعاً عشق مقارن با درد است؟

بهبهانی: عشق در فرهنگهای مختلف مفاهیم مختلف دارد. مثلاً در آمریکا عشق گاهی مترادف است با To make love. ساعتی هست و بعد تمام می شود. مفهوم شرقی عشق اصلاً چنین نیست. در ادبیات ما مفهوم عشق کاملاً از تن جداست، یعنی از عشقهای بدنی و عملی جداست. یعنی وقتی کسی عاشق می شده فکر نمی کرده که تنها باید با معشوق در تماس باشد. در ادبیات ما به ندرت صحبت از بوسه و کنار می شود و اگر هم صحبتی بشود فوراً معنی سمبولیك پیدا می کند. عشق کاملاً زمینی نیست و اگر هم باشد باز به آن مفهوم عرفانی می دهند. بنابراین عشقی را که ما حس می کنیم عشق ملموسی نیست که بدون درد و توأم با راحتی

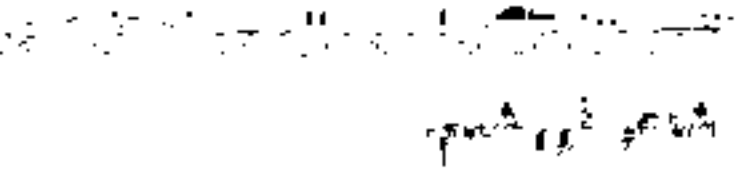
باشد. عشقی است که در تصورات و در احساس است. باید توأم با جدایی باشد. باید توأم با درد باشد. خلاصه عاشق باید کاری برای معشوق انجام دهد. یعنی کاری که درخور او باشد. کاری که ارزش او را داشته باشد. و این کار چیزی نیست جز اینکه انسان احساس کند که خودش را فدا می کند، خودش را می سوزاند، خودش را از بین می برد. این همان رنجی است که در شعر می بینید.

میلانی: تعریف شما از عشق چیست؟

بهبهانی: تعریف من از عشق نزدیکی دو روح به هم است. یعنی وقتی که دو روح می توانند همدیگر را درك کنند، می توانند به هم نزدیك بشوند، از هم بخواهند که محبوب هم بشوند. من اصلاً فکر نمی کنم که صورت ظاهر خیلی مؤثر باشد. اگر تلفیق روحی موجود نباشد عشق ظاهری تبدیل به نفرت می شود. به نظر من نزدیکی دو روح، توافق اخلاقی و احساسی، اینکه می توان در کنار کسی یا حتی با خیال کسی آسایش یافت و دلخوش بود عشق است و غیر از این هم نیست.

میلانی: شما شعرهای اجتماعی زیادی دارید. در واقع یکی از ویژگیهای شعر شما اجتماعی بودن مضامین آن است. ولی در ضمن به عناوین مختلف گفته اید: «دامان طبیعت اگر افسرده و سرد است / آتش جهد از جان و دل پر شرر من / عاشق شد و رنجید و مرا شاعری آموخت / جز این چه هنر کرد دل بی هنر من.» آیا واقعاً عاشقی شاعرتان کرد؟

بهبهانی: شما روی این حرفهای من زیاد تکیه نکنید چون در این صورت من



ار بهبهانی چگونه سیمایی است؟

میلانی: سیمای مرد در آثا

رده ام. شوهر اولم را از همان اول از لحاظ اینکه یك ازدواج کاملاً نخواسته بود و ما بیست سال شتر زجر کشید و من هم زجر کشیدم. به هر حال، بیست سال به خاطر سه بچه ای که داشتیم با هم به ن چهارده ساله بود از هم جدا شدیم. شوهر دومم را

بهبهانی: من دو شوهر ک شوهرم باشد دوست نداشتم. یعنی همدیگر را تحمل کردیم. شاید او بی بعد از بیست سال از هم جدا شدیم. سر بردیم. وقتی کوچکترین بچهٔ من

عاشقانه دوست داشتم. مردی بود که از لحاظ روحی با من توافق کامل داشت. من به ظاهر اصلاً توجهی نداشتم و آنچه برایم مهم بود روحیات او بود که پناهگاه امن خاطر من بود و از دست دادنش برایم سخت بود.

خوب، به هرحال من یك زنم. چرا پنهان کاری بکنم. شاید مردانی در زندگیم بودند که در کنار من فعالیتهایی داشتند و کمکهایی هم به زندگی معنوی من کرده اند. آنها برای من چهره های محترمی بوده اند که شاید در ضمیر پنهان من همیشه باقی بمانند.

میلانی: شاید تنها مردی که در شعر شما قبل از *آن مرد*، مرد *همراهم* فردیت دارد تختی است. بقیهٔ مردها، مردانی هستند به مفهوم کلی کلام. به هر سبب، در آن شعر نوشته اید: «نه در آن روزها که هیچ زمان/ زیر این گنبد کبود / قیمت مردمی کسی نشناخت / قدر مردانگی پدید نبود.» مردانگی یعنی چه؟

بهبهانی: مردانگی به مفهوم کلی آن ممکن است در زن هم باشد. تفاوت بین مردی و مردانگی خیلی زیاد است. مردانگی صفات خوب از قبیل شجاعت، سخاوت، کرم، گذشت و همهٔ فضائل است. هر فضیلتی را که در دنیا بتوانیم تصور کنیم در کلمهٔ مردانگی می توانیم خلاصه کنیم. مفهوم مردانگی کل فضائل است. مرد در اینجا معنی خاصش را از دست می دهد و تبدیل می شود به یك مجموعه ای از صفات خوب.

میلانی: آیا شما می پذیرید که ما کماکان جمیع فضائل را مترادف با مردانگی بدانیم؟

بهبهانی: متأسفانه این یادگار یك فرهنگ چند هزار سالهٔ پدرسالاری است که اگر فضیلتی هست برای مردان است. امیدوارم در آینده خلاف این باشد. البته می دانید که در گذشته های خیلی دور یعنی در جوامع ابتدایی همه کاره زن بوده. اصلاً حکومتها مادرسالاری بوده اند. زن بوده که می توانسته چند شوهر انتخاب کند، زن بوده که می توانسته به بچه ها امر و نهی کند، زن بوده که دستور می داده بقیه چکار کنند. در واقع او ملکه ای بوده و بقیه عبد و عبیدش. حالا واقعاً مسأله این نیست. مسأله تربیت مغز است. علت عقب افتادگی زن در طول دورانهای گذشته، عقب ماندگی مغزی آنهاست. مثلاً من فکر نمی کنم که شما با شرایط فعلی دلتان بخواهد مرد بشوید. قسم می خورم اگر از شما بپرسند که دلتان می خواهد مرد بشوید شما

می گویید ابداً حاضر نیستید مرد بشوید. مردها توانسته اند به خارج از خانه بروند و تحصیلات و مطالعات داشته باشند، در امور اجتماعی وارد بشوند. ولی زن نتوانسته. محیط کوچکش خانه و آشپزخانه و حیاط و قلعه بوده و به اندازهٔ همین وسعت توانسته اطلاعات داشته باشد. مرد توانسته به اندازهٔ گذشتن از مرزها، جنگهایی که کرده، زمینهایی که زیر پا گذاشته اطلاعات کسب کند. مسأله جسمی اصلاً مطرح نیست. مسأله مغزی و کسب دانش است.

میلانی: از نظر شما زنانگی یعنی چه؟

بهبهانی: زنانگی از نظر من یعنی لطف. من بارها گفته ام هیچ دلم نمی خواهد که به عنوان یك زن من را شاعر بگویند و به عنوان یك زن به من یك حقی و یا ترجیح و تفضیلی بدهند. ولی همیشه دلم می خواهد به عنوان یك زن مرا بشناسند. هیچوقت دلم نمی خواهد مثل یك مرد رفتار کنم. مثل یك مرد بی آرایش باشم. مثل یك مرد موهایم را کوتاه کنم. مثل یك مرد لباس خشن بپوشم. دوست دارم خصوصیات یك زن را داشته باشم.

میلانی: بارها گفته اید که از تفکیك کردن زنان و مردان در عذابید و علامت تأنیث را به عنوان پسوند شاعر نمی پسندید. ولی در ضمن آیا قبول دارید که یکی از ویژگیهای شعر شما زنانه بودنش است؟

بهبهانی: بله.

میلانی: در این صورت چه اشکالی دارد که راجع به شما به عنوان یك زن صحبت بشود. به هرحال حقیقت این است که شما یك زن هستید.

بهبهانی: زنانه بودن شعر من به همان اندازه ارزش دارد که نادرپور بودن نادرپور یا شاملو بودن شاملو یا فروغ بودن فروغ. اگر تمایز تا این حد هست که من باید در شعر خودم منعکس بشوم که زن هستم، نادرپور باید در شعر خودش منعکس بشود که مرد است و شاملو و اخوان هم همینطور. اگر این تمایز فقط تا این حد است خوب باید باشد. اگر غیر از این است، یعنی اگر به خاطر خصایص زنانگی و زن بودن و ضعیف تر بودن از مرد بخواهند به آن تمایزی بدهند، آن را توهین می شمارم. شعر یك شاعر خوب زن باید در حد شعر یك شاعر خوب مرد باشد. نه چیزی کمتر از آن.

اگر من شعری با احساسات مردانه بگویم که این خیلی چیز بدی می شود.

میلانی: ممکن است این عکس العمل شما به این علت باشد که چون کماکان در ذهن اغلب ما مردانگی مترادف با جمیع فضایل است «زنانه» پنداشتن شعری به نوعی کم بها شمردن آن تلقی می شود. به اضافه عنایتی که به شعرای مرد شده به شعر شما نشده. هر چند مردم همواره از شعر شما استقبال کرده اند و شعر شما قبول عام یافته ولی به غیر از تعداد معدودی نقد بر شعر شما تا به امروز اشعار شما مورد توجه منقدین ادبی ما نبوده. آیا دقیقاً «مردانه» نبودن شعر شما یك عامل این کم لطفی نبوده است؟

بهبهانی: شاید اینطور نباشد چون راجع به فروغ خیلی صحبت شده. اگر صرفاً زنانه بودن مسأله بود در مورد او هم سکوت می کردند. اتفاقاً من به منقدینی که در کشورمان هستند تذکر داده ام که نخواستند راجع به کار من بحثی بکنند و من هیچ اهمیتی به این موضوع نمی دهم. البته بعضیها این کار را کردند. مثل دکتر مجابی، مثل دکتر علیمحمد حقشناس، مثل احمد کسیلا، یا یکی از دوستانم که در نامه ای خصوصی نقد بسیار زیبایی راجع به شعرهای من نوشته. اینها کسانی هستند که کارهایی کرده اند. ولی یك مسألهٔ دیگر به نظر من می رسد و آن این است که کسی که نقد می کند دلش می خواهد که چیزی را که نقد می کند تکه پاره کند. خوشبختانه روی شعر من انگشت خطاگیری نمی توان گذاشت. خواهش می کنم این را پای غرور من نگذارید. یا شاید هم شعر من آنقدر ارزش نداشته. به هرحال من کار خودم را می کنم.

میلانی: راجع به فروغ فرخ زاد صحبت کردید و یادم آمد که در مصاحبه با آقای حریری چند صفحهٔ بسیار جالبی راجع به احساسات عاطفی خودتان در رابطه با فروغ گفته اید. در آنجا فروغ را نابغه خوانده اید و گفته اید از شعرش به اندازهٔ شعر حافظ لذت می برید، برایش ستایش و احترام و محبت دارید. آیا این شیفتگی بعد از مرگ فروغ اتفاق افتاد؟

بهبهانی: نه من در زمان حیات فروغ هم تشخیص می دادم که شعرش خیلی خوب است. او برای من عامل محرك بود. یعنی من همیشه دلم می خواست بدوم مبادا از او عقب بیفتم، مبادا او از من جلو بزند. اگر از شعرش خوشم نمی آمد که این حالت را نداشتم.

میلانی: نوشته اید علیرغم دیدارهای متعددی که با فروغ داشته اید هرگز دوستی بین شما برقرار نمی شد. چرا؟

بهبهانی: غالباً آنهایی که فروغ را می شناختند می دانستند که فروغ بسیار احساساتی بود و عصبی، بسیار رك و صریح. البته من این صراحتش را پای سادگی و صداقتش می گذارم که نمی توانست خلاف آنچه که در درونش هست تظاهری بکند. او هیچ وقت سعی نکرد خلاف آنچه که هست خودش را به من نشان بدهد. من هم همینطور. همیشه بین ما یك جدایی قراردادی بود. هیچ وقت ما قلباً به هم نزدیك نشدیم و این را من به پای صراحت و صداقت او می گذارم. من این صفت فروغ را تحسین می کنم. شاید در خود من هم همان صفت باشد و شاید کششی از جانب خود من هم نبود.

میلانی: گفته اید هیچکس نمی دانست فروغ چگونه زندگی می کرد، چرا آنقدر تندخو و عصبی بود، چرا ماهها یا هفته ها در به روی خود می بست و دردش چه بود؟

بهبهانی: شاید روح او یا خانواده اش راضی نباشند که من در این مورد چیزی صریح بگویم ولی همه می دانند که زندگی فروغ از لحاظ معاش بسیار مشکل بود. از شوهرش و بچه اش جدا بود. تاج گلهایی که از دستگاههای بالا در مرگ فروغ رسیدند هرگز در زمان حیاتش نرسیدند و کسی نمی پرسید زندگی او چگونه می گذرد، آیا خانه ای دارد که در آن زندگی کند، آیا شغلی دارد که ماهیانه پولی به او برساند.

میلانی: بارها گفته اید که پروین اعتصامی و نیمایوشیج از شعرای معاصری هستند که بر شما اثر گذاشته اند. در ضمن این را هم گفته اید که این فروغ بود که می دوید و شما را می دوانید. ولی هرگز او را به عنوان کسی که بر شما تأثیر گذارده باشد نشناخته اید. خواهش می کنم دربارهٔ تأثیر پروین و عدم تأثیر فرخ زاد توضیحی بدهید.

بهبهانی: من و فروغ تقریباً همسن بودیم و از لحاظ آغاز کار و شهرت به هم نزدیك بودیم. طبعاً می توانستیم با هم رقابتی داشته باشیم. اینکه گفتم او مرا می دوانید صرفاً به عنوان مثلاً دو همکلاسی رقیب بود. شیوهٔ کار من و فروغ کاملاً

متضاد بود. ما حتی به عمد سعی می کردیم که این دو شیوه با هم متمایز باشد. من برای یك لحظه هم سعی نکردم که به شیوه و شگرد فروغ نزدیك شوم. سعی من در دور بودن بود و این در شعرهایم کاملاً آشکار است. ما هر دو با دو بیتی شروع کردیم ولی او در دو بیتیهایش لیریك بود و احساسی بود و من کاملاً اجتماعی بودم. کتاب *جای پا* و *اسیر* دو محتوای کاملاً ضد هم دارند. بعد او رفت به طرف شکستن اوزان و من رفتم به طرف حفظ اوزان. به این طریق ما دو کلاً از هم جدا شدیم. من رفتم به طرف نو کردن شعر در قالب او رفت به طرف نو کردن شعر بدون قالب یعنی با شکستن قالب. اما عواطف اجتماعی پروین بر من اثر گذاشت. در فضا سازی تحت تأثیر نیما قرار گرفتم.

میلانی: عقیدهٔ شما راجع به شعر پروین اعتصامی چیست؟

بهبهانی: شعر زنانهٔ بسیار جالبی است. پروین به اجتماع توجه داشته و چون در یك خانوادهٔ فرهیخته و زیردست یك پدر ادیب بزرگ شد با تمام فنون ادب کلاسیك آشنا بود. شعر او یك شعر پاك و بدون کوچکترین ایراد از نظر تکنیك است. باید بگویم پروین برای زمان خودش نابغه است، یعنی مایهٔ افتخار زنان ایرانی باید باشد. نمی دانم کم لطفی که غالباً به او شده روی چه حسابی است. به نظر من پروین زن بزرگ و قابل احترامی است.

میلانی: هر چند شما همیشه از تأثیر مادرتان، خانم ارغون، روی تحول شعرتان صحبت کرده اید من هرگز ندیده ام که کسی در مورد تأثیر ایشان در زندگی شعری شما صحبت کند در صورتیکه کمتر نقدی راجع به پروین می توان پیدا کرد که راجع به نقش محوری و اساسی اعتصام الملك بر پروین سخن نگوید. چرا نقش مادر شما تا این حد نادیده گرفته می شود و نقش پدر پروین تا این حد محوری پنداشته می شود؟

بهبهانی: البته این محتاج به فکر بیشتری است. ولی شاید این به این علت باشد که وقتی می گویند پروین می گویند پروین اعتصامی یعنی به دنبال اسم پروین اعتصام الملك هست. مادر من تا آنجا که من اطلاع دارم شهرت و زندگی خودش را داشت. شاید به همین علت او فخرعظمی ارغون یا خلعتبری است و من سیمین بهبهانی. یعنی ما با هم هیچوقت رابطهٔ اسمی برقرار نکردیم. اما در واقع از این که بگذریم شایسته بود که بیشتر از این دربارهٔ مادر من بحث بشود و از او به عنوان یك

زن مبارز یاد شود. من در تربیتم همیشه مدیون او هستم. اصلاً شاعری را از او آموخته ام که خودش شاعر هم بود.

میلانی: در مجلهٔ *امید ایران* سال ۱۳۳۴ یعنی در اوایل کار شاعریتان نوشته اید که تشویق و ترغیب خوانندگان بهترین وسیلهٔ تربیت استعداد شماست. استقبال و پشتیبانی آنها شما را دلگرم می کند و وا می داردتان که احساسات خود را بر کاغذ بیاورید. اگر این دلگرمی و پشتیبانی نبود در قبال مسؤولیت مادری و تدریس مداوم در دبیرستانها و اشتغال به امور خانه و خانواده و هزاران پریشانخیالی دیگر حتی وجود خودتان را هم فراموش می کردید. ولی در سخنرانی اخیرتان در سن آنتونیو گفتید «بودیم و کسی پاس نمی داشت که هستیم / باشد که نباشیم و بدارند که بودیم.» بین این دو گفته تناقضی نمی بینید؟

بهبهانی: وقتی گفتم تشویق یك عده چند نامه بوده، دو سه تا کلام مهرآمیز بوده، دو سه تا تلفن بوده. چیزی را که من انتظار داشتم آن چیزی بود که در واقع خود شما یادآور شدید یعنی نقد و نظر جدی و بحث جدی راجع به شعرم نه اینکه «به به قشنگ بود». این برای من دردی را دوا نمی کند. نقد و نظر محکم و همه جانبه راجع به شعر من کمتر شده، کمتر از آن که باید بشود. البته در مورد دیگران هم کار چندانی نشده و اگر هم شده تا حدی مغرضانه بوده. مثلاً راجع به اخوان خیلی نوشته اند ولی غالباً غرض ورزی کرده اند. تنها کسانی را که بعد از مرگشان حقشان را سپاس داشته اند نیما یوشیج و تا حدی فروغ فرخ زاد است. البته به آنها هم در زمان حیاتشان تا توانسته اند انواع بی مهری را روا داشته اند.

به علاوه بین قبول عام و نقد تفاوت است. به قول حافظ «قبول خاطر لطف سخن خداداد است.»

میلانی: گفته اید که وظیفه ای را که در شعر به عهده گرفته اید قبل از شما به عهدهٔ نثرنویسان رئالیست بوده و هیچ یك از شعرا چنین مسألهٔ ناهموار و خشنی را به دوشهای ظریف و شکنندهٔ شعر تحمیل نکرده. از طرف دیگر همیشه معتقد بوده اید که شعرتان سخن دل است. آیا واقعاً دلتان آغشته به اینهمه درد است؟ آیا معتقدید که واقعاً «چون لاله نصیبم شد خونین جگری عمری»؟

بهبهانی: در شعر چیزهایی هست که شاید توهمات باشد. مثلاً من موقعی که یك چین در صورت و یا یك موی سفید در سر نداشتم صحبت از پیری کرده ام. شاعر

همیشه دچار توهّم است. شاید هم اگر پختگی حالا را داشتم اصلاً خیلی از حرفها را نمی زدم. من منکر نیستم که بسیاری از حرفهایم، که زدم شاید اگر نمی گفتم بهتر بود. ولی بچه ها سنگین تر بودم. ولی خوب اینها را باید به حساب جوانی گذاشت.

البته به تعهد اجتماعی به آن صورتی که می گویند هیچ اعتقادی ندارم. یعنی شاعری واقعاً احساس دردی از یك مسأله اجتماعی بکند وجودش با آن عجین و آمیخته است. یعنی درد اجتماع درد خودش است. دروغ نیست ولی اگر بنده درد گرسنگی مردم را حس نکنم یعنی شکم خودم سیر باشد و بعد راجع به توده های گرسنه صحبت کنم این غیرعادی است، غیرواقعی است. به دل نمی نشیند. بنابراین تعهد اگر جزیی از وجود و احساس خود آدم باشد هست، اگر نیست باید به دور انداختش.

میلانی: کتاب *آن مرد*، *مرد همراهم* تفاوتهای اساسی با نوشته های دیگر شما دارد. به نظر خودتان این تفاوتها در چه زمینه هایی است؟

بهبهانی: بله من سعی می کنم به نثر خودم شکل خاصی بدهم. یعنی سابق بر این نثر من یك نثر معمولی و عادی بود ولی سعی من در این است که به آن زبان شاعرانه بدهم. من برای زبان خیلی اهمیت قائلم یعنی کاربرد زبانی را خیلی مؤثر می دانم. همانطور که در شعرم از زبان خاص خودم به شیوه های مختلف استفاده می کنم می خواهم در نثر هم زبان خاص خود را داشته باشم.

میلانی: هر چند غزل شعر غنایی است ولی شعر شما روباز نیست در صورتیکه *آن مرد*، *مرد همراهم* خصوصی و خیلی روبازتر است. شاید این یك تفاوت اساسی بین این کتاب و شعر شما باشد.

بهبهانی: درست است. اصولاً من دوست دارم با زبان استعاره و ایهام صحبت کنم. این از خصوصیات شعر من است. دوست ندارم هیچ مطلبی را رُك و صریح بگویم. اگر هم مطلبی ایجاب می کند که رُك و صریح باشد، مثل شعر «مردی که یك پا ندارد» باز فضا را ابهام انگیز می کنم. بنا بر این هیچوقت شعر را به آن صورتی که همه چیزش را به آدم تسلیم کند نخواسته ام.

میلانی: شاید هم ابهام انگیز ترین شعرهایتان آنهایی است که راجع به خودتان است در صورتیکه نشرتان در آخرین کتابتان نزدیك به حدیث نفس نویسی است.

بهبهانی: هر نویسنده یك شیوه دارد. من داستان نویس نیستم. یك قصه نویس در زندگی مردم و قالب آنها می رود و خودش را جای آنها می گذارد. و از دید خودش و یا نحوهٔ تفکر خودش آنها را مجسم می کند. ولی، من چون قصه نویس

کتاب آخرم هم به قول شما الهامش از
ی بخواهد قصه ای داستانی بنویسد باید
دش را به جای افراد مختلف تصور کند.
خواهم این کارها را بکنم. اگر در جوانی
.

وعهٔ شعر دارید ولی همواره گله از این
ه دل را بزنید و به دلایل مختلف باید
ی را نپذیرفته اید و کتابهای متعددتان
اساسی میان همان روباز کردن و روباز

می کند که زن خیلی کارهای به اصطلاح
رمگین تر از مرد باشد. این را به عنوان
کردن زن در پستو هستم. یعنی اعتقاد
باشد و هر حق اجتماعی را که مرد دارد
ست قوانین و امور جامعه است بنابراین
ه خودش باشد. من فکر می کنم بعضی
د انجام بدهد. این برای زن تفاخر نیست
نجام می دهد من هم باید انجام بدهم. و
تأسفانه سنن دست مرد را بازتر گذاشته
ن امور بست. حقوق مساوی را زن باید
همگامی با مردان، داشتن حق حکومت
قوق نیست چون مرد هم ملزم به رعایت
نه در ظواهر سطحی که به هیچ جای
ه دست آورد. مثلاً فرض کنید چرا زن
قاضی بشود، به همهٔ مقامات بالای
هبر بشود؟ زن ایرانی حتی نمی تواند در

نیستم این کار را نکرده و نمی خواهم بکنم. ک
زندگی خودم است. حدیث نفس است. اگر کس
این قدرت و تخیل را داشته باشد و بتواند خو
البته این تمرین می خواهد. از من گذشته که به
قصه نویس می شدم حرفی، ولی حالا دیگر نه

میلانی: در ضمن اینکه شش مجم
کرده اید که نمی توانید در اشعارتان حرف
خاموشی را بپذیرید. طبعاً شما هرگز خاموشی
بهترین گواه این حقیقت اند. ولی شاید جدال
نکردن محرمیات بوده است.

بهبهانی: ظرافت و لطف زنانه ایجاب
روباز را انجام ندهد. قشنگ تر است که زن ش
تفوق زن بر مرد می گویم. من مخالف با خفه
دارم که زن باید در همهٔ امور اجتماعی سهیم
زن هم داشته باشد ولی وظیفهٔ زن حفظ و حرا
خودش باید خیلی بیشتر از مرد مواظب اعما
اعمال زشتی را که مرد انجام می دهد زن نباید
که بگوید چون مرد همه نوع عمل جنسی را ا
اصلاً مرد هم باید به این اصل معتقد باشد. م
اند. باید سنت شکنی کرد و دست مرد را در ای
در جهات تحصیلات یا داشتن حق رأی،
بخواهد. مراعات بعضی سنّتها از دست دادن
بعضی سنن است. زن باید حقوق خودش را
زندگی لطمه نمی زند بلکه در مسائل اساسی
نمی تواند رئیس جمهور بشود، چرا نمی تواند
جامعه و تحکم بر یك جامعه دست پیدا کند، ر

شهادتها و امور قضایی حقوق مساوی با مرد داشته باشد.

میلانی: خانم بهبهانی اگر با تجربیات فعلی تان می توانستید به سالهای عنفوان جوانی برگردید چه تغییرات عمده ای در خطوط اصلی زندگی تان می دادید؟

بهبهانی: خیلی از حرفهایی که زده بودم نمی زدم. خیلی خودبینیهایی که داشتم نمی داشتم. خیلی کسانی را که رنجاندم نمی رنجاندم. خیلی تفاخرها که کردم نمی کردم. خوب شاید این مال این بود که سری توی سرها درآورده بودم و فکر می کردم که علی آباد دهی است.

میلانی: از نظر کارهای حرفه ای تان چه تغییرات عمده ای می دادید؟

بهبهانی: خیلی وقتها را از دست نمی دادم. خیلی جاهایی که بی جهت رفتم نمی رفتم. خیلی وقت گذرانیها و وقت کشیها را نمی کردم. شاید من می توانستم بیشتر کار کنم و نکردم.

میلانی: آیا با یك خانواده و سه بچه و تدریس چنین امکانی بود؟

بهبهانی: نه، واقعاً شاید نبود.

میلانی: مجدداً از توافقتان با این مصاحبه تشکر می کنم.

کودك روانه از پی بود

کودك روانه از پی بود،
«پول از کجا بیارم من؟»
کودك دوید در دکّان،
گوشش گرفت دکّاندار:
مادر کشید دستش را:
کودك سری تکان می داد

نق نق کنان که «من پسته!»
زن ناله کرد آهسته.
پاپی فشرد و عرّی زد.
«کو صاحبت، زبان بسته؟»
«دیدی که آبرومان رفت؟»
دانسته یا ندانسته.

– یك سیر پسته صد تومان؛
اندیشه کرد زن با خود،
دیروز گردوی تازه
هر روز چشم پوشیهاش

نوشابه، بستنی... سرسام!»
«از زندگی شدم خسته.
دیده ست و چشم پوشیده ست
با روز پیش پیوسته ...»

کودك روانه از پی بود،
با دیده ای که خشمش را
ناگاه جیب کودك را
کودك چو پسته می خندید،

زن سوی او نگاه افکند
باران اشکها شسته.
پُر دید ... – «وای، دزدیدی؟»
با یك دهان پر از پسته...
۲۰ تیر ۱۳۷۲

فرایند

خرسی بزرگ و روشن را با هفت دانه مرواری
می بینم و نمی پرسم کاین مایه از کجا داری
با هفت دانه مرواری - نه، نه‌ا که هفت اندامش
از سربِ صیقلی دارد زخم گلوله ای کاری
هر قطره خون ز هر زخمش صدها ستاره می زاید
هر یك نمادِ پُرخشمی عاصی ز نابهنجاری
یك کهکشان پُر از اختر: مادر، پدر، پسر، دختر
با جوش سیل می بینم بر سینهٔ زمین جاری
صدها دهان فغان، غوغا کاین مرده باد و آن پایا
این را بود سرافرازی، آن را رسد نگونساری.

۲

سیل ایستاده می بینم، بر جا نهاده می بینم
هر گوشه تلّ ویرانی، هر سو نشان بیماری
در قلب ها امید، اما، گوید: دوباره می سازم
با شهرهام آزادی، با خلق هام سالاری -
اما به دست تیرو نه، اما توان به زانو نه
در دیولاخ ددخویی قد می کشد تبهکاری.

۳

امّید خسته می ماند، شادی شکسته می ماند
هر عشق می دمد نفرت، هر اشتیاق بیزاری
زهدان هر آنچه می زاید آن است کان نمی باید
نوزاد را به پیشانی روییده شرم پنداری.

خرس بزرگ روشن را در آسمان نمی بینم
سرگشته مانده در جنگل، گم کرده هر چه مرواری.

فروردین ۷۲

ای همچو تندیس رومی

ای همچو تندیس رومی، نقش کدامین خدایی؟
رمز بهار و جوانی، مریخ جنگ آزمایی.

ای همچو تندیس رومی، عرف خطوط تناسب
در نور مسفام مغرب دلخواه تر می نمایی
همزاد نخجیر و اسبی، همبستهٔ شعر و شوری
ترکیب لطف و خشونت، قنطورسِ قرنِ مایی
سر در کمند تو دارم؛ این نقض رسم شکار است
بر روی آهوی بندی آتش چرا می گشایی؟
خورشید آن سوی دنیا، کوتاه کردی شبم را
گسترده شد در طلوعت یك بیکران روشنایی.

لبریز شد صبرم، ای عشق؛ دیوانه شد عقلم، ای عشق
ای طرفه دزد، از چه دستی؟ ما را ز ما می ربایی!
در کنج محراب تقوا، چون بوریا پاك بودم
آتش زدی در وجودم، کردی چو دودم هوایی
با رقص زرینِ ذرّت در ساجِ سوزان شکفتم
در سرخی شعله خواندم شعری سپید و طلایی
سر در کمند تو دارم، آه، ای خداوند نخجیر
در من بپا کز کمندت هرگز مبادم رهایی.

ای همچو تندیس رومی، از آرمان آفریده
در بیکران خیالم شهزادهٔ ناکجایی.
خرداد ۷۲

میان جالیز می دَوَم

میان جالیز می دَوَم
به متنِ تصویر کودکی
میان جالیز می دَوَم،
فکنده پاهای جَلدمان

کنار بُزغاله یی سیاه
نشسته ابهام سال و ماه
بُزك به دنبال من دوان
کدوبُنان را به خاك راه.

«بُزی، بدوا هی، بُزی، بدوا
«نمی بَرَد کس به ده خبر
«به پوز و دندان بگیر تاج
«ز پا فرو کن دو استخوان
«خوش است این ساقه های تُرد،
«کتان کفش سفید من
«ببین که از جست و خیزمان
«تو را به زنگولهٔ مـــین،
«عزای اینان و سور ما
«مرا به بر تور صورتی ست

بخور، بیفشان، بکَن، بریزا
از آنچه کردی چنین تباه
ز تارك گُل بسر خیار
به تخم چشم گل و گیاه
تَرَك کنان، زیر پای ما
به سبزی خونشان گواه
چه شادخوانی، چه جنبشی ست
مرا به منگولهٔ کلاه
نشانه می خواست، زین سبب
تو را به تن مخمل سیاه.

«بُزی، ببین آفتاب را
«به چشم اشك و به چشم خون
«بُزی، ز سبزینهٔ پگاه
«چه کرده ای؟ وای، وای، وای!

که یك جگر پُر ز آتش است
به کار ما می کند نگاه
تری نماند به شامگاه
چه کرده ام؟ آه، آه، آه ...»

اردیبهشت ۷۱

- سلام
- والسلام

دلت در سلامت بود،
ازو گرم و روشن بود
سلامت کبوتر بود؛
تنش داشت در دستم،
شبم مهربانی شد،
غزل در سلامت بود

سلامت در آغوشم
شبِ سرد خاموشم
به تندی دلش می زد
پَرش داشت بر دوشم
شبم همزبانی شد
چو آویزه در گوشم.

تو از گوهرِ نوری
جهان است سامانت
نه ملموس و نه ذاتی،
ز رؤیا دهی مستی
خوشا خواب شیرینم
ز خلقش نهان خواهم،
چنان از تو سرشارم
حبابم که می ترکم،
به چشم خریداری
من از خویش می پرسم
پس از سالها یاری
که با «والسلام»، ای دوست

که در جا نمی گنجی
نه گنجای آغوشم
نه مجموع ذراتی
به جامی که می نوشم
که در او تو پیدایی
بر او پلك می پوشم
که طاقت نمی آرم
شرابم که می جوشم
نظر می کنی در من
چه دارم که بفروشم
سلامت گرامی باد
نکردی فراموشم.

خرداد ۷۲

«نگرش و نگارش زن»

ویراستاران: محمد توکلی طرقی و افسانه نجم آبادی

جلد اول:

معایب الرجال

در پاسخ به تأدیب النسوان

نگارش: بی بی خانم استرآبادی

ویراستار: افسانه نجم آبادی

منتشر شد.

بها: ۲۰ دلار. جهت دریافت با کتابفروشی ایران تماس بگیرید:
IRANBOOKS, 8014 Old Georgetown Road, Bethesda, MD 20814

معایب الرجال سخنْ پیکار زنی با زن ستیزیِ کلام مردی همزمان خویش است. این رساله را بی بی خانم استرآبادی به سال ۱۳۱۲ق در پاسخ به رسالهٔ زنْ ستیز و مردشیفتهٔ *تأدیب النسوان* نوشت. زنِ نگارش یافته در *تأدیب النسوان*موجودی است که محاسنش مردپروری و مردنوازی است، و معایبش آنچه مرد را برنجاند و خوش نیفتد. برخلاف رسالهٔ مردپسند *تأدیب النسوان*، *معایب الرجال* متنی سراسر زن مدار است.

بی بی خانم بی ابا و ناپرهیزکار می نویسد و از صراحت کلام تداعیِ شرم نمی کند. کلام او کلام همسخنیِ زنان، زبان فضای زن آمیز، به دور ازمردان است. بی بی خانم رسالهٔ خود را در جمعیِ از زنان می اندیشد، به خواهش و درگفتگو با خواهران، و بیان دردها و آرمانهای آنان می نگارد.

امید است نشر *معایب الرجال*، سده ای پس از نگارش آن، آغازگر بازنگاری و بازنگریِ گفتمان همایشهای زن آمیز شود.

این جلد شامل مقدمه ای نگاشتهٔ افسانه نجم آبادی، متن ویراستهٔ *معایب الرجال*، دستنوشتهٔ *معایب‌الرجال* به خط بی بی خانم استرآبادی، پی نوشتهای توضیحی، واژه نامه، کتابنامه، فهرست آیات و عبارات قرآنی، احادیث نبوی و علوی و ابیات و امثال عربی، ابیات فارسی و نمایه ها است.

CLOTH AND HUMAN EXPERIENCE

Edited by
Annette B. Weiner and
Jane Schneider

"This collection of 13 essays by art historians, anthropologists, and textile experts considers the production and use of cloth in social, political, and economic lives of different types of societies in a broad historical and geograpical span. . . . Gender division in textile manufacture and other domains of the study is also discussed."—*Choice*

448 pp. Paper: 0-87474-995-6P $16.50

TIES THAT BIND
A Social History of the Iranian Carpet

Leonard M. Helfgott

Revealing an intricate record of Iran's economic development, gender relations, and art history, this social history of Iranian rugs traces their production, use, and exchange from the fifteenth century until World War II. Helfgott describes the debilitating conditions in which women and children still hand-knot the carpets.

Jan. 20 b&w photographs, 6 line illus. 384 pp
Cloth, 1-56098-269-1H $39.00

SMITHSONIAN INSTITUTION PRESS
Dept. 900 • Blue Ridge Summit, PA 17294-0900 • 800/782-4612 • 717/794-2148

کتاب مینیاتور استاد محمود فرشچیان

نفیس ترین کتاب هنری عصر حاضر

برگزیده یونسکو

در بسته بندی کارتونی باز نشده

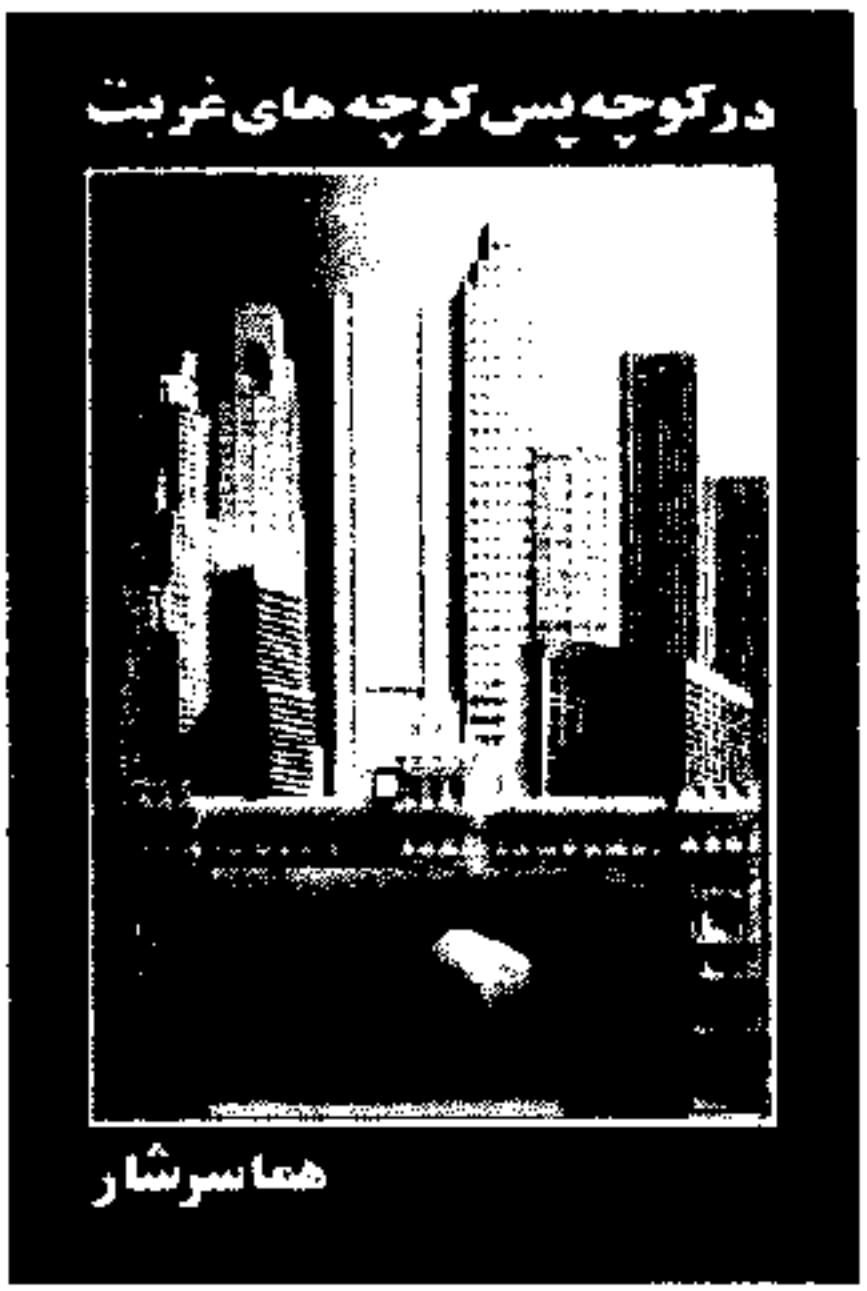
۲۰۰ دلار کمتر از قیمت معمولی

فقط به ۶۹۵ دلار به فروش می رسد

لطفاً با شماره ۷۱۴-۴۵۴-۰۵۶۶

در کالیفرنیا تماس حاصل فرمایید

در کوچه پس کوچه های غربت



یادداشتهای دهه هشتاد

هما سرشار

روزنامه نگار ایرانی مقیم لوس آنجلس

... هر چند غربت امروز با غربت ده سال پیش از زمین تا آسمان فرق کرده است، هر چند غربت امروز آنقدر پرپده‌رنگ به نظر می‌آید که ـ شاید به زودی ـ با سازش و حل شدن اشتباه شود، هر چند که من غریبه ـ پس از یک سفر چند روزه. در نهایت شگفتی حس می‌کنم دلم برای خانه‌ام در لوس آنجلس تنگ شده است نه برای خانه‌ام در تهران، ولی باز با سماجت یقهٔ غربت را رها نمی‌کنم. انگار می‌ترسم خود را گم کنم، می‌ترسم بخشی از وجودم را از دست بدهم، می‌ترسم بی‌هویت شوم. به همین دلیل، در حالی که امروز با تمام کوچه پس کوچه‌های شهر لوس آنجلس آشنا هستم و در مقابل نام کوچهٔ دوران کودکی یا نوجوانی خود را به سختی به یاد می‌آورم، باز هم اینجا را غربت و آنجا را خانه می‌نامم و دل را به این باور می‌سپارم که از خانه دورم...

جلد اول ۳۸٤ صفحه . جلد لوکس
جلد دوم ۳۹۲ صفحه . جلد لوکس

بهای هر دو جلد ۳۹ دلار
هزینه پست سفارشی ٤ دلار

اهالی مقیم کالیفرنیا **۳/۲۲ دلار** بابت مالیات ایالتی اضافه نمایند

شرکت کتاب

KETAB CORP.

6742 VAN NUYS BLVD., 1st FL.
VAN NUYS, CA 91405
818- 908-08-08

Fax: 818. 908. 1457

1387 WESTWOOD BLVD.
LOS ANGELES, CA 90024
310- 477-7-477

SUBSCRIBE!

Discover the wide world of Islamic literature.

PERIODICA ISLAMICA

Periodica Islamica is an international contents journal. In its quarterly issues it reproduces tables of contents from a wide variety of serials, periodicals and other recurring publications worldwide. These primary publications are selected for indexing by ***Periodica Islamica*** on the basis of their significance for religious, cultural, socioeconomic and political affairs of the Muslim World.

Periodica Islamica is the premiere source of reference for all multi-disciplinary discourses on the world of Islam. Browsing through any issue of ***Periodica Islamica*** is like visiting your library 100 times over. Four times a year, in a highly compact format, it delivers indispensable information on a broad spectrum of disciplines explicitly or implicitly related to Islamic issues.

If you want to know the Muslim World better, you need to know ***Periodica Islamica*** better.

PERIODICA ISLAMICA

Editor-in-Chief ■ Dr Munawwar A Anees **Consulting Editor** ■ Zafar Abbas Malik

Periodica Islamica, Berita Publishing, 22 Jalan Liku, 59100 Kuala Lumpur, Malaysia

Subscription Order Form

Annual Subscription Rates

☐ Individual US$35.00
☐ Institution US$70.00

Name: _____

Address: _____

City(+ Postal Code): _____ **Country:** _____

☐ Bank Draft/International Money Order in US$ ☐ UNESCO Coupons

☐ ☐ ☐ ☐

Expiration Date _____

Signature _____

☐☐☐☐-☐☐☐☐-☐☐☐☐-☐☐☐☐

BY PHONE

To place your order immediately, telephone(+60-3) 282-5286

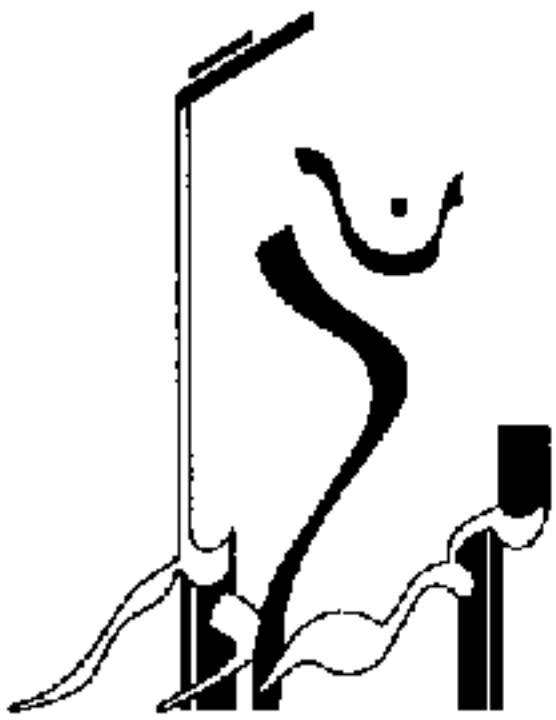
BY FAX

To fax your order, complete this order form and send to (+60-3) 282-1605

BY MAIL

Mail this completed order form to ***Periodica Islamica***

SUBSCRIBERS IN MALAYSIA MAY PAY AN EQUIVALENT AMOUNT IN RINGGIT (M$) AT THE PREVAILING EXCHANGE RATE.



Nimeye Digar

A Persian Language Journal of Feminist Studies

Vol. 2, No. 1, Autumn 1993
Simin Bihbihani: Her Poetry and Her Life
Guest Editor: Farzaneh Milani

Editor: Afsaneh Najmabadi

Editorial Board: Haleh Afshar, Mina Agha, Emma Dolkhanian, Shayda Golestan, Shahla Haeri, Marjan Mohtashemi, Shahrzad Mojab, Nahid Yeganeh, Fathieh Zarkesh Yazdi.

Managing Editors: Emma Dolkhanian, Mahsa Parangi, Nahid Yeganeh, Nahid Zahedi.

Advisory Editorial Board: Janet Afary, Golnaz Amin Ladjevardi, Mahnaz Anissian, Lidia Avanessian, Azadeh Azad, Mojdeh Baratloo, Shirin Forughi, Azar Khounani, Pardis Minuchehr, Faranak Miraftab, Mahnaz Matin, Nasrin Mirsalidi, Mitra Pashutan, Golnesa Razi, Poune Saberi, Maryam Samadi, Eliz Sanasarian, Shahla Shafiq, Naghmeh Sohrabi, Nayereh Tohidi, Roxane Zand.

Cover Design: Safoura Raftizadeh

Price: $10.00
Subscription rates for four issues:
Individuals $30.00/Institutions: $60.00

All correspondence to: Nimeye Digar, c/o Dept. of Women's Studies, Barnard College, Columbia University, 3009 Broadway, New York, NY 10027-6598, USA

We gratefully acknowledge the moral and financial support of the Department of Women's Studies at Barnard College that has made the publication of this issue possible.

Page-set and printing: Midland Press (312)743-0700
1447 W. Devon, Chicago, IL 60660

شمارهٔ ویژهٔ "سیمین بهبهانی" به همت فرزانه میلانی

سیمین دانشور

برگ سبزی پیشکش سیمین بهبهانی: بانوی غزل معاصر ایران

شهرنوش پارسی پور

حالت سیمین بهبهانی بودن

نسرین میرسعیدی

برای آنکه "به حرمت بودن" سروده است

علیرضا شجاع پور

بانوی شعر پارسی

احسان یارشاطر

نامه‌ای به سیمین بهبهانی

فرزانه میلانی

مشتی پر از ستاره

ضیاء موحد

تأملی در شعر سیمین بهبهانی

محمد فشارکی

از خلیل تا سیمین

احمد کریمی حکاک

از درشتی جنگ تا ناشکیبایی جان: چشم در چشم مردی که «شلوار تاخورده دارد»

حورا یاوری

از خار به خون: تأملی در دلالت استعاری «کینه شتری» در شعر «و نگاه کن، به شتر، آری!»

مهین بهرامی

سه چهرهٔ یک شعر

پرتو نوری‌علاء

پروین، فروغ، سیمین: در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران

سیمین بهبهانی

تا طلوعی طلایی چشم به‌راه داریم

فرزانه میلانی

پای صحبت سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی

کودک روانه از پی بود، فرایند، ای همچو تندیس رومی، میان جالیز می‌دوم، سلام والسلام