بنیاد مطالعات ایران

ایران‌نامه

مجلهٔ تحقیقات ایرانشناسی

شماره ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

	شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی
فرزانه میلانی	سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش
رضا قنادان	معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی
جواد مجابی	سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملی
احمد کریمی حکاک	سیمین: تمثالگر روزگار ما
شکوه میرزادگی	آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟
سعید یوسف	گامی دشوار به سوی سادگی
فرشته مولوی	از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت
احمد ابومحبوب	کولی سیمین
محمدرضا قانون پرور	پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی
ریوان ساندلر	صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی
کامران تلطّف	گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی
استیو زیند	دیداری با سیمین بهبهانی
	گزیده ای از شعرها

سال بیست و سوّم، شمارهٔ ۱-۲، بهار و تابستان ۱۳۸۵

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دوره بیست و سوّم

فرزانه میلانی

محمد توکلی طرقی

تورج اتابکی

دبیر نقد کتاب:

محمدمهدی خرّمی

سردبیر:

هرمز حکمت

گروه مشاوان:

گیتی آذرپی — ریچارد ن. فرای

احمد اشرف — راجر م. سیوری

غلامرضا افخمی — احمد کریمی حکّاک

علی بنوعزیزی — فرهاد کاظمی

سیمین بهبهانی — سید حسین نصر

هاشم پسران — ویلیام ل. هنوی

پیتر چلکووسکی

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحد آمریکاست.

نوشته ها معرّف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل از نوشته های مندرج در **ایران نامه** با یادآوری مأخذ مجاز است. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریک از نوشته ها موافقت کتبی مدیر فصلنامه لازم است.

Editor, *Iran Nameh*
4343 Montgomery Ave.
Bethesda MD 20814
USA
Tel: (301) 657-1990
Fax: (301) 657-1983
Email: hhekmat@fis-iran.org

بهای اشتراک:

در ایالات متحد آمریکا، با احتساب هزینهٔ پست:

سالانه (چهار شماره) ۵۰ دلار، دانشجوئی ۳۰ دلار، مؤسسات ۸۰ دلار

برای سایر کشورها هزینهٔ پست به شرح زیر افزوده می شود:

با پست عادی ۷/۵۰

با پست هوائی: کانادا ۱۶ دلار، اروپا ۲۵ دلار، آسیا و آفریقا ۳۲ دلار

تک شماره: ۱۵ دلار

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Special Issue on: **Simin Behbahani**
Guest Editor: ***Farzaneh Milani***

The Rainbow World of Simin Behbanhi
Farzaneh Milani
The Meaning of the Meaning: Dissecting a poem
Reza Ghannadan
The Symbiosis of Literature and Culture
Javad Mojabi
Simin: The Iconographer of our Time
Ahmad Karimi-Hakkak
Is Behbahani's Poetry for All Seasons?
Shokouh Mirzadegi
A Complicated Step Towards Simplicity
Said Yousef
From Love to Compassion, From Ghazal to Narrative
Fereshteh Molavi
Simin's Gypsies
Ahmad Abu Mahboob
The Storyteller's Canvas: A Life's Story
M. R. Ghanoonparvar
Simin Behbahani's Poetic Conversations
Rivanne Sandler
The Social Subtexts of Behbahani's Poetry
Kamran Talattof
In Simin Behbahani's Presence
Steve Zind

Vol. XXIII, Nos. 1-2, Spring & Summer 2006

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by the Foundation for Iranian Studies

Editorial Board (Vol. XXIII):

Farzaneh Milani
Mohamad Tavakoli-Targhi
Turaj Atabaki
Book Review Editor:
Mohammad Mehdi Khorrami
Editor:
Hormoz Hekmat

Advisory Board:

Gholamreza Afkhami
Ahmad Ashraf
Guity Azarpay
Ali Banuazizi
Simin Behbehani
Peter J. Chelkowski
Richard N. Frye
William L. Hanaway Jr.
Ahmad Karimi-Hakkak
Farhad Kazemi
Seyed Hossein Nasr
Hashim Pesaran
Roger M. Savory

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political , educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (C) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh **is copyrighted 1998**
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscrition rates (4 issues) are: $50 for individuals, $30 for students and 80 for institutions

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $7.50 for surface mail. For airmail add $16.00 for Canada, $25.00 for Europe, and $32.00 for Asia and Africa

single issue: $15

ایران نامه

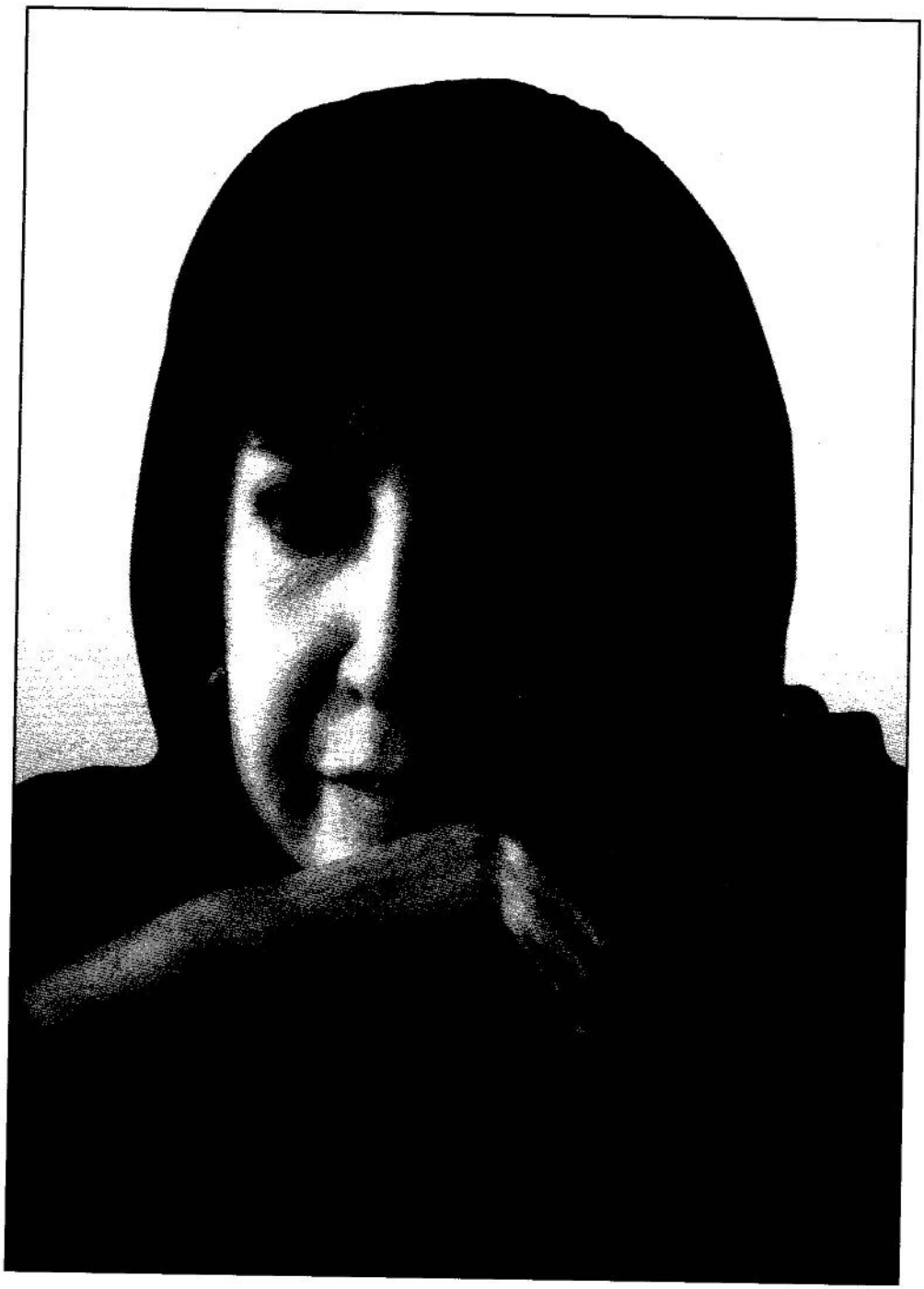
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری *فرزانه میلانی*

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خزمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



حوّای پیر*

هشتاد سالگی و عشق ؟ تصدیق کن که عجیب است
حوّای پیر، دگر بار، گرم تعارف سیب است
لب سُرخ و زلف طلایی زیبا، ولی نهَ خدایی
برچهره رنگم اگر هست آرایش است و فریب است!

در سینه ام دل شیدا! پرپر زنان ز تمنّا
هفتاد ضربه‌ی او را گویی دوبار ضریب است
عشق است و دغدغه‌ی شرم تن از دمای هوس گرم
می سوزم از تب و ، این تب فارغ زلطف طبیب است
شادا کنار من آن یار آن مهربانَ وفادار
گویی میان بهشتم تا این کنارَ نصیب است
با بوسه بسته دهانم گفتن سخن نتوانم
آتش فکنده به جانم این بوسه نیست، لهیب است.

ای تشنه مانده‌ی عاشق! بخت است و یار موافق
با این شراب گوارا دیگر چه جای شَکیب است؟

*

آدم! بیا به تماشا بگذر زچالش و حاشا
هشتاد ساله‌ی حوّا با بیست ساله رقیب است!
مرداد ۱۳۸۵

***پنج غزل ازآخرین سروده های سیمین بهبهانی که مطلع این شمارهٔ ویژه اند.**

همیشه دوست داشتمت

همیشه دوست داشتمت — همیشه دوست داشتَی ام
بگو، بگو، بگو که چرا — به دشمنان گذاشتَی ام
مرا زخاک باغچه ات — برون فکنده ای ز چه رو؟
اگر درختِ بی ثمرم — به دستِ خویش کاشتَی ام

به چشم و گوشِ بسته‌ی من — نکرده بود عشقْ گذر
چه بی خبر، چه سادهِ نگر — به عاشقی گماشتی ام

لئیم بی خرد زچه رو — به سیمِ خُرد می خَرَدم
من آن صحیفه ام که شبی — به خطِّ زر نگاشتَی ام

زدیده خانه ساختمت — گریختی به قهر زمن
کنون که خانه باخته ام — درآمدی به آشتیَ ام!

چه دیر، آمدی به بَرَم — نمانده فرصتی دگرم
به دشمنان گذاشتی ام — اگرچه دوست داشتَی ام!

آذر ۱۳۸۵

یاد باد!

ضرب شاد پنجه‌ی مادر — پشت سطح نقره ی سینی
رقصِ کودَکانه‌ی دختر: — نازنینَ عروسک چینی
وه، چَه نَشأتی، چه نشاطی — در حیاط خانه بساطی
خوش تر از ترنُّم هر دف — جنگ و جنگ نقره‌ی سینی
دخترک چو فرفره چرخان — دَر شعاع رَنگی‌ی دامان
این چنین شکفته و خندان — گل به هیچ باغ نبینی
چشمک و کرشمه‌ی ابرو — با نگاه گرم سخنگو
غنچه گر شود لب دلجو — می کنی طمع که بچینی

دلخوشی چه ساده، چه آسان — مِهر و دوستی چه فراوان!

فارغ از تفاخُرِ قومی
غافل از تعصّب دینی
آه، آن گذشتهَ کجا شد
بسکه شور و فتنه، به پا شد
وحشت از بلا نگذارد
تا به گوشه یی بنشینی

این جهنّم است، نه عالم!
چند ازاین مقوله بنالم؟
درغبار ظلمت و ماتم
گم شد آن بهشتِ زمینی. . .

یاد باد کودکی ی من
مادر و سماور روشن
در حیاط پُر گُل و سوسن
رقص با ترنم سینی. . .

مهر ۱۳۸۵

شو میهمانم

شو میهمانم تا بسازم
از خوشه‌ی پروین شرابی
بنشین به خوانم تا برآرم
از سفره قرص آفتابی
آن در که بستم من به هر عشق
شاید که بگشآیی تو برعشق
در کارِ دل مشکل توان دید
زیباتر از این فتحِ بابی
سودایَ بالای بلندت
می افکند درپیچ و تابم
چون پیچک سبزی که دارد
برگرد افرا پیچ و تابی
جویی شد آن رودی که بودم
نازکَ نواتر شد سرودم
چابک صفا ده دست و رویی
تا می رود در جوی آبی
با یک نوازش از نگاهت
قالب تهی خواهم به راهت
آن سان که در تالاب خُردی
لغزد نسیمی بر حُبابی

بَس دیر پُرسیدی زحالم
من خود سراپا صد سؤالم
اکنون که این چشم سخنگو
تن می زند از هر جوابی

رو در سفر پا در رکابم
لغزیده بر بام آفتابم
یک بوسه فرصت بیشتر نیست
ای دوست می باید شتابی. . .

۱۰ دی ۱۳۸۵

چشمی برصفِ راهزن

زمین، سیب گندیده
من، آسیبِ تن دیده
سلامت کهَ باز آرد به این هردو گندیده؟
جهان بدانگیزان
- تتاران و چنگیزان-
همه ناتراشیده همه ناپسندیده.

فغان می کنم. . . امّا
نه گوشی براین آوا
نه چشمی که پندارم تقلای من دیده

پسا پُشت من راهی
خطیری، خَطرگاهی. . .
فرا رویِ من چشمی صفِ راهزن دیده.

بسا پیر و کودک را
به زندانِ گورآسا
چویعقوبَ وچون یوسف به بیت الحزن دیده:

بسا اکبر و اصغر
به چنگال مرگ اندر
تن خُرد و خونین را خجل از کفن دیده.

تو، ای ساده باور زن
به چالش مفرسا تن
که هم در زمان دشمن به گورِ تو خندیده!

۱۹ مرداد ۱۳۸۵

ایران نامه

مجله تحقیقات ایران شناسی

سال بیست و سوّم، شماره ۱-۲ بهار و تابستان ۱۳۸۵

پیشگفتار

در نوشته های این شماره در باب ماندگار بودن شعر سیمین بهبهانی سخنانی به حق رفته است. بزرگداشت او در این مجموعه، امّا، بیشتر از آن که به خاطر پایدار ماندن آثارش باشد از آن روست که در ایران معاصر سراینده ای روشن تر از سیمین بهبهانی سرّ ضمیر عریان نکرده و با چنین آمیزه ای از مهر و درد به روایت آلام و آرزوهای مردم زادگاه خویش نپرداخته. سروده های آهنگین و از دل بر آمده اش از همین روست که بر دل ها نشسته و ورد زبان ها شده و او را به چنین جایگاه والائی در میان سرایندگان هم روزگارش برکشیده.

با این همه، سیمین بهبهانی، تنها با شعر ناب و سحرآمیز به دل ایرانیان راه نگشوده و به چنین حدّی از شهرت و محبوبیت نرسیده است. او هرجا و هرگاه فرصتی یافته به عرصه های تلاش و تکاپوی هم میهنانش استوار گام نهاده و در

همسوئی و همدردی با آنان، در دفاع از آزادی و حقوق انسان ها، و از عشق بی کران و همیشگی اش به صلح و آشتی و مدارا، بی پروا سخن گفته است.

در این شماره، که مطلع اش اشعار تازه ای از سیمین بهبهانی است و حسن ختام اش گزیده ای از سروده های زیبای او، شماری از نویسندگان و منتقدان ادبی ایرانی و غیرایرانی به بررسی و تحلیل و نقد آثار این شاعر پرآوازه و جایگاهش در عرصهٔ ادب و فرهنگ و اجتماع ایران پرداخته اند. فرزانهٔ میلانی، با برشمردن شماری از ویژگی های اشعار سیمین بهبهانی، مظهر درخشان خلّاقیت سروده هایش را خانگی کردن تجدّد و آشتی دادن مفاهیم به ظاهر ناهمگون شرق و غرب می شمرد. در بستر بحثی مبسوط در باب «نظریهٔ همگانی دریافت،» رضا قنّادان سیمین بهبهانی را شاعری می داند که «نبوغ شعری» اش او را به حد ستاره ای درخشان در آسمان ادب ایران رسانده است. جواد مجابی، با اشاره به آمیختگی ادب و فرهنگ و اجتماع، بهبهانی را شاعری می شناسد که حیات اجتماعی اش را تنیده در تقلای مردم برای آزادی و صلح و رفاه می یابد. به اعتقاد احمد کریمی حکاک، تصویر پردازی های سیمین بهبهانی سروده هایش را تا حدّ اعجاز شاعرانه برکشیده و تمثیلی یگانه از روزگار ایرانیان کرده است. با مقدمه ای در باب جایگاه کولی در ادبیات ایران و جهان، احمد ابومحبوب به بررسی سیما و ویژگی های این کوچندهٔ ازلی آنگونه که در سروده های سیمین بهبهانی ترسیم شده می پردازد؛ شکوه میرزادگ با برشمردن عوامل مؤثر در ماندگاری نام اهل ادب، شعر سیمین بهبهانی را در ذهن تاریخی مردم ایران ماندگار می بیند؛ در مقایسهٔ برخی از آثار منظوم و منثور بهبهانی به پردهٔ نقّالان سنّتی، محمدرضا قانون پرور معتقد است که این آثار چون آئینه ای جدال بین نقش و نقّاش، راوی و روایت، و شاید از همه کهن تر، ستیز بین واقعیت و آرزو را باز می تابند؛ به اعتقاد سعید یوسف با تحوّل همه جانبه غزل، به همّت سیمین بهبهانی، جدل های دیرینهٔ «کهنه و نو» در شعر را باید به بایگانی تاریخ سپرد؛ کامران تلطف، ریوان ساندلر، و فرشته مولوی هریک به گونه ای و از بُعدی به چگونگی بازتاب زندگی و گفتمان اجتماعی ایرانیان در سروده های شاعر پرداخته اند و سرانجام؛ استیو زیند از دیدارش با بهبهانی در تهران می نویسد و از اهمیت شعر و شاعر در ایران، در مقایسه با زادگاه خویش، سخن می گوید.

ایران نامه

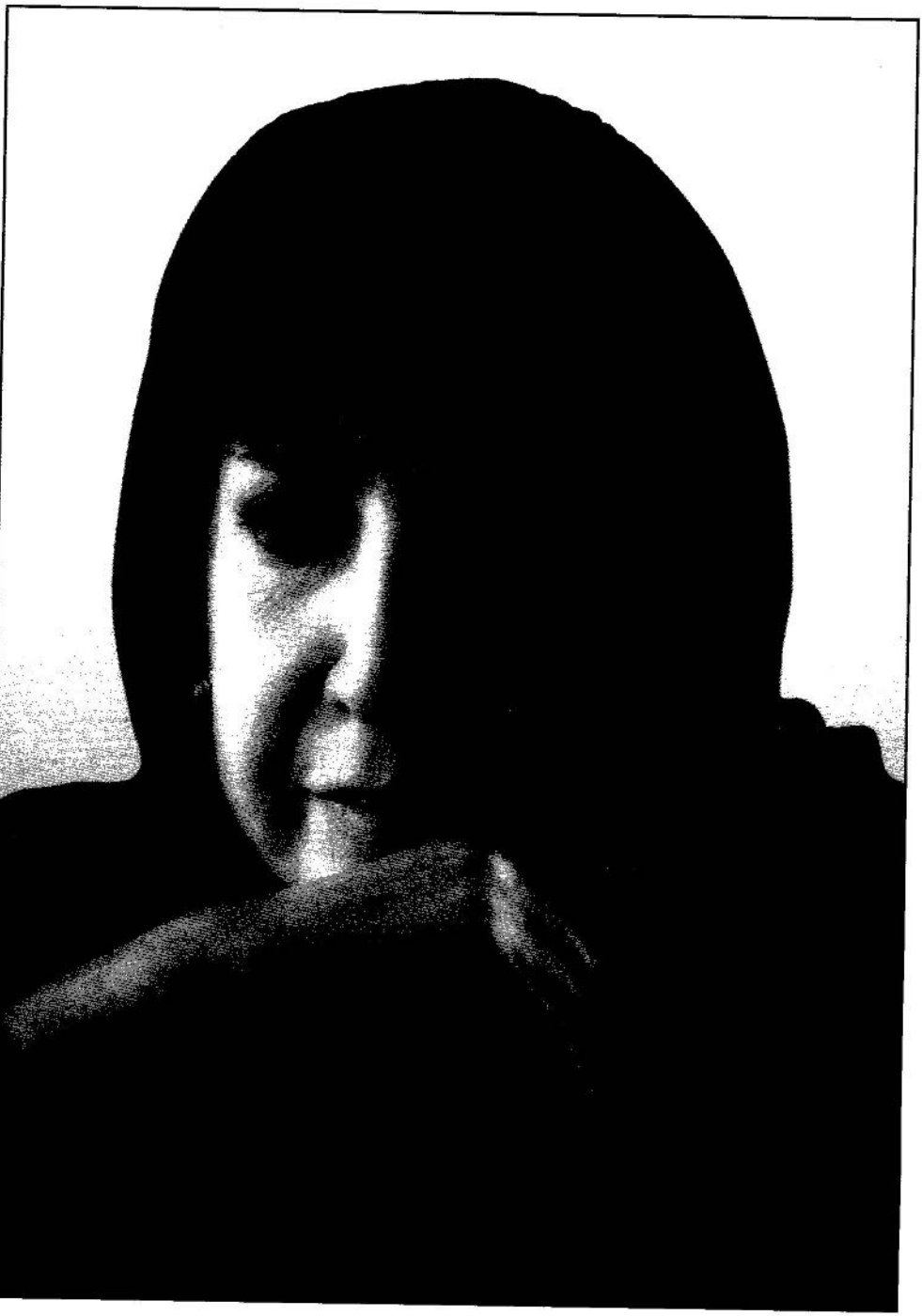
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



فرزانه میلانی*

سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش

در تاریخ کهن ادبیات فارسی شاید هیچ شاعری چون سیمین بهبهانی مورد تمجید شاعران همروزگارش نبوده است؛ نه تنها برای نوآوری هایش در غزل بلکه به خاطر عشق اش به آزادی و عدالت و احترامش به حرمت و شأن انسان.[۱]

این حرف آخرین است
این جا سخن زسیمین است
از صعوه نیست
زشاهین است
وقتی
بردوش خود ردای شهامت
برقلب خویش ناوک تهمت را
هموار می کند
من
تنها به جز سپاس و ستایش سرودنم
کاری نمی کنم
افسوس می خورم که چرا
هرگز در این دقایق بحرانی
اسطوره‌ی شهامت و رادی را
یاری نمی کنم
بردست آن الهه قول و غزل، بسی
بایست بوسه زد.[۲]

---

* استاد بخش ادبیات فارسی و مطالعات زنان در دانشگاه ویرجینیا.

امّا تنها در سال های اخیر است که کتاب ها و نوشته های فراوان آثار بهبهانی را بررسیده اند. محبوبیت و اهمیت او به حدی رسیده که علی دهباشی در کتابش در بارهٔ او می نویسد: «از سه سال قبل که این کار را آغاز کردم تا آخرین روزی که کتاب را به حروفچینی سپردم، مقاله، نامه و پیام از سوی دوستداران سیمین بهبهانی می رسید که اگر قرار بود مجموعهٔ این مقالات و. . . را منتشر کنیم کار این کتاب به سه مجلد می رسید.»[۳]

با این همه، هنوز در زمینهٔ نقد ادبی جای بررسی های بیشتر برای آثار و کارنامهٔ این شاعر سرشار از شور زندگی و آزادی باقی است.[۴] البته بهبهانی هرگز بافت زبان، سبک و سیاق، بینش فلسفی و رنگ و زنگ معانی و مضامین اشعار خود را در خدمت همه پسند کردن آثارش ننهاده است. و چنان است که می گوید:

وقتی که سیم حکم کند، زر خدا شود
وقتی دروغ داور هر ماجرا شود
وقتی هوا -- هوای تنفس، هوای زیست --
سرپوش مرگ بر سر صدها صدا شود
وقتی در انتظار یکی پاره استخوان
هنگامه یی زجنبش دمها به پا شود
وقتی که سوسمار صفت، پیش آفتاب
یک رنگ، رنگها شود و رنگها شود
وقتی که دامن شرف و نطفه گیر شرم
رجاله خیز گردد و پتیاره زا شود
بگذار در بزرگی این منجلاب یاس
دنیای من به کوچکی انزوا شود.[۵]

جوامع ایرانی بیرون از وطن بهبهانی را بارها بزرگ داشته اند و در سال های اخیر سازمان های گوناگون ادبی و فرهنگی در جهان به تحسین و تقدیر او برخاسته اند. اگر در زادگاهش آن چنان که باید به بزرگداشتش نرفته اند شاید به خاطر محبوبیت عالمگیر سروده های آزادی طلبانه و بیداد ستیزش باشد.

ترکه نیستم که شوم خم، کاج استوار بلندم
بامن است ذات صلابت، گرچه قطعه قطعه کنندم

بادلی چو آینه صافی بر که یی به بام نشسته
بی ثمر نبود و نبادا نقش اگر بر آب فکندم
. . . بید را بگو که بلرزد، باد را بگو که بتازد
ننگ بید و باد مبادم، کاج استوار بلندم.[۶]

هدف این نوشته مروری کوتاه بر هشت خصیصهٔ شاخص سروده های شاعری است که در هیچ قاب و قالب واحدی نمی گنجد و آثارش را باید از زوایا و دیدگاه های گوناگون بررسید. این هشت ویژگی که در مجموع به شعر بهبهانی رنگ خاصی داده اند عبارتند از کیفیت و کمیت آثار، حق طلبی و حق گوئی مستمر، بهره جوئی خلّاق از قالب و محتوا و مخاطب غزل که خفته در بستر احتضار می پنداشتنش، بازخوانی مفاهیم غزل و شأن غزلسرا، امکانات بیانی و روایی تازه در شکل مالوف غزل و سرانجام خانگی کردن تجدد ادبی.

بهبهانی همچون منبت کاری زبردست از بن مایه های گوناگون فرهنگ ایران الهام گرفته و سروده هائی پر محتوا با مضامینی بس گسترده بر خامه آورده است. بسیاری از این سروده ها،گذشته از پرداختن به نکاتی معطوف به هستی آدمی و پرسش های ازلی/ ابدی، اشاره های بس ظریف به متون مذهبی دارد. او از آیات قرآنی و احادیث اسلامی، از سخنان بودا و عیسی مسیح، از اسطوره ها، ضرب المثل ها و متل های ایرانی و افسانه های مردمی بهره می گیرد. اشعارش گاه مایه از فلسفه و تاریخ دارند و گاه از طنز عامیانه. بهبهانی به آثار هنر و ادب غربیان نیز بی عنایت نیست. از عروسی فیگارو و والتز دانوب آبی یاد می کند و از بینوایان ویکتور هوگو.

در سال های اخیر، امّا، بسیاری از سروده های بهبهانی بازتاب اندوه و دغدغهٔ خاطر او نسبت به رویدادهای مصیبت باری بوده است که در میهنش رخ داده. در این سروده ها است که او تجربهٔ تلخ هم میهنانش را به رشته می کشد؛ از جنگ و انقلاب و ارعاب و زورگوئی و ستمگری شکوه می کند؛ به سوگ دانشجویانی که در یورش به خوابگاهشان جان داده اند می نشیند و زندانیان سیاسی را به یاد می آورد و برای جنازه های سوراخ سوراخ شده و اعدامیان بی دادگاه و بی دادرسی اشک غم می فشاند؛ دربارهٔ گرسنگی بی نوایان، تعطیل دانشگاه ها، تجمع و اعتراض منتقدان، بستن کانون نویسندگان و توقیف روزنامه ها و مجلات می سراید؛ سنگسار زنی بی گناه و شلاق خوردن مردی تحقیر شده در میدان شهر را به خاطرهٔ تاریخ می سپرد و به هر فرصتی از مرگ آزادی سخن می گوید؛ از

فساد و ریا سخن به میان می آورد و در همان حال به زبانی بی پروا دریافت و تعبیری مستقیم از عشق و بوس و بر و آغوش می دهد.

بهبهانی با همهٔ دلبستگی عمیقش به ایران در جهانی فراخ و بی مرز مأمن می گزیند. جهانی که کروی شکل است و شرق و غرب و یمین و یسار برنمی تابد.[۷] این جهان گسترده و بی مرز، این تنوع و درهم تنیدگی دیدگاه ها و این دانش گسترده و بی تکلف اگر در ادبیات معاصر فارسی بی نظیر نباشد مسلماً کم نظیر است.

ولی نه تنها کیفیت سروده های بهبهانی که کمیّت آثارش نیز به او جائی استثنائی در عرصهٔ ادب معاصر ایران داده است. اگر اندگی بیش از ۵۰ شعر از قرّةالعین به جای باقی مانده، اگر پروین اعتصامی در طول ۲۰ سال شاعری ۲۱۰ شعر سروده که اندکی بیش از ۵۰۰۰ بیت است، اگر فروغ فرخ زاد به اعتبار ۱۲۸ شعر بدیع که در طول ۱۵ سال سروده جایگاه ویژه ای در ادب فارسی به خود تخصیص داده، بهبهانی تا به امروز بیش از ۶۰۰ قطعه شعر در ۱۶ مجموعه منتشر کرده است.[۸]

افزون بر سرودن شعر، بهبهانی یادواره ای از همسر دومش، منوچهر کوشیار، با عنوان *آن مرد، مرد همراهم* (۱۳۶۹) نوشته؛ کتابی را از فرانسه به فارسی ترجمه کرده (*شاعران امروز فرانسه* ۱۳۷۹)؛ دو مجموعه داستان کوتاه و خاطره منتشر کرده، *با قلب خود چه خریدم؟* (۱۳۷۵) و *کلید و خنجر* (۱۳۷۹)؛ بیش از ۳۰۰ ترانه سروده؛ دو مقدمه بدیع بر دیوان پروین اعتصامی و گزینه ای از شعرهای لعبت والا، *پرگشودن ها به هوای پرواز (۱۳۸۵)*، نوشته؛ مؤخره ای بر کتابی در بارهٔ دون خوان فراهم آورده و در روز «آشتی ملی و روز زن» در باره آزادی بیان و قلم در ایران نقدی منتشر کرده که گواه دیگری بر صداقت، شهامت، و ژرف اندیشی اوست.

بخشی از سروده های سیمین بهبهانی بی آن که گزاشگر خبر باشد روایت منظوم تحولات یکی از حساس ترین دوره های تاریخ معاصر ایران است. گرچه این سروده ها معلول و متأثر از وقایع زمان و دوره ای خاص است ولی از زمان و مکان فراتر می رود، صورت کلی و عمومی و انسانی پیدا می کند و تبلور روح تاریخ به زبان زیبای شعر می شود. گرچه در شعرهای آغازینش به نمونه های فساد و بیداد در عرصه های گوناگون اجتماعی پرداخته («نغمه روسپی»، «رقاصه»، «طلاق»، «واسطه»، «جیب بر»، «کارگر») اما به تدریج سرنوشت تاریخی ایران مدّ

نظرش قرار گرفته و اسباب و عوامل بی عدالتی ها زمینهٔ اصلی سروده هایش شده است.

نوبت اقرار زن تا چار شد،
حکم دین از رجم او ناچار شد
این گره را دست حاکم باز کرد؛
راز پنهان فاش در بازار شد.

مؤمنان را شرع انور زد صلا؛
سینه هاشان مشرق الانوار شد.
این یکی بربام شد، آن بردرخت؛
سنگ و نیرو محض دین ایثار شد.
کم کمک در دست ها یارا نماند؛
شوق اندک، خستگی بسیار شد.

زن هنوزش نیمه جانی مانده بود،
پاسدارش هفت جان شد، یار شد؛
تخته سیمانی فراز آورد و سخت
برسرش کوبید و ختم کار شد. . . .

گفتم از امداد غیبی دان که دین
با زمان همرنگ و همرفتار شد؛
عصر سیمان است و عصر سنگ نیست؛
سنگسار القصه سیمانسار شد.[۹]

بهبهانی بیداد و استبداد و تبعیض و تعصب را بر نمی تابد. مسحور و مفتون گرایش و اندیشه ای خاص و یا پای بند گروه و فرقه ای مشخص نیست. در گفتن حقیقت و ترسیم واقعیات و طلب آرمان خطر را به جان می خرد.

هیچ ظلمت، هیچ تهمت در حریمم ره ندارد
نوربخش و پاکدامن، آفتاب و آسمانم
تاجی از دل های عاشق بر سر گیسو نهادم
زان که خود خود عاشقترین در حلقه عاشقترانم
از پی دل رفتم و دنبال هر باطل نرفتم
هرچه دل گفت آن بگو، ناگفته آمد بر زبانم

عشق در من کرده گل، گر سنگسارم کرد باید
تن هدف کردم؛ بیا تا سنگ را در گل نشانم[۱۰]

بهبهانی اندیشه و خیال را در هم آمیخته و با زبانی فشرده و گوشنواز با خوانندگان پیوندی عاطفی تنیده است. او با بهره جوئی از مضامین نو، و تعابیر و تصاویر بکر و سبکی متنوع، در غزل، این آشناترین و قدیمی ترین شکل شعر فارسی که بیش از هزار سال در حافظهٔ فارسی زبانان جای کرده و بسیاری آن را «خفته» و حتی «مرده» پنداشته اند، حیاتی نو دمیده است. در یک کلام، غزل سنّتی را از زیر غبار چند صد ساله برکشیده و آن را به مضمون و محتوا و شکل و سبک و مخاطب تازه آراسته است.

استقبال بهبهانی از غزل سنتی به نحوی حیرت آور غیر سنتی است. او نوگرائی را تنها در بلندی و کوتاهی ابیات یا گسستن کامل از گذشته نیافته است. او با درهم آمیختن نوین و کهن ساخت و بافتی بدیع آفریده که در شکل غزل است امّا در محتوا و زبان و مخاطب و دید با غزل سنتی تفاوت بسیار دارد. به قول ضیا موحد «سیمین بهبهانی هم به دسته عروضیان متعلق هست و هم نیست و جالب بودن قضیه هم در همین است.»[۱۱]

غزل های بهبهانی اغلب کشش و فضاآفرینی یک قصه را دارد. او هم در شکل مالوف غزل تصرّف هائی جالب و بدیع کرده و هم آن را با شیوه های بیانی نوین تواناتر ساخته است. با استفاده از شگردهای روایی، بهبهانی به گفت و گو و منازله می نشیند، از طنز بهره می گیرد، جریان سیال ذهن را به شعرش راه می دهد و به داستانسرایی روی می آورد. او که همچون نیای مادری اش، شهرزاد قصه گو، راوی و نقال می شود، هرگز رویدادهای روزگار و مناسبات انسانی را سیاه و سفید تأویل نمی کند. انسان ها را به دو جبههٔ متخاصم خوب و بد، مستضعف و مستکبر، حاکم و محکوم، زنانه و مردانه متعلق نمی داند. جهان او مالامال از تاریکی مطلق یا روشنایی محض نیست و همچون جهان شهرزاد قصه گو جهان قوس و قزح است.

بهبهانی ویژگی ها و خصایل انسانی را در انحصار یک جنس یا گروهی خاص از مردمان نمی داند. می خواهد زن و مرد را بیرون از قفس تنگ تعاریف زنانگی و مردانگی ببیند و بشناسد. از همین روست که نیک و بد، زشتی و زیبایی، داد و بی داد، دوستی و دشمنی، وفا و پیمان شکنی زن و مرد را در کنار یکدیگر گنجانده. به دیگر سخن، از آغاز کار شاعری تا به امروز زنانگی هرگز محبس

ذهنیّت بهبهانی قرار نگرفته و در همه حال فراخنای سرنوشت بشری-- از زن و مرد-- مد نظرش بوده است. با این همه، بهبهانی به اعتبار زن بودنش طبعا منظری زنانه دارد. او با تصرف کامل در بنیان غزل نه تنها به معشوق مفهومی نو داده بلکه رابطه سنتی زن و غزل را دگرگون کرده است. در اشعار غنائی اش حجاب رمز و راز از گرد مرد برگرفته شده تا حضوری جسمانی یابد و هاتف و موضوع عشق شود. چنین است که زن شاعر نیز حق انتخاب و قدرت بیان یافته، معشوق را برگزیده و غزلسرا شده.

ای باتو در آمیخته چون جان، تنم امشب
لعلت گل مرجان زده بر گردنم امشب
مریم صفت از فیض تو-- ای نخل برومند! --
آبستن رسوایی فردا، منم امشب
ای خشکی پرهیز که جانم زتو فرسود!
روشن شودت چشم، که تر دامنم امشب
مهتابی و پاشیده شدی در شب جانم
از پرتو لطف تو چنین روشنم امشب
آن شمع فروزنده عشقم که برد رشک
پیراهن فانوس، به پیراهنم امشب
گلبرگ نیم، شبنم یک بوسه بسم نیست
رگبار پسندم، که زگل خرمنم امشب
آتش نه، زنی گرم تر از آتشم ای دوست!
تنها نه به صورت که به معنی زنم امشب
پیمانهٔ سیمین تنم، پر می عشق است
زنهار از این باده، که مرد افکنم امشب!. . .[۱۲]

با این همه، مظهر درخشان خلاّقیت سروده های بهبهانی را خانگی کردن تجدد باید شمرد. او با آشتی دادن مفاهیم و مقولات به ظاهر ناهمگون شرق را به غرب، نو را به کهن و الگوهای مردانه را به منظر زنانه پیوند داده است. غزل هایش از فرهنگ دیرپای ایران بس بهره برده و از همین رو درک و فهم کامل آنها مستلزم آشنایی با این فرهنگ است و شناخت جهانبینی نهفته در غالب آن ها نیازمند خواننده ای که معتقد به نسبیّت شناخت و حقیقت باشد و پذیرای سیر توقّف ناپذیر تجدّد.

شاید بتوان استفاده بدیع بهبهانی از سیما و سیرت کولی در اشعارش را بهترین گواه تلفیق مضامین نو با قالب غزل و بازاندیشی و باز خوانی مقوله های

سنتی دانست. او نخستین شاعر معاصر ایران است که به احیا، بازسازی و نوخوانی چهرهٔ آشنای کولی پرداخته و از تصویری آشنا و بومی تفسیری نا آشنا فراهم آورده است بیشتر به این نیت که بر ارج و اهمیت آزادی تحرک تاکید کند. چه، برای او تحرک نامشروط حق و ویژگی شهروند متجدد و زیر بنای آزادی انسانی است همچنان که دستیابی به آموزش و پرورش، نیل به استقلال مالی و حضور فعال در عرصه های اجتماعی و بالندگی در پهنه هنری نیز جملگی نیازمند آزادی تحرک اند.

تحرک همزاد تجدّد و از شاخص های اصلی آن است. به گفتهٔ میلان کوندرا، نویسندهٔ توانای چک، تجدّد ادبی زمانی آغاز شد که دن کیشوت مأمن و مأوای خویش را به قصد کشف جهان وا نهاد، خلوت خانه و آرامش جهان مألوف را ترک کرد و همراه یار وفادارش سانچو پانزا به استقبال مرارت و سختی رفت تا دنیایی دیگر را بیازماید.[۱۳] طبعاً مراد کوندرا این نبوده که قبل از دن کیشوت دیگران ترک یار و دیار نگفته بودند. اشارهٔ او را باید به این واقعیت دانست که اگر در قرون وسطا جنگ و زیارت و نیاز مالی و انگیزه های سیاسی دلائل عمدهٔ تحرک بودند با آغاز تجدّد تحرک انگیزه هایی نو یافت و از آن پس مختص به یک قشر و گروه خاص نبود. گاه به شکل کوچ روستائیان به شهرها تجلی می کرد و گاه همچون دن کیشوت، دلاور مانش، سوار بر مرکب نگون بختش نماد پویندگی و جویندگی می شد. تجدّد با سیر و سلوک انسان هایی آغازید که مرزهای دیار در خود فروبسته و منزوی را در نوردیدند.

شاید بهمین خاطر میشل فوکو معتقد بود که با ریشه گرفتن تجدّد و تثبیت آزادی و حق تحرک شهروند مفهوم مجازات هم دگرگون شد. اگر در جوامع سنتی کیفر بزهکار شکنجه و شلّاق و اعدام بود با تجدّد شهروند گناهکار از حق تحرک محروم شد و زندان به متداول ترین ابزار مجازات بدل گردید. گرچه، «زندان پر قدمت تر از آن است که بتوان گفت با تدوین قوانین جدید پدید آمده است،»[۱۴] ولی رونق بی سابقهٔ آن در نظام کیفری چند قرن اخیر مؤید اهمیتی است که جوامع متجدّد برای تحرک آزادانهٔ شهروندانشان قایل شده اند.

امّا، آن هنگام که غرب به راه تجدّد گام نهاد و تحرک را یکی از اساسی ترین حقوق مدنی انسان شمرد، جامعهٔ ایران زنان را همچنان به عرصهٔ اندرون محدود و مقیّد نگاهداشت و مانع حضور فعّالشان در فضای رو به گسترش اجتماعی شد.[۱۵] در حالی که تحرک برای مردان همواره ارزشی والا و ستودنی قلمداد می

شد، برای زنان شکستن مرزهای تعیین شده جایز به شمار نمی رفت. از همین رو، برای قرن ها، دیواری نمادین فضا را در ایران به دو بخش اندرونی/بیرونی تقسیم کرده و عرصه های عمومی را مختص مردان دانسته بود. نظام اجتماعی نه تنها بر پایهٔ قوم و تبار و مذهب بلکه بر اساس جنسیت نیز چندپاره بود. تمایزی اساسی و شناخت شناسی میان دنیای زن و مرد وجود داشت.

همان فرهنگی که دور خانه ها دیوار می کشید و زن را درون دیواری پارچه ای و سیّار محصور می کرد، حضور وی را در فضاهای عمومی برنمی تابید، جای زن آرمانی را در چهار دیواری خانه می دانست و سکون او را نه تنها تشویق و ترغیب می کرد بلکه به آن مشروعیت و تقدّسی خاص می بخشید. زن ناشزه، یعنی زن نافرمان و خاطی، زنی بود (و هست) که بی عذر موجه و بدون توافق همسر خانه را ترک می کرد. برعکس، زن پارسا پا از گلیم خود فراتر نمی نهاد. تحرک زنان غیر لازم و حتی خطرناک و فتنه برانگیز پنداشته می شد. گویی تفنّنی خطرزا بیش نبود. فرهنگ حجاب پاسدار چنین جدایی دنیای زن و مرد بود که گاه به تحبیب و زمانی به تهدید، حق حرکت آزاد را از زنان دریغ می کرد. برای خروج از خانه، حتی برای انجام فرایض مذهبی مانند زیارت و سفر حج، زنان مزدوج نیازمند اجازهٔ همسرانشان و زنان مجرد محتاج موافقت اولیائشان بودند.

باور عمومی براین بود که تحرّک زنان نتیجه ای جز هرج و مرج و بی بند و باری ندارد، زیرا زن و مرد همچون پنبه و آتش اند و اگر نیازهای جنسی آنان محدود نشود لاجرم فتنه برمی خیزد. برای حفظ و تداوم میراث مردانه، رفتار جنسی زنان نماد عفت قومی و عمومی به شمار می رفت.[۱۶] مفاهیم اعتباری اخلاقی چون نجابت، حجب و حیا، شرم و ناموس و حتی غیرت و مردانگی رابطه ای تنگاتنگ با فضا داشت و ملازم غیبت زنان از عرصه های عمومی بود.

از اواسط قرن نوزدهم، به تدریج این باور که زنان ایرانی زندانیانی بیش نیستند رواج یافت. نهضت تجدّد همزاد تلاش زنان و مردانی شد که دستیابی گسترده زن و مرد را به عرصه های عمومی حق شهروند می دانستند.[۱۷] از همان آغاز، قیام علیه محدودیت های دست و پا گیر با موجی از مخالفت مواجه شد. ولی با همه ضدیت ها و کارشکنی ها، زنان در جستجوی افق های تازه بر دامنه تحرک خود افزودند. با شروع دوره ای نوین در مناسبات اجتماعی در ایران جغرافیای فرهنگی جامعه به سوی دگرگونی های روزافزون رفت. فضاهای عمومی دیگر در انحصار مردان نبود و زنان نیز به تدریج و با سرعتی فزاینده به آن راه یافتند. بدین

سان، مرز میان زن و مرد و همراه آن مرز میان خصوصی و عمومی، محرم و نامحرم، نجیب و نانجیب رنگ باخت. امّا هرچه شمار زنانی که فضاهای مألوف را وا می گذاشتند بالاتر می رفت ناخشنودی تجددستیزان نیز تشدید می شد. دیری نپائید که حضور زنان در کوی و برزن تجسم آلودگی فرهنگ اصیل و ملی پنداشته شد.

منادیان و معاندان تجدد سکون یا تحرک زنان را کانون بحث ها وکشمکش های خود کردند. گاه حضور زن در عرصه های عمومی نشان غرور ملی و زمانی نماد شرم قومی دانسته شد؛ زمانی درد بود و گاهی درمان درد. زمانی رذیلت بود و گاهی فضیلت. مشکلات جامعه گاه به تلویح و زمانی به تصریح به حساب حضور زنان در عرصه های عمومی گذاشته شد. چنین زنانی را چون دشمنان داخلی و ستون پنجم نیروهای استعماری و امپریالیستی دانستند و به خیانت متهمشان کردند. بسیار کسان گسیختن شیرازه های اخلاقی جامعه را نتیجهٔ آزادی حشر و نشر زن و مرد در عرصه های عمومی پنداشتند.

شاید هیچ منبعی معتبر تر از ادبیات زنان در روایت و تشریح نقش محورین تحرک در آغاز و ادامهٔ سیر تجدّد نباشد. رویارویی با تجربهٔ تجدّد در ایران محور بسیاری از جدال های اجتماعی و فرهنگی در جامعه شد. امّا در کنار آن جنبش دیگری هم نطفه بست و ریشه گرفت؛ جنبشی که خونین و خشونت آمیز نبود و تنها به یاری قلم به نبرد ارزش های حاکم رفت؛ همان جنبشی که حاشیه نشینی نیمی از جامعه را نپذیرفت، حیطه و مفاهیم زنانه و مردانه را گسترده کرد، طلسم غیبت زنان در عرصه های عمومی را شکست و اندیشه خلاق را در خدمت یک خانه تکانی فرهنگی نهاد.

شمشیر خویش بردیوار آویختن نمی خواهم
باخواب ناز جز درگور آمیختن نمی خواهم:
شمشیر من همین شعر است پُرکار تر زهر شمشیر
با این سلاح شیرینکار خون ریختن نمی خواهم
جز حق نمی توانم گفت گر سر بریدنم باید
سر پیش می نهم وز مرگ بگریختن نمی خواهم.
ای مرد من زنم، انسان، بر تارکم به کین توزی
گر تاج خارنگذاری گل بیختن نمی خواهم
با هفت رنگ ابریشم از عشق شال می بافم
وین رشته های رنگین را بگسیختن نمی خواهم

هرلحظه آتشی در شهر — افروختن نمی یارم
هر روز فتنه یی دردهر — انگیختن نمی خواهم
ای زن ستیز بدفرجام — جنگ و جنون و جهلت بس!
این جمله گرتومی خواهی — هیهات، من نمی خواهم. . .[۱۸]

نفس نویسندگی ورود به گستره های همگانی است. نوعی کشف حجاب است. تسرّی به جهان دیگران است. نویسندگی به زن حضوری اجتماعی و علنی می بخشد و مرز میان محرم و نامحرم را در می نوردد. همین تحرّک و تموّج دریغ شده از زنان محور اصلی و درونمایهٔ آثار زنان شاعر و نویسندهٔ معاصر ایران است. از همان لحظه که قرهٔ العین با باد صبا همگام و همراه شد و مرزها را پیمود تا به امروز که سیمین بهبهانی خود را کولی می داند و همانند کولی اشعارش دیوار سکون و سکوت را می شکند، زنان نویسنده و شاعر بر تحرّک آزاد پای فشرده و مرزهای تصنعی تحمیل شده بر زن را برنتافته اند. بی سبب نیست که کلماتی همچون قفس و زندان و افعالی همچون برخاستن، پریدن، در راه بودن، پرواز کردن، و اوج گرفتن در شمار متداول ترین واژه ها در نوشته ها و سروده های زنان است.

و همین پرواز و بی مرزی جان و لُبّ کلام آثار بهبهانی است که می گوید: «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 اندیشه شاگردانم را پرواز دهم و بی مرزی را بسازم.»[۱۹] بهبهانی این اعتقاد دیرینه دربارهٔ «جای زن» را همواره به چالش طلبیده و بی پروا از تیر تهمت و تکفیر با جیره بندی فضا و تسلط انحصاری مردان بر آن به ستیز برخاسته است. اگر پرنده و پرواز در اشعار اکثر زنان شاعر صد سال گذشتهٔ ایران نقشی محورین ایفا کرده، این کولی است که در اشعار بهبهانی رخ می نماید و در هیچ مدار بسته ای محبوس نمی ماند.

کولی در ذهن و خاطرهٔ ایرانیان معانی و ویژگی های گوناگون و گاه ضد و نقیض را تداعی می کند. از آن جمله این که او پیوسته در حرکت و خانه به دوش است. از دهی به دهی، از شهری به شهری و از دیاری به دیار دیگر سفر می کند. در پرده نمی نشیند و بی پرده سخن می گوید. زبانی دراز و پایی تیز دارد. سنگین و صامت نیست. دهخدا واژه کولی را مترادف با «زن بی شرم، بسیار سخن و دشنام، پر داد و فریاد، سلیطه، آپاردی و فاحشه» می داند. کولیگری در زبان فارسی باری منفی دارد و لغت نامه ها آن را مترادف با «غرشمالی، ارقگی و داد و

فریاد بیهوده کردن» می دانند. و البته این همه جای چندان تعجب نیست. فرهنگی که برای قرن ها زن را خانه نشین و محصور اندرونی خواسته و او را سنگین و صامت پسندیده، فرهنگی که از تحرک زن هراسی عمیق داشته و واژگانی همچون «خیابانگرد»، «ولگرد» و «هرجائی» را برای زن مترادف با فحشا دانسته، طبعاً تحرک بی امان کولی خوشایندش نیست و آن را به آسانی برنمی تابد.

بهبهانی بارها در اشعار و گفته هایش به این نکته اشاره کرده که کولی اشعارش خود اوست. «کولی منم، آه! آری، اینجا به جز من کسی نیست؛ / تصویر کولی است پیدا، رویم در آئینه تا هست».[۲۰] او با روایتی نو به این مهاجر ازلی سیمایی توانمند می بخشد. دلبستگی بهبهانی به این انسان طرد شده ولی آشنا و پرتوان در واقع دست رد زدن به بسیاری از ارزش های سنتی در بارهٔ زنانگی و به ویژه در بارهٔ «جای زن» است. کولی بهبهانی استقلالی محصور ناشدنی دارد، بر سرنوشتش حاکم است، تخته بند خانه نیست. در پستو نمی ماند. رام نمی شود. زندانی معانی آرمانی نیست. از شرق است ولی به غرب سفر می کند. قدرتی جادویی دارد. کف می بیند. فال می گیرد. گذشته را می داند. آینده را پیش بینی می کند. مشکل می گشاید و دعا می نویسد.

کولی بهبهانی با همه شباهت های آشکارش با تصویر آشنای کولی ویژگی های بدیع و جالب دیگری نیز دارد که نه جزیی اند و نه تصادفی. هر دو می خوانند، می رقصند، می خندند و های و هوی می کنند. هردو زبانی دراز و رویی باز دارند. در پرده نمی نشینند و در پرده سخن نمی گویند. پیوسته در حرکت اند و خانه به دوش. امّا کولی بهبهانی حضوری قایم به ذات خود دارد. او نه وسوسه گر ابدی است نه حوری همیشه باکره. نه فریبکار است نه فریب خورده. نه ابله است نه سست بنیان. انسانی است آگاه که می خواهد آزاد باشد، دوست بدارد و دوستش بدارند. هرچند ملعبهٔ دست سوداهای جنسی نیست ولی به نفی عشق و نیازهای جسمی هم تظاهر نمی کند. کولی بهبهانی مرز شکن است و مرز پیما. راکد ماندن و در گودالی خشک شدن را برنمی تابد. الفتی با حصار ندارد. همواره در جریان است و همچون نسیم صید ناشدنی. طاغی و عاصی است و یال اسب تازنده اش باد را شانه می زند.

با قدم های کولی، دشت بیدار می شد؛
با زلال نگاهش، برکه سرشار می شد.
لب زهم باز می کرد، کهکشان می درخشید. . .

موی بر چهره می ریخت، آسمان تار می شد. . .
تیغه 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.[۲۱]

بهره جوئی بهبهانی از تصویر کولی برای باز اندیشی و بازخوانی مفاهیم زنانگی را باید کاری درخشان و بی نظیر شمرد. او قدرت و نه غرشمالی کولی، استقلال و نه آوارگی اش، تظلم و نه ارقگی اش، تحرک و نه ولگردی اش را بر می کشد و تصویری ناآشنا از این چهرهٔ آشنا ارائه می کند. صدای کولی که همچون بدنش در کوچه و بازار گذر دارد برای بهبهانی حرمت بودن است و لازمهٔ زندگی، نه نشانهٔ بی حیایی و «کولیگری».

کولی ! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری تاگوش ها برسانی.
دود تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را،
برکش ز وحشت این شب فریاد اگر بتوانی. . .
کولی ! برای نمردن، باید هلاک خموشی!
یعنی به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی.[۲۲]

پانوشت ها:

[۱]. سیمین بهبهانی به سال ۱۳۰۶ در تهران زاده شد. مادرش فخرعظمی ارغون، و پدرش عباس خلیلی، نویسنده و شاعر بودند. تحصیلات متوسطه را تمام نکرده بود که با حسن بهبهانی ازدواج کرد و علیرغم مشکلات فراوان رشته حقوق قضایی را در دانشگاه تهران به پایان رساند. بهبهانی تدریس را به حرفه های دیگر ترجیح داد و تا بازنشستگی دبیر دبیرستان های تهران بود. برای شرح مفصل زندگی بهبهانی ن. ک. به: *نیمهٔ دیگر*، ویژه سیمین بهبهانی، شماره ۱، دوره دوم، پائیز ۱۳۷۲.

[۲]. حمید مصدق، *نیمای غزل*، به کوشش علی دهباشی (تهران: نگاه، ۱۳۸۳)، ص ۶۳۱.

[۳]. *زنی با دامنی شعر* به کوشش علی دهباشی (تهران: نگاه،۱۳۸۳)، ص ۱۵.

[۴]. *نیمه دیگر*، ویژه سیمین بهبهانی، ص ۲۷.

[۵]. سیمین بهبهانی، «دنیای کوچک من،» ***گزینه اشعار*** (تهران: مروارید، ۱۳۶۷)، ص۱۳۷.

[۶]. سیمین بهبهانی، ***یک دریچه آزادی***، (تهران: سخن،۱۳۷۴)، ص ۱۷۵.

[۷]. ن. ک. به: شعر «زمین کروی شکل است،» ***یک دریچه آزادی***، صص ۱۲۹-۱۳۰.

[۸]. (***سه تار شکسته*** (۱۳۳۰)؛ ***جای پا*** (۱۳۳۵)؛ ***چلچراغ*** (۱۳۴۶)؛ ***مرمر*** (۱۳۴۲)؛ ***رستاخیز*** (۱۳۵۲)؛ ***خطی زسرعت و از آتش*** (۱۳۶۰)؛ ***ارژن*** (۱۳۶۲)؛ ***گزینه اشعار*** (۱۳۶۷)؛ ***کاغذین جامه*** (۱۳۷۱)؛ ***کولی و نامه و عشق*** (۱۳۷۳)؛ ***عاشق تر از همیشه بخوان*** (۱۳۷۳)؛ ***یک دریچه آزادی*** (۱۳۷۴)؛ ***جای پا تا آزادی*** (۱۳۷۷)؛ ***از سال های آب و سراب*** (۱۳۷۷)؛ ***یکی مثلاً این که*** (۱۳۷۹)؛ ***مجموعهٔ اشعار*** (۱۳۸۴) و ***ای دیار روشنم*** (۱۳۸۵).

[۹]. سیمین بهبهانی، «در کوی و گذارم،» ***کاغذین جامه*** (سن حوزه: نشر زمانه،۱۳۷۱)، ص. ۱۵۷.

[۱۰]. «شانهٔ فیروزه،» ***یک دریچهٔ آزادی***، ص ۱۷۲.

[۱۱]. ضیا موحد، «تأملی در شعر سیمین بهبهانی،» ***نیمه دیگر***، ویژه سیمین بهبهانی، صص۶۶-۶۳.

[۱۲]. سیمین بهبهانی، «رگبار بوسه،» ***رستاخیز*** (تهران: زوار، ۱۳۵۲)، صص۱۱- ۱۲.

[۱۳]. ن. ک. به:
Milan Kundera, *The Art of the Novel*, translated by Linda Asher, New York, ۱۹۸۸,PP. ۳-۲۰.

[۱۴]. میشل فوکو، ***مراقبت و تنبیه؛ تولّد زندان***، مترجمان نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، (تهران ، نشر نی، ۱۳۷۸)، ص ۲۸۶.

[۱۵]. جالب آنکه در همان کتاب دن کیشوت که نخستین شاهکار ادبیات مدرن جهان است، زنی پوشیده در حجاب اسلامی که زورایدا نام داشت در صحنه ادبیات غرب رخ نمود. قبل از زورایدا زنان مسلمانی که در صحنه ادبیات اروپا ظاهر می شدند زنانی مستقل و قدرتمند بودند و هرگز در حجاب رخ نمی نمودند. از برامیمند (Bramimonde) تا نیکولت (Nicolette) و شاهدختهای متعدد جملگی نه مظلوم بودند و نه محجوب ، نه محصور بودند و نه تبعیدی ورطه ای هولناک. برعکس، نقشی عامل و فعال ایفا می کردند، و حضوری انکار ناشدنی و اراده ای آهنین داشتند.
برای بحث جامعی در این زمینه ن. ک. به:
Mohja Kahf: *Western Representation of the Muslim Woman: From Tergamant to Odalisque*, Texas, ۱۹۹۸.

۱۶. هرچند جدایی دنیای زنان و مردان بسان نوعی آرمان بشمار می آمد ولی هرگز به طور کامل تحقق نمی یافت. زنان مسن تر که اغلب به نظر جامعه میل جنسی نداشتند و آن را در دیگران برنمینگیختند به تحرک جنسی بیشتر مجاز بودند. به علاوه زنان طبقات فرودست، زارعان، و عشایر نیز نمی توانستند آرمان های جدایی زن و مرد را رعایت کنند. نیاز مالی یا شرایط زندگی آنان ایجاب می کرد که برای امرار معاش راهی کوی و برزن شوند.

۱۷. بیش از صد و پنجاه سال است که تجربهٔ تجدّد محور و مبحث جنبش های سیاسی، مذهبی، فلسفی، و ادبی در ایران بوده است. مورخان و منتقدان به تفسیر دربارهٔ این مقوله نوشته و مختصّات آن را چه به عنوان الگوی یک نظام اجتماعی، چه به عنوان یک منظر و جهان بینی ویژه بر شمرده اند. نیت من در اینجا تنها بررسی پیوند ساختاری تجدّد و آزادی تحرک زنان است.

۱۸. سیمین بهبهانی، «شمشیر،» ***ای دیار روشنم***، (لوس انجلس: شرکت کتاب، ۱۳۸۵)، ص ۸۵

۱۹. سیمین بهبهانی، «نامه ای چاپ نشده به ***کیهان***،» ۷۰/۳/۵، ص ۷.

۲۰. «کولی واره، ۱،» ***دشت ارژن***، ص، ۲۰.

۲۱. «کولی واره، ۲،» ***همان***، ص ۲۱.

۲۲. «کولی واره، ۳،» ***همان***، ص ۴۳.

شرکت کتاب جهان
555 Westbard Ave. MD 20816
www.jahanbook.com

ایران نامه

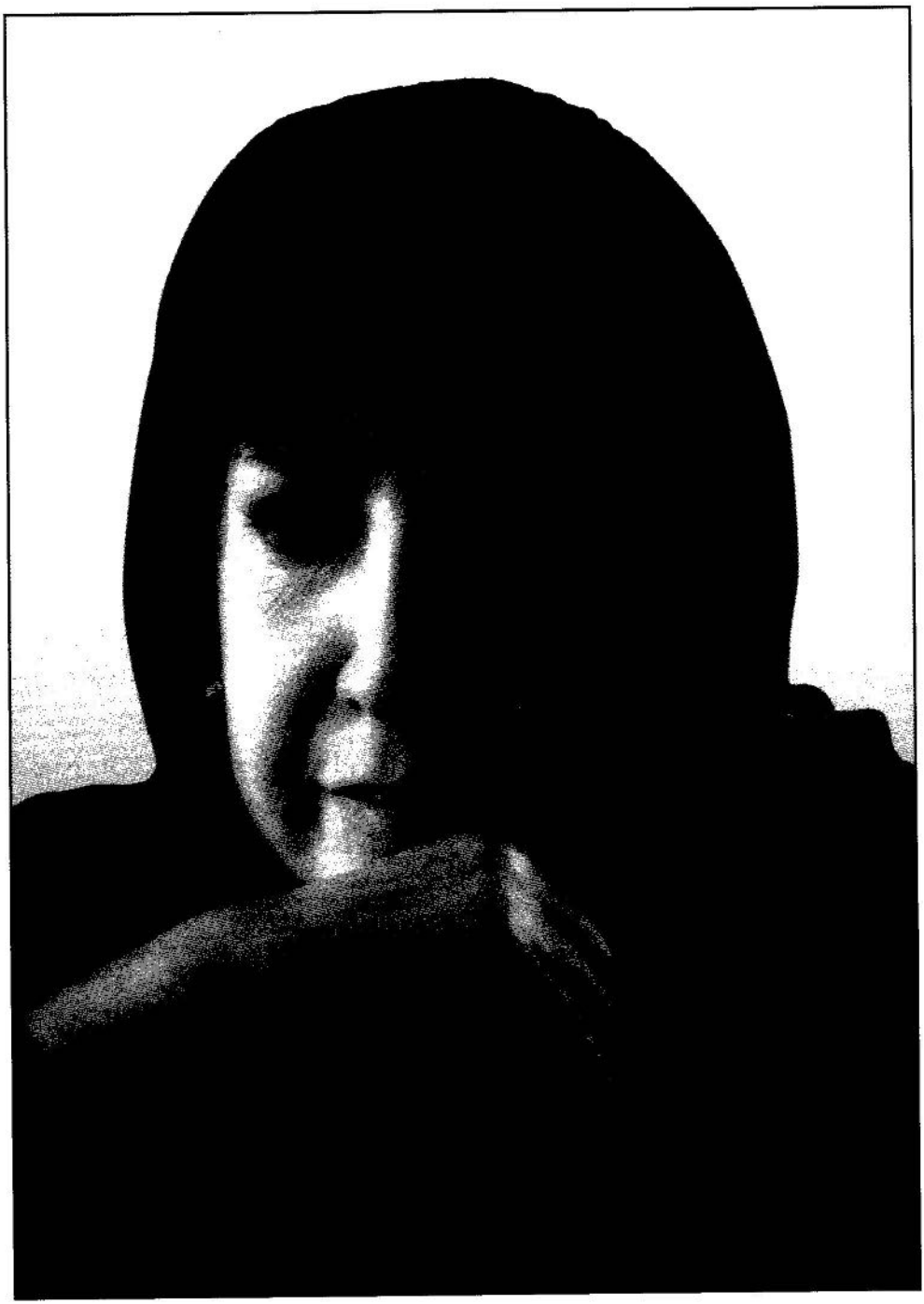
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنّادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



رضا قنّادان*

معنای معنا:[۱] تحلیلِ شعری از سیمین بهبهانی

هدف این نوشته تلاش برای دست یافتن بر نوعی «معنا» در پیوند با شعر «*چراغ. . .کتاب*» سیمین بهبهانی است. با توجّه به گرایش‌ها و چشم‌اندازهای گوناگون حاکم برتئوری ادبی، بی شک انتظار از تحلیل‌گر یک اثر هنری این است که پیش از هر چیز روشن سازد از چه زاویهٔ دیدی قرار است به بررسیِ موضوع مورد بحث خود بپردازد. در پاسخ به این انتظار است که لازم می‌آید بحث را با سخن کوتاهی پیرامون این پُرسش آغاز کنیم.

یکی از دیدگاه‌های رایج در تئوری ادبی[۲] که در دهه‌های واپسین قرن بیستم مورد توجّه بسیاری ازمنتقدان بوده و صورت‌هایی از آن تا امروز اعتبارخودرا حفظ کرده دیدگاه معروف به «زیبایی شناسی دریافت» (reception aesthetics) است. این شیوهٔ برخورد با ادبیات که گاهی از آن به عنوان «تئوری دریافت» (reception theory)، یا درکاربرد کلّی‌تر آن، «نقد متکّی بر واکنش خواننده» (reader-response criticism)، نام برده می‌شود در این نوشته با نام «تئوری همگانی دریافت» مورد بررسی قرارگرفته است.[۳] این تئوری متکّی بر تعریفی از اثر ادبی است که آن رَا به خودی خود مقولهٔ خودکفایی نمی‌داند. آنچه به یک متن ادبی، چه نثر و چه شعر، «معنا» می‌بخشد، یا به عبارت دقیق‌تر، آن را، در مقام یک اثر هنری، کامل می‌کند، تفسیر آن از سوی خواننده است.

---

* استادیار پیشین دانشگاه فردوسی مشهد و مدرّس بازنشستهٔ دانشگاه جورج تاون واشنگتن.

بر این قرار، شعر را نباید حوزه‌ای از تبلور گفتاری تلّقی کرد که با یک یا چند لایهٔ معنایی ثابت از ذهن شاعر تراوش می‌کند و برای همیشه از گزند هرگونه تغییری در امان می‌ماند. بیان شعری دارای جنبه‌هایی است که در هر دورانی از تاریخ با ورود به ذهن خوانَنده در بستر معنایی ویژه‌ای کامل می‌گردند. تنها صورتی از شعر که همواره در طول تاریخ ثابت می‌ماند نمای خطّی یا چاپی آن است. تا زمانی که این نمای خطّی یا چاپی، و گاهی صوتی، به ذهن خواننده راه پیدا نکرده است با شکل بی جانی روبرو هستیم که نمی‌توان از آن به عنوان شعر نام برد. وقتی سخن از شعر به میان می‌آید منظور اشاره به مرحلهٔ زنده و پویایی از آن است که با ورود به ذهن خواننده کسب حیات و هوّیت می‌کند. در این مرحله عناصری دخالت دارند که با «افق تاریخی» حاکم بر روند سُرایش یکسان نیستند. از اینرو، نباید پنداشت وقتی شعری را می‌خوانیم همان معنایی از آن را دنبال می‌کنیم که شاعر خود در لحظهٔ آفرینش در نظر داشته است. از آنجایی که تصرّفات ذهن خواننده در مفاهیم شعری خود یک پیش‌آمد «تاریخی» است، یعنی رُخدادی است که در پیوند با یک «موقعّیت» ویژه صورت می‌گیرد، کم‌تر پیش می‌آید که خوانندگان در همهٔ دوران‌های تاریخ بر دریافت مشترکی از یک شعر خاص دست یابند.

بنا بر آنچه گذشت، تفسیر یا معنا بخشیدن به شعر از سوی خواننده، برخلاف برخی از شیوه‌های رایج در گذشته، به معنای کوشش برای کشف آنچه منظور شاعر در لحظهٔ سرایش بوده نیست. باید چنین پنداشت که واژه‌ها با خروج از ذهن شاعر حیات معنایی خود را از دست می‌دهند و تنها با بهره‌مند شدن از عناصر هستی‌بخش تازه‌ای در ذهن خواننده جان تازه‌ای می‌گیرند.

در این جا توجّه به نکته‌ای لازم است. آمبرتو اکو متن‌های ادبی را با توجّه به نوع واکنشی که ممکن است در ذهن خواننده برانگیزند در دو گروه از هم متمایز می‌سازد. گروه نخست متونی هستند که مانند داستان‌های پلیسی، یا به گفتهٔ خود او، داستان‌های مَعروف به جمیز باند، اثر یان فلمینگ، از معنای از پیش تعیین شده‌ای برخوردارند. از آنجا که «نشانه»های تعیِّین کنندهٔ معنا در این گونه متن‌ها به صورت قراردادی به کار برده می‌شوند و نمایندهٔ رویداد یا پدیدهٔ محدود و روشنی درزمان و مکان خاص به شمار می‌روند، کمتر به خواننده فرصت می دهند نیروهای ذهن خود را در روند معناگشایی آنها دخالت دهد. اکو این گونه متن‌ها را که در آنها بر روی هر خواننده‌ای باز است امّا امکان هیچگوَنه تفسیر تازه‌ای جز

آنچه نویسنده در نظر داشته در آنها وجود ندارد، «متون بسته» نام می گذارد. گروه دوّم که داستان‌هایی ازنوع آثار جمیز جویس را دربر می گیرد، «متن‌های باز» نام دارند. منظور از اینگونه متن‌ها اشاره به داستان‌هایی است که سرنوشت معنایی آنها در گرو تصرّفات ذهن خواننده است آن هم خواننده‌ای مجهّز به دانش و تجربیات تخصّصی. «نشانه‌شناسی» متن‌های «بسته» و «باز» آن سان که در نوشته‌های اکو مورد کند و کاو قرار گرفته است یکی از راه گشاترین بررسی‌هایی است که واکنش‌های ذهن خواننده را در برخورد با واژه‌ها در قالب متون داستانی نمایان می‌سازد.[۴]

بحث اکو در مورد تمایز بین متن‌های «باز» و «بسته» را می‌توان در مورد شعر نیز به کار بست. در هر ادبیاتی شعرهایی وجود دارند که مانند داستان‌های جنایی با یک بار خواندن جاذبهٔ خود را برای همیشه از دست می‌دهند. این گونه شعرها را می‌توان در شمار متن‌های «بسته» قرار داد و چنین تصوّر کرد که با خواندن آنها درست بر همان معنایی دست می‌یابیم که مورد نظر شاعر بوده است. کمتر پیش می‌آید این معنای از پیش تعیین شده و ثابت تابع برداشت‌های گوناگون از سوی خوانندگان قرار گیرد، چرا که «نگاه» شاعر فرصتی برای رُشد چنین امکاناتی را در بستر زیبایی‌شناسانهٔ شعر فراهم نساخته است.

به عبارت دیگر، متنِ «بسته» را باید به شعری اطلاق کرد که از معیارهای لازم برای ورود به دوران‌های آیندهٔ تاریخ به صورت هنر زنده و مطرح برخوردار نیست. برعکس، شعر ماندنی شعری است که در هر دورانی به خواننده اجازه می‌دهد با توجّه به افق تاریخی و حساسیت‌های زیبایی‌شناسانهٔ عصر خود به آن جان تازه‌ای بخشد. چنین شعری از فضای «باز»ی برخوردار است که در آن خواننده می‌تواند پیش دانسته‌ها، انتظارات و تجربیات شخصی خود را آزادانه در پرورش قابلیّت‌های آن دخالت دهد. راز جاودانگی شعر ناب را در همین اصل باید جست.

هدف از اشاره به این مرزبندی این بود که بگوییم رویکرد مورد بحث، یعنی دیدگاه متکّی بر«تئوری همگانی دریافت» در ارتباط با متن‌های ویژه‌ای قابل بهره گرفتن است. این رویکرد خواه ناخواه ما را با پُرسش دیگری روبرو می‌سازد. اگر بنا بر این باشد که یک اثر ناب ادبی، یعنی اثری با ساختار باز، در ذهن هر خواننده‌ای با چهرهٔ متفاوتی تجلّی یابد، باید پرسید سیمای واقعی شعر کدام است و با چه معیاری می‌توان به هر یک از خوانش‌های گوناگون آن مشروعیّت بخشید؟ آیا با این شیوهٔ برخورد موضوع معناگشایی شعر به عرصهٔ آشفته و «بی در و

پیکری» کشانده می‌شود که به خواننده اجازه می‌دهد هرآنچه دل تنگش می‌خواهد به عنوان «تفسیر» در بارهٔ شعر بگوید؟ آیا مفهوم «تئوری دریافت» به راستی این است که به گفتهٔ تری ایگلتون، یک متن ادبی روز دوشنبه دارای یک معنا و روز جمعه برخوردار از معنای دیگری باشد؟[۵]

اگر چه اینگونه به نظر می‌رسد که حاصل «نسبیّت باوری» (relativism) در قلمرو کاوش‌های انتقادی چیزی جز غلبهٔ هرج و مرج بر عرصهٔ ارزیابی آثار ادبی نیست، امّا نگاهی کوتاه به بستر زایش این دیدگاه و جستار در گرایش‌های پدید آورندهٔ آن منطقی را آشکار می‌سازد که در پرتو آن آشفتگی ناشی از نسبیت-باوری نوعی معنا به خود می‌گیرد. «زیباشناسی دریافت» را باید زاییدهٔ تحوّلاتی درپیش‌انگاره های فکری و فلسفی دانست که راه را برای استیلای کامل فرهنگ «پُست مُدرن» هموار می‌سازد. منظور از این اصطلاح اشاره به دورانی در تاریخ اندیشهٔ غرب است که با آغاز آن گرایش به مفاهیم مطلق، یا به گفتهٔ لیوتار «روایت‌های بزرگ»،[۶] رو به زوال می‌گراید ونسبیّت- باوری به جای آن برهمهٔ حوزه‌های فرهنگ غالب می شود. از اینرو از سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۶۰ به این سوی که «پُست مُدرنیسم» در آستانهٔ شکوفایی قرار می‌گیرد مقوله‌هایی چون حقیقت تام، ارزش‌های ثابت و همگانی، کلیّت‌های فراگیر و پابرجا به گونهٔ روزافزونی از صحنهٔ تلاش‌های روشنفکری بیرون می‌روند و استقبال از یافته‌های نسبی و گذرا، گرایش‌های فردی و قومی، ارزش‌های اقلیّتی و حاشیه‌ای، و چشم-اندازهای حاکی از کثرت و تنوّع به جای آنان رونق می‌گیرد.

نقد ادبی که خود از آغاز قرن بیستم باتکیه برتحوّلات زبان شناسی و یافته های روشنگرانهٔ آن میدان نمایش مرکزی‌ترین گرایش‌های فرهنگی و حسّاسیت-های روشنفکری بوده است ازنفوذ تحوّلات پُست مُدرن برکنار نمی‌ماند. در این ارتباط آنچه در گسترهٔ معناگشایی شعر صورت می‌گیرد از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار می شود. روشن است در فضایی که در آن مقوله‌های مطلق و پا بر جا جای خود را به مفاهیم «مصرفی» و گذرا سپرده است، نمی‌توان پذیرفت که به شیوه‌های گذشته معنای شعر تنها در آنچه منظور شاعر بوده جست و جو شود، یعنی واقعیّت ثابت و خدشه‌ناپذیری بدان منسوب گردد که هر دورانی از تاریخ به عنوان یگانه عنصر تعیین کنندهٔ معنا از سوی خواننده و منتقد باز شناخته شود. همچنانکه فلسفهٔ مارکسیسم به عنوان «روایتی بزرگ»، یعنی مفهوم مطلق و فراگیری که می‌کوشد تمام جنبه‌های هستی را در پرتو اندیشهٔ واحدی توضیح دهد، با ذهنیّت

پُست مُدرن در تضّاد می‌افتد و از اینرو لازم می‌آید که بازخوانی و بازنگری شود، مطلق انگاری حاکم بر معناجوئی شعر نیز در برابر آرمان‌های پُست مُدرنیسم رنگ می‌بازد و ابتکار عمل در گشودن رمزهای نهفته در بیان شعری به دست خواننده و تصرّفات ذهنی او می‌افتد. ازآنجایی که بنا بر یافته‌های هرمنوتیکی برداشت هر خواننده‌ای از متن تابع پیش دانسته‌ها، و «افق انتظارات» او است، باید انتظار داشت که هر خواننده یا تحلیل گری بر نمای تازه و متفاوتی از شعر دست یازد.

پیامد این رویکرد، تغییر تعریف شعر از تبلوری ثابت و ایستا به ساختاری روان و پویا است که می‌تواند در هر دورانی از تاریخ و به دیدهٔ هر خواننده و منتقدی با چشم‌انداز تازه‌ای نمایان گردد. توّجه به این نکته ضروری است که منظور ما در این جا تغییر خود شعر نیست، بل شیوهٔ نگاه کردن به آن از سوی خوانندگان و تحلیل گران اَست. کمتر شعری را می‌توان در ادبیات جهان یافت که در همهٔ دوران‌ها و برای تمام خوانندگان دارای معنای یکسانی باشد و هیچ تفاوتی در خوانش‌های گوناگون آن به چشم نخورد. بیان شعری، با هر صورت و مربوط به هر دوران که باشد، تبلوری از زبان را به نمایش می‌گذارد که در ذات خود تفسیرپذیر و پدیدآورندهٔ نماهای گوناگون است. امّا نکتهٔ مورد تأکید در این جا این است که در گذشته تفسیرهای مختلف از یک شعر را ناشی از اختلاف نظر در بارهٔ منظور شاعر می‌دانستند.

بنا بر این، هر خوانشی که از شعر صورت می‌گرفت بازگفت آنچه شاعر خود درنظر داشته تلّقی می‌شد و نیز تنها برداشت درست ازشعر به شمار می‌رفت. برعکس، هرگونه شناخت متفاوت، حاصل بدفهمی متن، یعنی نادرست تفسیرکردن منظورشاعر شناخته می‌شد. امروز بنابر آنچه علم معناگشایی یا هرمنوتیک می‌گوید، تفاوت میان دیدگاه‌های گوناگون از یک اثر ادبی را باید ناشی ازتفاوت‌هایی دانست که میان پیش‌دانسته‌ها، انتظارات، وتجربیات خوانندگان و تحلیلگران مختلف وجود دارد. اگر می‌بینیم که در هر دورانی از تاریخ چشم‌انداز تازه‌ای از آثار ادبی ترسیم می‌شود، علّت را باید در چندگونگی اُفق‌های تاریخی تحلیل گران جست و جو کرد.

اینک باید دید در نبود معیار مشخّص و هدایت‌کننده‌ای چون منظور شاعر، تعریف ما از شعر چیست و با توّجه به خوانش‌های گوناگون چگونه تصویری از یک شعر خاص را باید در ذهن مجسّم سازیم. برای پاسخ به این پُرسش بجا است به پیروی از فردریک جمیزسون بحثی را از زبان شناسی نمونهٔ کار قرار دهیم.

تصویری که در این چارچوب از شعر به دست می‌آید با تعریف فردیناند دو ساسور از «زبان» قابلِ توضیح است. یکی از مهم‌ترین و جالب‌ترین یافته‌های دوساسور در زبان شناسی تفاوتی است که وی بین «زبان» (langue) و «گفتار» (parole) یا «سخن» قائل است. به دیدهٔ او، «زبان» مجموعهٔ امکانات صوتی، واژگانی، نحوی، و معنایی است که در زمان معیّن، به یک وسیلهٔ بیان مشخّص چون فارسی یا انگلیسی، تمامیّت می‌بخشد. در تاریخ فردی نبوده است که بر تمام امکانات زبانی خود مسلّط باشد و همهٔ آنها را هنگام استفاده از زبان به کار بندد. هر فردی به هرزبانی که سخن می‌گوید در کاربُرد مشخّصی از آن است و در طول عمر خویش تنها به بخش محدودی ازمجموعهٔ امکانات زبانی تحقّق می‌بخشد.

این بخش از امکانات محدود که هر فرد در زمان معیّن به منظور پاسخ گفتن به یک نیاز کلامی از قوّه به فعل در می‌آورد به گفتهٔ دوساسور «گفتار» یا «سخن» نام دارد.[۷] نوشته‌ای را که هم اکنون می‌خوانید نمونه‌ای از «گفتار»، یعنی کاربرد محدودی از زبان فارسی، به مفهوم یاد شده است. بنا بر آنچه گذشت اگر بخواهیم بر تصویری از «زبان» فارسی در این لحظهٔ معیّن از تاریخ دست یابیم، یا دست‌کم به آن نزدیک شویم، لازم می‌آید همهٔ «گفتار»هایی را که در این لحظه از زمان در میان فارسی زبانان دنیا، چه در پهنهٔ فارسی نوشتاری و چه در گسترهٔ کاربردهای شفاهی آن، در جریان است در نظر آوریم.

با این نمونه می‌توان تصویر تازه‌ای از شعر بدان سان که در چارچوب مورد بحث مطرح است به دست داد. تفاوت میان یک شعر در کلیّت آن و هر یک از خوانش‌های گوناگونی که در یک دوران معیّن و یا در طول تاریخ از آن صورت می‌گیرد مانند تفاوتی است که فردیناند دو ساسور بین «زبان» و «سخن» قائل شده است. به عبارت دیگر، هر شعر نابی در وضعیّت کلّی آن، مانند «زبان» در مبحث دوساسور، مجموعه‌ای از امکانات نامحدود زیبایی شناسی است که در هیچ شرایطی نمی‌توان همهٔ آنها را یک جا از قوّه به فعل در آورد. هر خوانشی که از آن انجام می‌گیرد، چنانکه در مورد «گفتار» یا «سخن» توضیح دادیم، تنها به بخش محدودی از این امکانات تحقّق می‌بخشد. نسبت «گفتار» با «زبان» در حقیقت نسبت جزء است با کّل، یعنی رابطه‌ای است که میان اعضای یک مجموعه و کّل آن مجموعه و یا میان تجلیّات حاصل از کارکرد یک قانون طبیعی و خود آن قانون وجود دارد. این همانندی در مورد شعر و خوانش‌های گوناگون آن نیز صادق است. قانونی چون قانون جاذبه را در نظر بگیرید که در هر لحظه از زمان

جلوه‌های فراوانی را از خود در قالب رویدادهای طبیعی به نمایش می‌گذارد. هر شعری در موقعیّت کلّی خود مانند چنین قانونی است که امکان تفسیرهای جورا جوری را با توجّه به ویژگی‌های ذهنی هر خواننده فراهم می‌سازد.

با روشن شدن تکیه‌گاه بحث، به تحلیل شعر «چراغ. . .کتاب» می پردازیم و برای این کار لازم است نخست نگاه دقیقی به آن بیفکنیم:

چراغ را خاموش کردم، کتاب را ناخوانده بستم
پتو چه سنگین و چه زبر است! چقدر امشب خسته هستم!
صدای مُشتی پاره آهن، عبور دایمی شان
نمی گذارد بخوابم، ملول در بستر نشستم
چراغ . . . روشن کردمش باز، کتاب . . . امّا عینکم کو
چه دارد این سُمباده ی مغز؟ گشودم و ناخوانده بستم. . .

هزار و یک عاشق . . . کجا؟ نمانده یک تن در کنارم
ز دامِ من رستند و رفتند، ز بند سوداشان نرستم
هزار و یک عاشق که از عشق به آسمانم می نشاندند
هزار و یک پیمان که از ناز چو ریسمانش می گسستم
جوانی و آن بی خیالی کجاست با آن خواب شیرین
مزاج بی افیون ملنگم، طبیعت بی باده مستم.

چراغ با آن نور تُندش به چشم هایم نیزه می زد
کتاب را پرتاب کردم، چراغ را در جا شکستم:

ـ "بخواب، زن، آشفتگی بس!" ـ نمی توانم، قرص ها کو؟"
به زیر بالش دست بردم، به شیشه ای لغزید دستم.
ـ "چه قدر؟ صد یا چند قرص؟ بخور که خوابت جاودان باد!"
ـ نمی خورم: دشمن بداند که زندگی را می پرستم.[۸]

برای آنکه این قطعه را مورد بررسی قرار دهیم لازم است ورود هر یک از واژه های آن به ذهن را مانند کاشتن بذری در نظر بگیریم که رفته رفته آغاز به روییدن می کند و برای آنکه درخت بارآوری شود مراحل گوناگونی را پشت سر می گذارد. نخستین مرحلهٔ خوانش، برخورد دیداری خواننده[۹] با واژه ها است. برخلاف هنرنقّاشی، تجربهٔ بصری این مرحله فاقد ارزش زیبایی شناسی است، چرا

که ویژگی های صوری چون شکل و اندازه و نوع دستخط یا چاپ کلمات تأثیری در انگیختن احساسی که در ارتباط با محتوای شعر باشد ندارد. در فرهنگ ما خوش نویسی ی ابیات خود هنر مستقلی است که مانند هنر نقاشی شناخت کیفیت زیبایی شناسانهٔ آن تنها در گرو قوهٔ بینایی است و هیچیک از معیارهای رایج در نقد ادبی را در بر نمی گیرد. از اینرو کمتر پیش می آید که با خواندن بیتی یا رباعی و یا غزلی در چارچوب هنر خوش نویسی بر دریافتی از بیان شعری دست یابیم که خارج از این گسترهٔ هنری ناممکن است. تا کنون شنیده نشده است که خواندن غزل خوش نویسی شده ای از حافظ تأثیری متفاوت با آنچه ممکن است از برخورد همان غزل در صورت معمولی آن حاصل گردد، در خواننده بر جا گذارد.

تنها موردی که شکل صوری شعر ممکن است در شمار عناصر شعری قرار گیرد زمانی است که برای نمونه، چاپ شعری پیرامون «درخت»، شکل درختی را نمایان سازد. نمونه هایی از این دست نه تنها نادراند، بل چند مورد شناخته شده ای که در زبان انگلیسی تا کنون عرضه شده‌اند[۱۰] نشان می دهند که تأثیر نمای برونی شعر در تقوّیت مفاهیم شعری چندان قابل اعتنا نیست. ارزش مرحلهٔ دیداری تنها در این است که وسیلهٔ ورود خواننده را به ساحت های معنایی و موسیقایی شعر فراهم می سازد.

آنچه در نخستین مرحلهٔ ورود به قلمرو معنایی شعر «چراغ . . . کتاب» در ذهن خواننده نقش می بندد دورنمای ساده ای است که از یک موقعیت ویژه پرده بر می گیرد. زن میانسالی را می بینیم که دچار بیماری اعصاب و بی خوابی ناشی از آن شده و بیهوده می کوشد با خواندن کتاب و پناه بردن به افکار شیرین دوران جوانی فشار آزار دهندهٔ محیط را بر اعصاب خود خنثی کند. میزان این فشار بر اعصاب زن، به ویژه نور تند چراغ، به جایی می رسد که از خشم کتاب را به سوی چراغ پرتاب می کند و آن را در جا می شکند. سرانجام صدایی از درون خود می شنود که او را به خوردن «قرص ها» و «خواب جاودان» تشویق می کند. شعر با رد کردن این دعوت از سوی زن و با لحنی که حاکی از اعتراض و بیانگر تسلّط وی بر اعصابش به نظر می رسد، پایان می یابد.

یکی از برجسته ترین ویژگی های این شعر، شاید مانند هر شعر ناب دیگری، برجسته نبودن اسباب صوری آن به عنوان تبلور ممتاز و تلطیف یافته ای ازقلمرو گفتاری است. شعر با چند جملهٔ کوتاه خبری و بیان مفاهیمی بس ساده و

روزمرّه از نوع آنچه از زبان کودکی خسته هنگام خوابش می شنویم، آغاز می شود:

چراغ را خاموش کردم، کتاب را ناخوانده بستم
پتو چه سنگین و چه زبر است! چقدر امشب خسته هستم!

پیوند نزدیک واژه ها با بستر روزمرّهٔ حیات، سادگی و کوتاهی ساختار نحوی جمله ها در این ابیات چنان است که با دریافت آنها احساس نمی کنیم «حادثه ای» در «زبان» رُخ داده است. حتّی وزن که به توافق همگان آشکارترین عنصر در زبان شعر است، آنهم وزنی نامأنوس از نوع «مفاعلن مستفعلن فاع»، کمابیش در هاضمهٔ ساختار کلّی شعر ناپدید شده آن گونه که در ابیات آغازین شعر، دستکم در برخورد نخستین، به زحمت به وجود آن پی می بریم. تمایز حاصل از هم قافیه شدن واژه های بستم و هستم، موسیقی برخاسته از تکرار آوای /چ/، و سکوت ناشی از وقفهٔ ساختاری میان جمله ها نیز از همین کیفیّت برخوردارند. با وجود آین، دیری نمی پاید که همگام با دریافت واژه ها خود را در آستانهٔ ورود به میدان جاذبه ای می بینیم که جدا کردن ذهن از آن به آسانی ممکن نیست.

اگر بخواهیم تحلیلی از عناصر مؤثّر در ایجاد این نیروی جاذبه به دست دهیم، نخستین عنصری که توّجه ما را به خود جلب می کند کیفیّت روایی ابیات است. با آنکه بحث های بسیاری پیرامون «روایت» و نقش آن در ادبیات صورت گرفته امّا هنوز این پرسش بدون پاسخ مانده است که چرا انسان، درهر تاریخ و فرهنگی، روایت ــ حتّی ساده ترینَ نوع آن ــ را در ذات خود بیانی هیجان انگیز و پُر جاذبه می یابد. وقتی خاطره ای را برای کسی بازگو می کنیم، بی آنکه خودِ بدانیم، جزئیّات آن را نه الزاماً بر پایه ی واقعیت که با اتّکا بر مقتضیات «روایت» سازی پس و پیش می کنیم. بطور کلّی می توان گفت «قصّه» که یکی از عمده ترین گونه های ادبی هر فرهنگی است با بهره گیری از کیفیّت پُر کشش روایت ارتقای زیباشناسانه یافته است. همین که با خواندن «چراغ را خاموش کردم، کتاب را ناخوانده بستم» بوی نوعی روایت به مشام می رسد، کنجکاوی ما چنان برانگیخته می شود که می خواهیم بی هیچگونه تأخیری ماجرا را تا آخر دنبال کنیم. به زودی در می یابیم کنجکاوی ما تنها متکّی بر کشش حاصل از صورت خام یک روایت نیست، بل جزئیّات ماجرا با نظم و روشی به ذهن راه می یابند که

انگار شاهد شکل گرفتن حادثه ای جالب در قالب یک نمایشنامه هستیم. ایجاد انتظار برای رسیدن به یک نقطهٔ اوج و به تأخیر انداختن نقطه ــ با کشاندن ذهن به دوران گذشته، به کار بردن گفت و گویی زنده بین دو شخصیّت، یا دو صورت از یک شخصیّت، و پایان دادن به ماجرا با یک نقطهٔ اوجِ دیگر ــ در شمار عواملی هستند که به بُعد روایی شعر تشخّص ویژه ای می‌بخشند.

نخستین نقطهٔ اوج روایت در جایی پیش می‌آید که چراغ با کتاب شکسته می‌شود. این حادثه را در عین حال می توان سرنمونهٔ نوعی گُسست تلقّی کرد که در سایر قلمروهای شعر نیز تکرار می گردد. بارزترین مورد این تکرار، بریدگی یی است که در مسیر اصلی روایت رُخ می دهد و همگام با آن، ذهن خواننده ناگهان از زمان حال به دوران گذشته پرتاب می‌شود. همین بریدگی در وقفه های درون مصراعی، تغییر زمان افعال از گذشته به حال و از حال به گذشته، و گُسست در تداوم منطقی واژه های برخی از جمله ها، به ویژه در مصراع زیر به خوبی نمایان است:

چراغ . . . روشن کردمش باز، کتاب . . . امّا عینکم کو

نمونهٔ دیگر این گسست، نبود یک طرحِ مشخّص در ساختار قافیه ای شعر است. ساختار قافیه‌ای در این شعر حاصل بازگشت ترکیب آوایی /س /ت /م است که در پایان بسیاری از مصراع ها بی آنکه نظم ویژه ای را دنبال کند آشکار می‌شود. این بازگشت گهگاه با حضور ترکیب صوتی ناهماهنگی به تأخیر می افتد و پیوند قافیه ای مصراع ها وبندها را بدون رعایت فاصله های معیّنی بر هم می زند. اگر آرایش قافیه ای شعر را درهم شکنیم و قافیه را با توجّه به رابطهٔ منطقی میان واژه‌ها به دنبال هم بیاوریم، طرحی شکل می گیرد که همخوان با مسیر بُعد روایی شعر، ما را با حرکتی از یک مبدأ منفی (شکستم، گُسستم) به سوی یک مقصد مثبت (هستم، زندگی را می پرستم) روان می سازد.

نیروی جاذبهٔ «چراغ . . . کتاب» تنها منحصر به کیفیّت روایی آن نیست. مرحلهٔ بعد تأثیر بُعد مجازی زبان، به ویژه تصاویر شعری است. تصاویر شعر «چراغ . . . کتاب» بیشتر «حسّی»، یعنی از نوعِ تصاویری هستند که سبب جذب مفاهیم شعری از راه حواس پنجگانه می شوند. نخستین تأثیر حسّی که از خواندن این شعر در ذهن بر جا می ماند احساس «سنگینی و زبری پتو» بر روی پوست

است که تخیّل را برای تجسّم لحظه ای شکنجه آور برمی انگیزد. به دنبال این، «صدای مُشتی آهن پاره» را می شنویم که صدای گوشخراش و دایمی وسایل نقلیه را در یاد زنده می کند. سپس نوبت به «سُمباده ی مغز» می رسد که اگر چه در چارچوب تجربیات واقعی ما نمی گنجد، امّا تجسّم آن کافی است که سوزش ناشی از برخورد سطح سُمباده با لطیف ترین موضع عصبی، یعنی پوستهٔ مغز، را در خود احساس کنیم. نقطهٔ اوج این القای حسّی با دریافت تصویر بعدی فرا می رسد. در این تصویر، نور تند چراغ را به صورت نیزه ای تصوّر می کنیم که در چشم فرو می رود. ظرفیّت تجسّمی این تصویر چنان است که تخیّل ما را برای تصوّر سوزشی حسّی در یکی از دردناک ترین صورت های ممکن آن برمی انگیزد.

اگر چه دو نمونهٔاوّل «تصویر شعری» به مفهوم فنّی واژه نیستند، امّا در هر یک از این اشاره ها با موردی از دریافت حسّی، یا ادراک، سرو کار داریم که با هدف قرار دادن یکی از حوآس پنجگانه اَحساس دردی را در ما زنده می کنند. از یاد نبریم که در هر یک از این موارد نه با ادراک واقعی که با تجسّم آن در عالم خیال روبرو ایم؛ با دریافتی که در ماهیّت خود تجربهٔ زجرآوری است و در عین حال، مانند خواندن ماجرای غم انگیزی چون رستم و سهراب، تبدیل به سرچشمهٔ لذّت می شود.

تأکید بر عنصر «لذّت» در این چارچوب از این بابت دارای اهمیّت است که مهمترین معیار شناخت زیبایی بشمار می آید. امانوئل کانت در تعریف معروف خود از «زیبایی»، «احساس لذّت» را به عنوان یکی از ویژگی های جدایی ناپذیر آن شناخته است.[11] توضیح آن که نباید لذّت ناشی از دریافت زیبایی را با آنچه به عنوان لذّت جسمانی می شناسیم، یکی دانست. جالب است بدانیم واژهٔ aesthetics که ریشه در زبان یونانی دارد در اصل به معنی «ادراک»، یعنی دریافت واقعیّت های هستی از طریق حواس پنجگانه است. از آنجایی که ادراک، منشأ لذّت های جسمانی نیز هست، باید برای نشان دادن تفاوت بین این دو اندکی به شیوهٔ کار این حواس بپردازیم.

جرج سانتایانا، نویسندهٔ کتاب ***حسّ زیبایی***، به نکتهٔ جالبی در این باره اشاره می کند. به دیدهٔ او، در هر احساس لذّتی دو عامل را می توان از یکدیگر بازشناخت: دریافت منشأ لذّت و احساس لذّت ناشی از آن. در مورد سه حسّ چشایی و بویایی و لامسه وضعیّت چنین است که این دو اتّفاق هر دو در یک جا رخ می دهند. برای نمونه، وقتی غذای لذیذی می خوریم، نه تنها طعم آن را از

طریق زبان که حسّ چشایی ما در آن قرار گرفته است، می چشیم، بل لذّت ناشی از آن را نیز همان جا بر زبان خود احساس می کنیم. این ویژگی در مورد حواس بویایی و لامسه نیز صادق است. چنین لذّتی را لذّت جسمانی می نامیم. نیاز به یادآوری است که در هیچ فرهنگی هنری که بتواند در شمار هنرهای عالی قرار گیرد با تکیه بر حواس چشایی و بویایی و لامسه شکل نگرفته است. این خود نشان می دهد که لذّت ناشی از شناخت زیبایی با لذّت های جسمانی در تناقض است. چنین است که واژهٔ زیبایی را تنها برای مقوله هایی بکار می بریم که از طریق حسّ بینایی یا شنوایی ادراک شده باشند. آنچه این دو حس را از سه حسّ پیشین جدا می سازد تفاوت در حوزهٔ احساس لذّت است. وقتی در برابر نمودی از زیبایی قرار می گیریم، شناخت آن از طریق حسّ بینایی صورت می پذیرد، امّا لذّت آن را نه در چشم که در ذهن و روح خود احساس می کنیم.[۱۲] شناخت حسّی ما از زیبایی و دریافت ذهنی آن نیز در همین جا به هم پیوند می خورند. به عبارت دیگر، دریافت حسّی نخستین گام از شناخت لذّت بخشی است که رضایت انسان را در قلمروهای والایی از حیات معنوی اش تأمین می کند.

لمس بُعد حسّی ی شعر ما را به شناختی از ساحت معنایی کّل ابیات می رساند که به صورت تکرار نوعی گُسست در بُعد روایی شعر و متعلّقات صوری اش در آغاز به آن اشاره شد. آنچه در لایهٔ پیشین، گُسست در جزئیّات به نظر می رسد، در این لایه انگار به صورت شکاف عُمده‌ای در طول شعر دهان گشوده و جهان برون را از دنیای درون خصمانه جدا ساخته است. بُعد حسی ی شعر متّکی بر چند رابطهٔ قهرآمیز با جهان عینی است که هر یک هجوم دنیای برون بر یکی از حواس پنجگانه را به نمایش گذاشته است. از این دید، اشاره به «قرص ها» در پایان شعر خالی از اهمّیت نیست، چه، در این جا حسّ ذائقه وسیله ای برای نابود ساختن کّل هستی «من» قرار می گیرد.

با ورود به ابیات پایانی شعر به نمود تازه ای از گُسست بر می خوریم و در می یابیم آنچه تا کنون به صورت شکافی میان جهان برون و درون می دیدیم، به دنیای درون نیز کشانیده شده و حیات روانی و ذهنی «من» را از میان به دو نیم متخاصم تقسیم کرده است. اگر بخواهیم این ستیز را با استفاده از داده های علم روان شناختی بطور فشرده بیان کنیم، تصویر زنی با بیماری اعصاب در ذهن نقش می بندد که در چنگال غریزهٔ مرگ، یا گرایش به خودکشی، دست و پا می زند. صاحبنظران علم روان شناختی این ویژگی را زاییدهٔ نوعی «گُسست» در ساختار

روانی و عاطفی فرد می دانند که منجر به شکافی در شخصیت و شیوهٔ برخورد او با هستی می شود و در نهایت تصویری از خود به عنوان موجودی ناخواسته در دنیایی نا امن و ستیزه گر می پروراند.

با این همه، تأثیر نهایی شعر دراین لایه حاکی از سلامت و احساس تعالی است. در آخرین بیت، «منِ» درون شعر که به جا است در اینجا از او به عنوان «قهرمان داستان» نام بریم، بر غریزهٔ مرگ پیروز می شود و شعر را با عبارت «زندگی را می پرستم» پایان می بخشد. تأثیر این عبارت چنان است که نیروهای ذهن خواننده را از فضای گسست بَر می کند و آنها را در مسیر تازه ای که بیانگر عشق به زندگی است، سامان می دهد.

لایهٔ بعدی در روند معناگشایی شعر، بررسی حیات نمادین آن است. احساس می کنیم برخورد با پاره ای از واژه ها انتظارات دیگری را نیز در ما برانگیخته که تا کنون پاسخی برای آنها فراهم نشده است. شایان توجه در این چارچوب واژه های «چراغ» و «کتاب» است. نه تنها کنجکاوی خواننده در مورد این دو واژه هم از آغاز کار با خواندن نامِ شعر بر انگیخته می شود، بل تکرار متقابل آنها در سراسر شعر اهمیّتی به آنها می بخشد که حتّی با یکبار خواندن شعر بر ما پوشیده نمی ماند. آنچه این دو واژه را به هم پیوند می دهد رابطه ای است، در نگاه نخست، ساده و منطقی. چه، ناگفته روشن است که بی روشنایی چراغ خواندن کتاب ممکن نیست. با تعمقّی بیشتر، به وجود پیوند دیگری بین چراغ و کتاب پی می بریم. چراغ ابزاری است برای کشتن تاریکی و نمایان ساختن واقعیّت هستی، و کتاب وسیله ای برای چیرگی بر ظلمت ناشی از جهالت. بر این قرار، چراغ را می توان با توجّه به قابلیّت روشنایی دهنده ی آن تجسّم عینی ی دانش یا کتاب تلّقی کرد که ظرفیّت روشنگرانه ی آن منجر به رهایی انسان از ظلمت نادانی و توانمند ساختنش به شناخت واقعیّت های هستی می شود.

درعین حال، به نظر می رسد که چراغ و کتاب کاربرد طبیعی خود را در این شعر از دست داده و به ضدّ خود مبدّل شده اند. به سخنِ دیگر، کتاب که در شرایط عادی مفرّح جان و منشأ لذّت معنوی است به صورت «سُمباده مغز» یا آلت شکنجه درآمده، و چراغ نیز به جای کمک به حسّ بینایی، نورش را همانند نیزه ای در چشم روایتگر فرو برده است. نقطهٔ اوج این تخاصم که نقطهٔ اوجی در بُعد روایی شعر نیز بشمار می رود در جایی نمایان است که پرتاب نیزه از سوی چراغ با پرتاب متقابل کتاب پاسخ داده می شود.

با توّجه به آنچه پیش از این در بارهٔ وابستگی نمادین بین این دو گفتیم، شکستن چراغ با کتاب بیانگر نوعی ستیز بین صورت و معنی، و حاکی از وجود بحرانی در ناف هستی است که بازتاب آن را پیش از این در کشاکش بین جهان برون و دنیای درون لمس کردیم. با نگاه دیگری به شعر می توانیم نشانه های دیگری از این کشاکش را در پدیده های متضّادی چون جوانی و پیری، خواب شیرین و بی خوابی، طبیعت بی باده ملنگ و مزاجِ متّکی بر دارو، هزار و یک عاشق و تنهایی، عشق به زندگی و غریزهٔ مرگ بیابیم.

در این چارچوب شکاف میان من درون شعر و دشمن معنای دیگری پیدا می کند که با تکیه بر مفاهیم ناشی از یک بحران اجتماعی قابل بررسی است. به عبارت دیگر، دشمن را می توانیم جامعه ای تصوّر کنیم که جهالت را به جای روشن بینی اساس هوّیت خود قرار داده و در نتیجه شرایطی ناسازگار با ذات طبیعی انسان را بر اعضایش تحمیل کرده است. امّا، شعر مرحله ای از غلبه ی دشمن را برجسته می سازد که ستیز با میلِ طبیعی انسان به کسب دانش به کششی درونی مبدّل شده و فرد کتابخوان را با خَود، یا بخشی از خود، دشمن ساخته است. از این زاویهٔ دید است که ظرفّیت معنایی تصویر متّکی بر کتاب به عنوان «سُمباده مغز» با توّجه به ویژگی های صیقل دهنده و شکنجه آور آن آشکار می شود. برای «دشمن» که ذهنش با زنگار ناشی از جهالت خو گرفته برخورد با کتاب برخوردی است انتحاری که هوّیت اعتقادی او را به مخاطره می اندازد. برای انسان کتابخوانی که به خواست محیط تن داده و از کتاب گریزان شده، روبرو شدن با کتاب تجربهٔ شکنجه آوری است که سرزنش وجدان فردی او را بر می انگیزد. اینکه چراغ به وسیلهٔ کتاب، آنهم به دست چنین فردی شکسته می شود نشانهٔ گویا و در عین حال طنز آوری است که از میزان نفوذ ارادهٔ دشمن پرده بر می گیرد.

امّا، در عین حال شکستن چراغ از سر خشم رخ می دهد، چه، دشمن توانسته است تنها بخشی از درون فرد را زیر سلطه ی خود قرار دهد. بخش دیگر، که صدای آن را به روشنی در ابیات آخر شعر می شنویم، هم از آغاز به صورت آگاهی نسبت به خصلت ستیزه گر محیط ـ سنگینی و زبری پتو، صدای مُشتی آهن پاره که عبور توپ و تانک را در ذهن تداعی می کند، و نور تند چراغ با تکیه بر تصویر نیزه ـ قابل رؤیت بود. گریز به دوران جوانی و به یاد آوردن لحظات شیرینی که هزار و یک عاشق از عشق به آسمانش می نشاندند واکنش طبیعی انسانی است که از دست یافتن بر هر گونه امکان تسلّی بخشی در دنیای برون

عاجز مانده است. در عین حال، گریز به گذشته با احساس حسرتی همراه است که درد تنهایی او را بیشتر قوّت می بخشد و وی را به سوی عصیان نهایی سوق می دهد. خشمی که با آن چراغ را می شکند در همان حال که از آخرین مورد تسلیم در برابر خواست دشمن حکایت دارد، نخستین جلوه از بروز این عصیان را نمایان می سازد.

درابیات پایانی شعر، ستیز بین دو نیمه شخصیّت، یعنی کشاکش بین خواست محیط و ندای وجدان فردی، صورت آشکاری به خود می گیرد. دشمن تنها به شکستن چراغ، که خواندن کتاب را ناممکن می کند، قانع نیست، و تنها در صورتی آرام می گیرد که هرگونه نشانی از گرایش به کتاب خواندن را ریشه کن سازد. همدردی خواننده با «من» درون شعر او را در موقعیتی قرار می دهد که عصیان نهایی در برابر تشویق دشمن به خودکشی و ابراز عشق به زندگی را زبان حال خود تلقی کند و شعر را با وجود فضای تاریک و اندوه بار آن با احساسی حاکی از رهایی، و شادی، و امید به آخر رساند. محصول این شناخت چشم اندازی از هستی است که در آن علیرغم بروز نشانه های زوال و گسست، عشق به زندگی به عنوان والاترین ارزش حیات در یکی از زورمندترین جلوه های ممکن خود دامن برمی کشد. تحلیل شعر «چراغ. . .کتاب» در این جا به آخر نمی‌رسد، امّا همین اندازه کافی است که نمونه‌ای از برخورد خواننده با متن را از دیدگاه تئوری دریافت فراهم آورد.

نکته‌ای که تا کنون به آن نپرداخته‌ایم موقعیت تازهٔ شاعر در این تصویر است. باید دید در غیاب دیدگاه متّکی بر کارکرد رسانگی شعر ــ که شعر را وسیلهٔ انتقال احساس و اندیشه‌ای از سراینده به خواننده می داند ــ شاعر خود از چه جایگاهی برخوردار است؟ برخلاف آنچه از ظاهر بحث پیدا است، در این چشم انداز شاعر را در مقام والاتری از گذشته می بینیم، چرا که به جای فرستندهٔ پیامی ثابت و مشخّص، او را آفرینندهٔ نظمی تلقی می کنیم که همانند نظم کیهانی، دسترسی به تمامیّت آن با یک دریافت امکان پذیر نیست. اگر آنچه را که در ذهن شاعر، چه در سطح هشیار و چه در قلمرو ناهشیار، در لحظهٔ آفرینش پیش آمده صورت آرمانی شعر تصوّر کنیم، هر دریافت آن از سوی خواننده حتّی در غنی ترین وجه خود فرو کاستن شعر تنها به یکی از تبلورات ممکن آن به شمار می رود. بر این قرار، هر شعر نابی را می توان با الهام از اندیشهٔ افلاطونی دارای دو صورت دانست: صورت آرمانی آن که، مانند هر آرمان دیگر، برای همیشه از دسترس خارج است،

وحتی شاعر خود آنگاه که از مقام آفریننده به خواننده نزول می کند از لمس آن عاجز می ماند، چرا که بخش مهمی از روند سرایش در قلمرو ناخودآگاه ذهنش تکوین یافته است. صورت دیگر، جلوه های «واقعی» شعر است واینها شامل تمام خوانش هایی است که ممکن است در زمان انجام گیرد. آنچه این قابلیّت معجزه آسارا ممکن می سازد کیفیّت نایاب ونیمه شناخته ای به نام «نبوغ شعری» است. در موارد انگشت شماری که در هر دوران از تاریخ شاعر می تواند در پرتو تلاش های بی وقفه و خستگی ناپذیر خود نبوغ شعری را تا آخرین میزان ممکن پرورش دهد، ستارهٔ درخشانی چون سیمین بهبهانی درآسمان ادب پدیدار می شود.

تحلیلی که در این نوشته درباره شعر «چراغ. . .کتاب» آمده از زاویهٔ دید تئوری همگانی دریافت حاصل گفت و شنود یا پرسش و پاسخی است که میان عناصر موجود در «اُفق دریافتی» خواننده و «اُفق معنایی» شعر صورت پذیرفته. در واقع، آنچه در این تحلیل آمده تنها بُرونداد ی است کهَ از این گفت و شنود یا پُرسش و پاسخ به دست آمده و شاید به همین دلیل برای برخی از خوانندگان پیوند میان تئوری دریافت و تحلیل این شعر به اندازهٔ کافی برجسته به نظر نیاید.

بنا براین، بی جا نیست توضیح داده شود که در هیچ جای این تحلیل سخن از «نیّت» یا «منظور» شاعر به عنوان یک عامل هدایت کننده در جریان معناجویی به میان نیامده و این خود عُمده‌ترین نشانی است که از وجود این تئوری در تحلیل بالا پرده بر می گیرد. به سخن دیگر، برای خواننده این نکته مطرح نیست که آیا پرسش‌هایی که در واکنش به متن طرح می کند با آنچه شاعرمی‌خواسته به آنها پاسخ دهد سازگار است یا نه؟ در این نگرش، تکیه‌گاه خواننده یا تحلیل گر پیش دانسته‌ها و پیش‌فهم‌های خود او است که در آغاز تفسیر به میدان کشیده می‌شوند و ذهن او را از نزدیک شدن به اجزای ریز متن بازمی‌دارند. امّا،با ادامهٔ تفسیر به تدریج نیروی وادارگرانهٔ متن بر کشش پیشدانسته های خواننده چیره می‌شود و ذهن اورا به سوی لایه‌های ژرف و پنهان شعر سوق میدهد. همین نیروی وادارگرانهٔ متن است که خواننده یا مُفسّر را از تحمیل انتظاراتش بر تفسیر باز می دارد. با این همه، باید اقرار کرد که دست یافتن بر معیاری مشخّص برای متمایز ساختن این دو از هم نامَمکن است. شاید به این دلیل که برخی از طرّاحان تئوری نقد تحمیلِ پیش‌فهم‌ها و انتظـــارات مُفسّر، یا آنچه را که به «فزون معنایی» (over-interpretation) تعبیر یافته است، نابجا نمی‌دانند.[۱۳]

در پایان باید پرسید اهمیّت تئوری دریافت چیست و چرا لازم است از آن در نقد ادب فارسی بهره جوئیم؟ پاسخ به این پُرسش را باید در پیامِ فرهنگی نهفته در این تئوری جست و جو کنیم. در این مورد توجّه به دو نکته دارای اهمیّتی ویژه است.

اهمیت آشنایی با این نگرش در نقد ادبی به خصوص از این روست که در قیاس با قلمرو سرایش و غنای شعری در فرهنگ های ایرانی، عرصهٔ نقد ادبی که مستلزم مشارکت فعّال و خلاّق خواننده است چندان پربار نبوده است. تنها در طول یک قرن گذشتهَ است، که به یاری سنّت انتقادی اروپاییان در زمینهٔ هنر و ادبیات و در پرتو کوشش های برخی از شاعران و منتقدان ایرانی نقد ادبی به ویژه در حوزهٔ شعر دوران شکوفایی را آغاز کرده است. تداوم این سنّت نوپا مستلزم برانگیختن شمار بیشتری از خوانندگان، به ویژه نسل جوان، به مشارکت در بحث های ادبی و جست و جو در دریای بیکران ادب فارسی است. تئوری دریافت دانشی را در زمینهٔ سهم خواننده در جریان معناگشایی آثار ادبی به دست می‌دهد که می‌تواند در بارور ساختن این تلاش مهّم فرهنگی نقشی اساسی ایفا کند.

نکتهٔ دوّم ما را به بحث ایگلتون پیرامون پیام آزاد اندیشانهٔ مُستتر در تئوری دریافت باز می‌گرداند. چنانکه در پانوشت شمارهٔ ۵ توضیح داده شده است برخورد بی امان ذهن خواننده با نیروی وادارگرانهٔ متن در جریان خواندن او را در موقعیّتی قرار می‌دهد که لازم می‌آید پیش دانسته‌ها و پیش‌فهم‌های خود را پیوسته مورد ارزیابی و تجدید نظر قرار دهد. برای آنکه خواننده بتواند به امکانات بالقوّهٔ شعر تحقّق بخشد، لازم است مجموعه‌ای از باورها، انتظارات، و پیش فرض‌های خود را به منظور ارزیابی ویژگی‌های متن به میدان کشاند. این عمل ارزیابی در بسیاری موارد منجر به تعدیل پیش دانسته‌هایش می شود و به او فرصت می‌دهد لحظه‌ای از گرایش به مطلق انگاشتن ارزش‌ها فاصله گیرد، نسبیّت- باوری را جایگزین آن سازد و در نهایت اجازه دهد انتظارات و خواست هایش نیز در گشودن معنای شعر نقشی خلاق ایفا کنند.

پانوشت ها:

[۱]. این عبارت از کتاب *The Meaning of Meaning* اثر I. A. Richards گرفته شده است، امّا موضوع این نوشته ارتباطی به محتوای آن کتاب ندارد.

[۲]. منظور از تئوری ادبی (Literary Theory) اشاره به "نقد ادبی"است که از دهه-های واپسین قرن بیستم به این سوی بیشتر با این نام از آن یاد می‌شود.

[۳]. منظور از این نام اشاره به صورتی از بحث است که "تئوری دریافت" را در کلّی‌ترین شکل ممکن آن مطرح می‌کند و بسیاری از ویژگی‌ها و تأکیدهایی را که به هر یک از تجلیّات گوناگون این تئوری فردیت می‌بخشند نادیده می‌گیرد. از این رو به جا است آن را "تئوری همگانی دریافت" بنامیم. عمده‌ترین رشتهٔ پیوند و عنصر مشترک صورت همگانی این تئوری با شکل‌های اختصاصی آن تأکید بر نقش خواننده به عنوان مؤثّرترین عنصر تعیین کنندهٔ معنا است. بر این اساس، هر خوانش و تفسیری که از شعر انجام می‌گیرد با دخالت و نفوذ عناصر حاکم بر یک "موقعیّت ویژه" امکان پذیر می-شود. منظور از موقعیّت ویژه که می‌توانیم دراین نوشته از آن به عنوان "افق دریافت" نام بریم اشاره به پیش دانسته‌ها، پیش فهم‌ها، انتظارات، و تجربه‌های خواننده است که در همهٔ افراد و سراسردوران‌ها یک سان نیستند و بنا بر داده‌های علم هرمنوتیک در تعیین معنای هر متن سهمی عمده دارند. از سوی دیگر، هر متنی خود دارای "افق معنایی" ویژه‌ای است که هنگام خواندن متن با عناصر پدید آورندهٔ "افق دریافت" در می‌آمیزد و در هر مورد چشم‌انداز خاصی را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند. برای روشن کردن موضوع می‌توانیم "افق معنایی" و "افق دریافت" را مانند دو رنگ متفاوت تصوّر کنیم که از ترکیب آنها با هم رنگ سوّمی پدیدار می شود و از آنجایی که افق دریافت هر خواننده دارای رنگ مخصوص به خود است، باید انتظار داشت با هر خوانش تازه رنگ دیگری از ترکیب دو رنگ آشکار گردد.

برای آنکه نشان دهیم تئوری همگانی دریافت تا چه حد با صورت اصلی آن، یعنی "زیبایی شناسی دریافت" و تبلورات گوناگون آن فاصله دارد، لازم است کَند و کاوی در بستر رویش این دیدگاه انجام دهیم. "زیبایی شناسی دریافت" زایدهٔ تحوّلاتی است که از آغاز قرن نوزدهم در زمینهٔ "علم تأویل"، یعنی تئوری معروف به hermeneutics رُخ داده. هرمنوتیک که در شکل مدرن خود، از قرن هفدهم به بعد، منحصر به معناگشایی متن‌های مذهبی، به ویژه کتاب مقدّس، بوده است در پرتو این تحوّلات به قلمرو فلسفه و نقد ادبی راه می‌یابد. بستر زایش اندیشهٔ هرمنوتیک در این چارچوب فلسفهٔ آلمان یا، دقیق‌تر، جُستارهای شلایماخر (Freidrich Schlieimacher) و دیلتی (Wilhelm Dilthey) است که اوّلی با ارائهٔ بحثی پیرامون شیوهٔ فهمیدن متن و دوّمی با دنبال کردن این بحث و اختصاص دادن اصطلاح دور هرمنوتیکی (hermeneutic circle) به آن، تئوری مربوط به علم تأویل را پی‌ریزی می‌کنند. بنا بر این تئوری، فهم اجزای یک متن بدون شناخت مقدّماتی تمامیّت آن متن ناممکن است.

امّا همین که بر شناختی از پاره‌های متن دست می‌یابیم، فهم ما از کلیّت متن نیز افزایش می‌یابد. این رفت و بازگشت میان فهم پاره‌ها و تمامیّت متن ـــ یا دور هرمنوتیکی ـــ فرایندی است هدایت کننده که با هر گردش تازه لایهٔ تازه‌ای از ساختار معنایی متن را نمایان می‌سازد. هر چند دور هرمنوتیکی را در روند معناجویی متن‌های پیچیده چون شعر بیشتر تکرار کنیم، چشم‌انداز ژرف‌تری از عرصهٔ معنایی متن به ذهن خواننده راه می یابد. بنا بر این، دور هرمنوتیکی را می‌توان چونان فنری تصوّر کرد که با طی کردن هر دایره از آن به سوی دایره‌ای در سطح بالاتر هدایت می‌شویم.

با آغاز قرن بیستم و شکل گرفتن دیدگاه‌های فلسفی مارتین هایدگر، به ویژه بحث پدیدار شناسی او، گسترهٔ تازه‌ای بر تئوری هرمنوتیک افزوده می‌شود. با تکیه بر این گستره است که هانس-گیورگ گادامر موضوع هرمنوتیک را درنقد ادبی به کار می‌بندد و از این رهگذر زمینه را برای "زیبایی شناسی دریافت" فراهم می‌سازد. از دید گادامر اثر ادبی را نباید مقولهٔ مستقّلی تلّقی کرد که با معنای ثابت و اتمام یافته‌ای از ذهن شاعر تراوش می‌کند و برای همیشه ثابت می‌ماند. آنچه شعر را به عنوان یک اثر هنری کامل می‌کند دریافت آن از سوی خواننده است که در هر دورانی با تکیه بر "موقعیّت" تاریخی و یا فرهنگی ویژه‌ای به افق معنایی متن راه پیدا می‌کند. در باور گادامر تفسیر متن حاصل گفت و شنودی است که میان زمان حال و گذشته و یا به عبارت دقیق‌تر میان "افق معنایی" و پیش فرض‌های خواننده از یکسو و افق تاریخی اثر ادبی، از دیگر سو، صورت می‌گیرد. بر این قرار باید گفت مهّم‌ترین عنصر مؤثّر در معناگشایی متن موقعیّت تاریخی مفسّر است که از هر دورانی تا دوران دیگر فرق دارد و از اینرو در هر مورد نمای تازه‌ای از عرصهٔ معنایی اثر ادبی را در ذهن مفسّر ترسیم می کند. ن. ک. به: Terry Eagleton, *Literary Theory* , Minnesota, ۱۹۸۳ p. ۶۲

دیدگاه معروف به "تئوری" یا "زیباشناسی دریافت" حاصل کوشش‌های شماری از اندیشمندان آلمانی است که از آنها به عنوان اعضای "مکتب کُنستانس" یاد می‌شود. یکی از اعضای برجستهٔ این مکتب هانس رابرت یاس (Hans Robert Jauss) شاگرد گادامر است که تحت تأثیر اثرمعروف گادامر، ***حقیقت و روش*** (*Truth and Method*) و با الهام از فلسفهٔ علوم، بر بینش تازه‌ای در مورد سهم خواننده در معناگشایی آثار ادبی دست یافته. بنا بر این بینش که یکی از مهّم‌ترین ارکان تئوری دریافت به شمار می‌رود، هر دورانی از تاریخ زیر نفوذ معیارهای ویژه‌ای قرار می‌گیرد که خوانندگان و مفسّران برای ارزیابی آثار ادبی از آن ها بهره می جویند. یاس نام این معیارها را "افق انتظارات" خوانندگان آن دوران می‌گذارد و بر این باور است که با تکیه بر این انتظارات، کنجکاوی خواننده برای دست یافتن بر معنا در جهت خاصی فعّال می‌شود و پاسخ‌هایی

سازگار با افق انتظارات از متن می طلبد. برداشت خواننده از این پاسخ‌ها محتوای تفسیری است که در هر دوران از یک متن خاص عرضه می‌شود. با فرا رسیدن دورانِ تازه و تغییر افق انتظارات، کاوش‌های خواننده با حسّاسیت‌های دیگری در روند معناجویی هدایت می‌شوند و بر این اساس واکنش‌های دریافت شده از سوی متن و تفسیر یا ارزیابی متّکی بر آنها نیز تغییر می‌کند. اگر بخواهیم این نکته را با ارائهٔ مثالی از ادبیات فارسی روشن کنیم، به جا است سهراب سپهری را برای نمونه مطرح سازیم. در نظامِ گذشته "افق انتظارات" بسیاری از روشنفکران ایجاب می‌کرد که ارزیابی آثار ادبی، به خصوص شعر، با اتّکا بر میزان توجّه شاعر به مسایل سیاسیِ کشور صورت گیرد.

از آنجا که شعرِ سهراب سپهری از این توجه تهی به نظر می‌رسید و هستی را از زاویهٔ بینشِ دیگری ترسیم می‌ساخت، بخش گسترده‌ای از روشنفکران از شعر او رویگردان بودند و آن را به تعبیر معروف احمد شاملو "عرفان نابهنگام" می‌خواندند. امروز که افق انتظارات دیگری بر جامعهٔ ایران حاکم است، شعرِسپهری از انزوا بدر آمده و پاسخگوی نیازهای زیبایی شناسی خوانندگانی شده که به نظرَ می‌رسد از نوع حسّاسیت های احمد شَاملو فاصله گرفته‌اند.

صورت دیگر تئوری دریافت از تأمّلات وُلف گانگ آیزر، عضو دیگری از مکتب کُنستانـــس و نویسندهٔ کتـــاب *کُنش خواندن: نظریه‌ای پیرامون واکنش زیبایی شناسانه* (Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* ۱۹۷۸) سرچشمه می‌گیرد. برخلاف یاس که موقعیّت تاریخی خواننده ـ یعنی پدیدآورندهٔ افق انتظارات او ـ را مهم‌ترین عنصرتعیین کنندهٔ معنا می‌شناسد، در تحلیل آیزر متن و خواننده هر دو ازبافت تاریخی خود جدا می‌شوند. به دیدهٔ آیزر، متن را باید به صورت مجموعه‌ای ازامکانات بالقوّه نگریست که هر خواننده‌ای با توجّه به تجربیات و ارزش‌های فرا ادبی خود به فعل در می‌آورد. تفسیر هر اثر در این چارچوب حاصل نوسانی است میان نیروی جاذبهٔ متن که می‌خواهد هدایت کُنشِ خواندن را در دست گیرد و گرایش خواننده به تفسیر و تأویل متن بر پایهٔ تجربیات و اَرزش‌های شخصی اش. (نگاه کنید به: Raman Selden and Peter Widdowson, *Contemporary Literature Theory* (Kentucky, ۱۹۹۳) p.۵۵.

یکی از ویژگی‌های این شیوهٔ برخورد به روایت ایگلتون در کتاب *"تئوری نقد"* پیامِ آزاد اندیشانهٔ مستتر در آن است. برخورد بی امان ذهن خواننده با نیروی وادارگرانهٔ متن در جریان خواندن او را در موقعیّتی قرار می‌دهد که لازم می‌آید پیش دانسته‌ها و پیش فهم‌های خود را پیوسته مورد ارزیابی و تجدید نظر قرار دهد. برای آنکه خواننده بتواند به امکانات بالقوّهٔ متن تحقّق بخشد، لازم است مجموعه‌ای از باورها، انتظارات، و پیش فرض‌های خود را به منظور ارزیابیِ ویژگی‌های متن به میدان کشد. این عمل

ارزیابی در بسیاری از موارد خواننده را از دانشی آگاه می‌سازد که منجر به تعدیل پیش دانسته‌های او ـــ یعنی چرخش کامل دور هرمنوتیکی ـ می‌شود. به گفتهٔ ایگلتون "همچنان که در جریان خواندن پیش می‌رویم، پیش فرض‌های خود را دور می‌ریزیم، باورهای خود را مورد تجدید نظر قرار می‌دهیم، و به نتیجه‌گیری‌ها و پیش بینی‌های پیچیده و پیچیده‌تر دست می یابیم؛ با هر جمله افق تازه‌ای بر روی ما گشوده می‌شود که با خواندن جملهٔ بعد یا مورد تأیید قرار می‌گیرد، یا باید آن را به چالش طلبیم، و یا یکسره از نظر دورش کنیم." (*Literary Theory*, p. ۶۷)

بحث مربوط به "زیبایی شناسی دریافت" محدود به نقطه نظرهای اندیشمندان یاد شده نیست. امّا همین کافی است نشان دهد که وقتی سخن از این تئوری به میان می‌آوریم به هیچ روی با چشم‌اندازی یگانه و یک شکل روبرو نیستیم. تنها عنصر مشترک میان صورت‌های مختلف این تئوری تکیهٔ آنها بر نقش فعّال و مؤثّرخواننده در جریان معناگشایی است. همین عنصر مشترک است که اساس رهیافت ما در این نوشته قرار گرفته و به این دلیل از آن به عنوان "تئوری همگانی دریافت" نام برده ایم. در صورت‌های یاد شده از این تئوری در عین حال که خواننده به عنوان مهم ترین عنصر تعیین کنندهٔ معنا معرّفی می‌شود، امّا در هر مورد نسخهٔ خاصی در مورد عناصرمؤثّر در روند معناجویی برای او پیچیده می‌شود که در این نوشته تا جایی که به اصل موضوع خدشه وارد نسازد از آنها پرهیز شده است.

[۴]. ن.ک. به:

Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explanations in the Semiotics of Texts* (Indiana, ۱۹۸۴), pp. ۳-۴۰

[۵]. ن. ک. به:

Terry Eagleton, *Literary Theory* (Minnesota, ۱۹۸۳), p. ۶۱

[۶]. ن. ک. به:

Jean–Francois Lyotard, "Excerpts from The Postmodern Condition: A Report on Knowledge," in Joseph Natoli and Linda Hutcheon (Editors), *A Postmodern Reader* (New York, ۱۹۹۳), p. ۷۲. سشیب

[۷]. ن. ک. به:

Frederic Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, ۱۹۷۲), pp. ۲۲-۲۵.

[۸]. سیمین بهبهانی، *مجموعهٔ اشعار* (تهران، ۱۳۲۸)، ص ۱۰۷۷

[۹]. منظور از "خواننده" بنا بر آنچه در مورد تئوری دریافت توضیح دادیم نویسندهٔ این سطور است. امّا، بنا بر یک سنّت نوشتاری در زمینهٔ نقد ادبی در این نوشته به جای "من" صورت جمعِ آن، یعنی واژهٔ "ما" به کار رفته است.

[۱۰]. برخی از شعرهای کامینگز (E. E. Cummings)، شاعر آمریکایی، از چنین کیفیّتی برخوردارند.

[۱۱]. ن. ک. به:

Albert Hofstadter and Richard Kuhns (editors), *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings from Plato to Heidegger* (Chicago, ۱۹۷۶), p. ۲۸۰.

[۱۲]. ن. ک. به:

George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York, ۱۹۵۵), pp. ۲۳-۳۱.

[۱۳]. برای نمونه ن. ک. به:

Jonathan Culler, *The Literary in Theory* (Stanford, ۲۰۰۷), p. ۱۶۶.

ایران نامه

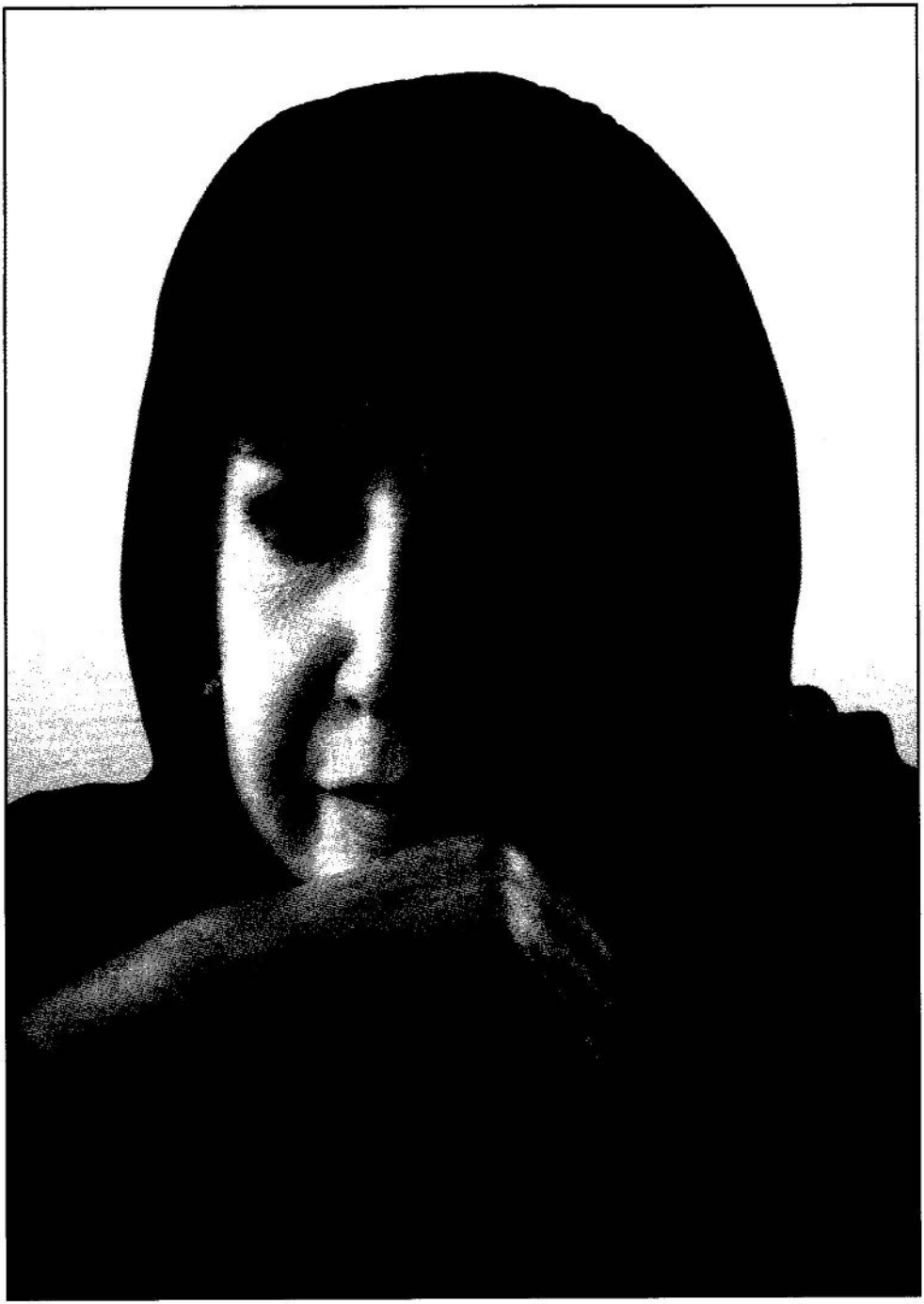
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



جواد مجابی

سهم ادبیات، سهم فرهنگ ملی*

شاعرانی هستند که در ادبیات سهمی سترگ دارند، با خلق آثار بدیع خود به غنای زبان، وسعت تخیل و پرواز آن، به ثبت مفاهیم و مضمون های نوآورانه می کوشند. آنان کاشف مناطق ناشناخته جغرافیای ذهن آدمی اند که درآن آب و خاک، همه چیز پر از تازگی و طراوت و شگفتی است. سیّاحانی که به تماشای این جهان نویافته می روند برای لحظاتی فراموش می کنند که پیش از این، در روابط مسلّطَ این زمانه و این دنیای زشتکار فرومانده و در شبکه بیم ها و شادی های مجازی اش سرگردان شده بودند. شعر گاهی چنان سرشار از حقایق انسانی است که جهان واقعی پیرامون، در مقایسه با آن مجازی و مستعار به نظر می آید. تاریخ ادبیات کشورها و دنیا، نام این شاعران را به یاد می سپارد که لذت خواندن ادبیات را، برای مخاطبان بی شمار هر عصر، تدارک کرده اند.

شاعران دیگری هستند، در شماره اندک تری از گروه اول اما به مراتب محبوبتر، چرا که علاوه بر پدیدآوردن شعرهای زیبا و ماندگار، به تن و جان خویش، در سرنوشت ملت خود سهمی مؤثر دارند. نجات دهنده نه! اما هم‌سرنوشت با مردم و همسو با آنان در کشاکشِ حیاتِ اجتماعی. این شاعران که بیشتر در

---

* متن پیامی است که جواد مجابی، شاعر و نویسندهٔ ارجمند، به مناسبت بزرگداشتی که از طرف «مادران هوادار حقوق بشر» برای سیمین بهبهانی در شهر واشنگتن برگذارشد، فرستاده بود. ایشان ازسر لطف سرودهٔ تازهٔ خویش را نیز همراه متن برای انتشار در اختیار ***ایران نامه*** قرار داده اند.

جهان سوم حضور دارند دانسته اند که برای غنی تر کردن فرهنگ یک کشور، ناگزیر باید به توسعه ای هماهنگ بین قلمروهای پر تضاد اقتصاد و سیاست و فرهنگ اندیشید و در فهم و ایجاد این تناسب و هارمونی دشوار کوشید.

سیمین بهبهانی، در یک دورهٔ خطیر تاریخی، از قلمرو شاعرانی که تنها سهمی مؤثر در ادبیات دارند فراتر رفت و به جریان شاعرانی پیوست که از مشروطه تاکنون، همسرنوشت با مردم، به فرهنگ ملی می اندیشند و حیات اجتماعی شاعر را تنیده در تقلای مردم برای آزادی و صلح و رفاه می یابند. او که شاهد انهدام سریع و قاطع طبقه متوسطی بود، که در همه جای دنیا تولید کننده و خواستار اصلی کالای معنوی فرهنگ اند، مویه گر بر وضعیتی شد که درآن طبقه ای جعلی پدید می آید که نزد آنها هنرها و سخن ها به کردار بازی است، نه فرهنگ و هنر برایشان ارجی دارد، نه حرمت زنان و کودکان را پاس می دارند، نه دغدغه رفاه و آزادی و زیبائی و صلح و امن و عیش با آنان است. کسانی که تاریخ و اکنون هردو را خوار می داشته اند. این روندی جدا از انحطاط فراگیر فرهنگی است که جهان امروز، با شتاب در آن فرو می غلتد. سیمین با شعر خود، به تصویرکردن موقعیتی پرداخته که ترکیبی از فاجعه و مضحکه است، بی آن که امید بی پروایش را به پیروزی و نیک فرجامی انسان، لحظه ای از دست بنهد. اگر نخستین کسی است که کنیزوارگی تاریخی و بندگی ذهنی را، در شعرش مطرح کرده و برآن وضعیت شوریده است، اما ستودن زن، در متن ستایش انسان ستیزه‌جو با بی عدالتی، تحقق یافته است. سهم سیمین در ادبیات معاصر ما سهمی فرهنگی است که فراتر از ادبیات، همسو با تلاش های ذهنی روشنفکران فرهنگی ایران، از نیما و شاملو و اخوان تا امروزیان، خواستار جایگاه شایسته شأن و حرمت انسان ایرانی در جهان امروز است، ملّتی دیرینه فرهنگ، که می خواهد با سرافرازی و آزادی و دمکراسی، به خلق مدنیت و فرهنگی متناسب با تاریخ خود توانا باشد. شعر اگر از آرزوی انسان ها نگوید و از آرمان های مردم و توصیف وضعیت دشوار آنان تهی باشد، درحافظه مردم نمی ماند. ما که شعر سیمین را گرامی می داریم، به پاداش همدلی صبورانه او با شادی ها و رنج های ماست.

همخوانی با سِلین ملعون

از شنبه لیز خوردم و
شدم دوزخی که هیچ مملکت من نبود
پریان اندوه در آتش عریان، جزغاله می شدند
گذرکنندگان، از طعم گوشت معطر همبر گر
خاطری مرفه داشتند
پیداست، خواهر بودن لذید تر است.
یکشنبه را به لیز خوردن ادامه دادم
هزاران نفر بودند و اندکی بیشتر
هلاک ودکای تقلبی
در خیابان ها پرت کرده سر، زیر چرخ کابوس مست.
می شد افعی بمانم در ولوله افعیان
اگر درآستانه صبح، خواب آن چهچهه پوست برمن نمی درید.
برگشتم به روز پیش از خودم
آن مملکت هنوز از نقشه نزاده بود
جنازه ها را می بردند رفتگران تا در طول بزرگراهها نصب کنند
زباله بازیافت من شد به شکل تاج گل های تاریخی
می نوشتند طومار یاوه ها را و پاره می کردند هردم
تا بیشتر بنویسند و دروغ تر از خود باشند
آرزوئی ناممکن.

گوسفندان روز تعطیل را شادمانه می چریدند به راه کشتارگاه.
خود را از هفته هایشان بیرون بردم
هفته ای ساختم به آن چه بتواند تاب آرد یک هفته
می چرخید دودا دود تا هرچه را به بی رنگی دربادهای هرزه بچرخاند.
حالا من نبودم نیست شده

آنها بودند و خود نبودند
ریستن که بنماید خود را زیستن.
ممکن نبود دیگر از روزی به روز دیگر رسید
روز دیگر همین روز بود و از آغازش روزی نبود.
عمر می گذشت از حلقه های افعی و گلاگل از زهر آبستن.
تهران، ۱۵ آبان ۱۳۸۵

ایران نامه

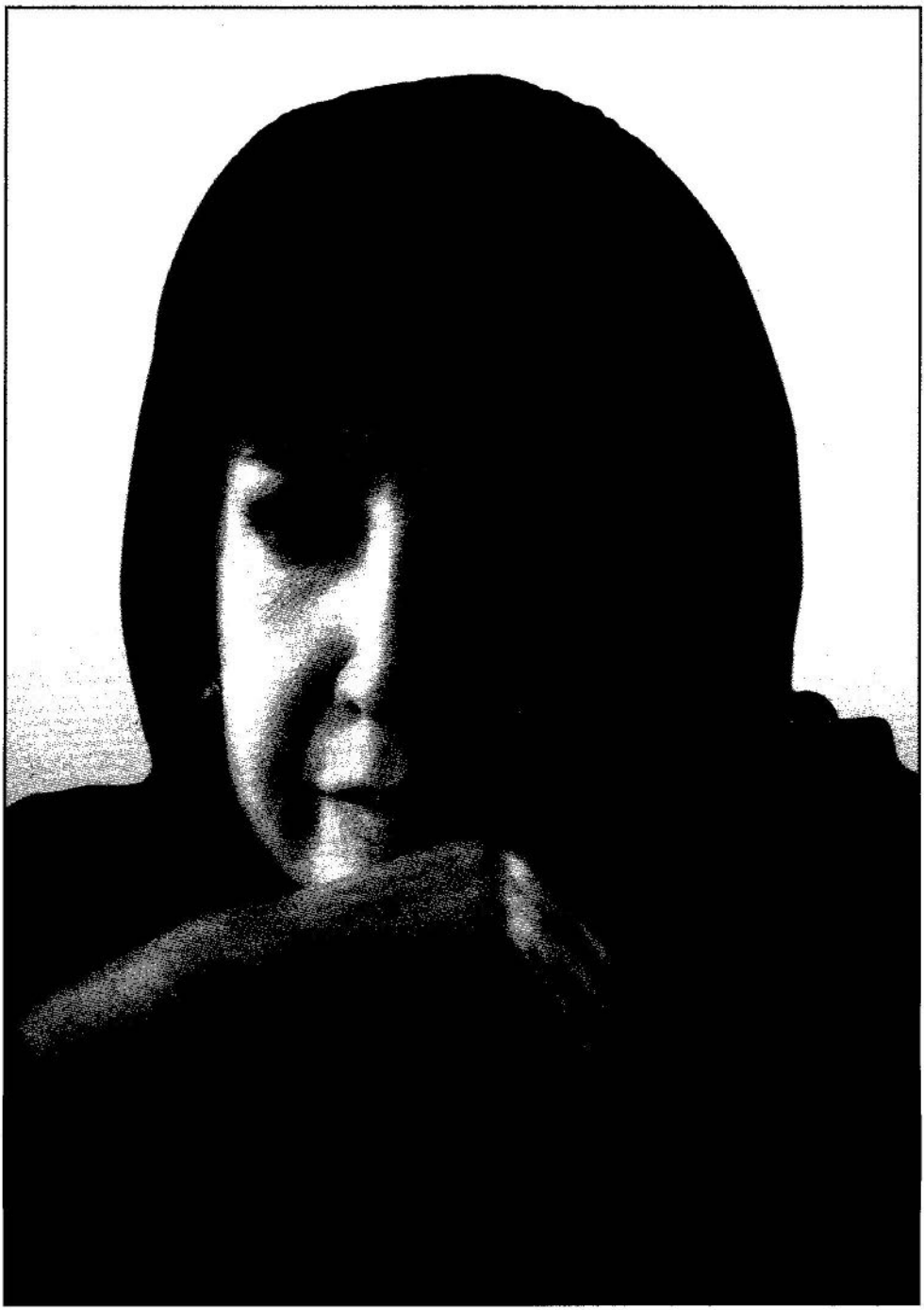
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



احمد کریمی حکاک*

سیمین: تمثالگر روزگار ما**

من براین نظرم که با انتشار مجموعهٔ ***خطی زسرعت و از آتش*** فصل جدیدی در شعر سیمین بهبهانی آغاز شد، و از آن روز تاکنون شعر او، ای بسا در پاسخ به رویدادهای سترگی که بن مایهٔ اشعار آن مجموعه شده بود، چندان رو به اعتلا رفته است که در شعر کمتر شاعری سراغ می توان کرد. و امروز این شعر تمثالی شده است یگانه از روزگار ما.

متأسفانه این مجموعه پاشنهٔ آشیلی هم داشت و آن ، همانا، تأکیدی بود که در خود مجموعه بر مقولهٔ "اوزان" گذاشته شده بود. چاپ اول ***خطّی زسرعت و از آتش*** دارای مقدّمه واری است با عنوان «دربارهٔ اوزان غزل های این کتاب» و نیز فهرستی در پایان با عنوان «فهرست اوزان بی سابقه یا کم سابقهٔ این کتاب».

---

* استاد و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دانشگاه مریلند.

** این مقاله صورت نوشتاری دو سخنرانی نویسنده است در دو مجلسی از مجالس گرامیداشت زندگی و شعر سیمین بهبهانی که در سال ۲۰۰۶ به اهتمام «بنیاد فرهنگی ایرانیان- نیوجرسی» در آمریکا، کانادا و انگلستان برگزار شد. نویسنده در سخنرانی لوس آنجلس پیشدرآمدی هم بر سخن خود آورد، بدین مضمون: «در اینجا گرد آمده ایم امروز به بزرگداشت زنی زمین زاد و خاکسار و شعری در آسمان هفتم. و من به شما که می نگرم، در فضای این سالن، عاطفه ای را می بینم ناب و مذاب، جاری از صمیم دل شما تا ژرفای جان سیمین. و می خواهم این عاطفه را، با کسب اجازه از علی بهبهانی فرزند شاعر که در جمع ما حضور دارد، به صورت لقبی از سوی شما به خانم سیمین بهبهانی تقدیم کنم: «مادر ملت!» این مقاله با مهر و احترام به سیمین بهبهانی، بزرگ بانوی غزل معاصر فارسی، تقدیم می شود.

در نوشتهٔ نخست، شاعر ابداعات خود را در وزن شعر مرور می کند و از جمله می گوید که چهل و یک غزل از شصت و پنج غزل کتاب دارای اوزانی دیرآشنا و غیرعادی اما متناسب با محتواست. در نوشته دوّم سیاهه ای عرضه شده است از سوابقی که وزن غزل های کتاب دارد یا ندارد، با شواهدی از فرخی سیستانی، بهار، اخوان ثالث، ادیب الممالک فراهانی، فیض کاشانی، صفای اصفهانی، مولوی و الهی قمشه ای، و از آثار نقد الشعر همچون ***عروض*** خانلری، ***بحورالالحان***، و ***المعجم***. این قبیل تفحّصات البته بیشتر زیبنده شعر شناسان است تا شاعران.

اما جان سخن در اینجاست که در فرهنگی که اقتدار شاعران بر کار شعرشناسی و نقد ادبی نیز سایه افکن بوده است، حضور این دو نوشته، چون دو هلالی که اشعار مجموعه را در خود گیرد، محور بحث دربارهٔ اشعار مجموعهٔ ***خطی زسرعت و از آتش*** را بر موضوع خشک و مدرّسی «وزن» قرار داده است، و نه بر کارکردهای درون غزل های درخشان کتاب. اگر به راستی ابداعات در وزن شعر نشانهٔ اهمیت شعر و ضامن بقای آن در سیر بی امان زمان می بود، برخی از شاعرانی که نامشان در فهرست مبدعان اوزان جدید آمده، از جمله ادیب الممالک فراهانی و فیض کاشانی و صفای اصفهانی و الهی قمشه ای می بایست در شمار شهره ترین شاعران فارسی زبان می بودند یا می شدند.

حقیقت این است که دلایل توفیق اشعار این مجموعه را در جای دیگری باید جست. یکی از آن دلایل به نظر من این است که ذهن پویای شاعر در این مجموعه به گونه ای تصویر پردازی دست یافته بود که خوانندهٔ حرفه ای شعر فارسی را در بهتی زیبا فرو می برد و سخن شاعر را تا پایهٔ اعجاز شاعرانه برمی کشید. و این همان دستاوردی است که در عنوان این مقاله از آن با واژه تمثالگری[1] یاد کرده ایم. پس می خواهیم نشان دهیم که تصویرگری سیمین در غزل های مجموعه ***خطی زسرعت و از آتش*** و دیگر مجموعه هایی که پس از آن نشر یافته اند چگونه انجام شده و چه نقشی در ماندگای بسیاری از این تصویرهای کلامی خواهد داشت. برای پرداختن به این موضوع و پی گیری چگونگی آفرینش و ساز و کار تصاویر تمثالی در شعر از مفهومی دیرین، ولی به زعم من هنوز معتبر، در سنّت شعر فارسی مدد خواهیم گرفت. متقدّمان در سخن گفتن از قصیده و غزل، که دو گونهٔ غنایی شعر فارسی هستند، از دو اصطلاح «بیت القصیده» و «بیت الغزل» سخن گفته اند، و برای این دو به توازی دو معنا قائل شده اند که

یکی در جایگاه نطفه بندی شعر در ذهن شاعر جای دارد و دیگری در جایگاه معنابخشی به شعر از سوی خواننده.

شمس قیس رازی در *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* ذیل بیت القصیده آورده است: «آن است کی نخست شاعر را معنیی در خاطر آید و آن را نظم کند و بناء قصیده برآن نهد و ممکن باشد کی در قصیده بهتر از آن بیت بسیار افتد و عامّه شعرا بیت القصیده آن را خوانند کی بهترین ابیات قصیده بُوَد.»[۲] و دهخدا پس از نقل قول شمس قیس رازی از *فرهنگ آنندراج* سخنی می آورد بدین مضمون که بیت الغزل و بیت القصیده بیتی را گویند که از جمیع ابیات هردو قسم، در لفظ و معنا هردو، دل پسند و مطبوع باشد. هم او در برابر بیت الغزل تعریف *غیاث اللغات* و *بهار عجم* را شاهد می آورد، یعنی «بیت انتخابی و بهتر،» و نیز تعریف آنندراج را، یعنی «بیت منتخب و گزیده». و سرانجام خود اضافه می کند: «شاه بیت، بیتی که در غزل از دیگر ابیات برتر و بهتر باشد.» و کاربرد حافظ را گواه سخن خود می کند: «شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است / آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش.»[۳]

از این مجمل چنین برمی آید که بیت الغزل را می توان از سوئی سطر، عبارت، جمله و یا پاره ای از مفهومی بسیط دانست که برای نخستین بار در ذهن شاعر غزلسرا نطفه می بندد تا بقیهٔ غزل را پیرامون آن بسراید و سروده ای کامل، دست کم در چشم شاعر، در وجود آید. سیمین خود به وجود و وقوع چنین فرایندی درهمان مقدّمه ای که بر *خطی ز سرعت و از آتش* نگاشته اشاره می کند، گیرم از این سخن ابداع در وزن اشعار خود را در نظر آورده باشد:

> دربسیاری از موارد بوده و هست، که نخستین باره از عاطفه و خیالی که در قالب جمله یا الفاظ کوتاه به ذهنم متبادر شده، خود، دارای نوعی وزن است که من حالا به خوبی و
> آسانی عادت کرده ام که همان وزن را در حال و هوای برانگیختگی خویش دنبال کنم. به عنوان مثال این خیال به ذهنم می رسد که به مخاطب خود، شگفت زده، بگویم «چه دروغ می گویی!» اگر دقت کنید، اگر تکرار کنید، متوجه می شوید که این جملهٔ کوچک دارای وزن است، وزنی که به حساب عروضی با «فعلات مفعولن» سنجیده می شود.[۴]

آنچه به این سخن شاعر می توان افزود آن است که همین عبارت تصویری از ناباوری و بهت زدگی گوینده را نیز در بر دارد که نقطهٔ حرکت عاطفی گوینده می شود در تصویرگری شگفتی های باورناکردنی روزگار.

از سوی دیگر، در تعریف بیت الغزل بهگزینی خواننده شعر نیز هست، گیرم این خصلت در تعریف قدمایی آن پدیده ای ایستا و لایتغیر تصور می شده، توگویی تصوّر «بهترین» ابیات یک غزل یا قصیده موضوعی است که توافق همگان برسر آن میسّر باشد. البته چنین نیست، و یکی از تفاوت های کار تمثال سازی در غزل سیمین با بیت الغزل در شعر مولوی یا حافظ در همین جاست، چنانکه خواهیم دید. تفاوت دیگر، که نشان دادن آن در غزل سیمین به تحلیل گسترده نیاز دارد، در شیوه رسیدن به این گونه تصویرگری است که از دید ساختاری گرانیگاه غزل را تشکیل می دهد. آنچه در پی می آید کوششی است به اجمال در بازنمایاندن کار سیمین در رسیدن به این گرانیگاه از راه تمثالگری های چیره دستانهٔ گاه اعجاب آور.

گفتیم که اعتلای کار سیمین در ایجاد ارتباط تصویری میان واژگان شعر و رویدادهای اجتماعی را می توان در مجموعهٔ ***خطی ز سرعت و از آتش*** دید و نمود. به غزل «ای جهانی سوگوار» در این مجموعه نگاهی بیندازیم، با این مطلع: «ای جهانی سوگوار از مرگ بی هنگامتان!/تا جهان جاری است جاری باد برلب نامتان.»[۵] در این شعر بیت دوّم، یعنی «ای نهان افتادگان چون قلب رویش زیرخاک! در تن هر شاخساری می رود پیغامتان» فرایندی را آغاز می کند که سرانجام «بی هنگامی» را به «بهنگامی» بدل می سازد، بدین معنا که تصور دو قهرمان به خاک افتاده «چون قلب رویش زیر خاک!» تصویری به دست می دهد که در اوج شعر یک بار دیگر سر بر می کند تا بگوید که این دو عزیز به خاک افتاده دانه هایی هستند که در زیر خاک پوسیدن را پذیرفته اند تا به صورت دو درخت یا گیاه بارور دوباره برویند، و این است «قلب» (در دو معنای «دل» و «معکوس») مفهوم رویش پس ازمرگ. هرگاه این گونه تصویر سازی را در تاریخ شعر فارسی پی گیریم به جایی می رسیم در شعر کلاسیک که در آنجا سرنوشت دانه در زیر خاک-پوسیدن یا بازروییدن- خاستگاه تجلّی دو اندیشه متباین و بلکه متضاد بوده است. نمونه را، به این رباعی منسوب به خیام بیندیشیم:

ای کاش که جای آرمیدن بودی

یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش از پی صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بر دمیدن بودی[۶]

در بیت دوم این رباعی ناهمانندی میان دانه ای که باغبان در خاک نهان می کند تا چندی بعد رویش آن را به شکل گلی یا گیاهی به نظاره ایستد با پیکری که سوگوارانی به خاک می سپارند تصویری می سازد از یأس «من» شعر از وعدهٔ معاد. («کاش ... امید بردمیدن بودی» یعنی مرا این امید نیست.) حال این تصویر را در برابر تصویر حاصل از پرسش زیر قرار دهیم درغزل مولوی با مطلع «به روز مرگ چو تابوت من روان باشد/گمان مبر که مرا دردِ این جهان باشد»:

کدام دانه فرو رفت در زمین که نَرُست
چرا به دانه انسانت این گمان باشد[۷]

البته معنای این سخن آن نیست که مولوی ابیات منسوب به خیام را خوانده یا در یاد داشته است. بسیار اتفاق می افتد که دو کنش که از نظر احساسی به یکدیگر شباهت دارند (دراین نمونه کنش کشت دانه در خاک و دفن جسد آدمی) خاستگاه بیان شاعرانه مفاهیمی می شوند که در بارهٔ آنها نظریات موافق و مخالفی در جامعه و فرهنگ جاری و ساری است. همین مفهوم را سیمین در غزل «ای جهانی سوگوار» به خدمت می گیرد تا پذیرش آگاهانهٔ مرگ را-چنانکه یک چریک انقلابی می تواند اصلی در زندگی خویش قرار دهد-آغاز چرخشی سازد از مفهوم «تدفین» به مفهوم «کاشتن دانه»، در بیت نهم غزل، آنجا که می گوید:

ای شما چون دانه "پودن" را پذیرا زیر خاک
چتر بُشکوهی برآرد سر ز هر بادامتان[۸]

که ابداعی است و گزینهٔ سوّمی میان تسلیم در برابر نیستی کامل و ناگزیر از یک سو و باور به معادی موعود یا موهوم، از سوی دیگر، در این گونه تصویرپردازیِ سیمین در جای جای ***خطّی زسرعت و از آتش و دشت ارژن*** نطفه های نوع خاصی از ارتباط بین مفهوم کلاسیک «بیت الغزل» را می توان دید. بیت الغزل، نخستین قطعه یا پارهٔ شعر که در ذهن شاعر نطفه می بندد یا در ذهن خواننده به مثابهٔ

گرانیگاه شعر جلوه می کند، تصویری می سازد و پرتوی میفکند که شعر را به تمثالی تمام قد از اندیشه ای واحد بدل می کند. و خواننده می ماند و اندیشیدن به این تمثال یا چند و چون کردن در آن، یا هر آن کار دیگری که از نظارگی او حاصل شود.

در آنچه در پی می آید همین بحث را در سه غزل سیمین پی می گیریم که از این دیدگاه جایگاه ممتازی یافته و مقام والایی را اشغال کرده اند؛ آن سه غزل عبارت اند از: «مردی که یک پا ندارد»، «یک متر و هفتاد صدم»، و «و نگاه کن». در غزل نخست، هیکل ایستادهٔ سربازی از جنگ برگشته تمثال وضعیتی می شود که در جامعهٔ جنگ زده وفاق میان شهروندان را به خطر انداخته و تار و پود روابط انسانی را از هم دریده است.[۹] در این جا این قدر باید گفت که هیکل مرد یک پا، که از همان مصراع نخست غزل در برابر چشم خواننده ایستاده، کانون کنش ها و واکنش های شعر می شود، و خشم خاموش او در برابر نگاه نگران زنی که مادرانه و مهربانانه راهی برای گفت و شنود می جوید، و روگرداندنش، و صدای تق تق دور شدنش نمایشی بی کلام می‌گردد در متن کلامی که آسیب های اجتماعی ناشی از جنگ را به خواننده می‌نمایاند. آنچه شعر «مردی که یک پا ندارد» را به تمثالی تمام قد در ذهن خوانندهٔ شعر مبدل می کند در وهلهٔ نخست تفاوت میان کنش های مرئی و مشهود در چهرهٔ او از یک سو و در کلام شاعر از سوی دیگر نیست، بلکه تفاوت میان تجربه نخستین رویارویی و برخورد خواننده با شعر و تجربه های بعدی اوست که بارها هیکل مرد را، بدون نیاز به کلام شاعر، در ذهن او زنده می کند. به دیگر سخن، هیکل مرد یک پا بختکی می شود که در خواب و بیداری خواننده را از وجود حضور امثال او در جامعه آگاه می کند و با این کار آسیب های اجتماعی جنگ را به او می نمایاند.

در این فرایند، خواننده حتی گامی از شعر فاصله نمی گیرد، تنها ذهن و ضمیر خود را بر تصویر کلامی شاعر می گشاید و راه تجربهٔ زیبائی شناختی را هموار می سازد. اندیشه ای که تمثال مرد یک پا، به کمک نیروی کلام شاعر، در خواننده به جا می گذارد پاسخی است بر پرسشی که شاعر در شعر مطرح کرده: «این همه معلول جنگ ایران و عراق چگونه خواهند زیست، و حضور آنان چه عواقب اجتماعی در برخواهد داشت؟» و پاسخی که تجربهٔ زیبائی شناختی آشنایی با شعر در ذهن و ضمیر خواننده بر می انگیزد، می پروراند، و به کمال می رساند، چیزی از این دست است:

اینان از سر زندگی خواهند گذشت، حتی چالاک تر از آنکه توممکن بدانی، ولی خشمو خشونتی که جنگ در جانشان نهاده ایشان را به موجوداتی بدل کرده است که در برابر لبخند محبت آمیز هموطنان خود نیز رفتاری در پیش خواهند گرفت که در جنگ با دشمن آموخته اند، و خود از این روست که نه رنج آنان را پایانی است، و نه رنج و شکنجی که با دیدنشان در جان دیگران چنگ می اندازد.[۱۰]

در غزل «یک متر و هفتاد صدم» تصویر شاعرانه ای که زیر نگاه خواننده قرار می گیرد ازجنس دیگری است، گیرم در اینجا هم حضور دو گروه اجتماعی ناموافق حس می شود: زنی ایستاده در کار پرخاشگری با مردانی که می خواهند او را به مسلک خود بگروانند. شعر با تصویر برخاستن- یا دقیق تر بگوئیم قد برافراشتن- کسی یا «سخنی» در برابر کسی یا سخنی دیگر آغاز می شود: «یک متر و هفتاد صدم افراشت قامت سخنم». این که می گوئیم «کسی» یا « سخنی» از آنجاست که فاعل جمله بالا خود شاعر نیست، سخن اوست، ولی چنانکه خواهیم دید در سرتاسر شعر تصویر شاعر و سخن او برهم منطبق می شوند، و این حرکت از مصراع دوم بیت نخست، یعنی بلافاصله پس از مصراعی که در بالا آوردیم آغاز می شود: «یک متر و هفتاد صدم از شعر این خانه منم».

درغزل فارسی گهگاه تمایز و فاصلهٔ میان «من» شعر مفهوم شخصیتی خیالزاد در درون متن و «من» در مفهوم شخص شاعر ابزاری می شود در دست شاعر تا او از یک سو بتواند حضور خود را در متن تثبیت کند و از سوی دیگر خود را نه شاعر بلکه مخاطب شعر یا هویتی فراسوی متنِ قلمداد نماید. نمونه را، دراینجا از زیب النسای مخفی می آوریم در بیتی سخت شُهره، آنجا که می گوید: «در سخن مخفی شدم مانند بو در برگ گل/هرکه خواهد بینیدم گو در سخن جوید مرا». بازی شاعرانهٔ زیب النسا در این بیت به گونه ای جریان دارد که دو هویت «برگ گل» و «بو»ی نهفته درآن را در درازنای زمان، تا آنجا که رایحهٔ عطر یا گلاب در ذهن آدمی خاطرهٔ گل را زنده می کند، پیش می برد. سیمین این رابطه را به قاعدهٔ دیگری می سازد، تا آنجا که می گوید پس از مرگ و به گور سپردنش هم تازه معاندان و مدعیان او با قامت افراشتهٔ سخنش طرف خواهند بود. بیت مقطع، یعنی «هفتاد سال این گُله جا ماندم که از کف نرود / یک مترو هفتاد

صدم گورم به خاک وطنم»، واپسین و قوی ترین بخش ادّعانامهٔ او و مهمترین برگ سند محکومیت معاندانش را تشکیل می دهد.

امّا شاعر تا روز مرگ همچنان راست در برابر معاندانی که او در شعر با خطاب «ای جملگی دشمن من» از آنان یاد می کند خواهد ایستاد و بر سرشان فریاد خواهد کشید، و شعر او تمثال این فریاد است. از نظر ساختاری نیز در اینجا با تصویر تنی تنها رو به رو نیستیم. شعر نظری گسترده دارد که درآن «من» شعر در آغاز خود را معرفی می کند (او در مقام یک فرد سر تا پا پاکیزگی و ساده دلی است و در مقام شاعر «جان دلارای غزل» است). آنگاه می‌کوشد خود را از چشم معاندانش ببیند، زنی با سیرتی زشت، ولی بلافاصله از تصویر آینه مدد می گیرد تا این تصوّر را نه تنها نفی کند بلکه سرچشمهٔ آن را به خواننده هم نشان دهد: زشتی سیرتی که معاندانش در او می بینند بازتابی از زشتی نهاد خود ایشان است: «زشت است اگر سیرت من خود را در او می نگری». در اینجا آنچه جلب نظر می کند کار برد فعل «است» است، آنجا که شاعر می خواهد مخاطب خود را از تصوّر نادرست خویش بیاگاهاند. در این تردیدی نیست که مصراع می‌خواهد بگوید «اگر سیرت من در چشم تو زشت می نماید»، اما می گوید «زشت است اگر سیرت من: آیا این کاربرد صرفاً به ضرورت وزن صورت گرفته یا منظور دیگری در کار است؟ براین پرسش پاسخی نداریم. می توان چنین انگاشت، اما، که فعل «است» زشتی تصویر«من» را در چشم و ذهن معاند تصدیق می کند، ولی بلافاصله با استفاده از تصویر آینه او را از خبط بصر خویش آگاه می سازد: بی تردید تصویر درون آینه برون فکنی سیرت کسی است که رو به روی آینه ایستاده و دارد خود را درآن می نگرد.

حدیثی منسوب به پیامبر اسلام می گوید مسخ مسلمان در دل اوست. عطّار در ***الهی نامه*** داستانی دارد که طی آن، با اشاره به این حدیث می گوید: «چنین گفته است پیغمبر به سائل/که مسخ امّت من هست در دل».[11] و مولوی پس از نقل حکایتی در دفتر پنجم ***مثنوی معنوی*** که در طی آن نقض توبه و عهد اصحاب مایدهٔ عیسی موجب گردید تا خداوند ایشان را به صورت بوزینه و خوک درآورد، می گوید: «اندر این امّت نَبُد مسخ بدن / لیک مسخ دل بود ای ذوالفطن».[12] هرگاه این تصور را جایز بدانیم، شعر ما را به این پرسش نهایی هدایت می کند که نقض کدام عهد و پیمان، معاندان «من» این شعررا چنان در دل مسخ کرده که آنگاه که به زنی ساده دل، پاکیزه وشکیبا درمی نگرند سیرت اورا زشت می یابند؟

امّا هشدار زن به آنکه رو در روی او ایستاده، یعنی مصراع «هی ها که سنگم نزنی، آینه ام می شکنم» از حد اشاره به مجازات سنگسار در می گذرد تا به موضوع دیگری، که همانا قرابت و نزدیکی «سنگ و آینه» است، برسد، که در شعر فارسی اشارات بسیاری به آن سراغ داریم و این رابطه زمینه را برای بخش بعدی شعر فراهم می کند که درآن زن معاندان خود را همچون فرزندانی کژتاب و بدخوّ تصویر می کند که انگار خود زاییده باشدشان. آنچه هنوز در این بخش باید به آن پرداخت تصویر طبیعتی زیباست که درآن زن خود را بید بُنی سایه گستر،چمنی ظریف، و بلوطی کهن وصف می‌کند که در خشکساران معاندانش روییده باشد. صحرابانان این بیابان خود را بی نیاز و بیزار از او می شمارند و تیشه در دست آمادهٔ انداختن اویند، بی خبر از همه زیبائی هایی که حضور او در منظر آنان آفریده است. در این میان بیت «یک مغز و صد بیم عسس فکر است در چارقدم/ یک قلب و صد شور هوس شعر است در پیرهنم»، با مراعات نظیر کامل خود و در اشاره ای مستقیم به حجاب و لباسی که نظام جمهوری اسلامی بر زن ایرانی پوشانده، از یک سو انباشت میراث هزارسالهٔ شعر فارسی را به رخ معاندان خویش و خوانندگان شعر می کشاند و از سوی دیگر فضای بیرونی بیم عسس را در برابر فضای درونی شور هوس نهفته در شعر خویش می گذارد تا تضادّ میان این نظام سیاسی را با آن میراث فرهنگی برجسته تر تصویر کند.

و اما در بخش دوم شعر که چهار بیت را در بر می گیرد، شاعر در خطابی رو در رو معاندانش را از یک سو به خصلت هایی متّصف می کند که نمایانگر ژرفای زشتی سیرت ایشان است و از سوی دیگر یادآور دشواری رو در رویی با آنانی است که نه دشمن بلکه «پارهٔ تن» اویند. در این میان مسیری که او ناگزیر برای خود برمی گزیند نه نفرین می تواند باشد و نه نفرت. چگونه می‌توان فرزند خود را نفرین کرد یا از او نفرت داشت؟ راه از «مدارا» می گذرد: او دست از این معاندان خواهد کشید ولی مهراز ایشان برنخواهد کند. و آنچه این واکنش را میسّر می سازد یادوارهٔ وضع مادری است در برابر فرزندانی خطاکار:

انگار من زادمتان کژتاب و بد خوی و رمان
دست از شما گر بکشم مهر از شما بر نکنم
انگار من زادمتان ماری که نیشم بزند
من جز مدارا چه کنم با پارهٔ جان و تنم[۱۳]

در این میان آنچه باقی می ماند پایداری است، در همین خاک، و به قول شاعر در همین «گُله جا». و در این عزم نهایی است که تصویر این رو در رویی کامل می‌شود. شعر به مقصد می رسد، و شاعر تمثالی از پایان حیات پربار خود ترسیم می کند. این زن در همین «گُله جا» خواهد ایستاد، رو درروی معاندان خویش، چرا که از این ایستادن هدفی دارد: او می خواهد روزی گوری را که زیبندهٔ قامت افراشتهٔ اوست تصاحب کند، و اینجا حدّ مدارای اوست. معاندان می‌توانند او را به انواع دشنام های زشت بخوانند و دشمنی های فراوان براو روا دارند، اما نخواهند توانست از این گله جا براننده‌ش. او در همین گُله جا که خودش و شعرش در آن قد برافراشته اند خواهد ایستاد چون بید بن سایه گستر و یا بلوط کهن، در همین گُله جا خواهد نشست چون چمن سبز ظریف، و در همین گُله جا روزی گوری را که حق اوست پر خواهد کرد.

در قیاس با تصویر مرد یک پا تصویر قامت افراشتهٔ شاعر شگرد دیگری از تمثال سازی شاعرانه را نمایان می کند. در غزل «یک متر و هفتاد صدم» نمادسازی بصری گام به گام پیش می رود تا به نقطهٔ اوج دراماتیک رو در روئی زنمادر سخنگو در شعر و فرزندان خطاکار او برسد. در برابر میل این فرزندان نا اهل به «سنگ زدن» و «تیشه زدن» و «نیش زدن» به او، این مادر سبزکهن آهی به نفرین برنخواهد زد، بل در سکوت استوار خویش درخت وار خواهد ایستاد تا روزی به پاداش استواری و پافشاری گور خود را در خاک وطن طلب کند. در این تصویر زبان شاعر و چشم تماشاگر خواننده به هم برمی آیند تا تصویرگر رو درروی ناگزیر شاعر و معاندانش باشند. آنچه من در این تصویر می‌بینم چیزی از نوع رو گرداندن و دور شدن مرد یک پا نیست، بلکه پاشنه در خاک فشردن و راست ایستادن زنی است که به راستی صد بیم عسس در سر دارد و صد شور هوس در دل. مقابلهٔ او با معاندانش تصویری در ذهن خواننده به جا می گذارد منقوش بر صفحه صفحهٔ تاریخ حاکمیّت جمهوری اسلامی و صحنه صحنهٔ پایداری های بسیاری که آرمان نابخردانهٔ سیطرهٔ مذهب را برزندگی اجتماعی ناکام گذاشته است.

و سرانجام در غزل «و نگاه کن» تصویر سازی بر رویکردی استوار است از نوعی دیگر: چشم اندازی گسترده از برهوتی بیکران، اشتری بارکش در لحظهٔ عصیان، و ساربانی غافل یا نادان که نه حدّ قدرت ساربانی خود را می شناسد، و نه از اخطاری که به زبانی پیامبر گونه از منبعی الهی بر او نازل می شود توشهٔ عبرتی

می تواند گرفت. و فراسوی این، دعوتی از سوی شاعر به خواننده به نگاه کردنی ژرف در منظری که سرشار از اخطارها و هشدارهای خداگونه است: «و نگاه کن!»

و این دعوت، که از آیه هفدهم سورهٔ «غاشیه» در ***قرآن*** - اَفَلایَنظُرونَ الی الابل کَیفَ خُلقَت؟ [آیا به اشتران نمی نگرند که چگونه آفریده شده اند؟] - اقتباس شده، از نظر دستوری پرسش مندرج در آیهٔ قرآنی را به صورت دعوتی و هشداری در می آورد، تو گویی شاعر از آشنایی خود با آیهٔ ***قرآن*** بهره می گیرد تا بگوید هنوز فرصت عبرت گرفتن از نظاره در آیات خداوندی و در کار و روزگار طبیعت باقی است. ***قرآن***، البتّه، سخن در باره آفرینش اشتران را به همین مجمل وا می گذارد و در آیه های بعدی پرسش پیشین را در بارهٔ آسمان و کوه و زمین تکرار می کند، و این از آن جاست که در کلام ***قرآن*** اشتران نیز، همچون آن دیگر پدیده های مشهود مُبیّن، آیتی از آیات خداوند به شمار می آیند که می‌بایست در خلقتشان تأمل کرد. درغزل سیمین حرکتی که از این مبداء آغاز می‌شود در راستای نوی جاری می شود که در بیت مطلع معیّن شده است: شتر نه از آب و گل که از سراب و حوصله سرشته شده است، و این است آن جانب از جوانب خَلقت این جانور که می تواند درس عبرتی فراروی نظاره گران باشد. پس آنچه در پی این بیت می آید وصف سراب و حوصله است. امّا شناخت سراب دیده فریب که در نظاره ای اندک میسر است و شناخت حوصلهٔ شتر از سوی سراب که محال عقلی است، چرا که سراب خود وهمی بیش نیست، همه در بیت دوم آمده است: «و سراب را همه می دانی که چگونه دیده فریب آمد/و سراب هیچ نمی داند که چگونه حوصله می آری.»[۱۴] جز این، نکته ای که در بیت دوم به ظرافت آمده انطباق تصویر شتر است با شمایی از خواننده، بدین معنا که شعر به جای آنکه بگوید «و سراب هیچ نمی داند که شتر چگونه حوصله می آرد» می گوید «و سراب هیچ نمی داند که چگونه [تو] حوصله می آری.» پس خوانندهٔ شعر، هم او که روی سخن غزل با اوست، در صورت شتر، جانوری سرشته از سراب و حوصله، تثبیت می شود، تا در پایان غزل-پس از آنکه رگ ساربان زده شد- دوباره در هیئت دریافت کنندهٔ هشدار شاعر- ظاهر شود.

در بیت های سوم تا پنجم تصویر شتر را در نهایت بردباری می بینیم، حوصله آوردن او را در رویا رویی با عطش، با شن و با نمکزار، و بیزاری جُستن او را از بسیط گستره ای بی آب و علف، آن هم به نگاهی که خود، همچون صحنهٔ شوره زار پرشیار پیش روی شتر، تداعی کنندهٔ خطوط خشکی است که پس از

روان شدن اشک برگونه می توان دید. و آنگاه که این اشک تو را از «هرآنچه مایه آگاهی» است تهی می کند این تهی شده را باید از چیزی انباشت. و در اینجاست که پرسش زیرکانهٔ شعر، «و تو این تهی شده را باید ز کدام هیچ بینباری» هیچ پیش روی تو (و شتر) را از صورت منفی و سلبی خود بیرون می‌آورد و آن را به بهترین عبارت ایجابی، مؤکد و معنادار مندرج در شعر، یعنی «هیمان اشتر عطشان» بدل می سازد: «و در این تهی شده می بینی هیّمان اشتر عطشان را». معنای واژهٔ هیمان در غزل سیمین روشن است: سرگشتگی و جنون شتر تشنه که از شدّت تشنگی به مرض هیام دچار شده باشد که همان شوریده سری است به گونه ای که جانور را بی اختیار و بی مقصد به حرکات پیش بینی ناپذیری وادار سازد. امّا هرگاه به گسترهٔ کامل واژگانی هیمان نظر داشته باشیم می توانیم فشردگی این معنا را در برابر گستردگی اش در معنای واژگانی همچون «هیما» به معنای «بیابان بی آب و علف»، و «هیام» در دو معنای «سخت تشنه شدن شتر» و «شیفتگی و شوریدگی از عشق که به دیوانگی ماند» نیز ردیابی کنیم. به دیگر سخن، واژه «هیمان» و عبارت «هیمان اشتر عطشان» گرانیگاه غزل « و نگاه کن»، حاصل نگاه نافذ مخاطب غزل، و نقطهٔ اوج تجربه ای است که عبرتی پرهیبت در خود دارد. جنون شتر صبر و حوصلهٔ فطری او را چنان منکوب کرده که دیگر نه فقط گرانباری را بر نخواهد تابید، بلکه رگ ساربان به دو نیشهٔ رخشان دندان های خویش خواهد زد تا خود را از خفّت و ذلّت نجات دهد. و بدین سان است که « کینهٔ شتری»، چنانکه حورا یاوری در مقالهٔ تحلیلی خود می گوید، یک سره تداعی کنندهٔ مفهوم «خشم انقلابی» می شود تا تمثال کاملی از رفتار و کردار ساربانان جامعه و واکنش ناگزیر اشتران سر به راه بارکش را به نمایش گذارد:

> از امتثال مختصات معنایی کینهٔ شتری به خشم انقلابی استعارهٔ تازه ای آفریده می شود. گام های هموار و یکنواخت شتر به پاهای خسته و سرهای فرو رفته در گیریبان گرفتارانی که از نابسامانی ها و نا بهنجاری های زمانه و زندگی به تنگ می آیند و دم نمی زنند پیوند می خورد، و آنکه با پذیرش این دلالت استعاری به جهان معنایی شاعر پای می گذارد و جهان را از چشم انداز او نگاه می کند، در جنون برآمده با صبر شتر-و انسانی که در این دلالت استعاری به جای شتر نشسته است- فوران ناگزیر

و بی امان خشمی را می بیند که همهٔ آنچه را که بر سر راه آن است از میان بر می دارد و هر آنچه را که هست می سوزاند.[۱۵]

چنین است که سیمین در غزل «و نگاه کن»، با اتکا برکلام *قرآن*، که، دست کم در چشم مسلمانان معتقد، دارای اعتباری ازلی-ابدی است، تمثال دقیقی از کنش و واکنش میان اشتر باربری که به ترفند ساربان تا کرانهٔ سراب کشیده شده و مردمی که تا آن سوی حوصلهٔ انسانی خویش همراه نظام سیاسی موجود راه آمده اند ترسیم میکند، و هشداری واپسین به ساربانان جامعهٔ خویش می دهد که بی اعتنایی به آن نه تنها به معنای ناشناختن مردم، بلکه فراسوی آن، به مفهوم بی ایمانی به آنچه خود داعیهٔ تبلیغ و ترویج آن را دارند نیز هست.

مبحث تمثال سازی و شمایل پردازی در شعر گستره ای را در بر می گیرد که از لحظهٔ نطفه بستن عبارتی معیّن یا تصویری مشخّص در ذهن شاعر آغاز می‌شود و تا جذب و هضم نهایی آن در ضمیر خوانندهٔ شعر تداوم می یابد. اگر متقدّمان این مفهوم را درعباراتی نظیر بیت الغزل یا بیت القصیده بیان کرده اند، امروز ما با درک برتر خویش از کارکرد روان پویای آدمی می توانیم این مفهوم را در هر شگرد و شیوه ای بجوئیم که گرانیگاه و محلّ بیشترین انباشت معانی مجرّد در تصاویر ملموس باشد. در دوران ما غزل سیمین از کارآمدترین نمونه های این ترفند شاعرانه است در عصری که شعر به دلیل وجود هنری همچون سینما بیشترین توان القایی خودرا از تصویری می گیرد که شعر در ذهن خواننده برجای می گذارد. دراین مقاله مبحث نظری تمثال سازی به اختصار برگزار شده است تا خود جای تفسیر و تعبیر شعر را نگیرد، اما هرگاه بخواهیم اشاراتی به پیشینهٔ این گونه کاربردهای شاعرانه بیفکنیم می توان اثربخشی حیرت انگیز تعزیه در ایران قدیم را گواه آورد. در تصویرهایی همچون دو دست بریدهٔ ابوالفضل یا ذوالجناح سر به زیر بی سوار یا خیّام سوختهٔ متروک می توان بخش هایی از روایتی را دید و نمود که - آنگاه که تمام و کمال بازگو شود- معتقدان را به موضوعیت ازلی ابدی خود معترف سازد. برای آنکه مسلمان شیعهٔ مؤمن به راستی بر این اعتقاد است که «کلّ یومٌ عاشورا، کلّ ارضٌ کربلا» القای کل از راه نمایش اجزای آن میسّر است، چرا که به گفتهٔ قدما، طبع جزوی نیز مایل به درک کلّی است.

درشعر سیمین این حرکت ازجزء به کل هم درموضع شاعرشکل می گیرد و هم در موضع خوانندهٔ شعر. در غزل «این جهانی سوگوار»، حرکت از دانه به

درخت که خود «قلب رویش زیر خاک» است تصویری می دهد از شهیدانی که با پذیرفتن عقوبت پوسیدن در زیر خاک مرگ بی هنگامی را به مرگی بهنگام بدل می کنند.[۱۶] در غَزل «مردی که یک پا ندارد» هیکل مرد یک پا تمثال مرئی عدم امکان وفاق اجتماعی در شرایطی است که تفاوت ژرف در ماهیّت تجربهٔ جنگ زدگی حتی مجال گفت و شنود طبیعی میان گروه های اجتماعی را هم باقی نگذاشته است. در «یک متر و هفتاد صدم» ورطهٔ هولناکی که به دلیل تفاوت عقیدتی میان دو گروه اجتماعی معیّن، یعنی کارورزان حکومتی و مردمی که سر سپردن به ایدئولوژی حاکم را نپذیرفته اند، در قالب تصویری از رو در رویی مادری با فرزندانش ترسیم شده است. در این میان زنمادری که صدایش از درون غزل به گوش می رسد خود ناگزیر به مدارا است چرا که معاندان خود را به صورت فرزندانی خطاکار می بیند که او را از ایشان گریزی یا گزیری نیست. و سرانجام در «و نگاه کن» جنون یا «هیمان اشتر عطشان» مرزهای مدارا را نیز پشت سر می گذارد و خشم شتر خون از رگ ساربان جاری می کند. آنچه در این میان در تمثال های کلامی شاعر به روشنی به چشم می خورد خونریزی تدریجی از بدنهٔ نویدی تاریخی است که به جای تصویر رویش جنگلی از تکدانه ای تمثالی از خشم و خشونت و خون و جنون را دربرابر دیدگان حیرت زدهٔ تماشائیان می گیرد تا شاید آنان را به تأمل وادارد.

پانوشت ها:

[۱]. «تمثال» را در اینجا به مفهوم و معادل با واژهٔ icon در زبان های فرانسه و انگلیسی آورده ایم، و تمثالگری در مقاله به کار شاعر در خلق تصاویری از این دست ارجاع دارد، مفهومی معادل iconography که حاصل آن iconic imagery یا تصاویر تمثالی است.

[۲]. شمس الدین محمدبن قیس الرازی، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی با مقابله با شش نسخه خطی و تصحیح مدرس رضوی، تهران: کتابفروشی زوّار، چاپ سوّم، ۱۳۶۰، ص۴۲۶.

[۳]. علی اکبر دهخدا، ***لغت نامه*** (دوره جدید چاپ دوم) ، جلد ۴، تهران: ۱۳۷۷، ص۵۱۴۴.

[۴]. سیمین بهبهانی، ***خطی زسرعت و از آتش***، چاپ اول، تهران: کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۰، بی شماره (صفحه نخست از مطلبی با عنوان «در بارهٔ اوزان غزل های این کتاب»).

[۵]. ***همان***، صص ۱۷-۱۸.

[۶]. عمرخیّام نیشابوری، ***رباعیّات حکیم عمر خیّام***، پژوهش و تصحیح صادق هدایت، اپسالا، سوئد: انتشارات افسانه، ۱۳۷۶، ص ۹۲.

[۷]. جلال الدین محمد بلخی رومی، ***گزیده غزلیات شمس***، به کوشش دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران: کتاب های جیبی، ص ۱۸۹.

[۸]. سیمین بهبهانی، ***خطّی زسرعت و از آتش***، پیشگفته، ص ۱۸.

[۹]. ن. ک. به: احمد کریمی حکاک، «از درشتی جنگ تا ناشکیبائی جان: چشم در چشم مردی که «شلوار تا خورده دارد،» ***نیمهٔ دیگر***، دورهٔ دوّم، شماره ۱ (پائیز ۱۳۷۲) ویژهٔ سیمین بهبهانی، به همّت فرزانه میلانی، صص ۸۳-۱۱۳.

[۱۰]. ***همان***، ص ۱۱۰.

[۱۱]. فریدالدین عطّار، ***الهی نامه***، به تصحیح فوآد روحانی، ۱۳۵۱، ص ۷۶. نقل شده در تقی پور نامداریان، ***رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۵۰۲.

[۱۲]. جلال الدین محمّد بلخی رومی، ***مثنوی معنوی***، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲، ص ۸۳۶.

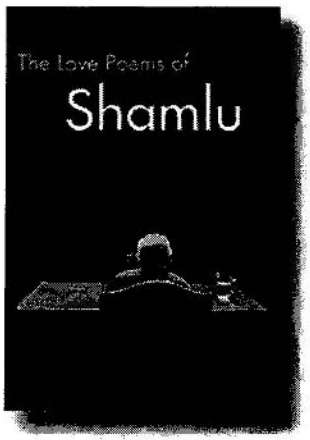
[۱۳]. متن این غزل را از ***دفتر هنر***، سال پنجم، شماره ۱، پائیز ۱۳۷۷، ص ۱۲۶۷ برداشته ام.

[۱۴]. متن غزل «و نگاه کن» را از مجموعه ***یک دریچه آزادی*** برداشته ام. ن. ک. به: سیمین بهبهانی، ***یک دریچه آزادی***، چاپ اول، تهران، چاپخانه حیدری، ۱۳۷۴، صص ۲۶۷-۲۶۸.

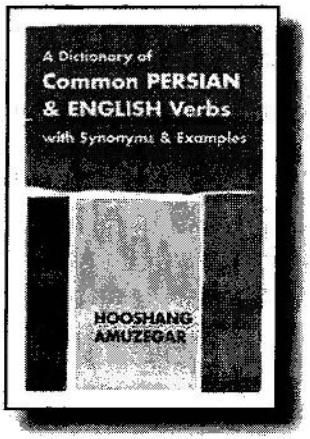
[۱۵]. حورا یاوری، «از کینهٔ شتری به خشم انقلابی: تأملی در دلالت استعاری شعر «و نگاه کن به شتر، آری، از سیمین بهبهانی»، ***نیمهٔ دیگر***، پیشگفته، صص ۱۱۵-۱۲۸.

[۱۶]. مقایسه کنید با شعر «سرود ابراهیم در آتش» احمد شاملو، که ظاهرا در رثای شهادت مهدی رضائی سروده شده است، و به ویژه در فرازی که در آن چریک شهید سخن می گوید: «من بودم سرد شدم/نه زان گونه که غنچه ای/گلی/ یا ریشه ای/که جوانه ای/یا یکی دانه/که جنگلی-/راست بدان گونه/ که عامی مردی/شهیدی؛ تا آسمان براو نماز برد.» احمد شاملو، ***ابراهیم در آتش***، تهران: زمان، ۱۳۵۲، ص ۲۰.

New Titles from Ibex Publishers

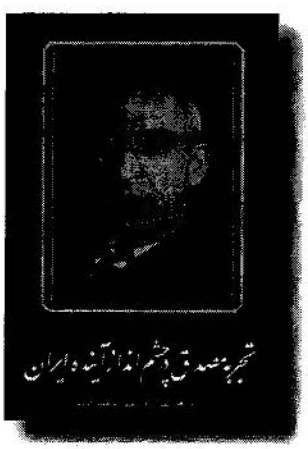


The Love Poems of Ahmad Shamlu
by Firoozeh Papan-Matin
cloth • isbn 1-58814-037-7



Dictionary of
Persian & English Verbs
by Hooshang Amuzegar
softcover • isbn 1-58814-030-X

Shiite Ulama & Political Power
by Ahmad Kazemi Moussavi
softcover • isbn 1-58814-035-0



Mossadegh & the Future of Iran
edited by H. Keshavarz & H. Akbari
cloth • isbn 1-58814-026-1

IBEX Publishers, Inc.
Post Office Box 30087 Bethesda, MD 20824
tel 301-718-8188 fax 301-907-8707
www.ibexpublishers.com

ایران نامه

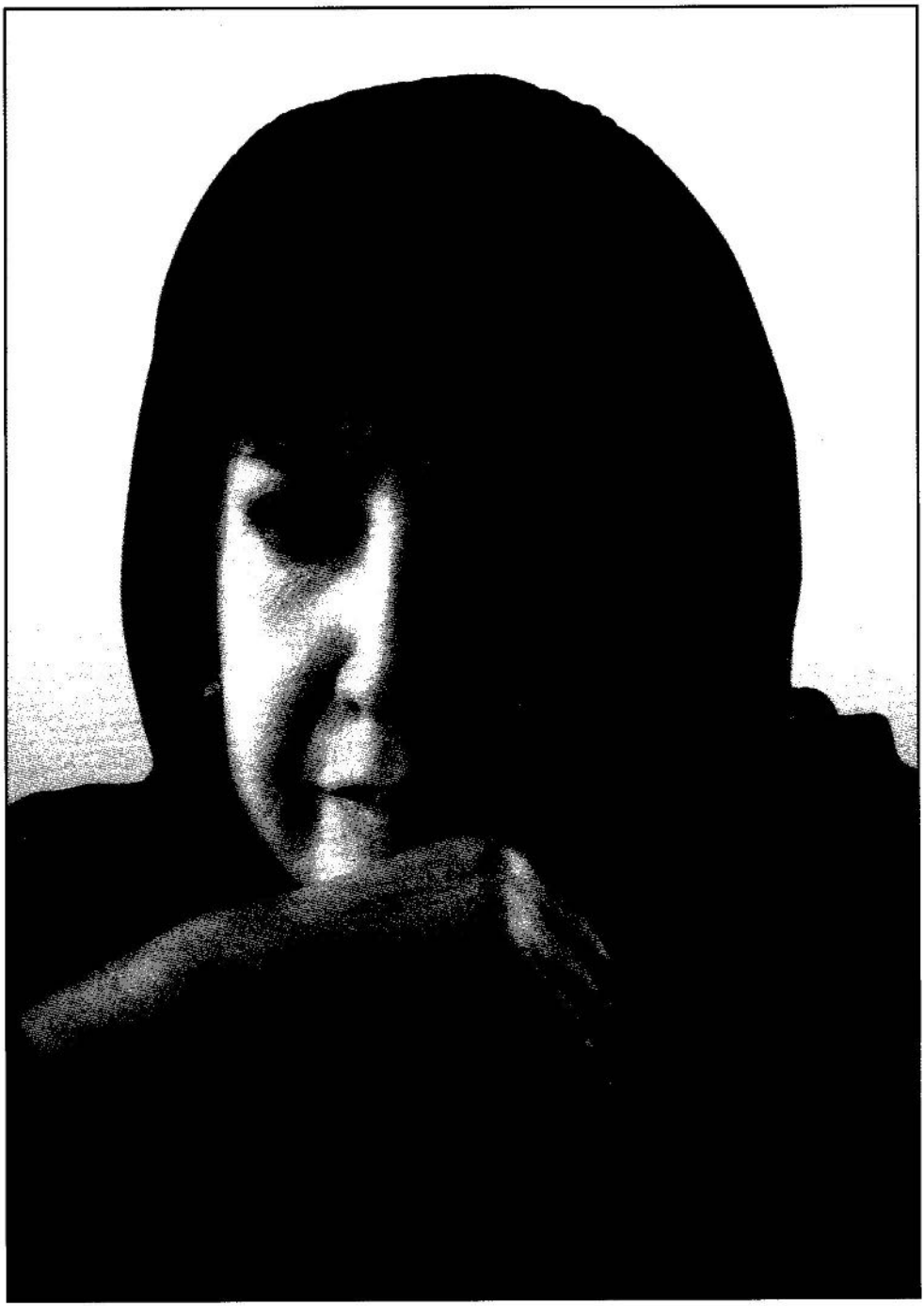
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خزمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



شکوه میرزادگی*

آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟

سیمین بهبهانی امروز محبوب ترین شاعر معاصر ایران است. تا کنون زن شاعری نداشته ایم که در زمان حیات خود (و در مدتی نسبتا طولانی) از این همه شهرت و محبوبیت برخوردار شده باشد.

درباره سیمین بهبهانی بسیار گفته اند؛ بیشتر با تحسین و تمجید از شخصیت اجتماعی اش و کمتر به صورت نقد و بررسی شعرش. معدود منتقدین هم که درباره شعر او نوشته و گفته اند، در توضیح این که چرا شعر سیمین را با اهمیت می دانند، بیشتر آفرینش های او را از نظر سخنوری، و با توجه به تکنیک های مبتکرانه او در زمینه ی وزن شعر، مورد توجه قرار داده و آن را تجزیه و تحلیل کرده اند. بدون تردید، و با هر نوع سلیقه ای، کسی نمی تواند داده های تکنیکی سیمین بهبهانی را به ادبیات شعری ما نادیده بگیرد. اما آیا این می تواند همه ی جنبه های اهمیت یافتن یک شاعر را توضیح دهد؟ یعنی، این همه برای ماندگار شدن یک شاعر در حافظه ی ادبی یک ملت کافی ست؟

ماندگاری چیست و چه ماهیتی دارد؟ در نگاهی گذرا به تاریخ ادبیات هر سرزمینی، ازشرق تاغرب، بامعدود شعرایی روبرو می شویم که گر چه در زمانهایی دور می زیسته اند اما، گاه پس از قرن ها، همچنان حضوری زنده و پر معنا دارند؛

---

* نویسنده، منقّد ادبی و روزنامه نگار.

گاه به عنوان نمونه های کلاسیک سرمشق شاعران دیگر قرار گرفته، و گاه به عنوان آفرینندگانی که حال و هوای فرهنگ خود را از آفرینش های خویش سرشار و معطر و معنادار کرده اند. برخی از این ها نیز گاه آنچنان قدرتمندند که هر دو مقام را یکجا به دست آورده اند. در ادبیات تاریخی ـ اما زنده ـ ی ما نیز می توان به انگشت شمار شاعرانی برخورد که از راه هایی بسیار دور تا به امروز آمده اند و همچنان، زنده و سرحال و بی خستگی، با ما هستند. به راستی چه چیز این شاعران را ـ گاه فقط با چند شعر ـ ماندگار کرده است؟ و چه امری سبب شده که خیل عظیمی از شاعران هر دوره، در همان زمان زندگی خود، یا چندی پس از زمان شان، ناپیدا شوند، هرچند که برخی از آثار و سروده هاشان پراکنده مانده باشد؟ برای پاسخ به این پرسش که آیا شعر شاعری با محبوبیت کنونی سیمین بهبهانی تا چه اندازه شانس ماندگاری در ادبیات سرزمین ما را دارد نخست لازم است به تعاریفی رجوع کنم که درباره «شعر خوب» مطرح بوده اند، زیرا مسلماً یک اثر ماندگار در تاریخ از میان آفریده های خوب و والای هر عصر برگزیده می شود.

روشن است که شاعر هم مثل هر انسان دیگری در میان پدیده ها و عناصر عینی و حسّی جهانی قرار گرفته که در آن زندگی می کند و، خواه و ناخواه، از هر کدام از این پدیده ها درکی دارد؛ درکی که با عاطفه های او در هم می آمیزد و او را موفق به دیدن هماهنگی ها و ناهماهنگی های آشکار جهان پیرامونش و کشف رازهای نهانی این پدیده ها می کند. ولی او فقط هنگامی تبدیل به شاعر می شود که برپایه ی همین درک ها و کشف ها تصاویری شعری خلق کند که با ترکیب کلمات و مفاهیمی تازه و ناگفته ساخته شده باشند. بر اساس این پیش فرض، از قرن ها پیش تا کنون، درباره ی معیارهای شناخت شعر خوب تعریف های گوناگون عرضه شده اند که می توان آنها را چنین خلاصه کرد:

ـ شعر خوب آن است که دست پرورده ی شاعری مسلط بر کاربست زبان و قواعد و ضوابط دستوری باشد؛

ـ شعر خوب ساختمان درستی دارد، منطقی معمارانه اجزای آن را به هم ربط می دهد، منطقی که، از تخیل تا واژه ها، همه چیز را درست و دقیق و آجر به آجر کنار هم می گذارد و بنای شعر را می سازد. یعنی یک ارکستر کامل که ده ها ساز دارد اما برای دستیابی به اجرای هنرمندانه ی همه سازها و ساز نوازها باید با هم پیوند و هم آهنگی داشته باشند؛

ـ عنصر اصلی سازنده شعر خوب اندیشه است.

ـ از آنجا که تخیّل مایه ی کار شاعر است، همه ی پدیده ها و عناصر جهان باید از مسیر تخیّل او عبور کنند تا تبدیل به شعر شوند. پس، شعر خوب مجموعه ای از تصویرها و تخیّل های دست اوّل (نو) ی شاعرانه است.

برای محک زدن سروده های سیمین بهبهانی با برخی از معیارهای یادشده، در این نوشته تنها به عنوان نمونه از یکی از شعرهایش، «به امضای دل،» یاد می کنم:

ای دیار روشنم، شد تیره چون شب روزگارت
کو چراغی جز تنم؟ کاتش زنم در شام تارت:
ماه کو؟ خورشید کو؟ ناهید چنگی نیست پیدا!
چشم روشن کو؟ که فانوسش کنم، در رهگذارت؟!
آبرویت را چه پیش آمد؟ که این بی آبرویان
می گشایندآب، درگنجینه های افتخارت؟
شیر زن شیرش حرام کام نامردان کودن
کز بلاشان نیست ایمن گور مردان دیارت
می فروشند آنچه داری: کوه ساکن، رود جاری
می ربایند آهوان خانگی را، از کنارت
گنج های سر به مُهرت رهزنان را شد غنیمت
دُرج عصمت مانده بی دردانگان ماهوارت
شب که بر بالین نهم سر، آتش انگیزم ز بستر
با گداز سوز و ساز مادران داغدارت
در غم یاران بندی، آهوی سر در کمندم
بند بگشا - ای خدا! — تا شکر بگذارد شکارت
مدعی را گو چه سازی مهر از گل درنمازت؟
سجده بر مسکوک زر پر سود تر آید به کارت!
ای زن — ای من- برکمر دستی بزن، برخیز ازجا:
جان به کف داری، همین بس بهره از دار وندارت!

این شعر در زمان حال شاعر، در سال های ۸۴ و ۸۵ سروده شده است، هنگامی که احتمال به زیر آب رفتن و غرق شدن دشت پاسارگاد ایرانیان را نگران کرده است. دل شاعر نیز از تحقق یافتن چنین احتمالی به درد آمده، اما نگاه او و همان نگاه ساده و نگرانی نیست که مردمان عادی دارند. او در آینه ی این واقعه ی احتمالی یک انحطاط فرهنگی را می بیند و آن را در جلوه های مختلفش بیان می

کند، آن هم به صورتی که گویی در کل تاریخ سرزمینش یکجا و همزمان حضور داشته باشد. صدایش هر لحظه طنینی تاریخی تر می یابد.

شاعر می بیند: سرزمین آفتابی اش، سرزمینی که فرهنگ آن ریشه در روشنی و نور و صبح دارد، همچون شب به تاریکی نشسته است؛ او می داند که گذشتگان این سرزمین همیشه، برای جلوگیری از چیرگی تاریکی، آتشکده ها را روشن نگاه می داشتند، اما اکنون دیگر آتشکده ای بجا نمانده تا با برافروختن آن به جنگ تاریکی رفت. اما او یکباره آتشی را کشف می کند که در درون خود شاعر شعله ور است. خود آتش می شود، شعله می کشد و دهان به اعتراضی «تاریخی / فرهنگی» می گشاید.

در این شعر می توان دید که همه چیز در ذهن شاعر بر گرد این دو مظهر «روشنی و آتش» از یکسو و «تاریکی و غرق شدن»، از سوی دیگر، می گردد . یکسو شاعر است و آتشی که در تن و جانش ریشه دارد و، در سوی دیگر، مدعی، یا «ضد شاعر»، ایستاده است ــ با نیرویی خاموش کننده و ویران گر.

بدینسان،آفریده ی شاعر به مجموعه ی کوچکی ازنشانه هایی روشن مبدل می شود که همه از زمانه ای که شاعر در آن حضور دارد برگرفته شده اند؛ نشانه هایی که ریشه در تاریخ دارند و در عین حال هیچ کدام به تنهایی آن معناهای شگفتی را که در این شعر تجلی یافته در خود ندارند. شعر از سطح روزمرگی فراتر می رود تا به حکایت کل درک شاعر از جهانی که در آن زندگی می کند و رویارویی او با این جهان و پرسش ها و پاسخ های او با آن بپردازد و نشان دهد که چگونه این همه عاطفه ها و تخیلات او را بیدار کرده و به آفریدن شعری برانگیخته اند که اگرچه رنگ و بو و روی جهان درونی شاعر را با خود دارد اما نطفه اش در عناصر جهان بیرونی شاعر بسته شده و از آن ها جان گرفته است.

به نظر من یکی از برتری های سیمین بهبهانی در آن است که خود را در قلب زمانه و بطن رویدادهای روزگار خویش قرار داده و با پدیده های بیرون از خود در رویارویی و کشمکشی دایمی است. در جهان ادراک شاعرانی که به چنین مصافی نمی روند حادثه ای اتفاق نمی افتد و چنین است که در چهار دیواری ذهن خود نشسته اند و، در نهایت، تجربه های دیگران را، با کلماتی دیگر، و یا حتی با همان کلمات دیگران، تکرار می کنند. میدانگاه ذهنی این گروه از شاعران از جهان کوچک اطرافشان فراتر نمی رود. چنین جهان ذهنی ی محدود، حتی اگر بسیار زیبا هم باشد، حداکثر حکم جهان همان «ماهی سیاه کوچولو»ی رودخانه را

دارد که از وجود دریا بی خبراست. ممکن است شعر چنین شاعران را، در همان لحظه که می خوانیم، جذاب بیابیم یا حتی گاه حیرت زده شویم؛ اما چنین شعری دیر نمی پاید و آسان از یادها می رود.

در عین حال، شاعرانی را هم داریم که اگرچه در آثارشان بازتابی از دردهای عمیق بشری به چشم می خورد اما اثری از زایش ها و ادراک ها و عاطفه های عمیق بشری در آنها نیست. این شعرها هم ممکن است در زمانه ای خاص عده ای را برانگیزانند و بر سر زبان ها بیفتند اما در کوتاه مدت، گاه کوتاه تر از عمر شاعر، از یادها می روند.

در واقع، می توان گفت که گوهر ماندگاری در هیچ یک از این گونه شعرها نیست؛ نخست آن که از جهان بیرون و زمانه ی شاعر چیزی با خود ندارد، و دوم آن که از جهان درونی و پیچ و خم های عاطفی شاعر خالی است و تنها به گزارشگری دلسوزانه اکتفا کرده.

اگر با چنین محکی به مسیر تحولات شعر بهبهانی از نخستین سال های کارش تا به امروز بنگریم می بینیم که چگونه جهان بینی او، ارتباط او با پدیده های بیرونی، و شناور شدنش در زمانه ی متلاطم معاصرش، عاطفه های منزوی و در خود فرورفته ی او را شکلی زنده و پیش رونده بخشیده اند.

وچنین است که من فکر می کنم سیمین خانم توانسته است چونان یک هنرمند چیره دست، هم جایگاه تاریخی خود و زمانه ای راکه درآن زندگی می کند خوب بشناسد، و هم درهای درک عاطفی گسترده و مبتنی بر تخیل آفرینندهٔ خویش را به روی جهانی که در آن زندگی می کند بگشاید تا از همه ی عناصر و پدیده های شعری خود به سود آفرینش ها شعری اش بهره ببرد و امکان که چنین شاعری بتواند درحافظ ی ادبی فرهنگی ملّتی بنشیند و ازقید زمان بگذرد بسیار است.

سی ام سپتامبر ۲۰۰۶

بزرگترین کتابفروشی
ایرانی آمریکا

کتابفروشی
شرکت کتاب

۷ روز هفته

دوشنبه تا شنبه ۱۰ صبح تا ۸ بعدازظهر — یکشنبه ها ۱۰ تا ٦ بعد ازظهر

- مجموعه ای بی نظیر از بهترین کتاب های فارسی و انگلیسی مربوط به ایران
- مجموعه ای بی نظیر از کتاب ها و نوارهای آموزشی فارسی و انگلیسی
- مجموعه ای بی نظیر از نشریات فارسی منتشره در سراسر جهان
  (نشریات روزانه ، هفتگی، ماهنامه ها و فصلنامه های اجتماعی ، سیاسی، فرهنگی و هنری)
- انواع تابلوهای خوشنویسی (اصل و چاپ)
- بیش از ۱۰۰۰ عنوان نوار و کامپکت دیسک موسیقی اصیل، سنتی فولکلور و کودکان که مجموعه آن را در هیچ کجا پیدا نمی کنید
- مجموعه ای از زیبا ترین کارت های تبریک و کارت پستال برای مناسبت های مختلف
- بزرگترین کتابفروشی ایرانی در خارج از کشور

وست وود ـ لوس آنجلس

1419 Westwood Blvd.,
Los Angeles, CA 90024
بین Wilshire و Santa Monica

(310) 477-7477

خارج از لوس‌آنجلس
1-800 FOR-IRAN
367-4726

E-mail: ketab@ketab.com

Website: www.ketab.com

ایران نامه

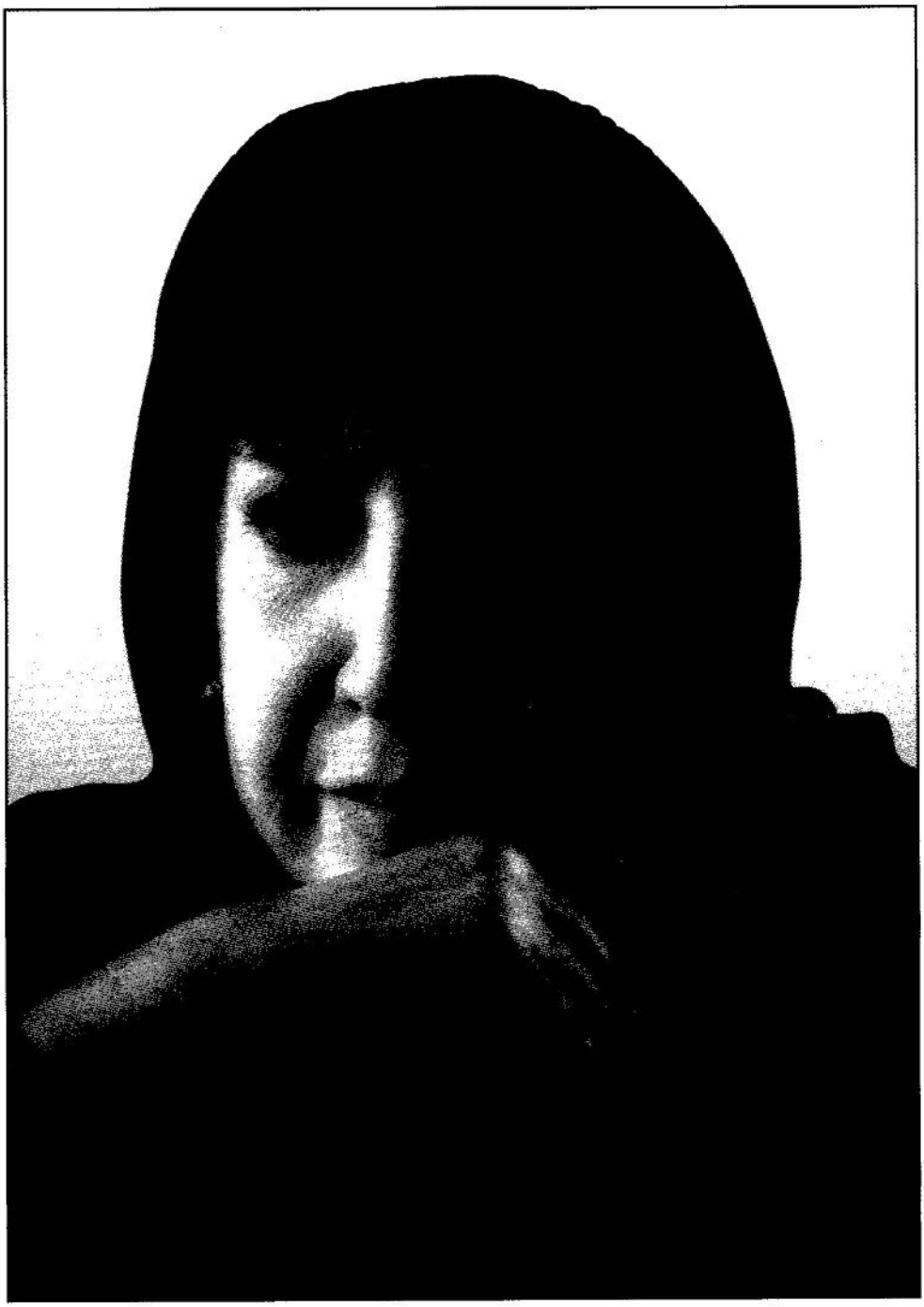
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خزمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



سعید یوسف*

گامی دشوار به سوی سادگی
محدوده و محدودیت های نوآوری در غزل معاصر

بانوی غزل، بزرگْ بانوی غزل
افزوده شد از سحر تو جادوی غزل
خونی تازه دوانَدی اندر رگ شعر
بگشودی راه نو فراروی غزل

سیمین غزل توئی، که زر یارد بود؟
خوبیّ و که از تو خوبتر یارد بود؟
اینگونه که آب می‌چکد از شعرت
شعر که بجز تو شعر تر یارد بود؟

نز قاعدهٔ شعر عدولی کردی
نه ترک دوایر شمولی کردی
توفان بهَ بحور شعر افکندی، لیک:
اعمالِ محیرّالعقولی کردی

قانع نه به یک حدّ اقلّی در شعر
زین‌سان که جلیلی و اجلّی در شعر
با رودکی و حافظ و نیما و فروغ
هم‌مدرسه و بچّه محلّی در شعر

---

* استاد ادبیات فارسی در دانشگاه شیکاگو.

حضور خجستهٔ سیمین و فروغ و پروین در شعر معاصر فارسی نشان می‌دهد که با نادیده گرفتن زنان شاعر و دعوت آنان به سکوت چه ظلمی در ادوار گذشته نه تنها بر زنان شاعر، بلکه بر شعر فارسی روا داشته شده است. این سه شاعر هر یک در شیوهٔ خاص خود به اوجی رسیده‌اند که تنها در توان ایشان بوده است و بس. قطعات حکمت‌آموز پروین چندان روان و با چنان تسلطی بر زبان سروده شده‌اند که نظیرش را جز در آثار بزرگترین استادان پیشین نمی‌بینیم و در این شیوه در میان معاصرانش بی‌مانند است. فروغ، به ویژه پس از «تولدی دیگر،» چنان مقام و جایگاهی در شعر معاصر ایران دارد که تنها با اخوان و شاملو قابل مقایسه است و به لحاظ درجهٔ تعاصر، یعنی نواندیشی و نو بودن نگاه و فضای شعر و زبان و بیان، بر آن دو نیز پیشی می‌گیرد.

و اکنون سیمین بهبهانی را در میان خود داریم که در گونهٔ غزل، دو تحول عمده را در دوره ای از کارش می‌تواند به نام خود ثبت کند. اما پیش از آن که به چند و چون آن بپردازم، مایلم در بارهٔ صدای یکی از زنان شاعری که خاموش ماندند یا به گوشی نرسیدند سخنانی به میان آورم. این شاعر ژاله قائم‌مقامی است که می‌رفت تا چون بیشماران دیگر، به فراموشی سپرده شود و نامی از او باقی نماند. او، نبیرهٔ ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی نویسنده و شاعر برجسته و وزیر نیکنام اما بدفرجام قاجار، در سال ۱۲۶۲ هجری شمسی به دنیا آمد و در سال ۱۳۲۵ از جهان رفت. در این هنگام، فرزندش پژمان بختیاری شاعری پرآوازه بود و در یکی دو دههٔ پس از آن شهرتش افزونتر نیز شد، اما ژاله که به گواهی معدودی اشعار بازمانده از او در شاعری صدبار تواناتر از فرزند بود، دیوان اشعار خود مشتمل بر غزلیات را بی‌آنکه به کسی نشان دهد در زمان حیات سوخته بود و از سایر اشعارش نیز تنها نمونه‌هائی اندک در حاشیهٔ کتابهائی که مطالعه می‌کرده باقی مانده است. همین اشعار اندک، که خوشبختانه پژمان بختیاری با دشواری موفق به گردآوری آنها شده بود و سرانجام در سال ۱۳۴۵ به چاپ رساند، گواه آن است که ژاله، به‌لحاظ استواری و فخامت زبان شعر، در حد بزرگترین استادان پیشین است و دست کم از بزرگان معاصر و کسانی چون بهار و ایرج هیچ کم نمی‌آورد. اما، همچنان‌که گذشت، امکان داشت که از این شاعر توانا نیز هیچ نامی باقی نماند.

وجه اشتراک جالبی که میان این چند تن می‌توان یافت، بی‌پروائی و گشاده زبانی و تعهد انسانی و اجتماعی ی همهٔ آنان است. در پروین این تعهد انسانی بسیار قوی است، اما شاید به‌لحاظ زبان و بیان احساسات و مواضعش از دیگران

معتدل‌تر باشد. ژاله بسیار جسور و بی‌پرواست، اما این جسارت را ندارد که شعرش را علنی کند، اگرچه در اواخر عمر دوران کشف حجاب را هم تجربه کرده است:

چندان به زمانه دیر ماندم تا مقنعه بر سرم کُله شد[۱]

در شعر فروغ و سیمین، اما، این بی‌پروائی، که از «شهامت ادبی» به تعبیر زمان مشروطه شروع می‌شود و سایر عرصه‌ها را نیز دربر می‌گیرد، به‌صورت فریادهائی علیه بی‌عدالتیها و تبعیض یا به شکل عصیان علیه سکوتهای تحمیل شده از طریق تابوها به گوش همگان می‌رسد. تنها برای نمونه، می توان گفت که سیمین بهبهانی نخستین فردی بود در میان اهل قلم در ایران که به خود جرئت داد که پس از سالها سکوت همگان، آشکارا و به صراحت از اعدام سعید سلطانپور یاد کند و به سهم خود نشان دهد که این جنایت قرار نیست به این سادگیها از یاد برده شود.

البته از این مقدمه نباید به این نتیجه رسید که من بی پروائی های بهبهانی را بیش از شعر او درخور ستایش می‌دانم. امّا معتقدم که حتّا در شعر هم توفیقش مدیون جرئتها و دلیریهای راه گشای اوست – البته، این بار نه به معنای سیاسی آن، بلکه در معنائی هنری و در عرصهٔ نوآوریها. تکیه اصلی این گفتار بر کمّ و کیف این جسارتها است و دربارهٔ دستاوردهائی که حضور خجستهٔ سیمین بهبهانی برای شعر معاصر ایران داشته است.

بسیاری از شاعران، دستاوردی که برای مردم و زبان و فرهنگ خود دارند، شعرهای خوبشان است، و سیمین بهبهانی البته که از این شعرها کم ندارد. ولی شاعرانی هم هستند که جایشان فقط در جُنگهای شعر و تذکره‌ها نیست، بلکه در بحثهای مربوط به تاریخ تحول انواع ادبی و گونه‌های شعری هم هست، به‌خاطر نقشی که در ایجاد یا تحول گونه‌ای از شعر داشته‌اند، و سیمین بهبهانی به این گروه تعلق دارد. این گفتار مختصر هم دربارهٔ همین وجه از کار خلاقهٔ اوست.

غزل فارسی تاریخ خیلی روشنی دارد، و ازآغازه‌هایش تا کنون در همهٔ دوره‌ها و درهمهٔ سبکها، حضوری قاطع داشته است. غزل سبک خراسانی را داریم، باآن ترکیب شگفت‌آورصلابت زبان وطراوت مضمون عاشقانه. به عنوان نمونه در خاقانی:

کاشکی جز تو کسی داشتمی
یا به تو دسترسی داشتمی

یا در این غم، که مرا هردم هست،
همدم خویش کسی داشتمی
کی غمم بودی، گر در غم تو
نفسی، همنفسی داشتمی. . .

غزل سبک عراقی را داریم، با جلوه‌های گوناگون عشق از زبانهای گونه‌گون امثال رومی شوریده،

مرده بدم، زنده شدم، گریه بدم، خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

سعدی، رند نظرباز،

من ندانستم از اوّل که تو بی مهر و وفائی
عهد نابستن از آن به که ببندی و نپائی

و سرانجام، در اوج آن، حافظ:

من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد؟
غالبا اینقدرم عقل و کفایت باشد

بعد هم از حوالی دوران صفوی به بعد غزل سبک هندی یا اصفهانی را داریم با نازکخیالیها و تصویرپردازیهای امثال صائب و کلیم و بیدل و دیگران، با اینگونه مینیاتورهای کلامی:

آرزو به چندین رنگ می‌کند از او پرواز
آشیان طاووس است این دلی که من دارم[۲]

ولی بعد، از زمان پیدایش سبک هندی، دیگر سبک جدید یا تحول چندان مهمی در غزل نداریم تا به انقلاب مشروطه می‌رسیم. دوران مشروطه و سالهای پس از آن، «غزل سیاسی» را به انواع غزل ما می‌افزاید و تحولی در زبان و مضمون غزل ایجاد می‌کند که در آثار امثال لاهوتی، عشقی و فرخی دیده می‌شود:

رسم و ره آزادی یا پیشه نباید کرد
یا آنکه ز جانبازی اندیشه نباید کرد (فرخی)

البته، با رواج یافتن هر شیوهٔ تازهٔ غزل، انواع قبلی تنها قدری به حاشیه رانده می‌شوند، نه آنکه کاملاً از صحنه خارج شوند. در کنار غزل سیاسی عصر مشروطه، امّا، علاوه بر آنکه انواع پیشین غزل همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند، نیما هم نم‌نمک کار خودش را شروع می‌کند.

سیمینی که ما اکنون به‌عنوان غزلسرائی برجسته می‌شناسیم، در واقع از ثمرات تبعی نیما و دوران شعر نیمائی است، و این نکته‌ای است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. کار نیما دوره‌های گوناگون داشت و هر گروهی از شاعران جوانتر، از دورهٔ خاصی از شعر او تأثیر گرفتند، برخی هم مثل خود نیما همهٔ آن مراحل را طی کردند، یا با همان ترتیب و یا با ترتیب معکوس. نیما حتا قبل از «افسانه»، که تازه آغازگر دورهٔ میانی کار اوست، و از نخستین شعرش که مثنوی «قصهٔ رنگ پریده» است (۱۲۹۹ ش.)، فضا و زبانی نو می‌آورد: ادامه و تکامل همین فضا و زبان است که سی سال بعد به مثنویهای شاملو در «هوای تازه» می‌رسد و باز ده سالی پس از شاملو به مثنویهای فوق‌العاده زیبای فروغ («عاشقانه» و «مرداب») در مجموعهٔ *تولدی دیگر*.

نخستین کارهای سیمین بهبهانی، از حوالی چهارده سالگی به بعد، اشعاری متأثر از غزل سیاسی زمان است، و در سالهای بعد هم او نه غزلسرائی را به کنار می‌گذارد و نه توجه به مضامین اجتماعی را. اما سیمین خیلی زود با گرایش تازه‌ای که به سرعت در حال گسترش است همراه می‌شود، یعنی گرایشی که متأثر از دورهٔ میانی کار نیما (پس از «افسانه» و قبل از «ققنوس») است. این گرایش بینابینی میان کهنه و نو را گاه، بیشتر به‌خاطر حال و هوا و مضامینش، شاخه‌ای از رمانتیسم در شعر فارسی نامیده‌اند؛ و در آن بیشتر از قالب «چهارپاره» یا «دوبیتیهای بهم‌پیوسته» استفاده می‌شد. سالهای دههٔ سی، که نخستین سالهای شکوفائی شعری سیمین بهبهانی و شهرت یافتن اوست، سالهای جولان و اوج شکوفائی این مکتب هم هست که طرفدارانش از طرفداران شعر آزاد نیمائی بسیار بیشترند. برخی از اشعار سیمین در این شیوه، شهرت بسیار پیدا می‌کند و بر سر زبانها می‌افتد، که شعر «نغمهٔ روسبی» از مجموعهٔ *جای پا* (چاپ ۱۳۳۵ و دربرگیرندهٔ اشعاری از سال ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۵) از آن جمله است:

بده آن قوطی سرخاب مرا
تا زنم رنگ به بی‌رنگی خویش

بده آن روغن، تا تازه کنم
چهر پژمرده ز دلتنگی خویش.

بده آن عطر که مشکین سازم
گیسوان را و بریزم بر دوش
بده آن جامهٔ تنگم که کسان
تنگ گیرند مرا در آغوش. . .

آنچه در این گروه از شعرهای سیمین دیده می‌شود زبان ساده و بی‌تکلفی است که او را به نصرت رحمانی و کارهای اولیهٔ فروغ نزدیک می‌کند، و نه به کسانی چون نادرپور که بعدهاً به عنوان نمایندگان شاخص دوران اوج این شیوه شناخته شدند. در واقع، یکی از مشخصات اصلی این گرایش، مضامین و زبان رمانتیک و تلاش برای خلق ترکیبات نو و ابداعی و نیز تراکم تصاویر است. سیمین در این میان حد اعتدال را برمی‌گزیند. از انبوه شاعران پیرو این مکتب، تنها چند تنی مانند نادرپور، مشیری و رحمانی برای مدتی طولانی تر به آن وفادار ماندند و دیگران از اواخر دههٔ سی به تدریج از آن گسستند. برخی چون فروغ و کسرائی به سمت شعر آزاد نیمائی رفتند، و برخی چون توللی و سایه به سمت شعر سنتی و غزل عقبگرد کردند (تا کنار دست رهی معیری و پژمان و حبیب یغمائی و دیگرانی بنشینند که تنها افتخارشان این است که هرگز نیما را جدّی نگرفته‌اند ـــ یا، اگرنه کنار دستشان، بسیار نزدیک به آنها). در مورد سیمین بهبهانی گفتنی این است که او، اگرچه به نظر می‌رسد مانند توللی و سایه عقبگردی به سمت شعر سنتی و غزل می‌کند، اما، بر خلاف آنها و بسیاری دیگر، دست خالی نمی‌رود و برخی از دستاوردهای آن گرایش شعری متأثر از دورهٔ میانی کار نیما را هم با خود می‌برد.

این البته تغییری تدریجی است و ناگهان اتفاق نمی‌افتد، همچنان‌که رشد و اعتلای شعر سیمین و به‌موازات آن شناخت مقام و جایگاه او در شعر معاصر و در نظر منتقدان و شعرشناسان نیز به‌کندی و به تدریج ممکن می‌شود. در این جا بی فایده نیست اگر نگاهی به یکی از مجموعه‌های شعر آن سالها بیندازیم. در کتاب *در آسمان سخن* با عنوان فرعی «۲۶۰ غزل شورانگیز از ۲۶ شاعر»، «فراهم‌آوردهٔ احمد ابراهیمی، خوانندهٔ ارکستر هنرهای زیبای کشور»،[۳] که نهایت بی‌سلیقگی هم در ظاهرش و در صفحه‌آرائی هویداست و هم در انتخاب اشعار، در کنار شاعرانی که لابد در آن زمان نامی داشته‌اند و نسل حاضر احتمالاً هیچگونه آشنائی با آنان

ندارد، مانند سید محمدعلی صفیر، دکتر صدارت (نسیم)، محمدعلی ناصح، عباس فرات وغیره، تعدادی نامهای آشنا نیز می‌بینیم، و از جمله سیمین بهبهانی به‌عنوان جوانترین شاعر این مجموعه پس از مهرداد اوستا، و نیز به‌عنوان تنها زن شاعر غزلسرا. باز در مقام مقایسه می‌بینیم که از جواهری وجدی، که کتاب به مقدمهٔ او نیز مزین شده ولی نسل حاضر هیچ شناختی از او ندارد، ۱۵ غزل در این کتاب چاپ شده، و از شاعرانی چون رهی معیری، امیری فیروزکوهی و ابوالحسن ورزی هر یک ۱۰ غزل، اما از سیمین و چند تن دیگر تنها پنج غزل. برای آشنائی با آن مرحله از رشد کار و شخصیت سیمین، معرفی کوتاهی که سیمین خود دربارهٔ خویش نوشته و در این کتاب قبل از نقل غزلها آمده بی فایده نیست:

> جوشش و تلاشی که درون سینه‌ام شکفته می‌شود، دیدگان مرا وامی‌دارد تا در دنیای بیکران و دلخواه اندیشه، مظاهرشادی و اندوه خویش را بیابم.
>
> من گمان می‌کنم در چهارچوب غزل سخنانی گنجانیده‌ام که تا حدود مشخصی با غزلهای معاصرین و گذشتگان متفاوت است. ادعای بهتری یا برابری نمی‌کنم، اما مدعی هستم که رنگ دیگر دارد، و همچنین معتقد هستم که اگر دل‌انگیزی وزن و قافیه را از آن منتزع کنیم باز هم آنچه باقی می‌ماند سخنی است که می‌توان شعرش نامید، و تا حد امکان از دیگران ربوده نشده و آفریدهٔ اندیشهٔ من است.[۴]

آشکارا این نوشته کمتر نشانی از پختگی‌های سیمین در سالهای بعد دارد. و جالب است که اگرچه سیمین جوان خود از همان زمان دعوی متفاوت بودن دارد، در پنج غزلی که از او نقل شده هنوز چنین تفاوتی، در حد اشعار سالهای بعد، زیاد محسوس نیست:

> آن دیده که با مهر به‌سویم نگران بود
> دیدم که نهانی نظرش با دگران بود. . .
> «سیمین» دگر امروز ندارد خبر از خویش
> با آنکه خود آرام دل بیخبران بود

و شاید آخرین غزلی که نقل شده بیشترین جلوهٔ این تفاوت را داشته باشد:

> نیلوفر شبنم‌زدهٔ ساحل رودم

کس جامه نپوشید ز دیبای کبودم. . .

شهرت سیمین در این سالها بیش از آنکه مدیون نوآوریهایش در غزل باشد، مدیون پرده‌دریها و زبان بی‌پروایش در بیان مفاهیم عاشقانه است، از همان نوع که در برخی از کارهای اولیهٔ فروغ در قالب چهارپاره دیده می‌شود. برای مثال، در غزلی که پیش از چاپ کتاب یادشده سروده شده و در استقبال غزل معروفی از سایه است («امشب به قصهٔ دل من گوش می‌کنی/ فردا مرا چو قصه فراموش می‌کنی.») سیمین می‌گوید:

شب چون هوای بوسه و آغوش می‌کنی
دزدانه جام یاد مرا نوش می‌کنی
عریان ز راه می‌رسم و پیکر مرا
پنهان به بوسه‌های گنه‌جوش می‌کنی
ای مست بوسهٔ دو لبم، در کنار من
بهتر ز بوسه هست و فراموش می‌کنی. . . [۵]

یا اشعاری که در آنها قدری طنز و طنّازی دیده می‌شود:

یارب، مرا یاری بده تا خوب آزارش کنم
هجرش دهم، زجرش دهم،خوارش کنم، زارش کنم
از بوسه های آتشین وز خنده های دلنشین
صد شعله در جانش زنم، صد فتنه در کارش کنم
هر شامگه در خانه ای، چابکتر از پروانه ای
رقصم بر بیگانه ای، وز خویش بیزارش کنم . . .

اما از همین حوالی است که نشانه‌های تحول به تدریج خود را در کار سیمین آشکار می‌کند، و *تولد دیگر* فروغ در شعر نیمائی (که در واقع در چند سالهٔ پیش از چاپ کتاب «تولدی دیگر» شروع شده بود) با تولدی دیگر در سیمین، منتها در قالب غزل، به تقریب همزمان می‌شود. در همین ایام است که زبان و بیان و تعابیری نو و متفاوت در غزلهای سیمین می‌بینیم، یعنی در غزلهائی همچون «یک دامن گل» («چون درخت فروردین، پرشکوفه شد جانم / دامنی ز گل دارم، بر چه کس بیفشانم») و «شراب نور»، که از زیباترین غزلهای آن سالها محسوب می‌شوند:

ستاره دیده فرو بست و آرمید، بیا
شراب نور به رگهای شب دوید، بیا
ز بس به دامن شب اشک انتظارم ریخت
گل سپیده شکفت و سحر دمید، بیا
شهاب یاد تو در آسمان خاطر من
پیاپی از همه سو خطّ زر کشید، بیا
نیامدی که فلک خوشه خوشه پروین داشت
کنون که دست سحر دانه دانه چید، بیا . . .

زبان و بیان نو و تعابیر متفاوتی که در این غزلها می‌بینیم، اگرچه بیشتر ممکن است تأثیر زبان چهارپاره‌های توللی و نادرپور را نشان بدهد تا نیما، ولی بطور غیر مستقیم مدیون نیماست که کل آن نهضت چهارپاره‌سرائی و توجه به زبان و مضامین نو را ممکن کرده بود. خصوصیاتی از نوع ترکیبات نو و ابداعی و تراکم تصاویر را سیمین به‌جای آنکه همچون نادرپور در چهارپاره به‌کار بگیرد، در قالب غزل وارد می‌کند.

چنانکه پیش از این اشاره شد، نخستین تحول در غزل در دوران معاصر پیدایش زیرگونهٔ «غزل سیاسی» بود از حوالی انقلاب مشروطه. پس از آن، دوّمین تحول جدّی در غزل معاصر همین وارد کردن ترکیبها و تعابیر جدید و شیوهٔ حسّ و بیان شعر رمانتیک چهارپاره سرایان دههٔ سی در غزل است، سیمین بهبهانی را باید از پیشتازان این نوآوری و پرتوفیق‌ترین سرایندهٔ این شیوه دانست، اگرچه دیگرانی هم در همین مسیر گام پیموده‌اند. جالب است که تنها غزل باقی‌مانده از فروغ نیز نزدیک به همین حال و هواهاست.

در پی این تحول دوّم در غزل به سوّمین تحول جدّی می‌رسیم، و در اینجاست که سیمین بهبهانی به‌تنهائی و یک تنه به متحوّل کردن غزل موفق می شود و پس از سالها تحمّل تردید و بی‌اعتنائی و چه بسا طعن و تمسخر دیگران، سرانجام با نمونه‌های درخشانی از غزل این شیوهٔ نو را تثبیت می کند و اندک اندک در میان جوانترها نیز پیروانی می یابد.

سیمین بهبهانی خود، در مصاحبه‌های بسیار و مقالات و مقدمه و مؤخرهٔ دفترهای شعرش، به تفصیل دربارهٔ چگونگی این تحول اخیر و لزوم آن سخن گفته است. لزومی به تکرار آن سخنان نیست، و مشخصه‌های اصلی این تحول را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) به‌کاربردن اوزان جدید برگرفته از کلام عادی و در نتیجه نزدیک به ریتم طبیعی کلام؛ ۲) پرداختن به مضامینی که تا کنون در شعر کلاسیک و به ویژه غزل جائی نداشته‌اند و تصور می‌رفته که تنها در شعر نو و در قالبهای آزاد می‌توان به آنها پرداخت؛ ۳) دادن ساختاری متفاوت به غزل، در موارد بسیار، همراه با تصویرپردازیها و شخصیت‌پردازیهائی داستانگونه که باز هم در شعر آزاد قابل تصور است، اما در قالب غزل که سنتاً سطرهایش مستقل از یکدیگر بوده‌اند تا قبل از آن سابقه نداشته است.

به اعتقاد من با تحول همه‌جانبهٔ غزل به همّت سیمین، و آفرینش غزلهائی که نه در شعر بودن آنها می‌توان تردید کرد و نه در نو بودنشان، آن دعواهای قدیمی «کهنه و نو» در شعر دیگر باید به بایگانی سپرده شود؛ کمااینکه برخی مخالفان متعصب هرگونه توجه به قوالب کهن، امروز با شرمندگی اعتراف می‌کنند که نمی‌دانند با مقولهٔ سیمین بهبهانی چه کنند. ما البته در شعر، «نو» و «کهنه» داریم، ولی اشکال تئوریهای آن متعصبان، که خودشان هم اغلب به آن وقوف ندارند، این است که تفکیک میان «کهنه و نو» نمی‌تواند بر اساس ظواهر و شکل بیرونی و قالب و وزن باشد.

در عین حال، این مرحله از نوآوریهای سیمین را هم در نهایت مدیون دوران شعر نیمائی می‌دانم. در همان تجربیات پیشین سیمین در چهارپاره‌سرائی، ما گاه نمونه‌های نزدیک شدن به کلام عادی و مضامین عادی را، که بسیاری به‌اصطلاح «غیرشاعرانه» می‌دانستند، دیده‌ایم، حتا در لابلای نخستین تجربه‌هایش (مثلاً در شعر «جیب‌بُر» از مجموعهٔ *جای پا*: «هیچ دانی ز چه در زندانم؟ / دست در جیب جوانی بردم...» یا «نیک آموخته‌ام کز سر راه/ته سیگار چه‌سان بردارم...») در واقع همین مضامین و نحوهٔ بیان است که از چهارپاره‌ها به غزلهای سیمین راه پیدا می‌کند. در مورد اوزان هم که می‌دانیم نیما در یادداشتهایش چقدر روی لزوم جدا کردن شعر از موسیقی و نزدیک کردن آن به نثر و وزن طبیعی کلام تکیه کرده است. امّا، قطعاً نیما این کار را در قالبهای سنتی و از جمله در قالب غزل ممکن نمی‌دانسته است، و این چیزی است که اکنون به همّت سیمین ممکن شده.

نوع تحولی که سیمین در غزل فارسی ایجاد می‌کند برای من یادآور کار مشابهی است که گروهی از شاعران معاصر انگلیسی زبان با قالب «سونت» (sonnet) کرده‌اند، که گونه‌ای از شعر فرنگی است با شباهتی بسیار به غزل فارسی. از قضا یکی ازچهره‌های برجستهٔ این گروه از شاعران هم بانوئی است به نام

ادنا سنت میلی (Edna St. Vincent Millay) که در نیمهٔ اول قرن بیستم می زیسته است. به عنوان نمونه، سنت میلی در یکی از این غزل‌گونه‌هایش وصف می‌کند که چگونه سیگار می‌کشد و خاکستر سیگارش کف اتاق می‌ریزد در حالی که موسیقی جاز پخش می‌شود. چنین فضا و لحن و زبانی در آن زمان برای این ژانر تازه و غیرعادی بوده است.[۶]

و اما در مورد وزن شعر، که از قدیم الایام یکی از مشغله‌های ذهنی من بوده و از نخستین چیزهائی است که در شعر نظرم را جلب می‌کند، باید بگویم که سیمین بهبهانی را از آگاهترین شاعران می‌دانم. آگاهی یک شاعر از چند و چون وزن شعر به معنای معلومات عروضی و حفظ کردن نام بحور و زحافات وغیره نیست و از چنین معلوماتی یک شاعر ممکن است هیچ بهره‌ای نداشته باشد. آگاهی شاعر از وزن به نحوهٔ به‌کاربردن آن مربوط می‌شود و این که هر ترکیبی از اصوات یا کشش و امتداد ویژهٔ هجاها چه تأثیر متفاوتی ایجاد می‌کند. این دانشی نیست که از راه مطالعه کسب شده باشد بلکه مهارتی است که در عمل به دست می‌آید، و گاه شاعران خود در توضیح و تبیین آن درمی‌مانند. نیما یوشیج، که بسیار از زمان خودش جلوتر بود و برخی از سخنانش دربارهٔ شعر و از جمله وزن شعر از بینشی عمیق حکایت می‌کند، گویا در جائی گفته که من اول موضوعی را در ذهن می‌آورم و بعد به آن وزن می‌دهم. این سخنی درست به نظر نمی رسد و حتا با عملکرد خود نیما هم در کارهای خوبش سازگار نیست. اگر شعر واقعاً شعر باشد، شکل و محتوای آن با هم خلق می‌شوند نه جداگانه، و وزن هم عنصری از شکل است. شاملو هم به همین گفتهٔ نیما خرده می گیرد و ضمن آنکه چنین شیوهٔ سرایشی را به درستی طرد و ریشخند می‌کند، نتیجه‌گیریهائی در مورد وزن می‌کند. این نتیجه گیری ها علاوه بر آنکه نادرستند، بر آثار خود شاملو هم صدق نمی‌کنند. شاملو در برخورد با وزن، خواه در به‌کار بردن آن و خواه در حد و حدود و نوع اجتناب از آن، فوق‌العاده آگاه و هوشیار است، اما وقتی می‌خواهد تئوری‌پردازی کند، از توضیح هوشمندانهٔ کار خود در می‌ماند.[۷]

هنوزدر نقد شعر معاصر ما، جای یک توجه همه‌جانبه به نقش موسیقی شعر خالی است، توجهی که دربرگیرندهٔ همهٔ خصوصیات آوائی باشد و وزن را هم تنها به افاعیل عروضی محدود نکند. به همان غزل «شراب نور» سرودهٔ سیمین بهبهانی برگردیم که قبلاً از آن یاد شد: «ستاره دیده فرو بست و آرمید، بیا. . .» چه می‌شود اگر به‌جای «آرمید» بگوئیم «آرمیده» و در دیگر قوافی هم همین کار را

بکنیم؟ «ستاره دیده فرو بسته، آرمیده، بیا / شراب نور به رگهای شب دویده، بیا // گل سپیده شکفته، سحر دمیده، بیا. . .» تفاوت تنها در تبدیل ماضی مطلق به ماضی نقلی نیست، تفاوت اصلی در موسیقی شعر و، از طریق آن، در حال و هوای حسّی شعر است. تنها با امتداد و کششی که در هجاهای قافیه و درست قبل از ردیف، یعنی کلمهٔ «بیا»، آمده، این «بیا» حالت خواهش و تمنّا و حتا التماس و تضرع پیدا می‌کند: «ستاره دیده فرو بست و آرمید، بیا. . .» امّا، برای افزودن بر تأثیر این ویژگی و برجسته تر کردن «تمنا»، شاعر در سایر ارکان هر مصرع می‌کوشد از هجاهای دراز پرهیز کند. در شعر فارسی ما سه گونه هجای کوتاه، بلند و خیلی بلند (یا دراز یا کشیده) داریم. وزن این غزل «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلا[ت]» (به اصطلاح عروضی‌اش «مجتث مثمن مقصور یا محذوف») است، که به شاعر اجازه می‌دهد در هر مصرع، اگر خواست و بنا به ضرورت، تا شش بار از هجای دراز استفاده کند. به عنوان نمونه، با قدری دخل و تصرف در مصرع «بهوش باش که هنگام آن رسید، بیا» می‌توان گفت «بهوش باش که هنگام، سخت زود رسید»، که در این صورت دارای شش هجای دراز خواهد بود. به این ترتیب، در این غزل که هشت بیت، یعنی شانزده مصرع، دارد، شاعر می‌توانسته است نود و شش بار از هجای دراز استفاده کند، و اگر نه موردی را که قافیهٔ شعر است از این حساب خارج کنیم می‌شود هشتاد و هفت بار. ولی در عمل می‌بینیم که به‌جای هشتاد و هفت بار، تنها نه بار از آن استفاده شده که سه موردش هم، از آنجا که در پایان نخستین مصرع بیت است، سنگینی ویژه‌ای به وزن نمی‌دهد و تنها شش موردش جلب نظر می‌کند. از مجموع شانزده مصرع شعر، سه مصرع هیچ هجای درازی ندارند؛ سه مصرع دیگر تنها هجای درازشان، آخرین هجای مصرع نخست است که به چشم (یا به گوش) نمی‌آید و لطمه‌ای به روانی درون مصرع نمی‌زند (مثلاً «نیامدی که فلک خوشه خوشه پروین داشت»). از نه مصرعی هم که قافیه دارند و لازم بوده که در آنها هجای دراز قبل از «بیا» برجستگی پیدا کند، شش تایشان تنها هجای درازی که دارند همان خود قافیه است. درواقع در کلّ غزل، آن هجاهای درازی که افزون بر قافیه داریم، و دیدیم که چندتائی بیش نیستند، به‌طور عمده متراکم شده‌اند در دو مصرع که نیاز به تأکید ویژه‌ای داشته‌اند، مثل آخرین مصراع شعر که بتنهائی سه هجای دراز دارد: «مرا مخواه ازین بیش ناامید، بیا. . .»

در مورد اوزان ابداعی سیمین بهبهانی هم، ضمن آنکه این نوجوئی را بسیار می‌پسندم، مایلم نکاتی را به میان آورم که شاید دیگر در حوصلهٔ این گفتار نباشد.

از همین روست که به آن ها به اختصار اشاره می کنم. این فرض که این اوزان به وزن طبیعی کلام نزدیکترند، از جهتی درست است ولی چندان هم محل تأکید نمی‌تواند باشد. نخست این که ما هنگام خواندن شعر (حتا شعر منثور و بی‌وزن) با نحوهٔ خواندن متفاوت و رعایت امتداد هجاهای بلند و کوتاه، به هر حال از کلام طبیعی خود را دور می کنیم و در نتیجه می‌توان گفت آب که از سر گذشت، دیگر واقعاً فرق نمی‌کند چقدر. دوّم، این اوزان ابداعی، همه به‌اصطلاح «مختلف‌الارکان»اند، و بحور مختلف‌الارکان با فراز و فرودهایشان در همان اوزان قدیمی و آشنا هم بیش از اوزان متساوی‌الارکان به طبیعت کلام نزدیک‌اند. و سوّم، حتّا در همان بحور متساوی‌الارکان هم می‌توان نمونه‌هائی یافت (یا ساخت، چنان که من اینجا کرده‌ام) که به طبیعت کلام عادی نزدیک باشد: «چرا این صندلی اینقدر کوتاست؟» (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل)؛ «عمه جان پیش از غذا رفتند شهر» (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات)؛ «به مهشید گفتم علی پس کجاست؟» (فعولن فعولن فعولن فعول)؛ «بعد از دو ساعت بحث و دعوا، باز هم قانع نشد» (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

از این نکته که بگذریم، ضمن اینکه باید تسلط و توانائی سیمین بهبهانی را واقعاً ستود که بر چنین مشکلی غلبه می‌کند، به گمان من این اوزان کار را هم برای شاعر و هم برای خواننده دشوارتر می‌کند و نه آسانتر. (برای شاعر، بخش سادهٔ کار می‌تواند همان یافتن نخستین عبارت شعر باشد که قرار است با تکرار آن، وزن شعر به دست آید. ولی از گام دوّم که پیدا کردن عباراتی دقیقاً در همان وزن است، نامأنوس بودن وزن سبب می‌شود که کار شاعر حتا از قبل هم دشوارتر شود.)

نکتهٔ آخر، که ارتباطی با همان مورد قبل دارد، آنکه در اوزان آشنای قدیم، شاعر به راحتی از انواع اختیارات شاعری (مثلاً، بیش از همه، از «اشباع» و «سکته») استفاده می‌کرد، بی آنکه نگران خواننده باشد که در خواندن شعر دچار مشکل شود. در این اوزان نامأنوس (یعنی اوزان ابداعی سیمین)، ولی، خود شاعر همیشه نگران است که خواننده نتواند وزن شعر را درست بگیرد و شعر را بی‌غلط بخواند، در نتیجه خودش را تا آنجا که ممکن است از همهٔ آن اختیارات شاعری و از جمله از اشباعها و سکته‌ها محروم می‌کند. ممکن است گفته شود چنین کاری به سود شعر است که با حذف این دست‌اندازها روانتر و خوش‌آهنگتر می‌شود. ولی، اهل فن می‌دانند که همان اندازه لطفی که در روانی و مترنم بودن شعر است،

به‌جای خود در روان نبودن‌ها و سکته‌ها هم هست. به مصرع دوّم این بیت مولوی توجه کنید: «رو سر بنه به بالین، تنها مرا رها کن/ ترک من خراب شبگرد مبتلا کن» چقدر این تتابع اضافات، که درشعر حتا مکروه و مذموم هم دانسته شده است، و این اشباعهائی که گفته می‌شود تحمیل وزن و خلاف روانی گفتار است، به این مصرع مولوی لطف و زیبائی داده! کدام روانی و ترنّمی می‌توانست چنین کند؟

در عوض، یک بررسی آماری در غزلهای سیمین در اوزان ابداعی روشن خواهد کرد که همین ملاحظه باعث شده که در این غزلها، بیش از غزلهائی که در اوزان آشنای پیشین بوده‌اند، وی خود را مقید به رعایت دقیق وزن و پرهیز از اشباع کند.[۸] البته، در مواردی هم که به چنین رعایتی پای بند نبوده کار خواننده را دشوار کرده است. نمونهٔ حیرت‌انگیزی از این رعایت و دقت، شعر «و نگاه کن به شتر، آری» است که هشت بیت دارد یعنی از ۳۲ بار تکرار "متفاعلن فعلاتن فع" ساخته شده. در سراسر این شعر، تنها و تنها یک بار «اشباع» به شعر راه یافته، در پاره ـ مصرع «به صف خشونت دندانها»، که البته بسیار هم بجاست و همین اشباع کمک کرده که آن «خشونت»، قدری خشن‌تر بنماید. نمونهٔ عکس آن، غزلی است از نوع «خطی ز سرعت و از آتش»، که از همان آغاز، سر ناسازگاری دارد. اینکه در پائین غزل ذکر شود وزن آن «مستفعلن فعلاتن فع» است، هیچ کمکی به خوانندهٔ عادی نمی‌کند و تنها به درد گروه کوچکی از شاعران آشنا با عروض قدیم می‌خورد. مصرع اوّل مطلع شعر را، هر خوانندهٔ عادی به این صورت خواهد خواند: «خطی ز سرعت و از آتش / در آبگینه سرا بشکن» (مفاعلن فعلاتن فع، مفاعلن فعلاتن فع). (اگر گفته شود تلفظ «خط» با تشدید به تلفظ آن در محاوره نزدیکتر است، باید پرسید اگر ملاک محاوره است پس «ز» مخفف «از» اینجا چه می‌کند؟) نخستین پارهٔ مصرع دوّم را هم، «بانگ بنفش یکی تندر،» خواننده بر وزن «مفتعلن فعلاتن فع» خواهد خواند. تنها درپارهٔ دوّم مصرع دوّم است که بالاخره وزن اصلی خود را ظاهر می‌کند: «در خواب آبی ما بشکن» (مستفعلن فعلاتن فع). در اینجا بحث من صرفاً تکنیکی است و، باز هم مشخص‌تر، صرفاً در محدودهٔ وزن است، و کاری با مضمون و محتوا یا تصاویر وغیره ندارد، که هریک شایستهٔ بررسی جداگانه‌ای هستند.[۹]

این گفتار را با شعری که در شیکاگو برای خوشامدگوئی به سیمین خواندم به پایان می برم، شعری که پر از اشاراتی به اشعار سیمین یا کتابهای شعر اوست و در ضمن به‌لحاظ وزنی نیز به پیشنهادها و شیوهٔ جدید ایشان نظر داشته است. اشاره به

«نورافکن» در شعر به‌خاطر مشکلی است که در بینائی شاعر پیش آمده و او را هنگام خواندن و نوشتن به چراغ پرنور نیازمند کرده.

درود بر سیمین خانم که چشم ما را روشن کرد
صفا به این غربت آورد کویر ما را گلشن کرد

به چشم سر گر دیدارش جهان ما نورافشان کرد
به گوش جان بشنو شعرش که کار صد نورافکن کرد

درخت فروردینش بین شکوفه در جان پرورده
ز دامنی گل آغازید کنون هزارش خرمن کرد

«نسیم جان‌پرور» بوده‌ست حضور شعرش در دلها
«نهال بارآور» گشته‌ست غزل، که رامش با فن کرد

جز افشره‌ی احساسش نیست وگر پر است از اندیشه
بغیر شوری عریان نیست لباس شعر ار بر تن کرد

چو جای پائی بر مرمر نشسته شعرش در جانها
اگر که یاد از رستاخیز وگر ز دشت ارژن کرد

پانوشت ها:

[1] ***دیوان ژاله قایم‌مقامی*** به کوشش پژمان بختیاری، تهران، ابن سینا (ظاهراً اسفند ۱۳۴۵)، ص۸۵.

[2] البته این بیت از هیچ یک از آن سه بزرگوار نیست، سراینده‌اش میرزا عبدالله متخلص به عشق (داماد شاه عباس کبیر) است. با سپاس از استاد مسلم سبک هندی محمد قهرمان که نام شاعر را که از یاد برده بودم ذکر کرد و همچنین صورت صحیح مصرع اول را، اگرچه من همان شکلی را که در ذهن داشتم هنوز هم زیباتر می‌دانم: «می‌کند به چندین رنگ، آرزو ز دل پرواز». این بیت بازنمایانندهٔ همهٔ خصوصیات سبک هندی است.

[3] چاپ تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی احمد علمی، فاقد تاریخ چاپ، ولی بر اساس برخی یادداشتهای داخل کتاب باید چاپ سال ۱۳۴۰ باشد.

[۴] *همان*، ص ۸۲

[۵] به نقل از *دفتر هنر* ویژهٔ سایه، سال سوم، شمارهٔ ۵، اسفند ۱۳۷۴، ص ۵۰۵. در همانجا پاسخی از ابراهیم صهبا نیز نقل شده که در آن از جمله می‌گوید: «بهتر ز بوسه گر که تو را در بساط هست / دستم نمی‌رسد، نه فراموش می‌کنم!»

۶

Only until this cigarette is ended,
A little moment at the end of all,
While on the floor the quiet ashes fall,
And in the firelight to a lance extended,
Bizarrely with the jazzing music blended,
The broken shadow dances on the wall,
I will permit my memory to recall
The vision of you, by all my dreams attended.
And then adieu, -- farewell! -- the dream is done.
Yours is a face of which I can forget
The color and the features, every one,
The words not ever, and the smiles not yet;
But in your day this moment is the sun
Upon a hill, after the sun has set.

[۷] در نوشته‌ای به نام «حس زبان و حساسیت زبانی» به تفصیل در این‌باره و در توضیح خطای شاملو نوشته‌ام؛ چاپ شده در *شهروند* (تورنتو، کانادا) شمارهٔ ۴۳۱ (۲۲ اکتبر ۹۹).

[۸] اگرچه پیش از آن و در اوزان آشنا هم سیمین همواره به روانی غزل و در نتیجه پرهیز از سکته و اشباع توجه داشته است؛ مثلاً توجه کنید به غزل «چون درخت فروردین» که در آن جز یک مورد حتا از هجای دراز هم گوئی پرهیز شده تا هماهنگی موسیقائی حفظ شود.

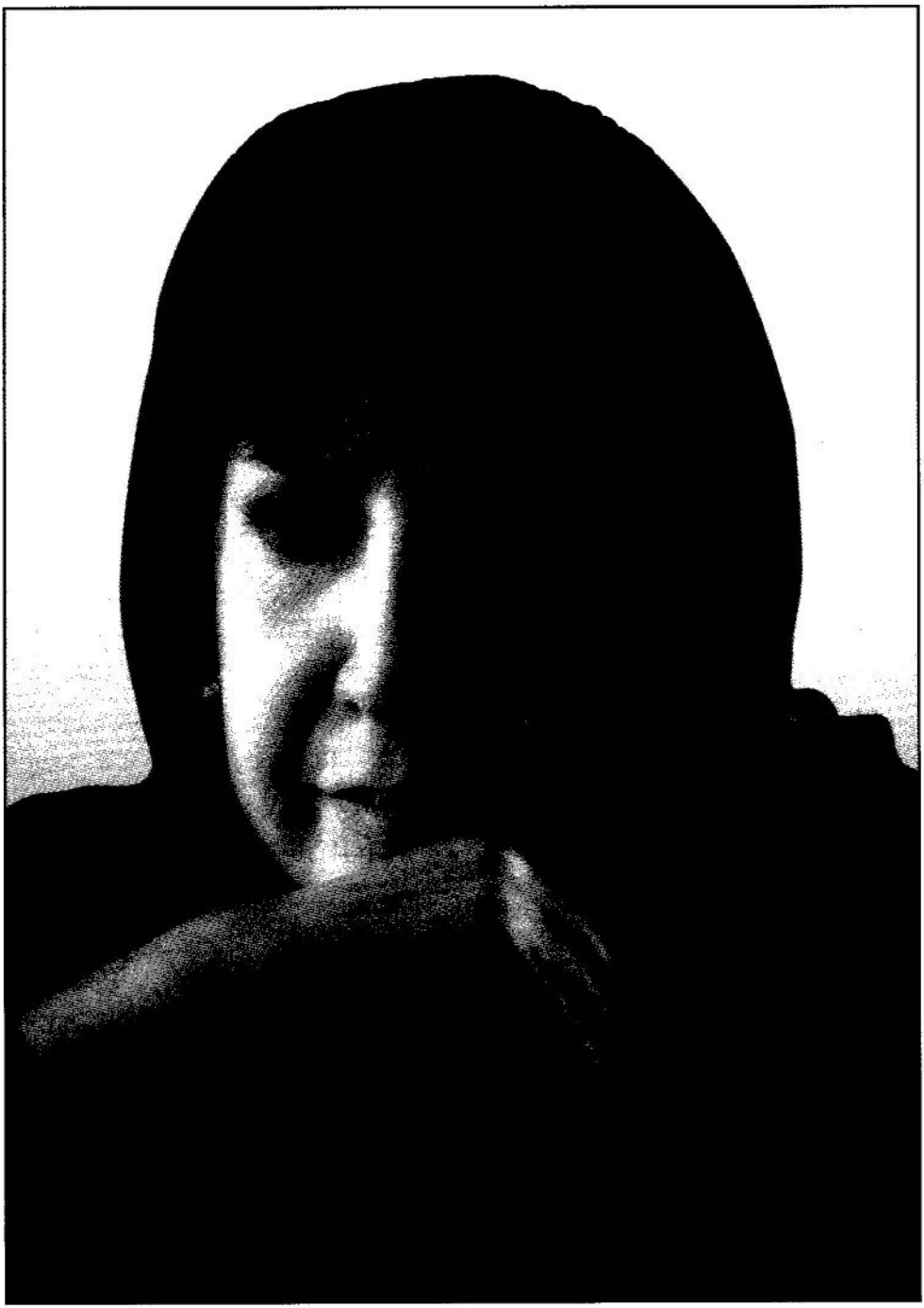
[۹] بخش اصلی این گفتار در شیکاگو، حوالی اول مارس ۲۰۰۳، نوشته شد و ترکیبی از آن با مقدماتی که در برنامه‌ی آتلانتا (روز ۸ مارس ۲۰۰۳) بیان شد به شکلی نزدیک به گفتار در *آرش* (شماره‌ی ۸۴ خرداد ۱۳۸۲) چاپ شد. همین متن با تغییراتی اساس گفتارهای شیکاگو (۲۷ مه ۲۰۰۶) و تورنتو (۱۰ ژوئن ۲۰۰۶) در بزرگداشت سیمین بهبهانی نیز بوده است.

ایران نامه
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲
بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



فرشته مولوی*

از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت

اگر بتوان انقلاب مشروطیت را صلای بیداری ایران در گذر آشنایی با مدرنیته یا تجدد دانست، دگرگونی نثر، تولد شعرنو، و پدیداری رمان و داستان کوتاه به مفهوم امروزی را هم باید در زمره آن گروه از رویدادهای انقلابی شمرد که پایه گذار ادبیات مدرن ایران اند. در این دوره صد ساله در میان شاعران زن سه تن نام آور ترین اند: پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی، و فروغ فرخزاد.[1] تمرکز اصلی در این نوشته سیمین بهبهانی است، اما به دو شاعر دیگر، بویژه پروین اعتصامی، هم خواهم پرداخت. تصویر ماندگار این سه شاعر زن نامدار در ذهن من تصویر دو دختر و یک مادر است.

پروین چند ماهی پس از انقلاب (۱۲۸۵ش) به دنیا می آید؛ به یُمن داشتن پدری آزادیخواه و اهل ادب فرصت آشنایی با خواسته های انقلاب و نیز ادبیات کلاسیک را می یابد؛ و در عمری ناکام و ناتمام و بی اعتنا به گرایش های پیدا و ناپیدای نو در شعر، همه ذوقش را در پروراندن مضمون های اخلاقی، عرفانی، و اجتماعی در قالب های کهن به کار می برد.

سیمین بیست و اندی پس از انقلاب و سی و اندی پس از نیما زاده می شود. در نوجوانی، زمانی که غزل با مشروطیت پذیرای محتوای سیاسی- اجتماعی شد،

---

* مدرّس زبان فارسی در دانشگاه تورانتو. *بلبل سرگشته*، مجموعهٔ چند داستان کوتاه نویسنده، در سال ۱۳۸۴ در تهران انتشار یافته است.

به سرودنش می پردازد. دیری نمی گذرد که به سوی شیوه چهار پاره ای نیما کشیده می شود و متأثر از دوره میانی کار نیما دوباره رو به غزل می آورد و با نوآوری هایش در آن خود را به امروز می رساند.[۲] فروغ حدود سی سال پس از انقلاب به دنیا می آید (۱۳۱۲) و دوسالی هم کمتر از پروین عمر می کند (۱۳۴۵). همین عمر اندک اما آن قدر هست که او را به اوج رساند.

سوای ستایش ها و نکوهش های مرسوم، میزان نقد و بررسی جدی آثار این سه شاعر بسیار است و در مجموع، به ویژه در مورد شعر فروغ، کمابیش نشانی از اتفاق نظر کلی. نسبت به شعر سیمین، اختلاف رأی نقادان و تحلیلگران در واقع نه در باره شعر او که در مورد گونه شعری برگزیده او، یعنی غزل، است. با توجه به دگرگونی های اساسی که او در ساختار و محتوای غزل پدید آورده، این اختلاف رأی تبیین پذیر به نظر می رسد. امّا، در مورد پروین اعتصامی آرای صاحب نظران در باره شعر او یکسره متفاوت و گاه متضاد است. از سویی، از «نوآوری ها»ی او گفته می شود، چنان که منتقدی می گوید او «می خواهد حال دل باز گوید و از خود سخن بگوید و این شمه ای است از نوآوری های او» که «عمیقاً گرایشی است جدید و به خاستگاه تاریخی، فکری و فلسفی عنصر فردیت در جامعه ایران مربوط می‌شود.»[۳] و نیز به گمان منتقدی دیگر پروین «از برجسته ترین شاعران تاریخ ادبیات فارسی» به شمار می آید.[۴] از سوی دیگر، برخی منتقدان به خرده گیری از لحن سرد و اندکی مردانهٔ اشعار او پرداخته اند.[۵]

به احتمالی، این اختلاف در آراء از تضادی بر می خیزد که بر زمانه و زندگی پروین حاکم بوده است. اگر بپذیریم که مشروطه خواهی یعنی تجدد خواهی جامعه ای سنتی و فرورفته در خواب غفلتی چند صد ساله، طبیعی است که این جنبش و این خواهش نخست در راستای شکل گیری ملت و دولت به صورت طلب حقوقی اجتماعی بروز کند که نمودی عینی و ملموس دارند و درک و هضم مفاهیم فلسفی بنیادین آن نیازمند سپری شدن دورانی طولانی است. روند تکوین طبیعی آن مفاهیم و ارزش ها و دستاوردهای آنها اغلب بیرون از ایران بوده و ورودشان به ایران به ناچار ناهمزمان. در نتیجهٔ این ناهمزمانی نوعی ناموزونی و شکاف و شقاق در جامعه رخ می دهد که ویژهٔ مرحلهٔ گذاری است که همچنان به آن مبتلاییم. تب مشروطه شعر شاعران را اجتماعی و غزل را سیاسی می کند. بهار، پروین، ایرج، عارف، فرخی و غیره همه از آزادیخواهی و تجدد طلبی و مظاهر آن می گویند، اما این نیماست که سال ها بعد با شعرهایش نشان می دهد که مفهوم

فرد باوری و تاثیر آن را در هنر درک و هضم کرده و آن را درونی ساخته است.[۶] و سال ها بعد از نیما این کمال جذب و هضم و درونی کردن فردباوری درکار هنرمند زن در شعر فروغ جلوه می کند.

پروین، مانند دیگر شاعران دورهٔ مشروطیت، به اقتضای زمانهٔ وام گرفته هایمان از غرب، مضمون های اجتماعی سیاسی دوره اش را که ضرورت زندگی در عصر جدیدند در قالب های کهن می گنجاند. از عهد قدیم، امّا، جز قالب ها و شگردهای کهن ادبی میراث عرفان و اخلاق و حکمت هم فراهم است. با این همه، پروین که در آن عهد زندگی نمی کند، مخاطبش نه ممدوحانی معین و نه خواصی مشخص است. بشر دوستی اش هم خواه ناخواه بیشتر از جنس بشردوستی این زمانی است تا از قماش «بنی آدم» دوستی سعدی. پروین همزاد انقلاب و فرزند فکری و تقویمی مشروطیت است. به آغاز عصر جدید و آغاز بیداری آگاه است، اما تمایل دل کندن از عهد قدیم را ندارد. در نکوهش جهل و حجاب و دیگر قید و بندها داد سخن می دهد، اما دست آموز سنت و سر سپردهٔ ادب قدیم است.

با این همه، اگر شعر او را با شعر همتایان مردش بسنجیم، نرمای زنانه ای را حس می کنیم که شرمگینانه پیدا و ناپیداست. زبان قراردادی و لحنش اگر مردانه است، زنانگی اش در رویکردش به آدم ها و اشیاء و در توجه وسواس آمیزش به چیزهای پیش پا افتاده و جزییات زندگی روزمره بروز می کند. اگر از یک سو مردانه نمایی آشکار شعر او را به وعظ و خطابه می‌کشاند، از سوی دیگر سرشت زنانهٔ پوشیده ای هم هست که او را روایتگر همه چیزها و همه کسانی می کند که به دیدهٔ دیگران یا نمی آیند یا خوار می آیند. پروین در مرز میان این و آن، خود و دیگران، کهنه و نو، آزادی و استبداد، و سنت و تجدد سرگشته و ترسان است و این واهمه و سرگشتگی را در پس یقین خشک آموزه ها و آموخته ها پنهان می دارد.

ویژگی دیگر پروین پرهیز ازگفتن از خود است، تا حدی که در پنهان کردن «خویشتن خود» تاسرحد نابودی کامل آن پیش می‌رود. او که مدام از رنج و درد دیگران می گوید، گمان نکنم جز در مرثیهٔ شیوا و گیرایش برای پدر در جایی دیگر به روشنی از رنج و درد خود گفته باشد. حتا شعر «سنگ مزار» که مطلعی شخصی و دلنشین دارد بیدرنگ به اندرزی در دلجویی از دل آزردگان بدل می شود. اگر قرار باشد به شاعران لقبی داد، که بسیار داده اند، پروین را می توان شاعر «ناخویشتن» نامید، شاعری که از «گفتن از خود» وحشت دارد، یا به خاطر

آموخته هایش و یا از کمروئی اش. به هر تقدیر، گمان می کنم آن طبع نازک و آن جان شکننده ای که دغدغهٔ آزردگی های دیگران را داشت، ازاین خویشتنداری و دم فروبستن در مورد خود کم آزار ندیده است.

در تصویری که از این سه شاعر در ذهن دارم، پروین را دختر ترسیده ای می بینم، با نگاهی رمیده؛ و در کنارش سیمین است که نگاه خیره، درخشان، و پرمهرش می گوید که ایستاده است تا به او تکیه کنی؛ و فروغ هم هست، دختری سراپا وحشی، با نگاهی که سودا و رویای تاختن را بر ملا می کند. از نظر تاریخی پروین می تواند مادر سیمین باشد و فروغ هم با سیمین هم نسل است. شاید به همین دلیل است که گفته اند انگار بین پروین و سیمین رابطه مادر دختری است.[۷] اما درتصویر من تقویم و تاریخ حکم گذار نیستند. این برداشت بیشتر به سرشت آنها و این که این سرشت تاکجاشکوفا شده بر می گردد. همین هم مرا وا می دارد که بگویم اگر پروین شاعر «ناخویشتن» است، فروغ شاعر فردیت تمام عیارخویشتن خود است. فردیتی که اتفاقاً زنانه است و کَمَکی هم مادرانه. امّا، پیش و بیش از هرچیز «فروغ» است، به این معنی که فروغ «شاعر فروغ» است و «والسلام». و سیمین که سرودن شعر را از شوری زنانه آغاز می کند، در تداوم پیشروی نرم و آرام خود در کمال به مهری مادرانه می رسد و در کمال «شاعر مردم» می شود.

برآیند برخی ویژگی های شاعر و شعرش سیمین را شاعر مردم می کند. خود او می گوید،«زبان شعرم زبان مردم است بی آن که خود خواسته باشم که چنین باشد می دانم که چه می خواهند و می دانندکه چه می گویم همین و بس. .».[۸] در این حرف، که هم حقیقتی در آن نهفته است و هم از بصیرت گوینده اش نشان دارد، نکته ای است محوری و آن این که می گوید، «بی آن که خود خواسته باشم که چنین باشد.» یعنی به گونه ای طبیعی، ونه از روی قصد و غرض، چنین شده است که شاعری پس از تلاشی مدام و پنجاه ساله در پی «من شاعر» خود دویدن نگاه می کند و می بیند که شعرش سبک و سیاق و مهر و نشانی ویژه دارد. این البته به هیچ روی به معنی ناآگاهی شاعر از کار خود نیست. برعکس به این معناست که شاعر به درستی و پیوسته در پی کشف «من شاعر» خود و تحقق بخشیدن به گوهر درونی خود بوده و در نهایت به اقتضای سرشتش، و نه ضرورت های بیرونی، راه و رسم خویش را یافته است.

با عنایت به این گفته، سیمین شاعری است که رو به مردم سخن می راند و شعرش حرف مردم را به زبان مردم می گوید. پیش از تأمل در این گفته، شاید بد نیست روشن شود که این «مردم» کیستند. تعریف «مردم» البته ثابت و بی ابهام نیست گرچه همیشه کثرت را می رساند. این مردم با «عوام» که درگذشته در برابر «خواص» می آمد، فرق زمانه ای دارد. با «خلق» هم که مترادف «مردم» اما در قید و چارچوب یک ایدئولوژی خاص است تفاوت دارد. این «مردم» مفهومی امروزی دارد، یعنی جمع کثیری از ایرانیان که توانایی خواندن شعر فارسی و حظ بردن از آن را دارند. بنابراین، هم می تواند شمار اندک خواص شعر دوست را، که شعرخوانی را بخشی ضروری از زندگی خود می دانند، در بر بگیرد، و هم شامل گروه پرشمار کسانی شود که با شعر آشنائی چندانی ندارند اما اگر شعری مفهوم و معطوف به زندگی و احساسات خود بشنوند و یا بخوانند از آن لذت می برند. سیمین، برخلاف بسیاری ازشاعران این روزگار که برای شاعران دیگر شعر می گویند، برای «مردم» به این معنا شعر می سراید.

اما جای مردم در محتوا و مضمون شعر او چیست؟ به دلایل تاریخی، در شعر معاصر ایران هم گرایش به طرح مسائل و مضامین اجتماعی سیاسی رواج داشته و هم «تعهد اجتماعی» دغدغه خاطر بسیاری از شاعران بوده است. با این همه صرف طرح مسائل اجتماعی شاعری را شاعر مردم نمی کند. نمونه اش پروین اعتصامی است که هم در گفتن از درد و رنج های مردم کم نمی آورد، و هم جایگاهی تثبیت شده در ادبیات معاصر ایران دارد، با این حال «شاعر مردم» نیست. فروغ را هم، با همه توجه اش در برهه ای از زندگی به مسائل اجتماعی، شاعر مردم نمی توان شمرد. طبیعت مردم مدار و مردم دوست سیمین او را به شکلی غریزی و طبیعی به سوی آدم های عادی و پاره هایی از زندگی روزمره آنها می کشاند. آنچه در کار پروین در حد مضمون می ماند، درکار سیمین از مضمون فراتر می رود. سیمین دانشور می گوید که «سیمین بهبهانی نبض زمانه دستش است. . .»[۱] به گمان من «نبض زمانه و مردم زمانه» دستش است. او هم با تمام وجود خود در زمانه زندگی می کند، و هم با تمام وجود خود با مردم زمانه پیوند دارد. اما این پیوند با جمعی کثیر از آدم هایی بس متفاوت جز از دیدگاهی فراگیر و عام شدنی نیست. هم خود شاعر و هم شعر او آن قدر شفّاف و روشن هست که باورها و پسندهای شخصی اش را عیان کند، اما شاعر خوب می داند که در زمانه ای چنین پُر تنش و پُر تضاد چیزی جز بنیادی ترین اشتراک های بشری

نمی تواند آدم ها را به هم وصل کند. به این ترتیب از جز به کل و از این زمانی و این مکانی به همه زمانی و همه مکانی می رسد. نمونه اش را در شعر «گردن آویز» می بینیم که تکیه بر عشق مادر در برابر رسوایی جنگ است.

ویژگی دیگر «زبان مردم» است. وفاداری سیمین به غزل به هر دلیل که باشد، تحول مستمر شعر و شعور فردی- اجتماعی اش او را به نو آوری هایی درآن واداشته است. این نوآوری ها، ضرورتی برخاسته از دل همراهی با زمانه و مردم زمانه است که به کار بردن «زبان مردم» را برای او ناگزیر کرده است. دو نمود برجسته از وام گیری از زبان مردم در شعر او چنین اند: ۱) وزن های جدید او برگرفته از کلام گفتاری روزمره است؛ ۲) تنوع موضوعی و استقلال بیت ها، که در تعریف کلاسیک غزل شرط» است، در کار او جای خود را به تداومی موضوعی می دهند- تداومی که در روابت به بهترین شکل متجلی می‌شود. براین روال شاعرعنصر روایت وکلام گفتاری را، که دراساس به قلمرو نثر وداستان تعلق دارند، وارد غزل که دربنیاد برای شعرغنایی پدید آمده می کند. نمونه ای از حضور این دو عنصر را به عنوان نمونه در شعر «کودک روانه در پی بود» می‌بینیم.

البته قدمت «شعر روایی» در ادبیات فارسی به نخستین حماسه های منظوم می رسد و چه بسا قدیم ترین نوع شعر باشد. نمونه های کلاسیک آن هم در ادبیات جهان و نیز در ادبیات کهن فارسی اندک نیست. تعریف ساده و کوتاه آن هم این است که «شعری که داستانی را می گوید چنان که توازن میان شعر و داستان برقرار باشد.» همچنین شعر روایی را پیش درآمد و زمینه ساز رمان هم دانسته اند و شعر روایی بلند را به رمان و شعر روایی کوتاه را به داستان کوتاه تشبیه کرده اند. فرزانه میلانی، که گمان می کنم جامع ترین بررسی را در باره سیمین بهبهانی به انجام رسانده، به مسئله روایت و داستانسرایی در آثار او اشاره کرده است. آنچه شاعر را وادشته است تا روایت و گفتار عادی را به میزانی چشمگیر در شعرش به کار برد ضرورتی است که به گمان من از همگامی و همنفسی او با «زمانه و مردم زمانه» برمی خیزد.

هرچند در شعر معاصر ایران نمونه های شعر روایی کم نیست، گمان نمی کنم این گونهٔ شعری گونه ای غالب در این دوران بوده باشد. گرایش و کشش شاعران ایران معاصر ایران به شعر روائی هرچه باشد، واقعیت آن است که انقلاب در صحنه ادبیات، چه شعر و چه داستان، دگرگونی هایی پدید آورده از آن جمله رونق روایت به مفهوم گستردهٔ آن. به سخن دیگر، صدرنشینی شعر جای خود را

به صدرنشینی داستان داده است. دگرگونی دیگر را در نقش زنان نویسنده می توان دید. این که در شعرهای پس از انقلاب سیمین بهبهانی روایت و گفتگو و گفتار عادی اهمیت چشمگیری پیدا کرده است، به گمان من با آن دو دگرگونی پیوند دارد و حکایت از توجه آگاهانه یا غریزی او به این دو دگرگونی دارد.

پیوند ژرف و طبیعی بین سیمین بهبهانی و مردم که شاید بشود با واژهٔ همنفسی آن را بیان کرد، فراتر از رابطه ای است که بین یک نویسنده و موضوع نوشته هایش پدیدار می شود. این رابطه تبعاتی برای او به همراه آورده است. آنچه بر این مردم و در میان آنان می گذرد و دستمایهٔ شعر و هنر بهبهانی است در دوران پس از انقلاب دیگر در پیکرهٔ آشنای غزل نمی گنجد و فضایی چون روایت می طلبد. به همین سیاق، واژگان و ترکیب آن ها و همه دیگر عناصر شعر او از این رویداد تأثیر و تغییر پذیرفته اند.

گذشته از نقش انقلاب و پیامدهایش در جابجایی شعر و روایت در صحنهٔ ادبی، ماجرای دیگر روی آوردن چشمگیر زنان به روایت گویی است. شاید بتوان گفت که زنان در قیاس با مردان به روایت، زبان گفتاری و روزمره گی، طبیعی تر و آسان تر روی آورده و از آن بهره جسته اند. افزون بر حرف و زبان مردم، دو ویژگی دیگر در شعرهای سیمین بهبهانی می توان یافت که شاید بیش از ویژگی های یاد شده مردم را شیفتهٔ او و شعرهایش می کند و بر شمار خوانندگان و علاقه مندانش میفزاید. این هردو ویژگی به نوعی به سیر و سلوک شاعر برمی گردد و از سرشتی زنانه آب می خورد که میل و توان «وصل کردن» دارد و نه فصل. نخستین این دو از نگرش شاعر سرچشمه می گیرد.

در این صد سال رویارویی سنت و تجدد با یکدیگر که نوعی زندگی بینابینی را ناگزیر کرده است، شاعران و نویسندگان هم به فراخور حال و هوای ذهنی و روحی و واقعیات زندگی اجتماعی و فردی خود به شکلی در برابر آن واکنش نشان داده اند. برخی سنت را برگزیده اند و برخی دیگر تجدد یا مدرنیته را. گروهی تقابل و تضاد این دو را عمده دانسته اند و گروهی دیگر از آشتی این دو دم زده اند. سیمین بهبهانی شاعری است که همنفس و همگام با مردم است. مردمی که واقعیات زندگی روزمره را طبیعتاً مقدم بر دغدغه های فکری و ذهنی می دانند و برای بقا و دوام خود در جهانی بینابینی دست به تلفیق عناصر متضاد سنت و مدرنیته می زنند و از ناسازگاری یا ناموزونی حاصل هم باکی ندارند، و شاید درست به دلیل همین بی باکی است که به انجام این کار موفق می شوند. در

روزگاری که دوگانگی و در واقع چندگانگی صفتی غالب و جهانگیر است، احیای سنت و سازگار کردن آن با مقتضیات روز حیرت آور نیست. از این گذشته اگر تنوع و آزادی را اصل بدانیم، چه بسا بازسازی و دیگر نمایی گونهٔ های کهن و یا هرگونه ترکیب و تلفیقی نه تنها روا که بجا هم باشد. در این زمینه نیز شیوهٔ بهبهانی در کارش همخوان با شیوهٔ زندگی ذهنی و عملی مردمی است که مخاطبان او هستند.

ویژگی دیگری که سیمین را شاعر مردم می کند و زمینه ساز تصویر شخصی من از شاعر می شود، مهر و منش مادرانه ای است که در بسیاری از شعرهایش جلوه می کند و گرما و نرمایی نوازشگر دارد. نمونهٔ آشکارش را در شعر «شلوار تاخوره دارد» می بینیم. ضباء موحّد می گوید،«کارنامهٔ . .شاعری سیمین کارنامهٔ فریاد، اعتراض و جنگیدن با دروغ و بی عدالتی است. . . بیهوده نیست که چنین در قلب مردم ما جا دارد.»[۱۰] من گمان نمی کنم صرف فریاد و اعتراض محبوبیتی عام به بار آورد. فریادها و اعتراض های سیمین، امّا، در لفافی از عطوفتی ژرف جای گرفته است، داوری و دسته بندی نمی کند، از خشونت و کینه ورزی و جزمیت در امان می ماند و از این روست که بر دل می نشیند. سر انجام آن که سیمین بهبهانی شاعری است که شعرش با دلش و دلش با مردمش یگانه است. عمرش دراز و جانش جوانتر باد!

پانوشت ها:

[۱] برای مقایسه مبسوط تر میان این سه شاعر نگاه کنید به نوشته های میهن بهرامی و پرتو نوری علا در: *نیمه دیگر*، جلد ۲، شماره ۱، ۱۳۷۲.

[۲] گرایشی که شاخه ای از رمانتیسم در شعر فارسی نامیده شده و «مضامین و زبان رمانتیک و سانتیمانتال و تلاش برای خلق ترکیبات نو و ابداعی از مشخصات» آن است. ن. ک. به: سعید یوسف، «گامی دشوار به سوی سادگی در غزل» *آرش*، شماره ۸۴ ژوئن ۲۰۰۳، صص، ۳۶-۳۳.

[۳] ن. ک. به: احمد کریمی حکاک، پروین اعتصامی، شاعری نوآور، *ایرانشناسی*، ویژه پروین اعتصامی. صص ۲۶۴-۲۸۴ نقل شده در پرتو نوری علا در *نیمه دیگر*.
ن، ک، به:

[۴] ن، ک، به:

Hamid Dabashi, "Of Poetics, Politics and Ethics: The Legacy of parvin Etesami," *Once a Dewdrop: Essays on the Poetry of Parvin Etesami*, Edited with an introduction by Heshmat Moayyad. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, ۱۹۹٤, pp. ٤٧-٦٨.

[۵] برای مثال ن. ک. به:

Fereshteh Davaran. "Impersonality in Parvin Etesami's Poetry," *Ibid*, pp.٦٩-٨٩; Leonardo Alishan, "Parvin Etesami, the Magna Mater, and the Culture of the Patriarchs," Ibid, pp. ٢٠-٤٦.

و نیز ن. ک. به: «لافونتن مونث دیر کرده،» رضا براهنی، ***طلا در مس***، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۷۱، ص۲۵۲.

[۶] نیما در قالب های شعر فارسی از نظر وزن و قافیه تغییر به وجود می آورد، قید تساوی کمّی افاعیل عروضی را کنار می گذارد، مصراع ها را کوتاه و بلند می کند و در عین حفظ وحدت ارکان عروضی خود را در انتخاب قافیه آزاد می شمرد و هم از نظر محتوا و هم نوع دید شاعرانه به راهی تازه می رود. مثنوی «قصه رنگ پریده» در ۱۲۹۹ نخستین شعرش، «افسانه» آغاز دوره میانی کارش و «ققنوس» آغاز دورهٔ بعد از میانی اوست.

[۷] میهن بهرامی، ***همان***.

[۸] سیمین بهبهانی، با *قلب* خود چه خریدم؟ ***گزینه قصه ها و یادها***. لوس انجلس: شرکت کتاب، ۱۳۷۵. ص۱۷.

[۹] سیمین دانشور، ***نیمهٔ دیگر***، *همان*.

[۱۰]. ضیاء موحد، «تاملی در شعر سیمین بهبهانی،». ***نیمهٔ دیگر***، *همان*.

GARDEN OF THE BRAVE IN WAR

Recollections of Iran

TERENCE O'DONNELL

INTRODUCTION BY
DICK DAVIS

MAGE PUBLISHERS
WASHINGTON, D.C.
2003

ایران نامه

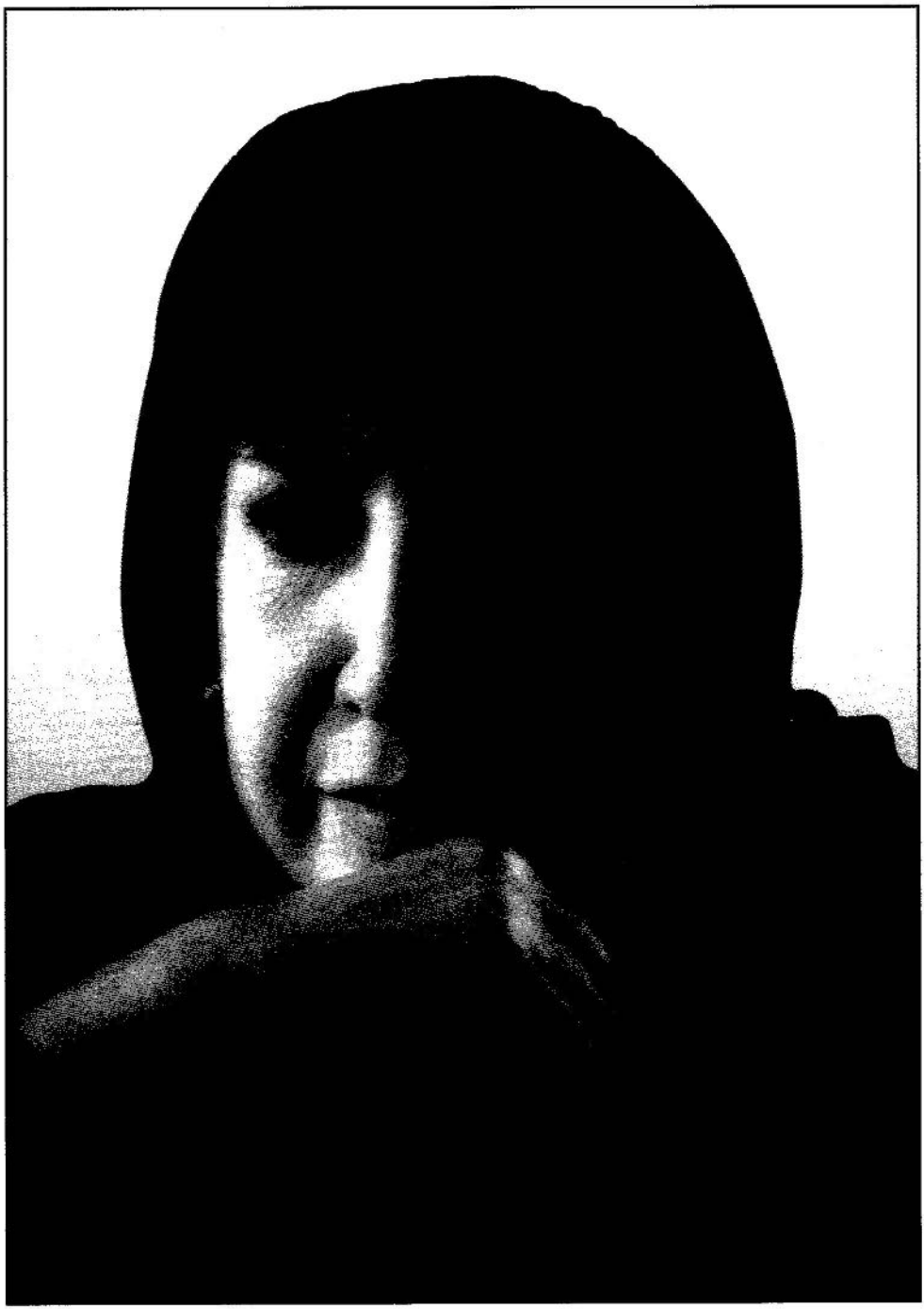
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



احمد ابومحبوب*

کولیِ سیمین

کولی در ادبیات شرق و غرب جهان منبع الهام بسیاری از شاعران بوده است. الکساندر پوشکین، ویکتورهوگو، شارل بودلر، حافظ، مولانا، و سعدی را می توان از جمله سرایندگان و نویسندگانی شمرد که به گونه ای با کولیان احساس پیوند و نزدیکی می کردند و زندگی و آداب این گروه مردم خانه به دوش را بن مایه برخی از آثار خود ساختند. سیمین بهبهانی نیز، در کنار چنین شاعران، کولی را از مناظر گوناگون به وصف می آورد. گاه او را انسانی آرمانی و معرّف ایده آل های عاطفی خود می بیند:

درقاب سرخ غروب، قامت کشیده و راست
کولی به سان بتی از آبنوس و طلاست
الماس قطره اَشک، آویز سرمه ناز
آن قطره کار غمت، وین سرمه کارِ خداست

و گاه او را بازتاب و تصویری از خود می شناسد:

کولی! جوابم نگفتی، تقلید هرگفته کردی
با چون منی خسته آیا، این طنز و شوخی رواهست؟
کولی منم، آه! آری، اینجا بجز من کسی نیست
تصویر کولی‌ست پیدا، رویم درآیینه تا هست

---

*گهواره سبزافرا؛ زندگی و شعر سیمین بهبهانی، از آثار اخیر نویسنده است.

از دیدگاه بهبهانی، کولی، رها از قید و بند های متعارف اجتماعی، در عین حال نمونه انسان ستم دیده و تحقیر شده ای است که شاعر برایش دل می سوزاند و آرزوی رهایی اش را دارد:

بالا گرفته کار جنون، کولی دوباره زار بزن
بغضِ فشرده می کشدت، فریاد کن هوار بزن
عشق است جمله هستی تو، جانت به نقد اوست گرو
انکار خویشتن چه کنی؟ برشو به بام و جار بزن

و یا از زبان حافظ:

فغان کاین لولیانِ شوخِ شیرین کارِ شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکانِ خوانِ یغما را

همین صفات را برخی از دیگر شاعران نیز برای کولیان بر شمرده اند، از آن جمله فخرالدین عراقی:

عیشی نبود چو عیش لولی و گدای
اورا نه خرد، نه ننگ و نه خانه، نه جای
اندر ره عشق می دود بی سرو پای
مشغولِ یکی و فارغ از هردو سرای

در ایران برای این مردم خانه به دوش نام ها و لقب های گوناگونی به کار رفته است از آن جمله کولی، لولی، که گویا نام قدیم تر و اصلی شان بوده است، قراچی یا غرچه، درآذربایجان، غرشمال، در خراسان، که گویا آمیزه ای از اصطلاح «غیراشمار» یا «غیر شمار» بوده به معنای کسانی در شمار بیگانگان هستند، و نه در شمار خودی ها. در تهران قدیم کولی ها را غربیل بند می نامیده اند.

واژه کولی هم گویا از ریشهٔ کابلی یا کاولی باشد و شاید این نام به کسانی اطلاق شده است که از شرق ایران و از مسیر کابلستان وارد فلات ایران شده بودند. در تاریخ آمده است که شاپور ساسانی چند هزار تن از این مردم را از کابل به ایران آورد و به کار ساختن سد شوشتر واداشت. اگر چنین باشد، در واقع از گونه تبارهای نادرستی است که در اروپا هم به کولی ها بسته اند چنانکه در

انگلیس آنان را مصری می پنداشتند و از همین رو «جیپسی» لقب دادند. در فرانسه، امّا، از آن رو که آنان را از ساکنان ایالت بوهم در اتریش می دانستند «بوهمی» نامیدندشان.

اما نام لولی در تاریخ ایران، نخستین بار در ماجرائی منتسب به بهرام گور و در دوران ساسانیان پدیدار می شود. این ماجرا، که در بسیاری از تواریخ و متون کهن آمده از آن جمله در *غرر اخبار ملوک الفرس*، *مجمل التواریخ و القصص*، *فارسنامه* و *جوامع الحکایات*، چنین است که بهرام گور وسایل نشاط و شادمانی و طرب را برای ایرانیان فراهم می آورد و جشن های فراوان برگذار می کرد، به نحوی که کار مطربان بالا گرفت و ارزش کارشان بسیار شد. در *جوامع الحکایات* در باب چهارم، ماجرا را این گونه شرح می دهد:

> گویند روزی بهرام گور به شکار برون رفته بود. جماعتی را دید از بازاریان که برلب کشتی نشسته بودند و بی مطرب شراب می خوردند. بهرام بر سر ایشان بایستاد و گفت به چه سبب شما از نعمت نغمه مطرب محروم اید؟ ایشان گفتند: ای پادشاه ایام دولت تو روز بازار مطربان است و همه را دست به دست می گردانند و خریدار بسیار دارند، و ما امروز مطربی به صد درم بطلبیدیم نیافتیم. بهرام چون این سخن بشنید، گفت : «در این باب تأملی کنیم و آنچه به خوشیِ عیشِ شما باز گردد تقدیم نماییم. چون بازگشت، بفرمود تا نامه نوشتند به شنگلَ و از وی مطربان خوش آواز خواست و او به امتثال پیش آمد و هزارمطرب خوش آواز فرستاد تا در میان ایرانیان بماندند و ایشان را توالد و تناسل شد و امروز این لولیان که هستند از نسل ایشانند.

میزان اعتبار داستان هرچه باشد، در این واقعیت تردید نیست که این گروه در زمان بهرام گور از هند به ایران آمدند، دسته دسته در سراسر ایران پراکنده شدند و از آنجا به نواحی دیگر جهان کوچ کردند. این گروه های آواره هرگز شهرنشینی نگزیدند و با شهرنشینان نیامیختند، فرهَنگ و رسوم آنان را نیاموختند و همچنان به زندگی مألوف خویش در کنارهٔ شهرها ادامه دادند.

شاید بتوان گفت که سیمین بهبهانی در کولی واره هایش کولی را همچون «رند» حافظ به گونهٔ یک اسطوره ترسیم کرده و شخصیت شعری متمایزی که خاص خود اوست آفریده. از مهم ترین ویژگی های این شخصیت شعری سیمین زن بودن کولیِ او است، با همه صفات و عواطفی که به زنان نسبت داده

اند. بسیاری دیگر از شاعران ادب کلاسیک ایران نیز ، متأثر از جامعه و فرهنگی مردسالار، از کولی، گونه ای معشوق مؤنث آفریده اند. این معشوق مؤنث با معشوق مذکر،که اغلب چهرهٔ معشوق در ادبیات ایران تا قرن دهم و یازدهم و حتی دوازدهم و سیزدهم بوده، کاملاً متفاوت است. شاید بتوانیم این لولی یا کولی را کمال مطلوب معشوق مؤنث در ادبیات گذشته بدانیم که در مقابل معشوق مذکر قد عَلَم کرده است، زیرا که مؤنث های غیر لولی هرگز امکان ظهور آزاد در اجتماع و در عرصهٔ عشق را نداشته اند و از همین روست که «این لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب» جای خالی آنان را پُرکرده اند و به خودنمائی در مقابل معشوقان مَخنّث پرداخته اند. در حقیقت، اینان را باید نماد نوعی گریز از هنجارهای فرهنگی و اجتماعی و دینی شمرد.

اما، سیمین با دید دیگری به کولی نگاه می کند، به دید زن عاشقی پویا و فعّال و مبتکر، و نه منفعل و کنش پذیر. به این ترتیب است که کولی همچنان زن و مادینه می ماند اما از معشوق به عاشق تبدیل می شود. صفات و ویژگی هایی که اغلب درگذشته در لولی دیده می شد عبارت بود از: سرمست ، شنگول، شوخ، شیرین کار، شهرآشوب، شورانگیز، عشوه گر. این نوعی نگاه از خارج است، نگاه کسی که از بیرون جمع لولیان به لولیان می نگرد و در واقع جلوهٔ ظاهری آنان را می بیند. نگرش سیمین امّا، یکسره متفاوت است، نگاهی از درون است. از طرفی، خود سیمین چون کولی زنی است نه تنها سرشار از سرمستی و شهر آشوبی بلکه واجد دیگر صفات وخصائلی که پیش از این محسوس نبود و به چیزی گرفته نمی شد. کولی سیمین چهرهٔ دیگری از خود می نمایاند و ویژگی های گوناگون دارد از آن جمله:

۱) محرومیت

کولی از نظر فرهنگ جامعه محکوم است که در مقایسه با مرد محرومیت های بیتشری را تحمل کند چون از او کمتر و فروتر به شمار می رود و در همه عرصه های زندگی از او سهم و حصّه ای کمتر دارد.

نشان خرسندی، دو آه و آرامش
میان تاریکی، دو نقطه روشن بود
شقیقه کولی، چکش به سر می کوفت
دو تسمه از رگهاش، کنار گردن بود

« به چار یک بس کن!» کلام محکم گفت
که حصّه ات از سیب، چنین معین بود

و در جای دیگر:

سیمرغ بودی که خورشید، از سینه ات شیر نوشید
درخاکسار حضیضی، اوج آفرین شهپرت ریخت

زن در ایران، رفته رفته، امّا به کندی، به آگاهی های گسترده رسیده و توانایی هایش را در عرصه های گوناگون اجتماع متجلّی ساخته است. امّا، فرهنگ مردسالار همچنان در کمین اوست و مترصد آن که به ابزار تکفیر و تفسیق باز به کمترین بهانه ای سرکوب و خاموشش کند و به سرنوشت دیرینهٔ کولی بازش گرداند.

اعصار تیرهٔ دیرین، در خود فشرده تنت را
بیرونَ گرا که چو نقشی، در سنگواره نمانی
کولی! برای نمردن، باید هلاک خموشی
یعنی به حرمتِ بودن، باید ترانه بخوانی

ستمی را که بر کولی رفته است در واقع باید تجلی همین محرومیت و سرکوبی شمرد

آن سوی چهره او، نیلی زسیلی تو
وین سو گرفته فراز، یعنی، بزن که بجاست
در برق خنجر تو، با استواری گام
آورده سینه به پیش، یعنی: بکُش که رواست!
آتش نشسته فرو، کوچیده "بیله" او
اوخسته از همه سو، غیر از تو هیچ نخواست

صداقت کولی است که او را آماج سرکوب گران می کند و قربانی اش می سازد. در این میان، این واقعیت را نیز نمی توان از یاد برد که در جامعه های مردسالار زنان نیز گاه از سرکوب کردن خویش و همجنسانشان پروا نمی کنند.

کولی! بهاری جذامی، زد خیمه بردشت جانت
جز چرک نفرت چه داری در تاول هر جوانه؟
هر گل به چشمت نماید، چون پنج پر زخم خونین
هرشاخته در جنبش آید، چون هفت سر تازیانه
کولی! نشان حقیقت، از دوست پرسیدی و گفت:
«تغییر حروف عظیمش، خاموشی جاودانه.»

۲) قربانی تحقیر و نیرنگ

کولی! زشراب خانگی مست نشد
ور گفت که شد، چنانکه بایست نشد
این سان که به دست رد به دورت افکند
کس در پی خواریت از این دست نشد

گوئی کولی همواره گرفتار فیب بوده و با آن دست و پنجه نرم کرده است:

خواب از سرت رفت و دیدی، تعویذ و مُهر و نشان نیست
آهی گذشت از لب خشک، اشکی زچشم ترت ریخت

۳) اسیر ناامنی و بی اعتمادی

کولی مشکل به دیگران اعتماد می کند و احساس ناامنی کمابیش پیوسته او را وا می دارد که آمادهٔ دفاع از خویش به هر سلاحی باشد.

کولی! میان انگشتر، زهری نهفته ای دیدی
تا وارهی به تأثیرش، روزی که نیست تدبیری
کولی! نگاه می داری، تیغی به جامه ها، باری
تاجوهرش کند کاری، زهر ار نداشت تأثیری

گاه دفاع کولی از خویش به خودکشی می انجامد همان پدیده ای که در جامعهٔ امروزی ایران ابعادی بی سابقه و اسف بار یافته است.

تیغه اعتمادش، در دوپستان نهفته
با دلِ نابکاران، گرم پیکار می شد

۴) پیوند با طبیعت

کولی سیمین فرزند دشت و کوهسار است، با طبیعت در میامیزد و در ان و با آن می زید.

یال اسبش که می تاخت، باد را شانه می زد
ضرب نعلش که می کوفت، رقص تاتار می شد
پیشِ آیینه چشمش- همچو بختش به دنبال-
پوستَش زیرانگشت، موج پندار می شد
با سرانگشت، دل را، در تنِ ترکه می راند
هرسبد شعرواری، عشق و ایثار می شد.

۵) سادگی و زودباوری

زندگی در طبیعت کولی را با سادگی در زندگی و در عشق و ستیز خو داده است. چون زودباور است آسان هم می توان فریبش داد. اگر به کاری که ناپسند مردمان است دست می زند از آن روست که قرارهای اجتماعی و مرزبندی های جامعه برایش مفهومی ندارند.

دامنِ هزار چین را، گردِ دست تاب داده
چابکَ از فرازِ دیوار، روَی سبزه ها پریده
خسته خسته خَستهٔ راه، دست را فراز کرده
تشنه تشنه تشنهٔ نور، سیب را ز شاخه چیده

۶) آزادی و آزادگی

آزادگی کولی سرکش و رام ناشدنی است و محصول خلق و خوی طبیعی و دشتی او. این آزادگی و آزادی طلبی چنان است که او را از بند تعلق به هر کس و هر چیز و هرجا برهاند.

چون غزالان خانگی، بندیِ خواجه نیستی

جان آهوی دشت را، الفتی با حصار نیست
با گل و باغ و بوستان، این غریبی تو را رواست
هفت رنگ است سبزه اش، ساده چون مرغزار نیست
تَلخچَرورد کاسنی، در دل درّه بوده ای
عطر شیرَین اطلسی، با تنَت سازگار نیست
پیکر وحشی بلوط، دور خوشتر زسرو ناز
چشم پیوندشان مدار،کآن دو را یک تبار نیست

۷) غربت و تنهایی و بی خانمانی

غربت و تنهایی نیز حاصل طبیعی بودن و سادگی و آزادگی کولی است و محتوم در سرنوشت تاریخی او. تعلق زنان به خانمان مردان تنها در فرهنگ شهرنشینان است و نه کولیان.

کولی! اینجا چه می کنی؟ که در این غربت غریب
ماندنت را قرار نه، مردنت را فرار نیست

این مفهوم بارها در شعرهای کولی واره سیمین تکرار شده است.

کولی: آواز غربتت، جز غم روزگار نیست
باز اما بخوان، بخوان، که جز این غمگسار نیست
گاه آواز خواندنت، اشک می ریزد از دو چشم
زمزَمه- هرکجا که هست- بی یکی چشمه ساز نیست

کولی هم وانهاده است و رها شده، هم دور از یار، و هم زخم خورده و فریب دیده و بر جای مانده:

رفت آن سوار، کولی! با خود تو را نبرده
شب مانده است و با شب، تاریکی فشرده

۸) شادی و سرزندگی

کولی شاد است و سرزنده، همراه طبیعت می شکفد و می خندد. سیمای خندان کولی چه بسا پوششی بر غم او باشد. چنین است که کولی سیمین با دل گریان،

لبی خندان دارد و از بیان دردِ خویش می گریزد و خاموش می ماند اگرچه بارها سیمین او را به شکستن سکوتَ فرا خوانده است.

با قدم های کولی، دشت بیدار می شد
با زلال نگاهش، برکه سرشار می شد
لب زهَم باز می کرد، کهکشان می درخشید
موی برچهره می ریخت، آسمان تار می شد

۹) عشق ورزی

عشق ورزی ساده و بی پیرایه را باید مهمترین ویژگی کولی شمرد. عشق کولی صمیمانه و وحشی است، قید و بند نمی پذیرد، شجاعانه و بی پروا است و گرچه گاه سرانجامی جز سرخوردگی و ناکامی ندارد همان عشق کامل است.

کولی کنار درخت، تسلیم مطلق عشق
پاچین نازک او، در موجِ باد رهاست
جام بلور افق، آنک لبالبَ دُرد
آوار دوده و نیل، با ذرّه های هواست

او در عشق، دلاور و بی پرواست و همچون حافظ از قاضی نمی ترسد:

سکوت سهمگین را، از این سرا بتاران
بخوان، برقص- آری- بخند و های و هو کن
سوار چون درآید در آستان خانه
گلی بچین و بادل، نثار پای اَو کن
سوار در سرایت، شبی به روز آرد
دهد به هرچه فرمان، سراز ادب فرو کن
سحر که حکم قاضی رود به سنگسارت
نماز عاشقی را به خونِ دل وضو کن

در کولی واره ۹ نیز از همین بی پروائی سخن می گوید:

زین شوخی و هوسناکی، گر شحنه با خبر گردد

شمعی به هر سر انگشت، آتش زند به تعزیری
قاضی تو را سوی زندان، گیسو بریده خواهد برد
پیچیده گرد هر ساقت، هر با فه ای چو زنجیری
کولی! سرای این مستی، می دانی و نمی ترسی
دل، زان که دل در او بستی، می میری و نمی گیری

این نهایت شجاعت عاشقانه است. اصلاً عشق با شجاعت همراه است و کولی که عشق را حق خود می داند، از آن نمی هراسد و بالطبع نمی پرهیزد. درواقع، تفاوت مهم کولی سیمین با کولی های تصویر شده در ادبیات کهن فارسی آن است که کولی سیمین، از طرفی، بازنمای خود او است و از دیگر سو تصویر تبار مؤنث و سرگذشتش در تاریخ ایران.

ایران نامه

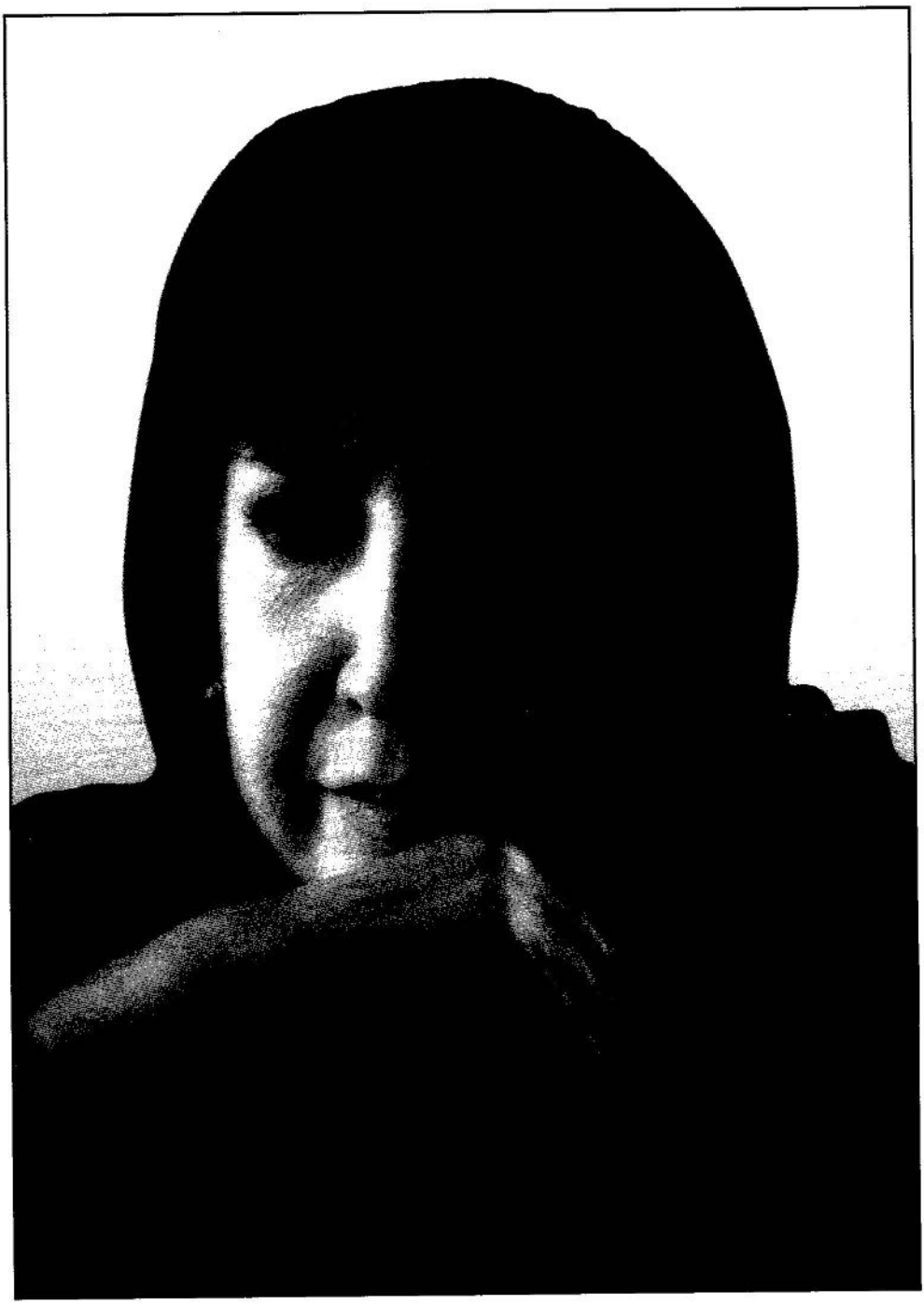
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری *فرزانه میلانی*

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



محمدرضا قانون پرور*

پرده نقّال: زندگی و قصه سیمین بهبهانی

درسال ۱۳۷۱ در مقدّمه ای بر کتاب *با قلب خود چه خریدم*؟ سیمین بهبهانی به این نکته اشاره می کند که گرچه شعرش در باره زندگی خودش و زندگی مردم است و زبان شعرش نیز زبان مردم، سالیان دراز گهگاه نیاز به گفتن نکاتی داشته که «ظرافت شعر» بارش را نمی کشیده و بدین سبب «بردوش نثرش» نهاده است.[۱] آثار منثور سیمین بهبهانی نیز همانند شعرش تنها سخن در بارهٔ زندگی شخص خودش نیست. او در همین مقدمه، پاره هائی از شرح حال خود، تاملاتی در باره زندگی و هنر، خاطراتی از دوستان و شاعران دیگر، و تصاویری از وقایع را به روایت می‌آورد، روایتی که به نوعی پرده نقّالان سنتی را در ذهن تداعی می کند.

تفاوت بین سیمین قصه گو و نقال سنتی ، امّا، یکی این است که داستان های نقال سنتی در باره وقایع و قهرمان های تاریخی و افسانه ای است، در حالی که قهرمانان و وقایع این قصه گوی معاصر آدم های معمولی اند و شرح زندگی شان. دیگر این که حضور نقال عموماً در داستانی که نقل می کند حضوری است جنبی و برای آب و رنگ زدن به داستان. امّا، خوانندهٔ آثار سیمین حضور قصه گو را مستقیماً حس می کند و این حضوری است نه تنها آنجا که او وقایع و آدم ها را در داستان خود می تند بلکه هنگامی که در جریان بازگوئی قصه آدم ها با آنان در تعامل است. در این باره احمد ابومحبوب می‌نویسد: «بسیار اتفاق می افتد که

* استاد مطالعات ایرانی در دانشگاه تکزاس (آستین).

نویسنده سیمین ناگهان در میان یا پایان داستان ظهور پیدا می کند و مثل آلفرد هیچکاک در فیلم هایش، خودش را در یک گوشه به هرحال نشان می دهد».[۲]

البته پردهٔ این نقّال معاصر در مقابسه با پرده های نقّالان سنّتی ساخته و پرداختهٔ خود اوست. سیمین هم نقاش پرده است و هم نقّال آن. در واقع، او در حین کشیدن تصاویر بر پرده به روایت داستان نیز می پردازد. در روایتی در باره دوران کودکی اش که عنوان «باتلاش و تلاطم» را برآن گذاشته است، با مروری در خاطرات آن دوران، سیمین تصویری می کشد از دختری خردسال که در باغچه حیاط خانه تکّه ذغالی پیدا می کند و به دهان می گذارد و آن را سخت پوک و بی مزه می یابد.[۳] در همان گوشهٔ پرده تصویر دیگری از همان دختر ترسیم شده است که کمی بزرگ تر شده و با لباسی پرچین و زرد رنگ در جشن پایان سال تحصیلی کودکستان امریکائی می رقصد. سیمین به یاد می آورد که با حسرت به لباس سرخ رنگ رفیق اش نگاه می کرده است و می گوید که حتی شعری که آن دختر می خواند موزون تر از شعر خودش بود. آشکارا، سیمین خردسال از همان سال ها قدرت تشخیص وزن را داشته است زیرا با مخفف کردن واژهٔ «سلطان» شعرش را موزون کرده ، «گل زردم، طان گل ها، طان گل ها.» :

> 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 هرچه 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؟»[۴]

گرچه بسیاری از تصویرهائی که سیمین بهبهانی ترسیم می کند از زندگی اش مایه می گیرد امّا او علاقه ای به شرح حال نویسی به شیوه ای که تاریخ ادبیات نویسان و شرح حال نویسان می پسندند ندارد. می گوید:

> این ها را که می نویسم شاید ناخودآگاه، طفره می روم که از یادآوری تاریخ تولد خودداری کنم. اما مگر می شود. شرح حال حتماً به این نیاز دارد. بسیار خوب، اگر خواستند بنویسند و باید بنویسند: «سیمین بهبهانی (۱۳۰۶. . .)» تنها آرزویم این است که تا ذهنی پربار و دست و پائی با

توان کار دارم قسمت نقطه چین مشخص شود و ناگفته نماند که یکی از نگرانی های خاطرم آن است که مبادا زندگی و ناتوانی را در کنار هم احساس کنم. چنین مباد.[۵]

آنچه برای سیمین در نوشتن شرح حال اهمیت دارد وقایع زندگی است به ویژه آن هاکه در دوران کودکی اش رخ داده اند؛ دورانی که بر شکل گیری شخصیت سیمین به عنوان یک هنرمند تاثیری بسزا داشته است. در یادآوری یکی از این رویدادها سیمین نظر خواننده را به تصویری از پدر و مادر دختر خردسال روی پرده داستان زندگی اش جلب می کند، تصویری از یک زن و مرد روشنگر و هنرمند:

ذوق ادبی در من شاید میراثی دوسویه از پدر و مادر باشد. پدرم نویسنده ده ها کتاب، از جمله رمان و آثار تحقیقی و تاریخی است، از نخستین کسانی که نوشتن را به شیوه رمان آغاز کرد (۱۳۰۳). *روزگار سیاه*، *اسرار شب*، *دیرسمعان* از جمله رمان های اوست. *تاریخ کورش* در دو جلد از تألیفات تحقیقی او، و *پرتو اسلام* در دو جلد و تاریخ کامل این اثر در چهارده جلد از ترجمه های اوست. دوره روزنامه پرخوانندهٔ *اقدام* که به مدیریت او قبل از سلطنت پهلوی و با فترت بیست ساله بعد از شهریور ۱۳۲۰ منتشر شده است در کتاب خانه های ملی و دیگر کتابخانه های معتبر باقی است و یاد سرمقاله های تند و پرتحرک آن نیز هنوز در ذهن بسیاری از هموطنان به پیری رسیده زنده است.[۶]

و درباره مادرش فخری ارغون می نویسد:

مادرم، به گمان من، زنی بود نمونهٔ شگفتی های روزگار خویش، در دورانی که خواندن و نوشتن برای زن گناه به شمار می رفت. از بسیاری از دانش های روزگار بهرهٔ کافی گرفته بود: ادبیات فارسی، فقه و اصول، زبان عربی، هیأت 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 یک بانوی سوئیسی که با سمت معلم در خانه آنان می زیست فرا گرفته بود.[۷]

در ادامه می گوید که مادرش خوب شعر می سرود، از موسیقی اطلاع کافی داشت، تار خوب می نواخت، معلم زبان فرانسه بود و یکی از بنیانگذاران «انجمن نسوان

وطنخواه» که سال ها برای آموزش دادن به زنان ایرانی و گسترش آگاهی های آنان به جدّ کوشید.[۸]

سیمین نقّال در گوشهٔ دیگری از پرده به رویدادی که در مدرسه مامائی برایش رخ داده بود اشاره می کند. به نظر می رسد که این رویداد بر سیمین و آینده اش به عنوان یک شاعر تأثیری ماندگار گذاشته است. رویداد را چنین شرح می دهد:

> اولیای آموزشگاه از فعالیتم در سازمان جوانان حزب توده خبر داشتند. همچنین می‌دانستند 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 رئیس آموزشگاه را سخت خشمگین کرد. 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 همکلاس هایم به دفتر آموزشگاه احضار شدیم. رئیس (دکترجهانشاه صالح) مرا بی مقدمه مخاطب ساخت و ناسزائی نثار کرد. اهانتش را با یادآوری این نکته که حق ندارد به دانشجو توهین کند پاسخ گفتم، که بی درنگ سیلی سختش برصورتم نشست. سیلی من نیز بی درنگ و در پاسخ به گوش او نشست. تقریباً دست به گریبان شده بودیم، استاد و شاگرد![۹]

با آن که خانوادهٔ سیمین در این مورد به دادگاه شکایت بردند و حزب توده هم به تلاشی در حمایت از او دست زد، سیمین از آموزشگاه اخراج شد امّا ظاهرا با اراده ای معطوف به حق طلبی: «از آن تاریخ به بعد هدف شعرم مبارزه با ستم بود. هرجا که توانستم چهره این ستم را نقش زدم و رسوا کردم، آزادگی را شرط مقدم شاعری دانستم و به هیچ مقام و هیچ قدرتی سرفرو نیاوردم.»[۱۰]

تصویرهائی از دو ازدواج، یکی بدون عشق و دیگری مملو از عشق، بخش دیگری از پرده را پر کرده اند. ازدواج اول با حسن بهبهانی است در سن هفده سالگی و در حدود دو ماه بعد از اخراج از مدرسه مامائی. می نویسد: «هنگام عقد متوجه شدم که اشکم قطره قطره آرایشم را می شوید و زیرگلویم می‌دود و پیراهن سفیدم را تر می کند.»[۱۱] و بعد ادامه می دهد:

> شاعرانه بی انصاف نباشم، همسرم مردی از خانواده یی محترم بود. تحصیلات نسبتاً کافی داشت. دبیر زبان انگلیسی بود. اما هیچگونه توافق اخلاقی نداشتیم. نگرش ما به زندگی از دو زاویه کاملاً متفاوت بود. با این همه از ادامهٔ تحصیل

بازم نداشت. مانع سرودنم نشد. در خانه او امید به زندگی را باز یافتم. دیپلم کامل دبیرستان را گرفتم. در کنکور چند دانشکده شرکت کردم. به دانشکده حقوق راه یافتم. در زندگی با او صاحب سه فرزند شدم. بیست سال در کنارش زیستم بی آنکه یک روز یا یک ساعت دلم از زیستن با او خرسند باشد. توانستم با او انس بگیرم. درییماری و رنج یاری اش کنم. اما دلم، چون دژی آهنین، همواره به روی او بسته ماند. دو شریک نامراد و ناچار بودیم که به سازش با یکدیگر توافق می کردیم.[۱۲]

سیمین با شوهر دوم اش، منوچهر کوشیار، در دانشکده حقوق آشنا می شود. امّا، این ازدواج نیز با مرگ همسر به پایان می رسد. سال ها بعد سیمین دربارهٔ او چنین می نویسد: «امروز هشت سال و چند روز است که این دومین همسر را، که بسیار دوستش می داشتم از دست داده ام.» و اضافه می‌کند که سال ها بعد متوجه شده است که این آشنائی ساده و بی تکلّف دیگر هرگز او را رها نخواهد کرد.[۱۳]

از صحنه های دیگر پردهٔ نقال در «جهان و کار جهان» تصویری از پیرمردی به نام «ممدجی» به چشم می خورد که راوی در جوانی، و به خاطر ازدواج با شوهری متمکن ولی نااهل به دستور پدر، دلش را شکسته است.[۱۴] ممدجی هم سرانجام ازدواج می کند و فرزندانی دارد که همه بزرگ اند و ترکش کرده اند. اکنون ممدجی پیرمردی تنهاست و مونسی جز سگی با وفا که از بیماری لاعلاجی رنج می برد ندارد. ممدجی از راوی می خواهد که سگ را از درد رهائی بخشد چون خودش قادر به مسموم کردن مونس بیچاره نیست. طنز تلخ قصه در این است که ممدجی در می یابد که راوی نه تنها در جوانی بی وفائی خود را به او نشان داده، اکنون نیز، گرچه به درخواست خودش، با کشتن همدم با وفایش دیگر بار دلش را شکسته است.[۱۵]

درتصویری دیگر بر پردهٔ نقّال آلبوم عکسی است که درآن تصویر زنی به نام جنت الملوک دیده می شود[۱۶] راوی به عکس خیره می شود و به تماشاگران می گوید: « آنچه درباره او شنیده ام از خاطرم می گذرد. بیشتر دلم می خواهد به شنیده ها شاخ و برگ بدهم. اضافه کنم، کم کنم. آن طور بسازم که خود می خواهم نه آن طور که واقعیت است. شاید هم واقعیت آن است که من می سازم.»[۱۷] و آنگاه داستانی روایت می کند در بارهٔ جنّت الملوک، دختر جوانی که پدر جاه طلبش او را وادار به ازدواج با «مشاور حضور»، پیرمردی صاحب مال و نفوذ کرده است. امّا، دختر تمکین نمی کند و همان شب عروسی از حجله می

گریزد. شوهر پیر خشمگین از موافقت با فسخ ازدواج و حتی پرداخت نفقه به دختر سر باز می زند و پدرش نیز از او حمایت نمی‌کند. سرانجام، عروس جوان از شوهر گریخته در اطاق کوچکی در خانه پدر به کار ابریشم دوزی می پردازد و با این کار زندگی خود را بدون چشم داشتی از پدر تأمین می کند. کم کم شهرت تابلوهای ابریشم دوزی جنت الملوک به همه جا می‌رسد و او از این راه ثروتی می اندوزد و موفق می شود در سال قحطی به بسیاری از گرسنگان و بی نوایان کمک کند. «جنت الملوک» از نخستین نمونه های زنان آزادیخواه تاریخ معاصر ایران است که برای آزادی و استقلالش نه تنها علیه استبداد پدری بلکه علیه استبداد جامعه سنتی بر می آشوبد.

فال و فنجان قهوه بر پرده نیزبهانه ای است برای راوی که از موضوع مورد علاقه اش، یعنی عشق، سخن گوید. داستان در بارهٔ زنی است که در آستانهٔ سالخوردگی به پشیمانی در می یابد که در شباب جوانی عشق را فدای آرمان های سیاسی کرده است.[۱۸] راوی داستان فضای اجتماعی ایران در دههٔ پس از جنگ جهانی دوم را چنین خلاصه می کند: «روزگار غریبی بود، تب آرمانخواهی همه جوانان را گرفته بود. مدینه فاضله پیش رویمان بود. انگار به آن نزدیک بودیم. باید به آن می رسیدیم. به ما گفته بودند: "همه چیز فدای رسیدن به هدف، فدای رسیدن به آرمانشهر"».[۱۹] و افسوس می خورد که در این دوران ذهنش دستخوش پرسش ها و اندیشه هائی از این دست بود:

> عشق؟ چه مضحکه ای ! زندگی مشترک؟ چه انقیادی! اندیشیدن به خود؟ چه حماقتی! رفتن به خانه یک مرد؟ چه کار بیهوده ای؟ از صبح تا شام پختن و شستن، اتو کردن، روشن کردن یک هسته کوچک به نام کانون خانواده، درحالی که رنجبران، ستمکشان، کارگران، کشاورزان، پابرهنگان نه خانه دارند و نه خانواده ای![۲۰]

در کنار فنجان قهوه تصویر دیگری نیز به چشم می خورد از دخترکی با چشمان پُراشک که عروسک کهنه ای در دست دارد که به گفتهٔ راوی دایه او برایش درست کرده چون عروسک فرنگی مورد علاقه اش را گدائی در کوچه ازاو ربوده است.[۲۱] اما به نظر می رسد که این عروسک را کسی به عمد سوراخ سوراخ کرده است. راوی خردسال و اندوهگین می گوید که یکی از دختران خویشاوندش به نام «ملکتاج،» که چند سالی هم از او بزرگتر است، این بلا را سر عروسکش آورده:

انگار کسی کلویم را گرفته بود و می فشرد. از شدت خشم و نفرت به خرخر افتاده بودم. دندان هایم روی هم افتاده بود و کلید شده بود. زبانم از پشت بَه آن دندان شیری که تازه لق شده بود فشار می آورد. می خواستم با فشار از دهان بیرون بیندازمش، نمی شد. می خواستم جیغ بکشم، نمی شد. می خواستم گیس بافته ملکتاج را از بیخ بکنم و توی مستراح بیندازم، نمی شد. می خواستم میل سُرمه را از دستش بگیرم و توی چشمش فرو کنم، نمی شد. می خواستم دماغ درازش را گاز بگیرم و از جا بکنم و روی زمین تف کنم. نمی شد. می خواستم یقه پیراهنش را بگیرم و جر بدهم و توی سینه اش خنج بیندازم ، نمی شد.[۲۲]

کنترل زنان در جامعه سنتی و نقش ثروت و مالکیت در تثبیت آن موضوع اصلی داستانی است با عنوان «بذل مدت» در بارهٔ دخترک سیاه پوستی به نام مشگک در بازار مکّه درمیان زائرین خانه خدا.[۲۳] به گفتهٔ نقال، زائر ایرانی ثروتمندی دخترک را می خرد و به خانه خویش می برد. زن بی فرزند مرد به مشگک علاقمند می شود و همچون فرزند خویش به او محبت می کند. چندی نمی گذرد که مشگک به سن بلوغ می رسد و گرچه صیغهٔ مرد می شود و فرزندی از او به دنیا می آورد، سرانجام خود را از بردگی می رهاند.

سیبی لک دار در بخش دیگری از پرده به چشم می خورد که به قول راوی استعاره ای است از زنی دیگر، شاید خود وی، که در ازدواجی بی عشق و غیر قابل تحمل «لک» برداشته است. این داستان را نیز می توان به گونه ای حدیث نفس خود راوی دانست.[۲۴] شمائی وهمناک از درخت کاجی در حاشیه خیابان اشاره ای است به مرز لغزان بین واقعیت و خیال و نماد کابوسی که بر زندگی در فضای وحشت و استبداد فروافتاده.[۲۵] فضائی این چنین در تصویر دیگری نیز ترسیم شده که در آن مرد و زن جوانی، عاشق و معشوق، در ساحل دریا از صدای پای مأمورانی که برای «کشتن عشق» آمده اند سخت به هراس افتاده اند:

کسی می آید، صدای پای خشنی است، گروپ، گروپ. جوان دست را از روی شانه زن بر می دارد و بیم زده پشت سر را می پاید. دست زن هنوز نزدیک شانه اش مانده است. گوئی هنوز پرهیب انگشتان جوان را در دست می فشارد. او هم پشت سر را می پاید و هردو مبهوت برجای می مانند.[۲۶]

داستان «زنی سبک تر از هوا» در بارهٔ روح زنی است که پس از مرگ به خانه اش بازمی گردد و درمی یابد که همسرش، به اغوای وسوسه ها و عشوه های زن همسایه، با او همبستر شده است.[۲۷] «سنگ را آرام تر بگذارید» داستان زن مردهٔ دیگری است که در جوانی مردی او را به همسری می گیرد و از روستائی به شهر می آورد و سپس ناپدید می شود. زن سرانجام از ناچاری به فاحشه گری روی می آورد و سرانجام خوانندهٔ مشهور کاباره های تهران می‌شود، گرچه صدایش را کسی نمی شنود.[۲۸]

تنها از دید نقد ادبی و براساس تعریف نوع ادبی داستان کوتاه، قصه های سیمین بهبهانی را شاید نتوان داستان کوتاه خواند، گرچه برخی از شخصیت ها و وقایع داستانی در آثاری چون «جنت الملوک» و «بذل مدت» را، به عنوان نمونه، باید از این داوری مستثنی دانست. به دیگر سخن، مقام رفیع بهبهانی در آسمان ادبیات معاصر ایران بیشتر مدیون شاعری اوست و نه داستان سرائی اش. با این همه، آشکارا ظرافت و سادگی و دقّت و خلّاقیت زبان نثر او داستان هایش را کیفیتی بدیع و کم نظیر بخشیده است.[۲۹] در واقع، آثار منثور سیمین بهبهانی، بخصوص آنهائی را که شباهت به داستان کوتاه دارند، شاید بتوان تصاویری در زبان خواند. این تصاویر داستان گونه، همراه با تأملات شاعر درباره نویسندگان دیگر و نوشته هائی که از شرح حالش مایه گرفته اند، در مجموع چشم اندازی ویژه از فرهنگ و تمدن ایران و ذهنیت و منش ایرانیان را بر روی «پرده» ای که من پردهٔ نقالش خوانده ام ترسیم می کند. پردهٔ این نقال بی شباهت به هنر «تکّه کاری» (collage) نیست.

در نظر نخست تماشاگر عادی ممکن است تصور کند که تصویرهای این پرده برحسب تصادف کنار هم و گاهی روی هم چسبانیده شده اند. تنها آنگاه که نقال به وصف هر تصویر می‌پردازد در می یابیم که در واقع نقشه ای از پیش پرداخته شده با درونمایه ای هماهنگ وجود دارد و با کشیدن هر تصویر روی پرده ای وسیع، نقّال به شرح، یا ترسیم، داستان و تاریخ زندگی مردمان پرداخته است. این داستان و تاریخ هم شخصی و فردی است و هم جمعی و اشتراکی. بین دو تصویر غروب در «از غروب تا غروب» قصه گو تصاویر بسیاری از آدم ها، جاها، و حوادث گذشته درکنار هم چسبانیده و به مرور خاطرات شیرین و تلخ پرداخته است.[۳۰] بر این پرده شاعر تصویرهائی نیز از قهرمانان سیاسی اش، از جمله فروهرها، و بیشتر از قهرمانان ادبیات فارسی مانند پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد،

محمد مختاری، حمید مصدق، بیژن جلالی، نادر نادرپور، مهدی اخوان ثالث گنجانده است.[۳۱] سیمین در سوگ بزرگان رفته نیز می نشیند و با نقل هایش زندگی آنان را جشن می گیرد و یاد آنها را برای خودش و خوانندگانش زنده نگاه می دارد. او جوانان و نوجوانان گمنام جبهه های جنگ با عراق را هم از یاد نمی برد و آنان را از راه تصویر هدیه هائی که برایشان فرستاده است یا چشمان اشک آلود مادران، خویشان و دوستانشان زنده می کند.[۳۲]

بالای همه این تصاویر، امّا، عکس مردی مهربان بیشتر از دیگران به چشم می خورد. سیمین او را مرد همراه خود می نامد؛ مردی که روحش به پاکی آسمان است و به بزرگی دریا، مردی صدیق و سخاوتمند که در دوستی استوار است و همیشه در تلاش تا از رنج دیگران بکاهد بی آن که آنان را در رنج خویش شریک کند. این مرد قهرمان قصه های اوست.

پانوشت ها:

[۱] سیمین بهبهانی، « با تلاش و تلاطم،» *با قلب خود چه خریدم؟: گزینه قصه ها و یادها*، چاپ اول (لوس آنجلس، شرکت کتاب، ۱۳۷۵) ص ۱۷. در میان معدود منتقدانی که در بارهٔ آثار منثور سیمین بهبهانی به اختصار نوشته اند ن. ک. به: کامیار عابدی *ترنم غزل: بررسی زندگی و آثار سیمین بهبهانی* (تهران، نشر کتاب نادر، ۱۳۷۹) احمد ابومحبوب، *گهواره سبزافرا: زندگی و شعر سیمین بهبهانی*، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۲.

[۲] ابومحبوب، *همان*، ص ۴۱۲.

[۳] بهبهانی، «با تلاش و تلاطم» ،ص ۹.

[۴] *همان*، ص ۱۰.

[۵] *همان*، صص ۱۰-۱۱.

[۶] *همان*، ص ۱۱.

[۷] *همان*، صص ۱۱-۱۰.

[۸] *همان*، ص ۱۲.

[۹] *همان*، ص ۱۳.

[۱۰] *همان*، ص ۱۴.

[۱۱] *همانجا*.

[۱۲] *همان*، ص۱۵.

[۱۳] *همانجا*.

[۱۴] بهبهانی، «جهان و کار جهان،» *با قلب خود چه خریدم؟* صص ۲۱-۳۵.

[۱۵] ابومحبوب، *همان*، ص۴۰۱.

[۱۶] بهبهانی، "جنت الملوک،" *با قلب خود چه خریدم؟*، صص ۳۷-۵۸.

[۱۷] *همان*، ص۴۱.

[۱۸] بهبهانی، «فنجان چهل سال پیش،» *همان*، صص ۵۷-۶۹.

[۱۹] *همان*، ص ۶۲.

[۲۰] *همان*، ص۶۳.

[۲۱] بهبهانی، «عروسک کهنه ای،» *همان*، صص ۷۱-۷۷.

[۲۲] *همان*، ص۷۷.

[۲۳] بهبهانی، « در هنگامه خروسخوان،» *همان*، صص۹۳-۱۰۳.

[۲۴] بهبهانی« سیب سرخی که لکه برداشت،» *همان*، صص ۱۲۹-۱۳۹.

[۲۵] بهبهانی، «حمله مان از باد،» *همان*، صص ۱۴۱-۱۵۲.

[۲۶] بهبهانی، «عشق را می کشند،» *با قلب خود چه خریدم؟* صص ۱۵۳-۱۶۰.

[۲۷] سیمین بهبهانی، «زنی سبک تر از هوا،» *کلید و خنجر: قصه ها و غصه ها* (تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۹).

[۲۸] بهبهانی، «سنگ را آرام تر بگذارید،» *با قلب خود چه خریدم؟* صص ۲۳۳-۲۴۵.

[۲۹] در بارهٔ زبان شعر سیمین بهبهانی ن . ک. به علی محمد حق شناس، «دوباره می سازمت غزل،» *زنی بادامنی شعر*، جشن نامه سیمین بهبهانی به کوشش علی دهباشی (تهران، انتشارات نگاه) صص۵۶۴-۵۷۵.

[۳۰] بهبهانی، « ازغروب تا غروب،» *با قلب خود چه خریدم؟* صص۱۶۳-۱۷۸.

[۳۱] ن. ک. به: فصلی به نام «مرثیه ها،» *کلید و خنجر*.

[۳۲] ن. ک. به: «وقتی که آسمان آبی است،» *همان*.

ایران نامه

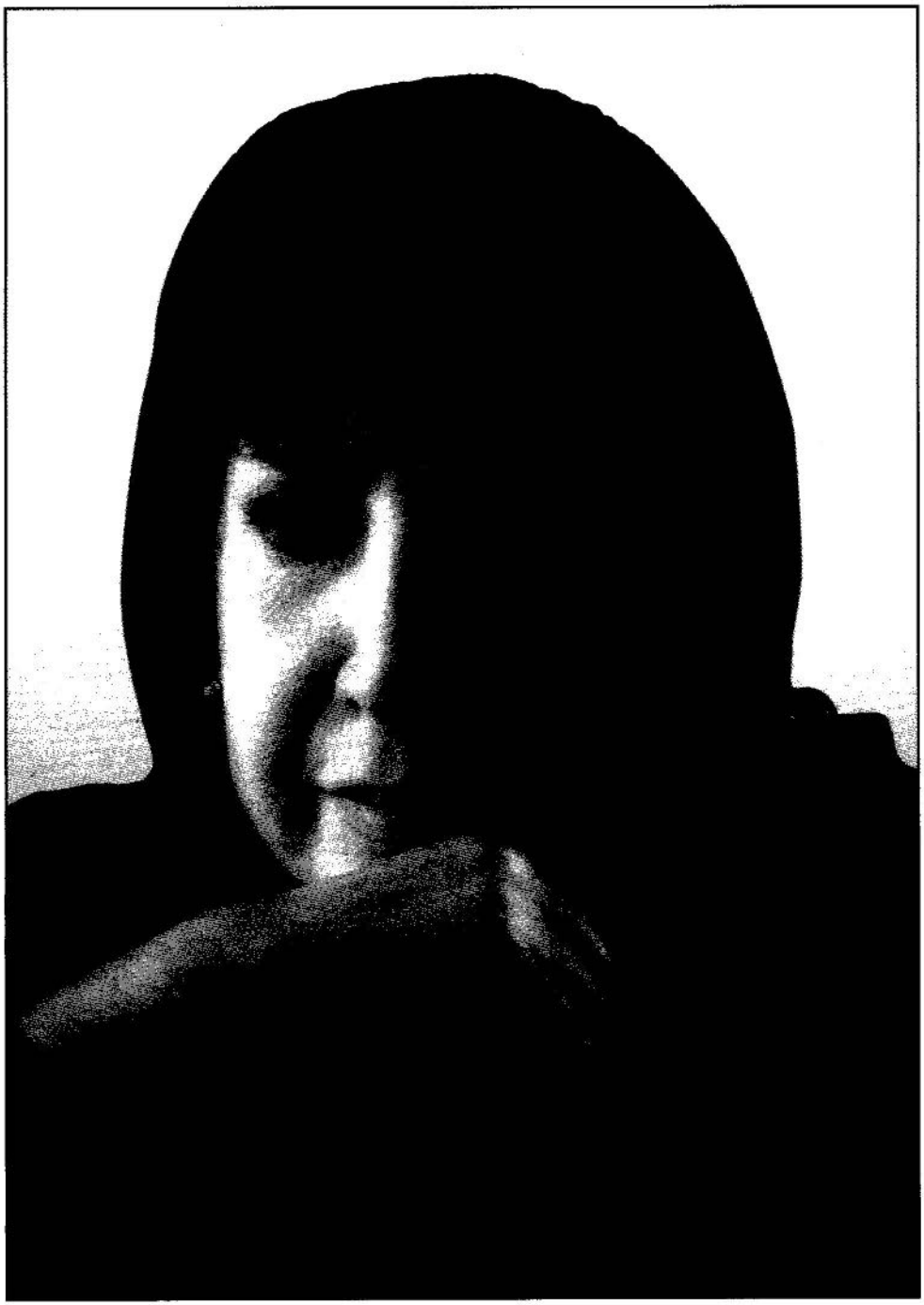
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری *فرزانه میلانی*

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



ریوان سندلر*

صنعت گفت وگو در شعر سیمین بهبهانی**

در شعر بهبهانی زمان و زمانه‌ی گذشته همانقدر حاضرند که اینک و اکنون. بهبهانی، به استادی، اندیشه و اندیشناکی روزگار کنونی را در کالبد کهنی چون غزل می کشد و آگاهانه براین نکته انگشت می نهد که «از همان آغاز، شعرهایم بازنمای شرایط اجتماعی و تاریخی من بوده اند.»[۱]

بهبهانی در دهه‌ی ۱۹۵۰ نخستین دفتر شعر خویش را به چاپ رسانید. گرچه درین دوران فرهیختگان ادبی ایران شعر نو را بسیار می پسندیدند و در سبک نیمائی برون رفتی از قالب های تنگ قدمائی می جستند، بهبهانی راه و رسم غزلسرائی را برگزید و در تمامی دوران شاعری اش در حال و هوای غزل سرود و بسر برد. او ساختار غزل را دیگرگون ساخت و با در میان آوردن شیوه های نوین وزن و قافیه پردازی غزل را «پاسخی به نیازهای درونی خویش یافت.»

بهبهانی پنجره‌ی غزل را بر گفت و گوهای روزانه گشود و با تکرار و گسترش وزن ها غزل را از «مرز قالب ها و وزن های» مرسوم فراتر برد: «من درین شیوه سخنانی را به رشته‌ی غزل کشیده ام که هیچگاه پیش ازاین امکان پدیدار شدن درین قالب سنتی را نداشته اند.»[۲] بهبهانی درکار غزلسرائی قالب های

---

* استاد مطالعات ایرانی در دانشگاه تورانتو، کانادا.

** این نوشته را دکتر علیرضا شمالی از متن انگلیسی آن ترجمه کرده است.

دلپسندی برگزیده است. امّا، بی گمان این شیوه ی ویژه‌ی سرایش اوست که شعرش را به روز کرده و همراه با زمان به پیش رانده. هدف این نوشتار وارسی این شیوه ی سرایش است.

از نمونه‌ی پیوند میان گذشته و اکنون در کارهای بهبهانی «نغمه ی روسپی» است که در دفترهای شعر او در سال های ۱۳۲۵-۱۳۳۵ آمده. در این شعر نمادهای سنّتی ای چون رخ و زلف و بوی مشک حاضرند، امّا وصف سنّتی از معشوقه در میان نیست. زنی که شعر بهبهانی باز می نماید، روسپی است و شعر، بیش از بدن او، به آنچه که در قلب این زن بینوا می گذرد می پردازد. روسپی اگر جام شرابی می طلبد برای پوشاندن غم های درونی است و نه به قصد شادخواری. چه، برای زنده ماندن باید خود را همراه و هم سخن سرزنده و شادابی جلوه دهد تا بتواند در چشم مرد خریدارش خواستنی بنماید.

بهبهانی در سن بیست سالگی در گفتگوئی شعر خویش را «سخن دل» می نامد[۳] و برآنست که هیچگاه به وقت سرودن «با کسی جز آنکه در قلب» اوست هم سخن نشود. «نغمه‌ی روسپی» با همه دل انگیزی اش دشواری های کار یک زن شاعر سنّت شکن در روزگار کنونی را وامی نماید؛ شاعری که با آگاهی از شرایط ناهموار اجتماعی زنان و بویژه زنان هنرمند، لبان شیرین اش را، به اندوه و ناگزیر، زنهار می دهد تا بی پروا هرآنچه را در دل می گذرد در سخن آشکار نکنند. گوئی این بیت که از زبان آن روسپی بینواست پندی نیز برای زن شاعر نهفته دارد:

لب من- ای لب نیرنگ فروش — بر غمم پرده ای از راز بکش
تا مرا چند درم بیش دهند، — خمده کن، بوسه بزن، ناز بکش[۴]

زن روسپی در شعر بهبهانی آگاه و پر اراده است امّا این اراده و آگاهی او را به ویرانگری خویش می کشاند. او به یاری این اراده همه‌ی نشانه های غم های درون را در پس پرده‌ی راز پنهان می کند تا حریف خریدار را شاد سازد:

وای، ای غم، ز دلم دست بکش — کاین زمان شادی ی او می باید!

«نغمه ی روسپی» درآمدی بر اندیشه ورزی و دلبستگی ادبی بهبهانی به چند وچون شیوه‌ی نگاه و تفکر زنان در روزگار توفانی ایران مدرن است. این

شعر، امّا، تنها سرآغاز چنین فرآیندی است، در شعری که دو دهه پس از آن به چاپ رسیده است شاعر زن کولی را فرا می خواند که:

بالا گرفته کار جنون کولی، دوباره زار بزن!
بغض فشرده می کشدت فریاد کن، هوار بزن!

با آغاز سده‌ی بیستم برخی از شاعران مرد در شعر خویش گاه به نکته هائی چون جایگاه اجتماعی زنان پرداختند. با این حال، درین گونه شعرها نیز زن همچنان در سایه‌ی نگاه های شاعرانه و در قامت یک موضوع زیباشناختی و ادبی پدیدار شده است. برای نمونه در شعر «دختر برده» منوچهر شیبانی چنین می سراید: « آه، ای ساکن سرزمین افسانه ها، هیچ کس چیزی در بهای گوهر اشکت نثار نمی کند».[۵]

بهبهانی، امّا، در سفر خویش به سرزمین «شعر زنانه»، به زن گلوئی برای آواز می دهد تا ندائی را که در جامه‌ی مرد سالار شنیده نمی شود، به زبان آورد. چنانکه گفتیم، بازنمائی های او از حال و روز زنان نه چند و چون جلوه های بدنی، که کشاکش های درونی در روح زنان را به نقش می کشد. در قطعه ای بنام «خون سبز»، که در دهۀ ۱۳۴۰ سروده شده است، بهبهانی زبان شعری ای را به کار می بندد که آشکارا زنانه است و از زبان رسمی ی «نغمه‌ی روسپی» جداست. او در سرودن این شعر از صنعت گفت و گو که پیش از این نیز در شعرهای زنان آمده است بهره می جوید. گفت وگو در شعر بهبهانی چون ابزار پیچیده ای در خدمت بازنمائی احوال درونی یک زن به کار می رود. «خون سبز» با خطابی آشنا و کهن آغاز می شود: «ای مرغ نفرین. . .» همان مرغی که هرگز نغمۀ خوش سرنمی دهد و برعکس، چنان به تلخی از روزگار ناساز شکوه می کند که شاعر را بیش از هرچیز به در میان نهادن این ناخشنودی با خوانندگان شعرش وا می دارد:

ای مرغ نفرین! گوش من آزرده شد از وای تو . . .
در هر تپیدن از دلم، آید صدای پای تو

سخن شاعر با پرنده به روشنی همدلانه است و آهنگ اش خواننده‌ی شعر را فرامی خواند تا درو به چشم همزبانی غمخوار برای پرنده بنگرد. در بافتار شعر، پرنده و

شاعر درهم می آمیزند چنانکه دیگر جدا کردن هریک از دیگری ممکن نیست. گوئی هردو با یک زبان سخن می گویند:

ای ساقه ی برف آشنا! امید گل کردن کجا
تا خون سبز زندگی یخ بسته در رگ های تو؟
ای خشک سال جاودان! ای کوری ی گلزار جان
از لاله چشمی وا نشد، تا سینه شد صحرای تو؟
کابوس وحشت زا توئی، خواب جنون افزا توئی
هر شب به کامم می کشد درد آفرین دنیای تو

گرچه زبان شعر آکنده از مفهوم های پیوسته با هستی یک زن است، از آن جمله سترونی و نازائی، زادن و بدنیا آوردن، سخن پایانی شعر آشکارا از تصویرها و نمادهای زندگی زن بهره می جوید و تنین صدای یک زن را پدیدار می سازد:

گر لحظه ای همچون پری، خندم به ناز و دلبری
سیلی زد برچهره ام، اهریمن سودای تو
طبعم ز جورت خسته شد، شعرت به بندم بسته شد
لب را فروبست از سخن، زنجیری ی گویای تو

و آخرین بیت شکّی بر جای نمی گذارد که سرایندهٔ شعر از جایگاه یک زن سخن می گوید:

نه نطفه ی میلی در او، نه باردار از آرزو
سنگی ست در نقش زنی؛ همبستر نازای او

در ایران سده‌ی بیستم، همانند بسیار گوشه های دیگر جهان مدرن، زنان شاعر به آرامی به قلمرو پردازش های ادبی گام نهادند. شاعران اما هیچگاه در فضای تهی شعر نمی سرایند بلکه همواره رشته ای از کارهای ادبی آنان را با گذشته پیوند می دهد. چه بسا تارهائی از این رشته که باید گرامی داشته شوند و یا به فراخور زمانه و درک شاعران، جدا گردند و در کنار مانند. ازین گذشته، گرچه نخستین زنان شاعر نیز از همان قالب ها و صنعت های ادبی مرسوم در جامعه‌ی خویش بهره می بردند، تجربه‌ی ایشان از جامعه‌ی خویش متفاوت از تجربه‌ی مردان شاعر از همان

جامعهٔ ناهمگون بوده است. جامعه ای که با زن و تکاپو و آفرینندگی های هنری اش سرناسازگاری دارد به ناچار نشان خویش را بر شعر یک زن شاعر آشکار می کند. زنان ایرانی نیز که همچون همتایان خود در دیگر فرهنگ ها به تدریج با وظیفهٔ نویسندگی خویش آشنا می شوند چند و چون زیستن در چنین جامعه ای را در نوشته های خود باز می نمایند و پرده از بهم پیوستگی و داد و ستد تجربه های اجتماعی و تجربه‌های شاعری خویش برمی گیرند. پژوهش مارگارت هومنز (Margaret Homans) در سروده های سه زن شاعر انگلیسی گواه این نکته است که زنان شاعر نیز مانند زنان نویسنده به تجربه‌ی اجتماعی خویش تکیه می کنند و همواره به سنت ادبی پیش از خود تنها بسان سرچشمه ای برای الهام و راه یابی نظر دارند.[۶]

ازین گذشته، سنت ادبی تکیه گاه نخستین پاره های سازنده و سنگ بنای هویت شاعرانهٔ یک زن را سامان می بخشد. در سال های پایانی دهه‌ی ۱۳۳۰، مشیر سلیمی، پژوهشگر و ویراستار ادبی، به بررسی روزنامه های محلی، مجله ها و نشریه های مکتب ها و انجمن های ادبی پرداخت و درآنها از شعرهای نسل های گوناگونی از زنان در نیمه‌ی نخست سده‌ی بستم سراغ گرفت و دستاورد این پژوهش را در کتابی سه جلدی به نام *زنان سخنور* به چاپ رسانید.[۷] در زندگینامه‌ی کوتاهی که هریک ازین شاعران تقدیم کرده اند، داده هائی چون زادگاه، تراز آموزش های رسمی و نیز حرفه و تراز آموزش پدر و مادر هر شاعر آمده است. در عین حال، هر شاهر شیوهٔ نگاه خویش به ادبیات را در میان آورده و از رویکرد ویژهٔ خود به سبک های ادبی و بویژه راه و رسم شاعری ای که برگزیده است سخن گفته. برخی از زنان شاعر بردوری گزیدن خود از سبک های مرسوم ادبی زمانه و، به جای آن، دست بردن به شیوه های «نوین»، «رمانتیک»، «واقعگرایانه»، «اروپائی» و یا حتی «شعر آزاد» انگشت نهاده اند.

درین دوره، گفتگوی ادبی ای که در فضای اندیشگی ایران در گرفته بود زنان شاعر را به اندیشه ورزی فرا می خواند و این پرسش بنیادین را در پیش روی آنان می نهاد که آیا از اساس شعر می تواند ابزار کارآمدی برای بازنمائی حس های شخصی و احوال درونی به شمار آید؟ بدین روی، تجربه‌ی شاعرانه این زنان جوان خود برآمده از خواست بازپردازی حس های درونی و در میان آوردن تجربه های زندگی بسان یک زن در قالب های زبانی بود. با این همه، این گروه از شاعران زن جوان نگاه های گوناگونی به پردازش های شعری از حس های درونی

زن داشته اند و درین میان بسا که زنان شاعر به هنگام سخن گفتنِ بی پرده از تجربه های احساسی درونی خود، از خانه و خانواده خویش رانده شدَه اند و فشار جامعه ای را که همواره نقشی فروتر و زبانی ساکت تر برای زنان می پسندد تجربه کرده اند. برخی ازین زنان، امّا، به مقاومت در برابر این فشار اجتماعی پرداخته و حس و نگاه خویش به زندگی را در رشته‌ی سخن کشیدند. از گروه این شاعران یکی ژاله‌ی فراهانی (۱۳۲۵-۱۲۶۲) است که در پاسخ به پرسش میرسلیمی دربارهٔ سبک شعرگوئی اش چنین می نگارد، «شعر گفتن من گفتگوی من با قلب خودم است.»[۸]

بهبهانی نیز که درین دوران جوانی بیست ساله است، انگیزه‌ی هنری خویش از سرودن را خدمت به جامعه و همنوعان خویش می داند و به همین روی از تکاپوهای شاعران زمانه چون ملک الشعرا بهار و پروین اعتصامی قدردانی می کند و آنگاه می افزاید که «من هرزنی را که شعر می سراید و دلبسته‌ی هنر است می ستایم.»[۹] در گفت وگوی خویش با مشیر سلیمی، بهبهانی از بی مهری دوران با شاعران و هنرمندان گله می کند و در مقدمه ای که پس ازاین یعنی در دههٔ ۱۳۳۰ بر دفتر شعرش *چلچراغ* می نگارد، همین گله را به زبان خصوصی تر به میان می آورد و این دوران را دهه ای آکنده از «ناهمواری ها و مشکل های اجتماعی» می خواند. این سال ها، سال های بحرانی بلوغ بهبهانی اند. او به یاد می آورد که شعرهای این دهه اش بیش از هرچیز با احساس ها و دلدادگی های عهد جوانی و عشق، چنانکه افتد و دانی، همراه اند. در نگاه بهبهانی نخستین غزل هایش گواه «افروختگی میل های جنسی» در وجود شاعراند و نشان از «کشش و کشاکش درونی زن و مرد جوان برای وصال» دارند. او بر این نکته نیز پای می‌فشارد که غزل سنتی ابزار کارآمدی برای بازتاب حس و میل درونی است و آنگاه ، به گواهی این دعوی، غزلی از غزل های خویش را با خواننده‌ی دفتر در میان می گذارد و آنرا آئینه‌ی تمام نمای حس و حال شاعرِ آن در آن کنونی می‌شمارد. گرچه شاعران زن در سرآغاز این دوران بارها و بارَها به ترسیمِ احساس های زنان در کالبد شعر پرداخته اند، دستاورد شعری آنان همچنان محدود و مختصر باقی مانده است. چنین است که سروده های بهبهانی در مقایسه با شعرهای سال های نخستین شاعران این دوران معرّف گامی بلند و پیشرو و نوآورانه اند.

به راستی، دلیری بهبهانی در آفریدن سبک های نوین و نیز نگرانی و دلمشغولی او نسبت به کاستی ها و مشکلات اجتماعی میهنش وی را بر دیگر

شاعران زن این دوران برتری می بخشد. با این همه، باید از زنان شاعری یاد کرد که پیش تر از بهبهانی نیز به سرودن بی پروا و صادقانه در بارهٔ تجربه های زنان زبان گشوده اند. زیرا این گروه از شاعران در شکل گیری پیش زمینه ای ادبی در سپهر سخنوری ایرانیان سهمی بزرگ در پدید آمدن و بالیدن شعر زنان ایرانی داشته اند. نمونه هائی از شعرهای عاشقانه و «فاشگو» (expressive) که راه سرودن دربارهٔ زندگی درونی یک زن را هموار کرده اند، در دوران پیش از بهبهانی نیز دیده می شوند.

واقعیت آن است که زنان شاعر ایرانی هم سبک مرسوم سرودن را به کار برده اند و هم گاه به سروده های سبک شکن و جنجال برانگیز روی آورده اند. اما در هر دو حال در باره‌ی چیزی شعر گفته اند که آنان را در جایگاه یک زن به خویش مشغول می‌کرده است. این سخن نه تنها در چند و چون نخستین شعرهای زنان، که در بارهٔ شعرهای زنان امروز نیز صادق است. گوئی زنان شاعر همواره در پی سازگاری و همخوان سازی سبک سرایش، چشمداشت های اجتماع و نیز خواست درونی خود برای سرودن های فاشگویانه بوده اند. چنین است که در شعر زنان ایرانی، صنعت گفت وگو پیوسته بخش بزرگی از سروده‌ها را سامان داده است. چرا که این صنعت ابزار کارآمدی برای پرداختن به مسأله های حساس اجتماعی را، بویژه آنگاه که زنان از آنها سخن می گویند، در کف شاعر می نهد.

یکی از نخست نمونه های گفتگوی شعری را می توان در سروده های مهین اسکندری (زادهٔ ۱۳۱۹) یافت. وی سیزده سال از بهبهانی کوچکتر است و شعر زیر را در سال های آغازین دههٔ ۱۹۵۰، هنگامی که بهبهانی تازه کار شاعری را آغاز کرده بود، سروده شده و نمایانگر شیوهٔ رایج مضون بندی شعرهای زنان این دوران است:

نوگلی بودم به باغ زندگی — دست ناپاکش مرا از بن برید. . .
آنقدر خون مرا آن مرد خورد — تا گل زیبائی ام پژمرده شد
زان سپس در دست او پرپر شدم — او از این پرپر شدن آزرده شد. . .
من وفا کردم ولی گفتی دریغ — سست پیمان است و بی مهری نمود
من پذیرفتم ترا از جان ولی — گر هوس بازی، گنه از من نبود[۱۰]

این قطعه یکی از چند نمونه شعرهای شاعران زن در مجموعهٔ مشیر سلیمی است که شرح شکایت دیرین از روزگار را از زبان گوینده باز می گویند. در برابر این

سبک شکایتگری، دیگر اجزای این شعر همه نقش های فرعی بردوش دارند و تا پایان شعر نیز داد و ستدی میان قهرمانان روایت درنمی گیرد.

بهبهانی نیز گاه به سرودن شعرهای تک زبانه دست زده است. نمونه ای از آنرا می توان در دفتر *مرمر*، او دید، «شراب نور» یکی از نخست شعرهای اوست که در این دفتر به چاپ رسیده. این قطعه در سحرگاه برآمدن سبک نوین شعر پارسی سروده شده است.

ستاره دیده فروبست و آرمید بیا
شراب نور به رگ های شب دوید بیا
ز بس به دامن شب اشک انتظارم ریخت
گل سپیده شکفت و سحر دمید بیا

درد تشویش و انتظار شاعر، همراه با تمنای «بیا»ی او، بر سراسر شعر نقش بسته است و خواننده را به این پرسش می راند که بهبهانی روی سخن گفتن و خواستن با که دارد، چه در این شعر نشان هیچ پاسخی به ندای شاعر دیده نمی شود و تنها طنین این نکته در گوش می نشیند که هرکه و هرچه که او را به چنین خواهشی برانگیخته است باید براستی دلخواستنی باشد:

امیدِ خاطرِ سیمینِ دلشکسته تویی مرا مخواه از این پیش ناامید، بیا

«دنیای کوچک من» را باید نمونهٔ دیگری از سبک تک سخنی در کارهای بهبهانی به شمار آورد. این قطعه که در دههٔ ۱۳۵۰ سروده شده تصویری از جامعه ای مادی گرا نقش می کند که در آن انسان ها به مردمانی دورو و ریاکارتبدیل شده اند:

بگذار در بزرگی ی این منجلاب یأس دنیای من به کوچکی ی انزوا شود

سرایندهٔ «دنیای کوچک من» تماشاگر این چنین جهانی است وگرچه به اعتراض لب می گشاید اما توان دیگرگون کردن آنرا ندارد و ازاین رو از زندگی و تکاپوی آن کناره می گیرد. بهبهانی، امّا، در منزلگاه آفرینندگی های شعرهای شکایت آمیز به سبک تک سخنی دیر نایستاد. سروده های تک سخنی او نیز در

مقایسه با شعرهائی که به شیوهٔ گفت و گو سروده است چنان رواجی نیافته اند. براستی صنعت گفت وگو در دستان بهبهانی گستردگی و کارآمدی ویژه ای یافته اند و حد و مرز مرسوم بین دنیای درونی و دغدغه های خصوصی شاعر از یکسو و زندگی اجتماعی از دیگر سو را در نوردیده اند.

در شعری در دههٔ ۱۳۵۰ گفت وگوئی میان دوهستی، یکی «تو» و یکی «من»، در می گیرد. «تو» خجالت پیشه و پرآزرم است و «من» پر شور و شوق و لبریز از احساس.

گفتی که می بوسم تو را، گفتم تمنّا می کنم
گفتی اگر بیند کسی؟ گفتم که حاشا می کنم
گفتی ز بخت بد اگر، ناگه رقیب آید ز در
گفتم که با افسونگری، او را زسر وا می کنم

این گفت و گو به چالشی شیرین می ماند که در آن گرچه «تو» پیوسته پاپس می کشد، «من» راه گذر از هرمانعی بر سر راه گفت و گو را می داند:

گفتی که تلخی های می گر ناگوار افتد مرا؟
گفتم که با نوش لبم آن زا گوارا می کنم

گفت وگو آنگاه آهنگ جدی تری به خویش می گیرد و به پرسش های وجودی دامن می زند:

گفتی چه می بینی –بگو- در چشم چون آیینه ام؟
گفتم که من خود رادر او، عریان تماشا می کنم

. . . .

گفتی اگر از کوی خود، روزی تو را گویم : «برو»؟
گفتم که صد سال دگر، امروز و فردا می کنم

این شعر، که گوئی روایتی است از رابطه ای پر پیچ و خم، با کاربست صنعت گفت و گو میان «من» و «تو» تصویر یک داد و ستد و ارتباط اجتماعی به خویش می گیرد و بدین روی تنگناها و محدودیت های یک جامعهٔ سنّتی را برای بازنمائی احساس های عاشقانه عیان می سازد. «تو»ی شکل گرفته در اجتماعی

چنین سنتی، نشان از رویاروئی با سیل تمنّیات عاشقانهٔ «من» دارد و چنین است که کاربست استعارهٔ «هجوم و غارت» در این گفتگو، که در اساس معنائی اجتماعی دارد، به مفهومی فراتر از پیوند سادهٔ عاشقانه در «خلوت» ذهن شاعر اشاره می کند:

گفتی که از بی طاقتی، دل قصد یغما می کند
گفتم که با یغماگران- باری- مدارا می کنم

سابقهٔ سروده های زنان شاعری که از صنعت گفتگو در خدمت نقد اجتماعی بهره می برده اند به پیش از بهبهانی «و گفت و گوهایش» می رسد. قطعه ای که در پی می آید نمونهٔ شعری است که درآن سویکرد زنان به مسأله های اجتماعی به روشنی نقل شده است. شعر «مادر» سرودهٔ مهین سکندری است که پیش از این نیز در همین نوشتار از او یاد کرده ایم. وی این قطعه را ظاهرا در اواخر دههٔ ۱۳۱۰ است. شعر در بارهٔ برپائی مدارس آموزش دخترانهٔ دولتی در این دهه است. بهره وری از صنعت گفت و گو در این شعر خواننده را با نکات عمده ای درباره یکی از واقعیت های اجتماعی ایران آن دوران آشنا می کند. شعر به گفت و گوی دو زن می‌پردازد که در نگاه نخست یکی به مادری می ماند که سخت دل نگران دختر خود است و دیگری دختر همان مادر که گاه از مدرسه می گریزد و به شیطنت سر از میکده ها در می آورد. داستان شعر با سخنان دختر آغاز می شود:

دیشب که رو به خانه نهادم دوباره مست — دیدم که گریه می کند از غصه مادرم
برچهره اش عیان شده آثار رنج و درد — چشم پراشک دوخته بر دیدهٔ ترم

* * *

زان اشکهای گرم ز سر مستی ام پرید — دامان او گرفتم و گفتم که چیست چیست
چشمان اشک ریز تو دردی است بردلم — دانی مرا تحمل درد تو نیست نیست

و اینک نوبت مادر است که سخن گوید:

آهسته گفت دختر آشفته موی من — پرسی زکم ز چیست چنین گریه می کنم
از درد من مپرس که دارم هزار درد — بد حالم و به حال (مهین) گریه می کنم
گریم از آن که در پی یک جرعهٔ شراب — شب تا سحر چوساغر از کف فتاده ای
هر مرد ناخلف به لبت بوسه می زند — تن بر هزار خبط و به صد ننگ داده ای

رشته‌ی سخن اینک در گفت وگوی دراز مادر و دختر از دست می رود و شرح دلواپسی های مادر هنوز ناگفته می ماند.

دیروز داشتی به مدرسه جای، لیک — امروز در میانهٔ میخانه می روی
این مست کیست کز پی او شام تا سحر — در هر سرای، بهر دو پیمانه می روی
تاچند باده می خوری و جام می زنی — تک سرفه های توهمه ازباده خواری است
ترسم اسیر سل شوی، از من بشوی دست — هشیارشو که عیش تو در هوشیاری است

گفت وگو آنگاه دلواپسی های مادر را آشکار می کند و در سخنان دختر نیز پرده از شیوهٔ نگاه و داوری جامعه ای بر گرفته می شود که سخت نگران دختران جوانی است که پای به بیرون خانه می نهند. سخنان مادر زبان حال مردم روزگار است وگوئی وجود دختر نیز نماد همهٔ بدبینی ها و تنگ نظری های جامعه است. نوبت گفتار دوباره به دختر می رسد:

آشفتم از دریغ که مادر مریز اشک — از یاد خویش خاطرهٔ من ببر دگر
دختر مخوان مرا که به تنگ او فتاده ام — رو دختری بجوی و از این ننگ درگذر
منعم مکن که منع ندارد نتیجه ئی — از دست زندگی بخدا خسته جان شدم
مردم زدست دکتر و داروی تلخ او — دادم توان ز دست و دگر ناتوان شدم
مادر مرا به بند مکن خوش که من دگر — خواهم به جان بیایم و از غم رها شوم
آنقدر جام باده بنوشم که عاقبت — درگوشه های میکده روزی فنا شوم [۱۱]

گرچه شاید از نگاه ادبی شعر «مادر» ارزش چندانی نداشته باشد اما بی شک نقش آن در بازنمائی و نیز شکل دهی رابطه های اجتماعی را نمی توان نادیده انگاشت، چه این شعر جایگاه پائین زنان در ساز و کار اجتماعی در حال دگرگون شدن را به تصویر کشانده و خواننده را به شنیدن ندای زنان فرا خوانده است. از این گذشته، در این شعر دو نسل پی در پی امکان گفت و شنید یافته و نمونه ای از آنچه در شعر بادیه نشینان مصری دیده می شود پدید آورده اند.[۱۲] سبک «سخن احساس» در قالب عنایت و احترام به هنجارهای زندگی اجتماعی نهفته است و از همین رو تفسیر و معنایابی این گونه سخن نیز «بیش از آن که با وارسی احوال درونی شاعر به دست آید با نگرش در سیاق زندگی اجتماعی اش امکان پذیر می شود. همانگونه که شعرهای عاشقانهٔ بادیه نشینان مصری برای چالش اقتدار مردان و

سرآمدان به کار برده می شود، در ایران نیز سنت دیرینهٔ شعر پارسی به کنار نهاده نشده بلکه از آن برای پرورانیدن و پیش چشم کشیدن نهادهای اجتماعی و اقتصادی متفاوت و دست کم در حال دگرگونی بهره برده شده است. در حالی که اقتصاد سیاسی جامعهٔ بادیه نشینان مصری در حال دگرگونی است شعرهای عاشقانهٔ آنان نیز در دست و زبان طبقه های پائین اجتماعی به کار چالش وضع موجود سیاسی-اقتصادی و نیز سرآمدان و زمامداران سنتی می آید. شعر «مادر» نمونه‌ای از گفتمان احساس محور در سبک سروده های سنتی پارسی است و مانند شعر بادیه نشینان مصری برای اثر نهادن و دگرگون ساختن ساز و کار اجتماعی سروده شده است. این شعر از یکسو با چشمداشت های فرهنگی خواننده اش همخوان است و از دیگر سو بسا که پیامی سخت تازه و بی سابقه برای آنان به همراه می آورد.

درگفتگوهای بهبهانی، امّا، گفت و شنیدی میان شاعر و کسی که بارها و بارها در چهره های گوناگون به شعر او راه یافته جاری است. به دیگر سخن، آن که تنها با نام «تو» باز شناخته می شود، نقش بنیادینی در این سرگذشت شعری دارد گرچه چیستی و کیستی اش همواره در پردهٔ راز نهان مانده است.

بهبهانی در کاربست صنعت گفت و گو شیوه ای فراگیر و نو آورانه را ابداع کرده که در آن زمام سیر داستان شعر به دست گوینده نیست، شاعر باید روزنی برای درآمدن «آن دیگری» بگشاید و بدین روی دیدگاههائی بجز از آن خود را به قلمرو گفتَ و گو بکشاند. «پرواز توانی آیا؟» نیز روی سخن با «تو»ایَ دارد که گوئی، چنانکه شاعر در پایان شعر می گوید، «در جمع نخستین گروه زندانیان آزاد شده» است. شعر، که در آبان ۱۳۵۷ سروده شده است، بی گمان اشاره ای به یک رویداد محسوس اجتماعی دارد. با این همه «پرواز توانی آیا؟» به مقوله هائی فراتر از آزادی زندانیان در این روز ویژه می اندیشد. در نخستین بیت، شاعر فیلسوفانه می پرسد که آیا پرنده ای که زندانی شده هنوز می تواند پرواز کند؟ و آیا شیر در زنجیر به سر برده هنوز به معرکهٔ جنگ و شکار تواند اندیشید؟ پرسش بنیادین این است که آیا زندانی آزاد شده، یا هرآنکه بهر روی زمانی را در بند و تنگنا گذرانیده باشد، همچنان به ایده آل های خویش پای بند تواند بود؟

افرای تناور بودی — پرشاخه ی بارور بودی
ایستاده به معبر بودی — صدگونه گزند آمخته

شاعر خویشتن را از زندانیان جدا می بیند نه از آن رو که به فکر آنان نیست و هواداری شان گام برنمی دارد، بلکه بدان روی که زندانیان برخلاف شاعر:

دیری است که دارای پیکر این گونه پسند آمخته
رسم و رهِ سختی، دانی ننگ است تو را آزادی

زندگی پر رنج آنان که به ایده های بزرگ خویش پای بند مانده اند دست کم این توشه را به همراه دارد که:

ای راه شرف پیموده با پای به خون آلوده
بدخواه تو بند افزوده همراه تو پند آمخته

در یازدهمین بیت این قطعهٔ بیست بیتی است که شاعر در گفت و گو را می گشاید و دوباره با آن «تو»ی رازآلود سخن می گوید. این بار، امّا «منِ» شاعر و «تو» درهم نیامیخته اند:

من کرده ز آتش پروا تو برده در آتش مأوا

«پرواز توانی آیا؟» نه تنها شیوهٔ درک شاعر از دوران را پدیدار می کند بلکه پرده از دلنگرانی های دیرپای بهبهانی و نگاهی به چند وچون نسبت شعر با زشتی زندگی و زمانه برمی گیرد:

از سختی ی زندان گفتن ناید ز من آسان، گفتن
کاین تلخ، نه بتوان گفتن باکام به قند آمخته
شعری ست نه در خوردت این با آن که به عمری سیمین
دارد به غزل این آیین وین رسم و روند آمخته

بهبهانی خود در باب گسترش دامنه‌ی غزل به قلمرو زندگی اجتماعی وچالشی که همراه چنین تکاپوئی است چنین می گوید:

> از همان نخستین روزها، شعر من بازتاب تأملاتم در باب زمانه و زمینه‌ی اجتماعی دورانم بوده است؛ تأملاتی که ریشه در واکنش های فردی و احساسی من به اوضاع و احوال حاکم بر جامعه دارد. من هیچگاه احساس های درونی و فردی و خصوصی خویش را فراموش نکرده ام تا به بهای این فراموشی به شعرهای سراپا اجتماعی رو کنم. از همین رو، شعرهایم بیشتر و بی آنکه خودآگاهانه چنین بخواهم، رو به سوی واکنش های درونی ام دارد. بدیگر سخن، من در واکنش به جهان اجتماعی و سیاسی بیرونی، بدرون خویش رو می کنم و در آنجا یافته هایم را به زبان شعر می ریزم.[۱۳]

به همین قرار، «پرواز توانی آیا؟» واکنش های گوناگونی را تصویر می کند که حال و روز زندانی سیاسی در درون شاعر برانگیخته و شعلهٔ شعرش را برافروخته است. در عین حال، او از واقعه ای ملموس، که آزادی زندانی باشد، بهره می جوید تا تعبیرهای متعارف در بارهٔ شعر را به چالش کشد. او می پرسد که آیا یک شاعر براستی می تواند در باره‌ی شیوهٔ زندگی ای که هیچگاه نیازموده و نمی تواند آزمود، شعر بسراید؟ چنین است که بهبهانی به معنای شعرهای «شیرین» در ترسیم «تلخی» زندگی و زمانهٔ مدرن به دیدهٔ شک و انکار می نگرد و در همین شعر شجاعانه از خویش می پرسد که آیا براستی نشستن و شعر سرودن هیچ دردی از کسی دوا خواهد کرد؟ و آیا براستی شعر می تواند از آستانه‌ی اندیشه ها و احساس های فردی فراتر رود وچیزی را در جهان واقعیت دگرگون سازد؟

وقت آن است که به سویهٔ دیگری از شعر بهبهانی نیز بپردازیم و از آن «تو»ئی نشان بجوئیم که در بسیاری از سروده های وی روی نموده است. دیک دیویس (Dick Davis) در پژوهش خویش در بارهٔ سبک شعر پارسی در سده های میانه به این داوری رسیده است که «تو» نه در شعرهای «بلند یا کوتاهی به چشم می خورند که در آن ها شاعر بسان یک درباری و «تو» بسان سلطان روی می نمایند. دیویس «تو» را طرف آرمانی و بلندجایگاه سراینده ای می داند که به خردی و فروتری خویش معترف است.. «تو» انسانَ بوالهوسی است که هرگاه بخواهد می تواند مهر و عنایتش را از دیگران دریغ کند. «اگر سراینده بجای «تو» به فرد سومی اشاره کند باز هم این سخن در بارهٔ آن یار غائب صادق است و شاعر، در برابر او، خویش را صاحب توانائی، مهر و مقام اجتماعی بسیار فروتری می بیند.»[۱۴] این راه و رسم نابرابری رتبه و شأن شاعر و «تو» (و یا «او») نه تنها

در مورد درباری و سلطان، بلکه نسبت به رابطهٔ بین شاعر و معشوق، شاعر و دوست، رابطه های میان اعضای خانواده و بنده و خدا نیز صادق است. چنانکه خواهیم دید «تو»ئی که در شعر بهبهانی طرف گفت و گوهای شاعر است از این لون نیست. «تو»ی بهبهانی کارکردی یکسره دیگر دارد که با نقش و دلمشغولی های اجتماعی و سیاسی شاعر مدرن همخوان شده است.

«چه سکوت سرد سیاهی» شعری است به تاریخ هفدهم شهریور ۱۳۵۷، در اوان دوران انقلاب اسلامی. در این شعر نیز روی سخن با «تو»ئی ناشناس دارد گرچه شاعر آن را به ارژن قارون تقدیم کرده است: شعر با تکرار این مطلع: «چه سکوت سرد و سیاهی!» آغاز می شود و آنگاه ادامه می دهد که درین سیاهی و سکوت نه نشانی از «تو» و نه پایانی برای این گریه‌ی یکریز است.

نه به چهره ی تو خراشی ز درون خسته، نشانی
نه به سینه ی تو، خروشی ز ل شکسته، گواهی
چه به جز دمیدن سرخی که شکفته از گل زخمی؟

شاعر رو به نسیم که با چشمان فروبسته از وحشت از «کوچه‌ی شهیدان» می گذرد چنین می گوید:

چو فروغ نیزه ببینی ز گلوله بر حذرم کن

گفتن و شنیدن، گرچه گاه بی هیچ پاسخی از مخاطب، بخش بزرگی از اندیشه ورزی شاعر در حال و روز شخصی، اجتماعی و سیاسی را سامان می‌دهد. «تو»، گرچه ندانیم که چه کسی یا چه چیزی است، در کانون خلاقیت شاعر می نشیند، سیل واژگان شاعرانه را به سوی خویش روان می کند و گهگاه نیز پاسخی به پرسش های شاعر می دهد. «تو» بسان یکی از دو پایهٔ گفت و گوهای شاعرانه، به بهبهانی توان آن می بخشد که با دوری از شیوه های فیلسوف مآبانه دریچه ای تازه برای اندیشه کردن در احوال زمانه بگشاید. به راستی، بهبهانی به یاری«تو» با جامعهٔ خویش سخن می گوید و چنین است که «تو» تنها ابزاری در خدمت سروده پردازی نیست. افزون براین، گفت وگوی شاعرانه با یک «تو»ی ناشناخته راه را بر تفسیرها و معنایابی های گوناگون از مفاهیم متعارف می گشاید. بدین روی گاه

هست که گوئی شاعر در گفتگوی با «تو» به احوال درونی خویشتن خویش راه می جوید و از نومیدی ها و آرزوهای برباد شده اش نشان می گیرد. امّا باز، چیره دستی بهبهانی همان احوال درونی را به دغدغه های اجتماعی پیوند می زند:

بودی آن نازنین عروسک عشق — که تو را ساختم ز موم خیال. . .
تن نرمِ ترا نهان کردم — در پرند سپید جامه ی شعر
بر رخ پاک تر ز مرمر تو — خط و خالی زدم به خامه ی شعر

این نخستین بیت ها از «عروسک مومی» سرودهٔ سال های دور و دیر، به ظاهر با عروسک سخن می گویند. بهبهانی، امّا، عروسک را با ویژگی هائی چون هوشمند و فاخر و نو توصیف می کند که در شعر می پسندد:

وه! چه شب ها که با نوک مژگان — زآسمان ها ستاره دزدیدم
تا که آویز گردنت سازم — یک به یک را کنار هم چیدم. . .
تا دهم بوی خوش به سینه ی تو — عطر صبح بهار آوردم

اما شاعر که سراپا ستایش عروسک مومی است، هیچ پاسخی از عروسک نمی شنود:

لیک افسوس هرچه کوشیدم پیکر مومی تو گرم نشد
روزی از روزهای گرم خزان بنشاندم در آفتاب ترا
رفتم و آمدم چه دیدم. . . آه کرده بود آفتاب، آب، تو را

آیا این شعر پرده از شکست شاعر برمی گیرد و حکایتی از پایان دورهٔ آفرینندگی اش به میان می آورد؟ آیا از کوتاهی او در سرودن و گفتن از زبان آن عروسک خبر می دهد؟ و یا شکست و ناکارآئی جامعه را برآفتاب می افکند و از نومیدی آدمی درین زمانهٔ ناساز و روزگار ناهموار می گوید؟

بهبهانی در یادداشتی برچاپ سوم دفتر شعرش «*جای پا*» به یاد می‌آورد که از سال ها پیش کار سرودن به شیوهٔ « تازه و از جایگاه یک زن» را با کاربست واژگانی که بیشتر با زندگی زنان قرین شده است، مانند «دامان» و «گوشه نشین»، آغاز کرده است. با این همه، همین جا نیز بهبهانی بر ارزش تجربهٔ

شخصی بسان سرچشمه ای برای الهام شاعرانه انگشت می نهد، «کار هنری یک هنرمند در واکنشی مستقیم یا غیرمستقیم به شرایط زمانه پدیدار می شود. به راستی که هنرمند آیینه ای بیش نیست.» بدین سان است که گفت و گوی شاعرانه، با نقش بنیادینی که در ساختار شعر بهبهانی دارد، به کار کنار زدن مرز خیالین میان آنچه درونی و شخصی است و آنچه همگانی و اجتماعی است می آید. بسا که بهبهانی از زبان یک زن، یا به نمایندگی از شاعران و یا حتی مردمان کوچه و بازار شعر می سراید و همهٔ آنان را هنرمندانه در زیر چتر گفتگوی شاعرانه گرد هم می آورد.

در شعری که با عنوان «با چنین قانون سربی» به سال ۱۳۶۰ به چاپ رسیده است، بهبهانی در پاسخ به این معما، که چگونه باید با دستگاه سرکوب و قانون هایش که سخن ها و باورها را به بند می‌کشند روبرو شد، می گوید: « با چنین قانون سربی خاموشی را ناگزیرم.»

در این جاست که شاعر نگاهی سرد و ناقدانه به خویش دارد: آیا نگران از دست رفتن نام و آوازهٔ خویش است که چون برده ای در برابر خداوندان قدرت سرخم می کند؟ قانون های سرکوب گراند، امّا، که شاعر و دیگرانی چون او را به چنین حال حقارت بار انداخته اند: «هرچه زشتی می پسندم، هرچه خواری می پذیرم.»

سکوت و تقیه پاسخ متعارف آدمیان به استبدادیان و قانون های سرکوبگر آنان است. سکوت، امّا، روح شاعر را خموده می کند و شاعرِ ناتوان از کاربستِ واژگان را به گرداب خطرخیز خاموشی می سپارد تا سرانجامَ درکام نابودی فروَ رود. با سرکوب شاعر هر فصل عمر او خزانی بیش نیست که درآن امید جوانه زدن و آرزوی شکوفائی هردو بر باد رفته اند.

ای درختان تناور «پنجه زن در چشم اختر
من تُنُک شاخی هراسان از تبرداران پیرم . . .
وحشت بی اعتباری، لرزه دارد پیکرم را
خسته از ناپایداری، سایه یی در آبگیرم

سخن آیا باید گفت یا خاموشی گزید؟ بهبهانی، اگر نه پیوسته، گاه دلمشغول چنین پرسش و گزینشی بوده است؛ پرسش و گزینَشی که همزمان، شاعرانه، شخصی و درونی و جهانشمول و بیرونی است:

می نویسم و خط می زنم کانچه گم شده پیدا کنم
وان تخیّل آشفته ها را واژه بخشم وگویا کنم. . .
در خیال پُر از گرد من نقش روی تو بی رنگ شد
پلک خسته به هم می نهم کانچه مانده تماشا کنم. . .
من چگونه مجسّم تو را زین بخار پریشا کنم. . .
گفته ای که چه خواهم زتو؟ این بگو که چه می خواستم
شد تهی ز تمنّا دلم پیش از آن که تمنّا کنم

گفت و گوی شاعرانه به بهبهانی فرصتی می دهد تا از آستانه‌ی فرد و حال دل گفتن با خود به فراسو گام نهد و با جامعه و سرنوشت خویش درگیر شود و آنگاه سرگذشت این درگیری و دست اندرکاری را در آینه‌ی شعرش بازتابد. بدین روی گفت و شنید شاعرانه به سروده های بهبهانی طنینی روز آمد و فراگیر می دهد.

پانوشت ها:

۱

Farzaneh Milani and Kaveh Safa, eds. /translators, *A Cup of Sin. Selected Poems*. New York, Syracuse University Press, ۱۹۹۹, p. ۱۳.

۲ *همان*، ص ۱۳.

۳ علی اکبر مشیر سلیمی، *زنان سخنور*: تهران، ص ۲۶۵.

۴ برای اشعار سیمین بهبهانی ن. ک. به: سیمین بهبهانی، *از سال های آب و سراب*: منتخب هفت دفتر شعر: تهران، آزاده، ۱۳۷۸؛ ____، *جای پا*: تهران، نقش جهان،۱۳۶۲؛ ____، *چلچراغ*: تهران، زوّار، ۱۳۵۱؛ ____، *دشت ارژن*: تهران، نقش جهان، ۱۳۶۲.

۵

Mahmud Kianush, ed. and translator. *Modern Persian Poetry*. The Rockingham Press, ۱۹۹۶, pp. ۷۸-۷۹.

۶

Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte and Emily Dickinson*. Princeton, Princeton University Press,۱۹۸۰

[۷] علی اکبر مشیر سلیمی، همان، جلد اول.

[۸] همان، صص ۶۴-۲۶۳.

[۹] همان، صص۳۳۷-۳۳۶.

[۱۰] همانجا.

[۱۱] علی اکبرمشیر سلیمی، همانجا، جلد ۳، صص ۶-۳۲۵.

[۱۲]

Catherine A. Lutz, and Lila Abu-Lughod, eds.. *Language and the Politics of Emotion. Studies in Emotion and Social Interaction*, Cambridge\New York, Cambridge University Press, ۱۹۹۰

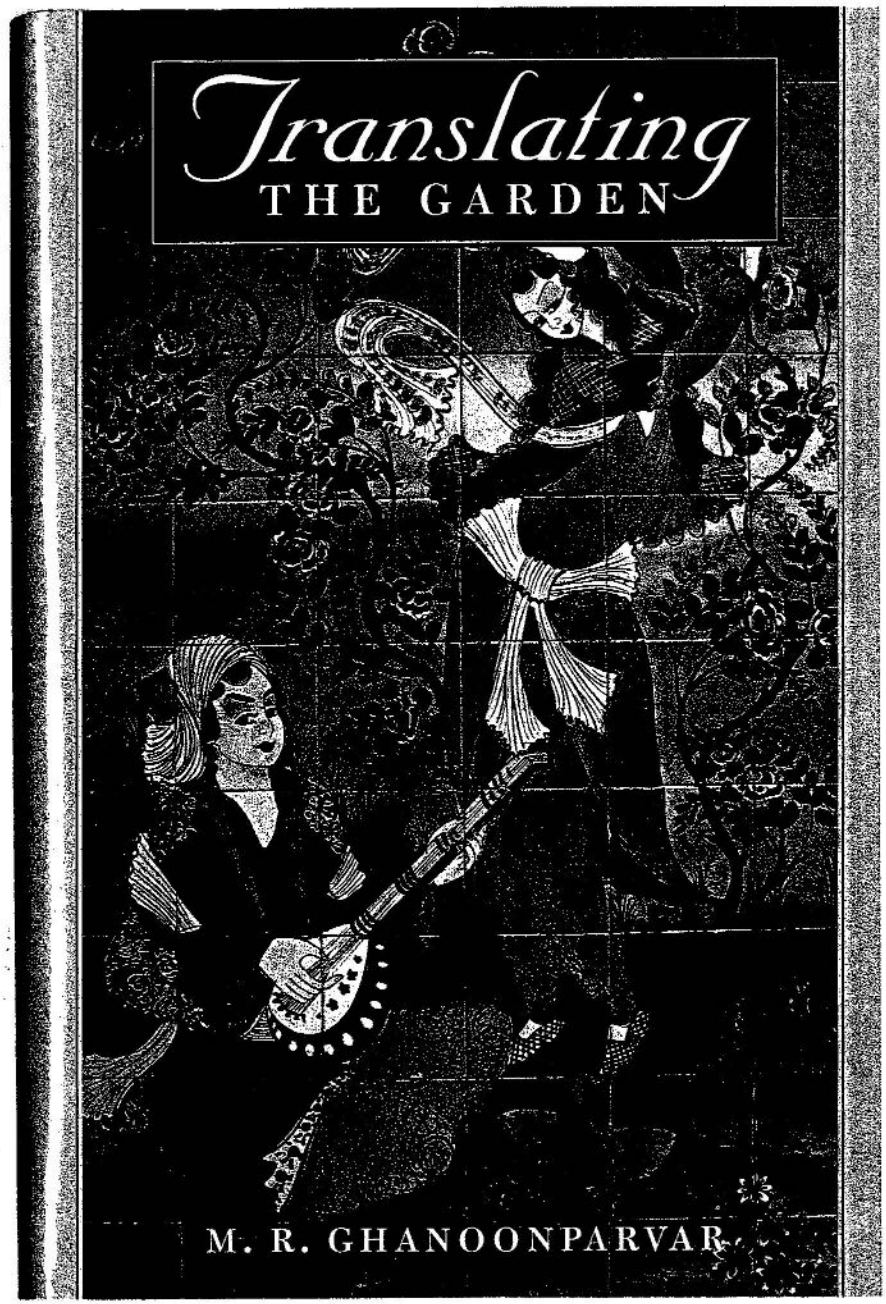
[۱۳]

Farzaneh Milani and Kaveh Safa, eds., *Op.Cit.*, p. xxiii.

[۱۴]

Dick Davis, *Borrowed War: Medieval Persian Epigrams*, London, Anvil Press Poetry Ltd, ۱۹۹۶, p. ۱۲.

Translating THE GARDEN



M. R. GHANOONPARVAR

ایران نامه

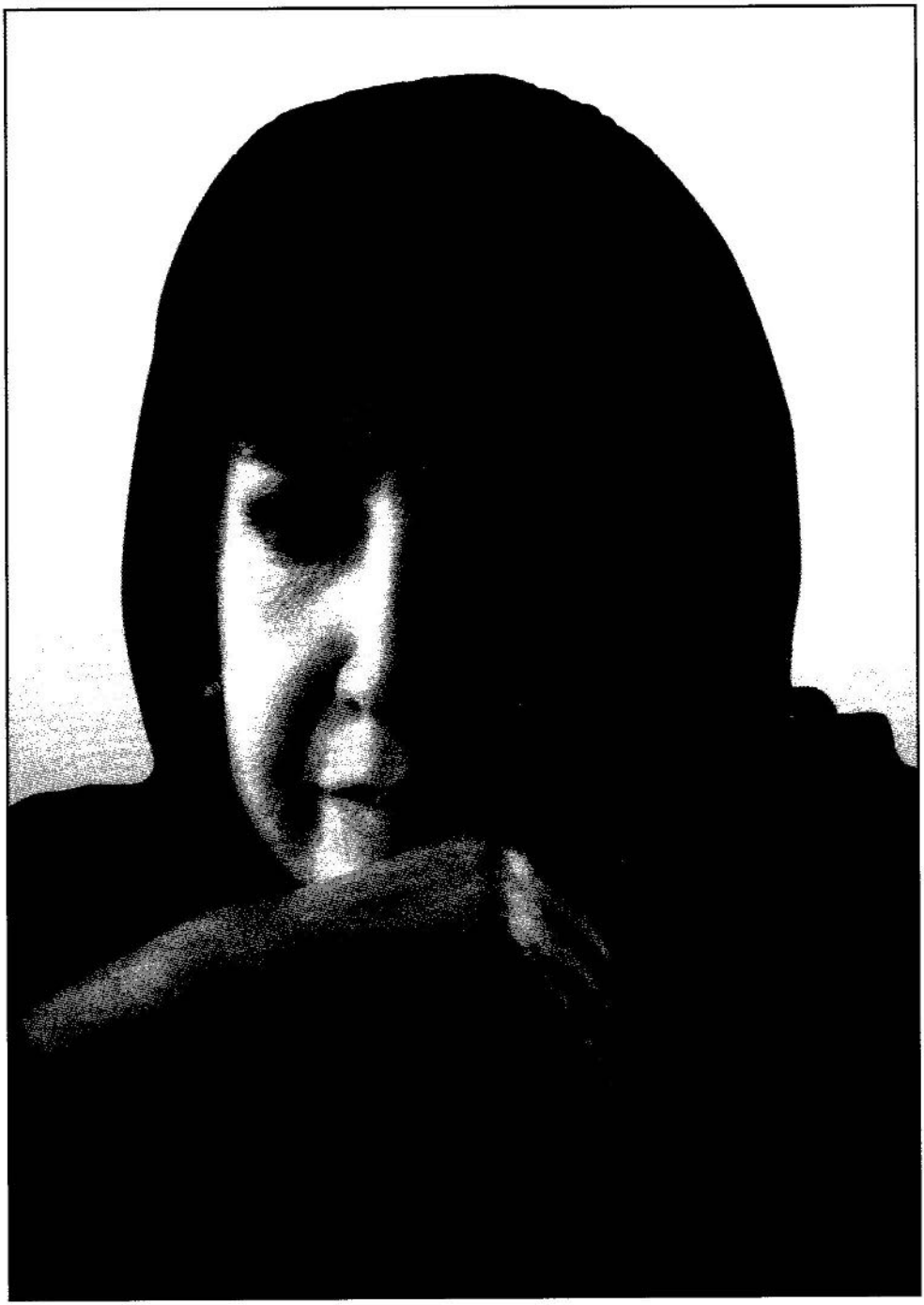
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



کامران تلطّف*

گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی را، از نظر نوآوری و خلاقیت در بیان شعری و روآوری به مضامین بدیع ، باید از تواناترین شاعران معاصر ایران دانست. وی در آفرینش و گسترش بسیاری از جنبش های ادبی معاصر ایران نقش و سهمی اساسی داشته داشته است، از آن جمله در ادبیات «متعهّد» دوران پیش از انقلاب، ادبیات فمینیستی پس از انقلاب، و به خصوص در ادبیات اجتماعی و سیاسی سال های اخیر. در این نوشتار هدف من آن ست که ضمن ارائهٔ تحلیلی از شعر «دو باره می سازمت وطن» (۱۳۶۰) به درون مایه های دیگر اشعار این شاعر نامدار و پرکار، از جمله صلح دوستی، آزادیخواهی، حق طلبی و مداراجوئی بپردازم.[۱]

بهبهانی، در آثاری که پیش از انقلاب سروده است، همانند دیگر شاعران و نویسندگان زن آن دوران، چندان به مشکلات زنان نمی پردازد و به هرحال از چارچوب فکری و فلسفی جنبش ادبیات متعهد اجتماعی فراتر نمی رود. او از چشم‌اندازی رئالیستی و با استفاده از زبان اشاره و استعارهٔ ویژهٔ ادبیات متعهد، دل نگرانیهایش را دربارهٔ دشواری های اجتماعی، مسائل طبقاتی، و نبود آزادیهای سیاسی را درگفتار و سروده هایش به میان می آورد.[۲]

دراین دوران، ادبیات زنان، همان گونه که در آثار نویسندگان و شاعرانی چون سیمین دانشور، فروغ فرّخزاد، طاهره صفّارزاده هویداست، بیشتر معطوف به آرمان های اجتماعی بود تا به مسائل خاص فمینیستی. به سخن دیگر، در ادبیات متعهد آن دوران روایت می بایست به توضیح مسائل اجتماعی روز به زبانی تمثیلی

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایران زمین در دانشگاه آریزونا.

زبانی تمثیلی و نمادین بپردازد . گرچه به احتمال قوی همه نویسندگان و شاعران زن، به ویژه فرخزاد، خود ابعاد تعصبات و محدودیت های جنسی و فردی را در محیط اجتماعی و یا حتی خانوادگی خویش تجربه کرده بودند، خود را در گفتمان تعهد اجتماعی تعریف شده از سوی مردان محصور می دیدند؛ در همان گفتمانی که برای مسائل مربوط به جنسیت راه‌حلی مردانه ارائه می شد. هنگامی که، در پی انقلاب، گفتمان ادبی و اجتماعی دگرگون شد، زنان نویسنده و شاعر نیز به تدوین گفتار ادبی مستقل خود توانا شدند و از حوزهٔ ادبیات منحصر به مردان و یا کاملا مردانه پا بیرون نهادند.

در سروده های بهبهانی در دوران پیش از انقلاب آثار «تعهّد» به آرمان های اجتماعی مشهود است. او خود می گوید که بخش مهم و جالب کارهایش به شرح دردها و ناخشنودی های مردم اختصاص داشته و از همین روست که هم منتقدان ادبی و هم خوانندگان عادی اشعارش، به ویژه «طبقات مظلوم و محروم» جامعه، به استقبال سروده هایش رفته اند.[۳] دغدغهٔ اصلی او در ***جای پا*** (۱۳۳۵)، که به شرح زندگی فاحشه‌ها، مرده‌شوی ها، رقاصه‌ها، کودکان بیمار، و دانشجویان فقیر می پردازد، بیان بی‌عدالتی های اجتماعی است که زن و مرد را به یکسان قربانی خود می کنند. در شعر «جیب‌بر» می گوید:

من ندانم که پدر کیست مرا
یا کجا دیده گشودم به جهان
که مرا زاد و که پرورد چنین
سرپستان که بردم به دهان
خفته، با حسرت نان
گوشه مسجد و بر کهنه حصیر[۴]

سیمین شعر«نغمه روسپی» را تقدیم می کند به «مردان بداقبالی که در فرار از خانه عذاب‌آور خود،مکان امنی نزد زنانی بد اقبالتر از خودشان، جستجو می کنند.»[۵] . در شعر دیگر او، یک زن بازیگر -- رقاصه -- منتظر مردی است که برای نجات او خواهد آمد و زندگی بهتری برایش به ارمغان خواهد آورد.[۶]
بهبهانی هیچگاه مردان را مسئول هیچ بخشی از مسئولیت مسائل و مشکلات اجتماعی که در شعرهایش بدانها می پردازد، نمی داند بلکه آنان را نیز قربانیان وضع حاکم می‌داند و معتقد است که روزی ناجی آنان خواهد آمد و همه را با هم

نجات خواهد داد.[۷] در این گونه آثار او، شخصیتها و راویان حتی اگر زن باشند از خویش سخن نمی گویند و چنان نگران محرومان و قربانیان اند که فرصت اندیشیدن به مسائل و نیازهای خاص خویش را ندارند و به هر حال اولویتی برایشان قائل نیستند. از همین روست که مشخّصه جنسی راوی، قهرمان، یا شخصیت های دیگر آثار او در مبارزه برای آزادی و تلاش برای پیشرفت ،اهمیتی ندارد.

زبان بهبهانی در این گونه اشعار، زبانی نمادین است و معطوف به بینوایان و ستم دیدگان جامعه و مخالفت با بی‌عدالتی، و مبشّر یک انقلاب سیاسی. در مقدمهٔ یکی از مجموعه‌هایش می نویسد: «من خنده رنگین کمان را در ذرّه ذرّه های باران دیده‌ام. من رازهای مگو را در کتاب سبز بهار خوانده‌ام، تغییر فصل سترون ، به گل کردن و رسیدن میوه‌ها».[۸] او مانند دیگرشاعران و نویسندگان پیش از انقلاب، نشانه های رمزی ادبیات متعهد را به کار می‌گیرد و از استعاره هایی مانند سترون، سرد و سکوت برای اشاره به خفقان، از بهار و رنگین کمان برای باز آفرینی احساس انقلاب، و از آفتاب و خنده برای برکشیدن آزادی استفاده می‌کند، و بدین ترتیب، از چنگال سانسور نیز می گذرد.

تنها پس از انقلاب بود که بسیاری از این قراردادهای ادبی به ویژه در ادبیات زنان دگرگون شدند و شمار زنان نویسنده به شدت افزایش یافت.[۹] آثار و سروده های این نویسندگان و شاعران نوپیدا ، از آگاهی آنان به مسایل زنان و مناسبات جنسیتی در جامعه حکایت می کند که خود از دگرگونی های فرهنگی و اجتماعی پس از انقلاب در ایران ناشی شده است. در این گونه آثار، که از گفتمان مردانه فراتر می رفت، برای نخستین بار تجربه‌های شخصی و خصوصی زنان عیان و عمومی شد. واقعیت آن است که انقلاب ۱۳۵۷، که گسستی عمده در روند تاریخ معاصر ایران بود، نقشی اساسی در دگرگونی محتوا و مضمون آثار نویسندگان و شاعران زن ایرانی ایفا کرد. به سخن دیگر، استقرار حکومت مذهبی و پیامدهای آنچه به نام «انقلاب فرهنگی» شهرت یافت، با محدود کردن آزادی ها و حقوق مدنی و اجتماعی زنان، به بارور شدن ادبیات فمینیستی انجامید و آفرینش ادبی به مهم ترین عامل مشارکت زنان در عرصه اجتماع و سیاست تبدیل شد. به کوتاه سخن، انقلاب اسلامی و تسلط احکام و ارزش های مذهبی بر ارکان حکومت و نهاد های اجتماعی ایران خود به سرچشمه و انگیزهٔ زنان نویسنده و شاعر ایرانی مبدل گردید.

در سال های پس از انقلاب از میان نویسندگان نوپا، آثار نویسندگانی چون شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور و شهین حنانه تأثیری قابل ملاحظه در شکوفائی جنبش ادبی نوین داشت. در روایت های آنان، زن، در کانون توجه قرار گرفت و مسائل و مشکلات زنان ایران به مضمون، محتوا و ساختار ادبی نوشته های این نویسندگان ابعادی تازه داد. و چنین بود که جنبشی مستقل در تشریح و تبیین حقوق زنان و ضرورت دفاع از آن آغاز شد. در مروری بر کارهای پس از انقلاب سیمین بهبهانی و سیمین دانشور و مقایسهٔ آن با آثار پیشین آنان این واقعیت آشکار می شود که دگرگونی گفتمان ادبی زنان بر بیشتر نویسندگان و سرایندگان زن، حتی آنان که به نسل پیشین تعلق داشتند، نیز اثر گذاشته است، به گونه ای که می توان از رواج گفتمان فمینیستی در آثار آنان از پایان دههٔ شصت به این سوی سخن گفت.

بسیاری از منتقدان ادبی، که به آثار نویسندگان و شاعران زن در ایران در دهه های اخیر توجه داشته اند، بیشتر به مشارکت گسترده آنان در فعالیت های ادبی اشاره کرده اند و چگونگی و چرائی محوری شدن مسایل جنسیتی در نوشته‌های آنان راکمابیش مسکوت گذاشته اند. در خواندن آثار زنان، امّا، تنها نباید به «دوگانگی زن/مرد»، که ژاک دریدا و ژولیا کریستوا به درستی آن را محدودیتی می دانند که مانع کشف کامل متن می‌شود، تمرکز کرد بلکه باید در نظر داشت که زنان در چه زمینه های اجتماعی و فرهنگی به نوشتن و انتقاد از روابط حاکم بین زن و مرد پرداخته اند.[۱۰] از همین رو باید فراتر از متن رفت و به جست و جوی عواملی پرداخت که به پاسخ‌هایی فردی و خلاق برای مشکلات اجتماعی میدان می‌دهند.

در آثار دههٔ هزار و سیصد و شصت و هفتاد سیمین بهبهانی موضوع‌ها و ایده‌های ملهم از گفتمان فمینیستی به آسانی دیده می‌شوند. وی در این دوره زندگی زنانی را تصویر می کند که از آنان انتظار می‌رود تکلیف ادارهٔ امور خانواده و وظائف مادری را نیز به عهده بگیرند. به عنوان نمونه، وی دربارهٔ زنی که در صف خرید فرزندش را به دنیا آورده شعر سروده است. در این گونه شعر ها، او در عین حال با توجهش بر بر بدن زن، از این سنّت دیرینه نیز تخطّی می کند که بدن زنان را باید پدیده ای خصوصی و عیان نشدنی دانست و در معرض دید عام قرار نداد. عبارت هایی از قبیل «مردی مرا فشار می دهد/ هیچ نمی گوید، مرا نادیده می گیرد/ او می خواهد تو بفهمی/ فشار قبر چیست»[۱۱] در تعبیر ادبی توصیف رابطهٔ

مرد و زنی بیش نیست. در تعبیری دیگر، اما، تصویری از فشارها و فرادستی های مستمر فرهنگی و اجتماعی مردان بر زنان است؛ زنانی که دشواری های اقتصادی، سیاسی و خصوصی و خانوادگی را یکجا تحمل می کنند.

بهبهانی با تصویر زنانی مستقل که مرزهای سنتی را در می نوردند، قدرت مردان را به چالش می‌خواند. در ***آن مرد، مرد همراهم*** (۱۳۶۹)، مجموعهٔ شعر و نثر دربارهٔ خودش و همسرش، جایگاه مرکزی مردان را از آنان می‌گیرد. زندگی قهرمان زن این کتاب سوژهٔ اصلی است و شخصیت مرد آن اُبژه ای بیش نیست. نویسنده به دقت تمام و با زبانی نمادین فرایند اوج گیری و افول گفتمان چپ را در سال های پیش و پس از انقلاب ترسیم می کند. قهرمان داستان با آن که شوهرش را از دست داده و از رهگذر مواضع و فعالیت های چپ گرایانه اش آسیب دیده است، با دشواری ها می جنگد و به زندگی اش ادامه می‌دهد. وی به دخترش که گفته بود سفارش سنگ قبر برای پدرش کار مردان خانواده است و نه زنان، پاسخ می دهد که «مرد! مرد! مرد! مگر مرد چه می‌تواند بکند که من نتوانم؟»[۱۲] شاید همین تجربه هاست که او را بر آن می دارد در مصاحبه ای در برلن بگوید «به نظر من، زنان مقاومترین موجودات روی زمین هستند.»[۱۳] با اشاره به کژراه ای که با الهام از ایدئولوژی های افراطی چپ گزیده بود و به راهی رفته بود که به جائی نرساندش، می گوید:

> راهها بسیار بودند و راهبران بسیار، و هر یک هوادار زورمنندی از دیار بیگانه. آنان که رهایی «رنجبران» می خواستند در چشمم ارجی داشتند، که سخن از «برابری» می رفت. به راهشان کشیده شدم سالیانی از جوانی، و به تاوان خواهی عمر تباه شده عزت[از اعضا گروه پنجاه و سه نفر].[۱۴]

پیام های ***آن مرد، مرد همراهم*** با داستان کوتاه ***فنجان شکسته*** (۱۳۷۴) تکمیل می شود. داستان دربارهٔ زنی است که، پس از گذشت سالها، از قربانی کردن عشق خود برای کمک به جنبش انقلابی در دوران جوانی اش افسوس می‌خورد.[۱۵] در آن زمان، که در باور وی روزگار غریبی بود:

> تب آرمانخواهی همه جوانها را در بر گرفته بود. انگار به آن آرمانها نزدیک بودیم و تنها می بایستی یک خیز برمیداشتیم تا به آن برسیم. به ما گفته بودند: همه چیز فدای رسیدن به آرمانشهر. عاشق شدن؟ چه گناه عظیمی وقتی که نا

برابری ها، ستم گری ها، و سود جوییها جامعه را به ستوه آورده است. آیا می توان عاشق شد وقتی که دیگران در آتشند؟ زن گرفتن، شوهر کردن به واحد کوچکی خاص خود اندیشیدن خطاست، هنگامی که باید به کل جامعه اندیشید. کسی که زن دارد، کسی که شوهر دارد، کسی که فرزند دارد، کسی که عاشق است، نمی تواند کاملا وجود خود را وقف آرمان مقدس خود بکند. باید آزاد بود، از هر قیدی از هر علاقه یی. مگر نه این است که عمو زن نمی گیرد. مریم شوهر نمی کند. جواد آسوده از هر بستگی به زندان رفته است.[۱۶]

چهل سال بعد، راوی قصه باز با مردی که در جوانی اش رها کرده بود روبرو می شود و دوباره پی می‌برد که لبریز عشق است و چیز دیگری نمی‌بیند و می پذیرد که «یک خانه، یک مرد مهربان، قلبی پر از مهربانی، یک آشپزخانه، یک شاخه گل ساده، شب‌های پر از هیجان، شادی و خنده، سلامتی، بچه‌های شیرین و یک زندگی متعهد متقابل» بخش های ارزندهٔ زندگی یک زن اند.[۱۷] می‌نویسد: «می‌خواستم سخنی گفته باشم، این طور بهتر می توانستم. می خواستم تاسف خود را از عمر تلف کرده بیان کنم. می خواستم بگویم طفیل هستی عشقند آدمی و پری. می خواستم بگویم که همیشه دوستش داشته ام.»[۱۸] او همان زنی است که در ***جای پا*** نوشته بود: «ولی این نوع اخیر [عشق طبیعی و غریزی] آنقدر ها بزرگ و ارزنده نیست.» و این که «آخر برای من عشقی بزرگتر و با ارزش تر وجود دارد که در پرتو آن می توانم عشق و شادکامی و خوشبختی را در محور کوچک خود تامین کنم و آن سعادت و آرامش جامعه و بالاخره دنیائی است که من جزء کوچکی از آن هستم.»[۱۹] شاید بتوان این نوشته را کوتاه ترین توصیف و دقیق ترین تصویر تخیلی از دگرگونی فکری و عاطفی ای دانست که وجه مشترک بسیاری از روشنفکران ایرانی معاصر بوده است. اما بهبهانی پیش از آن که دلمشغول کلیاتی در باب تحولات ذهنیت روشنفکران باشد، در باره خودش و زندگی و سرنوشتش سخن می گوید.

تا آنجا که به شیوه و سبک نگارش مربوط است، بهبهانی در **آن مرد، *مرد همراهم*** و در «فنجان شکسته» از نثری منظوم و منسجم، متفاوت از نثر ادبیات متعهد پیش از انقلاب، بهره جسته که خود هم معرّف دگرگونی در کاربرد ایدئولوژی در ادبیات است و هم حکایت دگرگونی های اجتماعی سال های پس از انقلاب. در این دوران فرم های سنتی، کلاسیک و کلیشه ای گذشته برای بیان مفاهیم نوین و دراماتیک پس از انقلاب کارساز نبودند. بهبهانی، که تشنهٔ در

نوردیدن مرز نوع ها و ژانر های ادبی است در مقدمهٔ ***گزینه‌ی اشعار*** (۱۳۶۸) از سبک نوین اش یاری می جوید و می‌گوید ایده‌هایش را نمی‌تواند در قالب های کهنی چون غزل بیان کند:

> غزل برای فکرهای زیباست.... سر بریده زهره را به مجلس خان آوردن، بکارت خون افشان دختران به سپاهیان چنگیز سپردن، دست بریده کولی را از شاخه آویختن، تیر نشانگیر تیمور را در مردمک چشم زنان نشاندن، دیوان تنوره کش دیدن و جان از شاخه ها چیدن.... کدام را در قالب قدیم غزل بگنجانم که با ساز خوانده شود و مضحکه نسازد؟[۲۰]

این سخنان نه تنها دال بر دلبستگی نویسنده به مفاهیم تازه ای است که ایدئولوژی نوینش را شکل می‌دهند (مفاهیمی که از بستر تاریخ برخاسته اند) بلکه نشان توانائی او است در کاربرد نوع ادبی مورد نظرش . می‌پرسد: «چگونه می‌توانم این موضوع‌ها را در قالب غزل بریزم که موزون باشد و عجیب به نظر نیاید؟» و آنگاه توضیح می دهد که: «هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می کنم. اما 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. رابطه قراردادی میان افاعیل را گسسته ام.»[۲۱] اینها همگی نشان آن است که شاعر چیره دست به اوضاع و احوال نوین پس از انقلاب و مسائل حیاتی زنان به نیکی پی برده و همراه با گفتمان ادبی نوین در پی نو آوری هایی بر آمده که بتواند استعاره های باز جان یافتهٔ گذشته را در خدمت اهداف این گفتمان ادبی نوین در آورد.

با این حال، بسیاری از آثار اخیر بهبهانی را می توان بازگشتی به غزل نیز تلقی کرد که در قالب آن راهی برای بیان موضوع‌ها و مفاهیم تازه یافته است. او در مجموعهٔ دیگزی از غزل هایش، ***یک دریچه آزادی***، قدرت شگرف شاعری و زیبایی کم نظیر برخی از سروده هایش را به چشم خواننده می کشد. از اوزان کلاسیک بهره می‌برد و پنجره‌ای از زیبایی شعر کهن به جهان موضوع‌ها و مفاهیم تازه نیز می‌گشاید[۲۲] به این ترتیب، می توان گفت که بهبهانی به ستیزه های دیرین در بارهٔ فرم شعر پایان می‌دهد و از این رهگذر نیز به جایگاهی مهم در تاریخ ادبیات فارسی دست می یابد، هم بخاطر زن بودن و پیوندش با جنبش های ادبی غالب و هم به دلیل استمرار جدل های گذشته در بارهٔ ارزش شعر نو.

در توضیح چرخش های گفتمانی در آثار بهبهانی، از ادبیات متعهد به ادبیات فمینیستی باید گفت که در اصل ادبیات مدرن فارسی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی به مثابه فعالیتی دنیوی پدید آمد و از عرفان غالب بر بسیاری از سروده های آن دوران و نیز از مفاهیم و واژه پردازی های تکراری فاصله گرفت. در عین حال، ادبیات نوین از همان آغاز با اندیشه ها و مکاتب سیاسی چون ناسیونالیسم، مارکسیسم، مذهب گرائی و آزادیخواهی نوعی پیوند یافت. هر یک از این اندیشه ها و مکاتب بر سبک، شخصیت پردازی و زبان متداول متون ادبی تاثیر گذاشته و در هر دوره ای به ایجاد آن چه من «جنبش اتفاقی» (episodic movement) نام نهاده ام انجامیده است.

تاکنون تاریخ ادبیات نوین ایران شامل چند مرحله، دوره، یا جنبش مهم، مختلف، و مجزا بوده است که عبارت اند از فارسی گرایی، ادبیات متعهد، ادبیات اسلامی نوین، و جنبش ادبی فمینیستی. جنبش ادبی اتفاقی گروهی از آثار ادبی به هم پیوسته است (آثاری که متأثر از یک ایدئولوژی مشخص اند و از نظر زیبایی شناسی مشابه) و در یک دورهٔ تاریخی مشخص در قالب یک جنبش گفتمانی شکل می گیرد. در تعریف یک اتفاق تاکید بیشتر بر گسست و ناپیوستگی است تا پیشرفت خطی و تداوم[۲۳]. درک و فهم تاریخ ادبیات بدون آگاهی بر جنبش ها یا دوره های اتفاقی، به عنوان بخش های لازم و غیرقابل تفکیک آن، ممکن نیست. به یاری جنبش ادبی اتفاقی است که می توان چگونگی تناسب و توالی رشته‌ای از وقایع پیوسته در تاریخ ادبی را توضیح داد.[۲۴] نظریه مکالمه ای باختین (the dialogic) رابطه میان نویسنده و میثاق ادبی و اجتماعی را توضیح می‌دهد. به اعتقاد هرمان«بطور کلی نظریه مکالمه ای زبان را عملی اجتماعی می بیند و آن را میدانی تصویر می کند که در آن نبردی بین نظام‌های زبانی در متن های اجتماعی ـ تاریخی خاص جریان دارد. با خاتمه نبرد، کلمه تک صدایی و محدود به نظامی نمادین و یکپارچه می شود که قدرت سیاسی قاهر و میثاق ادبی تعیین کرده اند[۲۵].

چنین نبردی سوژه‌ها را درگیر مکالمه می کند و شیوه ایدئولوژیک بیان آنها، و در نتیجه، موقعیتشان در نظام اجتماعی را شکل می‌دهد. هرمان اضافه می کند که بر مبنای نظریه مکالمه ای باختین، ارتباط نویسنده زن و موضوع‌ها و شخصیت‌هایش، شبیه ارتباط او و گفتمان ادبی مسلط است. بنابراین همان‌طور که امرسون اشاره می کند، «طرز بیان» برای باختین، به معنای ساده «نبرد بیرونی» ایدئولوژی ها نیست، بلکه بازتاب نبردهای درونی متعددی است که از خلال

کلمات، لحن ها، زمان ها و موقعیت های مختلف آشکار می شود. بنابراین، معنا تنها در قالب شرایط خاصی که مطرح می شود، قابل درک است. این واقعیت که کلمات بالقوه به جدل می انجام اند توجه باختین را بیشتر به خود جلب می‌کند تا حرکت، برد، یا شکست جنبشی خاص[۲۶].

واقعیت آن است که دگرگونی های ادبی و پدیداری جنبش های ادبی مشروط به سستی و زوال تدریجی جنبش های ماقبل آنهاست. تغییر اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی خود به فرسوده شدن گفتمان ها، جنبش ها، و پارادایم های ایدولوژیک می انجامد و گفتمان های کهنه توان خود را برای تبیین و توضیح دغدغه های نوین از دست می دهند و به همین دلیل، تاریخ شاهد هیچ ایدئولوژی ثابت و پایداری که بتواند همه زمان ها و همه مکان ها توضیح دهد نبوده است.[۲۷]

سیمین بهبهانی خود در بارهٔ رابطهٔ شاعر با زمانش بار ها سخن گفته. وی در جایی می نویسد که برخی از شاعران می کوشند بر جامعهٔ خود تاثیر بگذارند و برخی طرفدار حفظ وضعیت موجودند. دسته دوم بی عملی را تبلیغ می کنند.[۲۸] او در جایی دیگر می نویسد: «راز جاودانگی حافظ در جاری بودن او، در همگامی او با زمان است؛ با لحظه ها به سوی ابدیت روان است؛ شعرش همه زمانی است.»[۲۹] همین ویژگی ها در آثار سیمین بهبهانی نیز مشهود است. او نیز به گونه ای می کوشد تا با زمانش حرکت کند. از همین روست که در زمان ها و دوره های گوناگون کیفیت کار های بهبهانی دگرگون شده و در هر دوره ای توان و ابتکار خود را صرف گونه های شعری مختلف ایدئولوژیک متفاوت، و مسائل اجتماعی گوناگون کرده است. در واقع آثار وی را در مجموع می توان باز تابی از تاریخ ادبیات نوین دانست، به ویژه در ارتباط با جدل بین طرفداران شعر کهن و شعر نو، بین استبداد و آزادی، بین سنت و نوگرایی.[۳۰] وی حساسیت های خود در باره مسائل اجتماعی، عاطفی، و شخصی را در سروده های روانش روایت می کند؛ روایتی که نه تنها زندگی وی را باز می تاباند بلکه گویای سرگذشت تلاش زن ایرانی برای دسترسی به آزادی و برابری در تاریخ معاصر ایران هم هست. خودآگاهی شاعر سروده هایش را کیفیتی ممتاز می بخشد و روایتش را، به تعبیر رولان بارت، جهانی و فرا تاریخی می کند. بهبهانی در باره اشعارش در ***جای پا*** می نویسد، «مضامین این منظومه ها شبیه داستان کوتاه و هدف آن تجسم اوضاع نامساعد محیط و اجتماعی آن زمان است.» وی آنگاه ادامه می دهد: «اگر تاریخ

با زبان خشک و قاصر خود نتواند خصوصیات اخلاقی، آرزوها، محرومیت ها، و دردهای نهانی قومی را آنچنان که باید ثبت و نگهداری کند آثار هنری آن قوم به خوبی از عهده این وظیفه بر می آید.»

سیمین بهبهانی این کیفیت روایی و این ویژگی فرا تاریخی را تا حدی در شعر کوتاه "دوباره می سازمت وطن" به نمایش می گذارد. او این شعر را در سال ۱۳۶۰، یعنی هنگامی که یک سال بیشتر از جنگ ایران و عراق نمی گذشت سرود. گرچه شعر بلافاصله پس از انتشار به عنوان شعر جنگ شناخته شد، اما درونمایه هایش جندان به مسائل جنگ و مشکلات ناشی از آن مربوط نبود و به همین دلیل هنوز، سال هاپس از پایان جنگ، بر زبان ها روان است.

بهبهانی در زمان سرودن این شعر علاوه بر تلاش های گوناگونش در هواداری از جنبش زنان فعالیت های دیگری هم داشت که از عهدهٔ کمتر شخصیت ادبی آن زمان بر می آمد. در آن سال های پر تنش و پر حادثه که جنبش ادبیات متعهد رو به زوال می رفت، و بسیاری از روشنفکران و هنرمندان و سرایندگان منتقد و سرخورده از انقلاب آماج فشارها و تهدید های گوناگون بودند، شعر نیز بحران بزرگی را از سر می گذراند و شاید برای نخستین بار در تاریخ ادب معاصر ایران، از اهمیت و ارجش در جامعه کاسته شده بود. برخی نشریه های ادبی مانند ***آدینه***، ***دنیای سخن***، و ***گردون*** نوشته های گوناگون در بارهٔ اهمیت روز افزون نثر و بویژه رمان در مقابل شعر چاپ می کردند.[۳۱] بسیاری بر این باور بودند که شعر نوین فارسی توانایی باز گویی یا باز آفرینی رویداد های مهمی مانند انقلاب و حوادث ناشی از آن، جنگ، و پیامدهای آن را ندارد. شاعران مشهور و برجستهٔ ادبیات متعهد چون احمد شاملو، و دیگرانی مانند سعید سلطانپور و اسماعیل خویی (بیش از مرگ یا تبعیدشان) بیشتر بخاطر اندیشه های آزادیخواهانه شان مطرح بودند تا به دلیل کیفیت سروده هایشان. آنان به مثابه نماد های مقاومت و مبارزه علیه استبداد مورد احترام جوامع روشنفکری و انقلابی بودند و خلاقیت شعری آنان در سال های پس از انقلاب در معروف ماندنشان نقش کمتری داشت. اما بسیاری به هر صورتی که امکان داشت به فعالیت های شاعرانه خود ادامه می دادند و همچنان به منزلت و مقام شعر در ادبیات اعتقاد داشتند. یکی از معدود شاعران ادبیات متعهد که توانست خود را با شرایط تطبیق دهد و شعرهایی بسراید که مسائل دوران را منعکس کند سیمین بهبهانی بود. شعر "**دو باره می سازمت وطن**" را باید نمونه ای از آن تلاش ها شمرد.

ادامهٔ محبوبیت این شعر را باید هم در محتوا، ساخت، و آهنگ آن جست و جو کرد که اجازهٔ قرائت های جدید از آ ن می دهد و هم در تصاویر زنده و گویایش از اوضاع و احوال سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کنونی جامعه ایران:

دوباره می سازمت وطن — اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می زنم — اگرچه با استخوان خویش
دوباره می بویم از تو گُل — به میل نسل جوان تو
دوباره می شویم از تو خون — به سیل اشک روان خویش
دوباره، یک روز روشنا — سیاهی از خانه می رود
به شعر خود رنگ می زنم — ز آبی آسمان خویش
کسی که "عظم رمیم"را — دوباره انشا کند به لطف
چو کوه می بخشدم شکوه — به عرصه ی امتحان خویش
اگر چه پیرم، ولی هنوز — مجال تعلیم اگر بُوَد
جوانی آغاز می کنم — کنار نوباوگان خویش
حدیث "حب الوطن" زشوق — بدان روش ساز می کنم
که جان شود هر کلام دل — چو برگشایم دهان خویش
اگر چه صد ساله مرده ام — به گور خود خواهم ایستاد
که بردَرَم قلب اهرمن — ز نعره ی آنچنان خویش
هنوز در سینه، آتشی بجاست — کز تاب شعله اش
گمان ندارم به کاهشی — ز گرمی دودمان خویش
دو باره می بخشی ام توان — اگر چه شعرم به خون نشست
دوباره می سازمت به جان — اگر چه بیش از توان خویش[۳۲]

پیش از هر چیز باید گفت که وزن این شعر از ابداعات سیمین بهبهانی به شمار می آید. منصور رستگار فسایی شعر مستزاد را، نوعی شعر می داند که « در آخر هر مصراعی از رباعی یا غزل و قطعه و امثال آن، جمله ای کوتاه و مسجع بیفزایند که در معنی با آن مصراع مربوط باشد و به نوعی آن را کامل تر سازد، اما از وزن اصلی شعر خارج و زائد باشد.»[۳۳] شعر مستزاد اغلب دارای ۳۲ هجا است (۱۶ + ۱۶). امّا، شعر بهبهانی که ممکن است در این قالب هم باشد به ۳۶ هجا می رسد (۱۸+ ۱۸). از این گذشته، شعری که در بحر مجتث است ترکیب خاص خود را (مفاعلن، فاعلاتو، فع) دارد. به هر تقدیر، وجود «فَعٌ» یا در مواردی «فا» در پایان هر مصرع وزن شعر را حالتی استثنائی می بخشد. این شعر نه تنها به خاطر هجاهای

اضافی آن یک نوآوری شمرده می شود، بلکه بر خلاف شعرهای دیگری که در این وزن گفته شده اند نه با یک همخوان که با یک واکه پایان می یابد.[۳۴] جنبهٔ دیگری از نوآوری های بهبهانی در غزل نیز در این شعر نمایان است.[۳۵] غزل های سنتی اغلب از بیت هایی تشکیل می شود که از نظر معنا و پیام از یکدیگر مستقل اند.[۳۶] اما در شعر بهبهانی، از جمله در «دوباره می سازمت، وطن»، ابیات از نظر معنایی انسجامی درونی دارند و از نظر درونمایه واحدی کلّ را تشکیل می دهند.

علاوه بر این ها، اگر چه قالب شعر قالبی کهن است اما بیشتر استعاره ها، نمادها، و نشانه های تاریخی که در آن آمده اند ابتکاری اند و یا دست کم در معنای تازه ای به کار برده شده اند. این ویژگی در همان دو سطر نخست نمودار است؛ «دوباره می سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش/ ستون به سقف تو می زنم اگرچه با استخوان خویش.» واژهٔ خشت، یکی از ابتدایی ترین مواد ساختمانی، به معنا و حالتی نو بکار برده شده است.[۳۷] و در بیت های پایانی شعر می گوید، «دو باره می بخشی ام توان اگر چه شعرم به خون نشست/ دوباره می سازمت به جان اگر چه بیش از توان خویش.» با تکرار واژه های خویش، خشت، استخوان، و خون که به نوعی هم نوا نیز هستند، شاعر از نظر ساختاری نیز به شعرش وحدت می بخشد. سپس با استفاده از استعاره های مثبت تری مانند آشنا، گل، کوه، و توان، وی فضایی امیدبخش برای تلاش در راه رفع اوضاع و احوال غم افزای ایران می آفریند که با واژه هایی چون خون، خرابی، تاریکی، و گورستان ترسیم شده است. افزون بر این دودستگی های شنیداری، نوعی دوگانگی های تصویری نیز در شعر وجود دارد که وحدت ساختاری آن را تثبیت و پیام نوید بخش آن را پویا تر می کند. ساختن، باز سازی کردن، شستن، بوئیدن، رنگ زدن همگی فعل هایی پویا و جاری اند که روایت شاعر را زنده و خوش آیند کرده اند. فعل های اول شخص مفرد مانند می سازم، می بویم، می شویم، رنگ می زنم، و ساز می کنم در همان حال که گویای خواست و ارادهٔ شاعرند، مبّین آرمان ها و آرزوهای نسل هایی از ایرانیان اند که هیچگاه برای دستیابی به کامیابی و پیشرفت از تلاش باز نایستاده اند. در سالیان اخیر، این آرمان ها و آرزوها در انواع دیگر هنری و فرهنگی نیز به صورت های گوناگون تجلی یافته اند. امّا، آشکارا در جامعهٔ کنونی ایران هنرهای نمایشی و تجسمی هم در دسترس مخاطبانی محدود قرار دارند و هم تفتیش و تحدیدشان برای نهادهای حکومتی کار چندان دشواری نیست. هنرهای نوشتاری، امّا به مخاطبان بیشتری از سوی دیگر، عرص آنچه که

می ماند همان است که در طی قرن ها برای فعالیت برگزیدگان فرهنگی وجود داشته است و آن همانا هنرهای زبانی از قبیل شعر و داستان است. شاید ما در مورد شناخت این هنر بیش از حد از نشانه شناسی استفاده کرده باشیم و برای نشانه ها، رمز ها، و علامت ها، و در مجموع برای ارائه های زبانی بیش از حد اهمیت قائل شده باشیم. اما واقعیت این است که این نشانه ها، شیوه ساختن آنها، و موارد استفاده از آنها توسط خوانندگان از زمان های پیشین در این فرهنگ اهمیت داشته و با ظهور مسائل مربوط به مدرنیته و نیز با تقویت سانسور در دوران مدرن اهمیت بیشتری هم پیدا کرده است.[۳۸] بهر حال این نکته را نیز اضافه کنم که این اشاره بیش از هر چیز به تفسیر نشانه های درون آن و قرائت های نوین از معنای آن توسط خوانندگان امروز مربوط است. همانطور که در جایی دیگر توضیح داده ام، بسیاری از اشعار نیما یوشیج که در واقع به حمایت وی از شعر نو فارسی، شرایط خود او در ارتقاء شعر نوین، و وابستگی او به جنبش فارسی گرایی دهه های نخستین قرن مربوط می شدند در دهه های بعدی -- هنگامی که ادبیات متعهد و انقلابی چیره گشته بود -- توسط منتقدین و خوانندگان به گونه ای که دور از واقعیت بود تفسیر می گردید.[۳۹] از نظر تئوری های ادبی هیچکدام از این موارد دور از ذهن نیست. در بسیاری مواقع یک متن تا سال ها می تواند به حیات خود ادامه دهد و باز تفسیر گردد. نظریه "مرگ نویسنده" ی رولان بارت *بر این اساس است که متن معنا هایی را حمل می کند که از محیط پیرامون متن و نیز از نیات نویسنده اش مستقل بوده و خوانندگان در زمانی که آن را می خوانند بدان معنی می بخشند.[۴۰] اگر چه در جوامعی مانند ایران قرن بیستم و بیست و یکم -- که در آن نویسندگان از طریق نوشتن نقش عظیمی در تحولات فرهنگی و سیاسی ایفا می کنند -- این نظریه همیشه صادق نیست اما می تواند این قرائت جدید را، سال ها پس از نوشتن شعر، توضیح دهد.

"دوباره می سازمت وطن" در زمانی که نوشته و منتشر شد، یعنی در سال ۱۳۶۰ و یکسال پس از آغاز جنگ ایران و عراق، به شهرتی دست نیافت. برخی آن را به عنوان یکی از اولین شعر های جنگ به حساب می آورند.[۴۱] اما استعاره ها، نماد ها، و پیام شعر به مقوله هایی ماوراء جنگ هشت ساله و ویرانی های ناشی از آن، اشاره دارند. در واقع، خرابی و ویرانی های اساسی جنگ سالها پس از سرودن این شعر،و بویژه در دوران حمله های موشکی، رخ دادند و در زندگی مردم سراسر ایران اثر گذاشتند.

ماندگاری این شعر و ظهور مجدد و مکرر آن در سالهای اخیر، بنابراین، بلندتراست ومربوط به ارتباط پیام شعر با تداوم خواسته های مردم برای زندگی بهتر است ودر آن نوعی میهن پرستی حماسی و خاص ایرانی مطرح می شود که کاملا از مفاهیم اسلامی جنگ که در این دوران معمولا از جانب وابستگان به حکومت عنوان می شود،جداست و به عبارتی دیگر بیانگر آرمانهای ملی گرایانه یی است که که گذشت زمان بر آنها اثری نگذاشته است. بهبهانی می نویسد، "دوباره، یک روز آشنا سیاهی از خانه می رود." این عبارت "سیاهی خانه" در واقع جالب و پرسش بر انگیز است: "سیاهی خانه" چه ربطی به جنگ دارد؟ اگر این شعر در باره جنگ می بود، آیا شاعر نمی توانست استعاره و صفت دیگری برای خانه بیابد؟ صفتی که نشان دهنده تجاوز و ستم خارجی به خانه باشد؟ بهر حال او ادامه می دهد،

اگر چه صد ساله مرده ام — به گور خود خواهم ایستاد
که بردَرَم قلب اهرمن — ز نعره ی آنچنان خویش
کسی که «عظم رمیم» را — دوباره انشا کند به لطف
چوکوه می بخشدم شکوه — به عرصه ی امتحان خویش

با خواندن این چند بیت پرسشهای دیگری نیز مطرح می شود. عبارت "صد ساله" نه تنها به زمان یکساله جنگ ربطی ندارد بلکه در ذهن خواننده تمامی ناکامی ها و مبارزات یک قرن گذشته را از هنگامی که آرمان های اساسی انقلاب مشروطه به شکست انجامید زنده می کند. نویسنده -- همانطور که بار ها اعلام کرده است -- مانند بسیاری از دیگر از فعالین حوزه ی سیاست و ادب ، اعتقاد دارد که بخاطر وجود نظام های دیکتاتوری، آرمان های مشروطه هیچگاه به وقوع نپیوستند و اکنون شاعر بر گور آن آرزوها ایستاده و نیروهای اهریمنی هزار ساله ای را که سد راه مردم و آرزوهای دیرین آنان است به مقابله می طلبد. استفاده از واژه اهرمن نیز که مفهومی زرتشتی دارد، اشاره ای است به ستیزه همیشگی نیکی و بدی در باور های دینی ایرانیان کهن.

بهبهانی این دوران مبارزه را حتی بیشتر به عقب و به دوران باستان کشانده است. اما از همین مفهوم باستانی، گذری دارد به اسلام و به سوره بقره (آیه ۱۷۸) در *قرآن* که در آن به مفهوم «عظم رمیم» (معجزه ای که استخوان های پوسیده را جان و روح می بخشد) اشاره شده است.[۴۲]

بهبهانی نه تنها در این شعر بلکه در بسیاری از سروده هایش از آشنایی ژرف خود با ادبیات کهن فارسی بهره جسته است.

در روایت های کلاسیک مربوط به «عظم رمیم،» استخوانها به گونه ای الهی و معجزه آسا دوباره جان می گیرند و شاعر در باز آفرینی آن ها برای خود نقش چندانی نمی تواند قائل باشد. در حالی که در شعر بهبهانی این خود سراینده است که میهن ویران شده را با استخوان های بدن خویش دوباره می سازد. افزون براین، شاعر با خلق معانی و تعبیرات تازه برای تمثیل ها و استعاره های کهن به آفرینش روایتی نو با مصادیق عام تر دست می زند تا معرّف و گویای آرمان ها و آرزوهای بی زمان و مرزناپذیر هم وطنانش شود. به همین هدف، وی از واژه ها و تعبیرهائی بهره می جوید که گذشته ها را نیز به حال پیوندد. «عظم رمیم» و «حب الوطن" حتی اگر با سایر واژه ها و نشانه های شعرش هماهنگی نداشته باشند، استمرار ادب و فرهنگ ایران را به یادها می آورد. چنین یادآوری ها به ویژه در دوران جنگ با عراق اهمیتی خاص داشت زیرا ارتباط بین علائق مذهبی و عواطف میهنی بار دیگر به مسئله روز تبدیل شده بود. برخی از رهبران حکومت می کوشیدند تا ایرانیان را به یاری شعارهای مذهبی برای دفاع از اسلام در برابر «کفار بعثی» بسیج کنند و برخی می اندیشیدند که با تبلیغات میهن پرستانه آنان را بهتر می توان برای دفاع از کشور «در برابر دشمن خارجی» تهییج و ترغیب کرد.

از این دو تعبیر گذشته، نشانه یا نمادی دیگر در این شعر نمی توان یافت که به صراحت اشاره ای به جنگ داشته باشد. از نفیر موشک و انفجار بمب در شعر حکایتی نیست. اگر از جسدی نامی رفته جسد آنانی است که آمادهٔ رستاخیزند. با آن که هیچ پرندهٔ آهنینی بر روی شهر به پرواز درنیامده، آسمان تاریک است و از آبی آن نشانی به دیدگان نمی رسد. وطن در اشغال دشمن خارجی نیست. دشمن آشنا است که حضور نامیمونش را نمی توان حس نکرد. به سخن دیگر، پیام این شعر کلی تر و تاریخی تر از پیامی مشخص در بارهٔ جنگی است که تنها یک سالی بیشتر از آغازش نمی گذشت.

«دو باره می سازمت وطن» را باید در عین حال حاوی هشداری در بارهٔ میهن شاعر دانست. در این هشدار، ایران رو به ویرانی نهاده و سایه ای شوم، سایه ای اهریمنی، بر آن گسترده شده است. راوی، امّا، سخت بر این باور است که با عزم و اراده ای راسخ می تواند مسیر حوادث را دگرگون کند و سرزمین اش را از تبه کاری های دشمنان و از ویرانگری های نادانان نجات دهد. آشکارا، اعلام این

اعتقاد و تصمیم اندرزی و دعوتی نیز برای هم میهنان شاعر در بر دارد. به سخنش او همچنین مصمّم است که این کار را از راه دوستی و مهر انجام دهد. بهبهانی با اعتراف به این که سلاحی جز مهر در دست ندارد، به دشواری راه نیز اذعان دارد.

با این همه، تناقصی بین نوع شعر به عنوان غزل مستزاد و ساخت آن به عنوان یک متن روایی وجود ندارد. بنابراین می توان گفت که این قطعه شعری است روایی، غزلی است ابتکاری، و تک گویی ای نمایشی و پوینده. این ویژگی ها همه در تبدیل آن به یک ترانه، یک سرود مقبول مردمی با گرایش های متفاوت موثر بوده اند. در عین حال نباید فراموش کرد که کیفیت روایی شعر لزوما به معنای داستانی بودن شعر نیست. به اعتقاد ژنت (G. Gennete)، آنچه وجود یک روایت را امکان پذیر می کند نظامی است که از طریق آن عمل روایت به تولید متنی می انجامد که در آن متن خواننده امکان یافتن داستانی را دارد.[۴۳] در روایت بهبهانی وجود چنین امکانی مشهود است. مسائل فرهنگی و عقب افتادگی های اجتماعی این روایت ها را، مانند زندگی انسانها، کمابیش مبهم، درهم، به هم پیچیده، و در مواردی ساده و یکنواخت کرده اند. این ویژگی های نوشتاری شاید میراث پیشتازان قصه نویسی پیش از انقلاب باشد، پیشتازانی مانند بهرام صادقی و صادق چوبک که کیفیت کارهایشان در نوشته های پس از انقلاب کسانی مانند پرویز دوایی نیز پدیدار می شود. روایت سیمین بهبهانی به عنوان یک نویسنده ایرانی از این ویژگی ها بی بهره نیست.

«دوباره می سازمت وطن» را، که سراینده اش آن را به سیمین دانشور که به بانوی قصه ایران شهرت دارد، تقدیم کرده است، داریوش اقبالی، خوانندهٔ معروف دههٔ پیش از انقلاب ایران، به صورت ترانه سرودی خوانده است. در در یکی از نسخه های ویدیویی این ترانه سرود تصاویری از آثار باستانی ایران، از آن جمله آرامگاه کوروش کبیر و کاخ های تخت جمشید به چشم می خورند و از *شاهنامه* فردوسی و سراینده اش یاد شده است. دانشجویان ایرانی در بسیاری از گرد همایی های صنفی و سیاسی خود این سرود را می نوازند و بازخوانی می کنند. گفتنی است که عنوان شعر به شعار تبلیغاتی مصطفی معین، یکی از نامزدهای اصلاح طلب در انتخابات ریاست جمهوری ایران در سال ۱۳۸۴، تبدیل شد. برخی از شاعران ایرانی، از جمله پرویز کاشف شعرهایی در بزرگداشت سیمین بهبهانی نوشته و در آنها از واژه ها یا عبارت های این شعر استفاده کرده اند.[۴۴] سرانجام، در همان سال ۱۳۸۴ و در آستانهٔ شروع انتخابات رئیس جمهور، گروه بزرگی از زنان

در تظاهراتی که برای اعتراض به منع زنان از شرکت در انتخابات برپا شده بود همین سرود را، در حضور سرایندهٔ شعر و پیش از سخنرانی اش، اجرا کردند.[۴۵]

بسیاری از خواسته ها و دیدگاه های جنبش آزادیخواهی در این سال ها دچار تغییرها و دگرگون هایی شده که بالطبع در ادبیات معاصر نیز بازتاب یافته است. با این همه، هنوز نمی توان نتیجه گرفت که جنبش ادبی نوینی در حال تکوین است. تنها می توان به اولویت های تازه ای اشاره کرد که در بسیاری از انواع ادبی، و شاید از همه گسترده تر در رمان پدیدار گشته اند و حکایت از ایجاب های نوین ایدئولوژیک و فرهنگی دارند.[۴۶] در دوران جهان روائی، مقوله هایی مانند مدرنیته، دمکراسی، جامعه مدنی، و مسائل مربوط به جنسیت به گفتمان های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی راه یافته اند. جنبش ادبی فمینیستی که در پایان دههٔ هزار و سیصد و شصت آغاز شد، و با این اولویت ها پیوندهائی گسترده یافت، همراه با جنبش اخیر اصلاح طلبی در ایران که به دفاع از لیبرالیسم اسلامی برخاسته، ریشه در واقعیت های دیرینهٔ فرهنگی و اجتماعی ایران دارند. به سخن دیگر، هر دو جنبش به درجات گوناگون به مقابله با آن بخش از ارزش های سنّتی و احکام مذهبی برخاسته اند که سدی در برابر تحقق خواست های برابری طلبانه و آزادی خواهانهٔ مردم ایران به شمار می رود. به ویژه، تلاش جنبش فمینستی زنان ایران در راه نیل به برابری معطوف به ایجاد و تعمیق فرهنگی است که مردان را نیز به احترام به حقوق و آزادی های انسانی زنان فراخواند. از میان آن گروه از سرایندگان و نویسندگان زنی که به چنین جنبشی پیوسته اند، سیمین بهبهانی را باید در شمار پیشتازان شمرد. شعر وی نوید فردایی روشن را می دهد که در آن از سرکوب ها، تبعیض ها و نابرابری های جنسی اثری نیست.

این تحولات را به گونه ای دیگر نیز می توان مطرح کرد. جنبش ادبی ابتدای قرن با آن که لقب «مدرن» یافته است به مسئله جنسیت و به ویژه نابرابری زنان با مردان توجه چندانی نداشت و فضایی مناسب و زنانه را برای فعالیت زنان و توانمندی آنان ایجاد نکرد و در نتیجه نتوانست به اهدافی که مرتبط با روند مدرنیته بود دست یابد. از همین روست که شاید صفت «فارسی گرا» لقب مناسب تری برای آن جنبش باشد. در شرایط دشوار کنونی، امّا، روایت، بویژه روایت فردی، نوعی نوین از نوگرایی، و نوعی تلاش صلح جویانه را بر می کشد که به گونه ای روزافزون در حال تبدیل به یک گرایش همگانی در ادبیات است. در این فضا، با همه تیرگی ها نا امنی های آن، سیمین بهبهانی می رود که نقش سازنده ای را در

شکل دهی یک گفتمان ادبی بازی کند. در این راه، سهم او شامل نوع آوری های ادبی، سروده های آرمانی و احساسی، و بیان های نو و متهوّرانه است. شعرهایی که در باره رقص، موی زن، باز سازی زندگی، باز سازی میهن و غیره سروده همگی از مصادیق این نو آوری ها و بی پروائی هاست.

هنوز موی بسته را — اگر به شانه وا کنم
بسا اسیر خسته را — زحلقه ها رها کنم
هنوز خیل عاشقان — امید بسته در زمان
خوشند ومست ازین گمان — که کامشان روا کنم
مرا همین زشعر بس، — که مست بادهٔ هوس
ز روی و مو به هر نفس، — هزار ماجرا کنم![۴۷]

پیام امید و شادی، آزادی، مدنیت، و حرمت انسان، که در این ابیات موج می زند، عصارهٔ سخنانی است که او در مصاحبه ها، سخنرانی ها، و در گردهمایی زنان در ایران و برون آن برزبان می راند.

بهبهانی در بسیاری از اشعارش به ستایش صلح و مسالمت و دوستی و سازندگی، و سرور و سرزندگی می پردازد و دست رد بر سینهٔ خشونت، کینه توزی، تعصب ویرانگری می زند. در این نوع سروده ها وی گاه از تعبیرها و استعاره های کهن نیز بهره می جوید: « شمشیر من همین شعر است، پرکارتر زهر شمشیر/ با این سلاح شیرین کار خون ریختن نمی خواهم.»[۴۸] در جایی دیگر به دفاع از حقوق زنان بر می خیزد:

ای مرد من زنم انسان، بر تارکم به کین توزی
گر تاج خار نگذاری گل ریختن نمی خواهم[۴۹]

پس از انتشار خبری در بارهٔ امکان ویران شدن بناهای باستانی ایران در پازارگاد در پی آب بندی سد سیوند، بهبهانی نگرانی اش را در این باره در شعری می سراید: «آبرویت را چه پیش آمد که این بی‌آبرویان/ می‌گشایند آب در گنجینه‌های افتخارت.»[۵۰] روایت این شعر گوئی دنبالهٔ همان روایت «دو باره می سازمت وطن» است.

آرمان ها و خواست های سیاسی و اجتماعی ایرانیان که عمری به درازای یک سده دارند، از آن جمله نیل به آزادی، برابری و قانون مندی، در متن و کانون بسیاری از آثار منثور سیمین نیر قرار گرفته اند: «باران،که در لطافت طبعش خلاف نیست، اگر زیر تاثیر عوامل خشونت بار طبیعت قرار گیرد سیل شود، همه خاک ها را در خود حل کند، همه صخره ها را با خود بغلتاند، همه درخت ها را از ریشه برکند، همه خانه ها را خراب کند و سرانجام توده ای جسد گندیده برجای گذارد که برای باز ماندگان ارمغانی جز ماتم و بیماری و خاکستر نشینی ندارد.»[۵۱]

روشن است که آب و باران و ویرانی و ماتم و بیماری استعاره هایی برای اشاره به زندگی نابسامان انسان هاست و هشدار به این واقعیت که مردمان را در تحمل بند و بیداد طاقت محدود است و دیری نخواهید پائید که به قصد رهائی خویش ازخشونت هم پرهیز نخواهند کرد. این هشداری است که بهبهانی از تکرار آن خسته نمی شود. تبعیضی که در زمینه های گوناگون بر زنان ایران اعمال می شود و محدودیت ها و فشارهایی که مانع از دسترسی آنان به آزادی ها و حقوق یک شهروند برابر شده نیز از بن مایه های برخی از سروده های اوست.[۵۲] بهبهانی با سخن ها و سروده هایش، با مواضع نوینش و با اهمیت روز افزونی که روایت در آثار وی یافته است، بی شک به برپایی گفتمانی که با جنبش اجتماعی اصلاح و استقرار جامعه مدنی آغاز گردید کمکی شایان رسانده.

فشردهٔ سخن آن که جایگاه رفیع بهبهانی در عرصهٔ ادبیات معاصر ایران را باید بیشتر مدیون توانائی های شاعرانهٔ کم نظیر او دانست؛ شاعری که در آثارش آهنگ و موسیقی شعر، تصاویر شاعرانه، و روایت، همگی دست به دست هم داده اند تا سروده هایش را یکپارچگی روائی و انسجام درونی بخشند. با این همه، انکار نمی توان کرد که درونمایه های انسان دوستانه، صلح جویانه و آزادی خواهانه ای که بخشی بزرگ از آثارش را رقم زده اند در برکشیدن او به این جایگاه و نشاندنش بر قلب خوانندگان و هموطنانش نقش خردی نداشته است.

پانوشت ها:

[۱] قرائت این شعر در سالهای اخیر قرائتی است که با شرایط کنونی تطبیق دارد و گرنه نشانه و رمز های درون این شعر در زمان سرودنش به گونه دیگری تفسیر می شد. در این مقاله چگونگی تفسیر این شعر در زمان کنونی مورد نظر است.

[۲] از نقطه نظر فعالیت های مربوط به جنبش زنان، دوره آخر قرن دوازدهم شمسی، رادیکال تر از این دورهٔ پیش از انقلاب است. درآن دوره است که آثاری مانند ***معایب الرجال*** بی بی خانم نوشته شد و گروه زینب پاشا به مبارزه مسلحانه برای احقاق حقوق زنان دست زدند. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ کتاب بی بی خانم، ن. ک. به:

Afsaneh Najmabadi, ed., *Women's AutoBiographies in Contemporary Iran,* Cambridge: Harvard Univ. Press, ۱۹۹۰, p. ۲۰.

[۳] سیمین بهبهانی، ***جای پا***، تهران، معرفت، ۱۳۳۵.

[۴] _____، **"جیب بر،"** ***گزینه اشعار***، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۶۷، صص ۸۳-۸۰.

[۵] _____، **"روسپی،"** ***جای پا***، ص ۲۷.

[۶] _____، **"رقاصه،"** ***جای پا***، ص ۴۵.

[۷] بهبهانی در اشعاری مانند **"دندان مرده"** و **"رقیب"** در مجموعه ***چلچراغ*** مردان قربانی شده و کودکان بیمار را توصیف می کند.

[۸] سیمین بهبهانی، **"از بوته خوشبوی گلپر،"** ***گزینه اشعار***، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۶۷، ص ۱۲۷.

[۹] ن. ک. به:

Farzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women wWriters*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, ۱۹۹۲, pp. ۲۳۲, ۲۳۴.

[۱۰] به نقل از،

Naomi B. Sokoloff, Anne Lapidus Lerner, and Anita Norich, eds., *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, New York and Jerusalem: Jewish Theological Seminary, ۱۹۹۱.

[۱۱] ن. ک. به: ***زنان سراینده***، واشنگتن: انتشارات پر ۱۳۷۰، ص ۲۸.

[۱۲] سیمین بهبهانی، ***آن مرد مرد همراهم***، تهران: زوار ۱۳۶۹، ص ۳۴.

[۱۳] ن. ک. به: ***گاهنامه ویژه شعر***، شماره ۱، ۱۹۹۵.

[۱۴] سیمین بهبهانی، *آن مرد مرد همراهم*، ص ۵۰.

[۱۵] _____، **"فنجان شکسته،"** ***دنیای سخن***، ۶۴ (خرداد-تیر ۱۳۷۴)، ص ۷۲.

[۱۶] _____، ***همان***، ص ۷۲.

[۱۷] _____، ***همانجا***.

[۱۸] _____، ***همان***، ص ۷۳.

[۱۹] _____، ***جای پا***، تهران، زوار، ۱۳۵۰، ص هشت.

[۲۰] _____، ***گزینه‌ی اشعار***، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۴.

[۲۱] _____، ***گزینه‌ی اشعار***، ص ۲۹.

[۲۲] _____، ***یک دریچه به آزادی***، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۴.

[۲۳] برای اطلاع از این نظرات و نیز برای تعاریف اتفاق ن.ک. به:

M. Foucault, *The Order of Things; An Archeology of the Human Sciences*, New York: Vintage, ۱۹۷۳, ۲۴۶-۸, ۳۶۴-۶۵ and M. Moaddel, "Ideology as Episodic Discourse: The Case of The Iranian Revolution", *ASR* ۵۷ (Jun. ۱۹۹۲): ۳۵۳-۷۹.

[۲۴] برای آگاهی از آراء و تفاسیر برخی از زبان شناسان و منتقدان ادبی غربی درباره این نظریه ن. ک. به:

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, ۱۹۶۴, ۹-۱۷; Jacques Derrida, *Grammatology*, trans. G. Spivak, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, ۱۹۷۶; Michael Holquist, introduction to *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. ed. Michael Holquist, Austin: Univ. of Texas Press, ۱۹۹۲, xviii-xxi, ۱۸۸-۲۹۵; Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. by Caryl Emerson, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, ۱۹۸۴; Caryl Emerson, introduction to *Bakhtin in Contexts: Across the Disciplines*, ed. Amy Mandelker, Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, ۱۹۹۵, ۲-۳. See also Mikhail Bakhtin, "Toward a Methodology for the Human Sciences," in *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. V. McGee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, ۱۹۸۶).

[۲۵] ن ک. به:

Anne Herrmann, *The Dialogic and Difference: 'An/other Woman' in Virginia Woolf And Christa Wolf,* New York: Columbia Univ. Press, ۱۹۸۹, ۱۲.

[۲۶] ن. ک. به:

Caryl Emerson, introduction to *Bakhtin in Context,* ۲-۶.

[۲۷] برای اطلاعات بیشتر در باره این الگوی تحلیلی و مباحث مربوط به مفاهیم ایدئولوژی، ارائه ادبی، و تکوین تاریخ ادبیات ن. ک. به:

The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature, Syracuse: Syracuse University Press, ۲۰۰۰.

[۲۸] سیمین بهبهانی، ***جای پا***، تهران: زوار، ۱۳۵۰، ص ۶.

[۲۹] _____، **"دویده ایم و هنوز می دویم،" *دنیای سخن*،** ۱۳ آبان ۱۳۶۶: صص ۱۰-۱۳، ۶۰-۶۱.

[۳۰] در مورد این آخرین نکته ن. ک. به: فرزانه میلانی، **"مشتی پر از ستاره: زندگی و اشعار سیمین بهبهانی،" *نیمه دیگر*،** پائیز ۱۹۹۳، شماره ۱، صص ۶۳-۳۷.

[۳۱] منتقدان دیگری نیز در این باره نوشته اند از جمله: علی باباچاهی، محمد علی سپانلو، و محمد مختاری.

[۳۲] سیمین بهبهانی، "دو باره می سازمت وطن،" *دشت ارژن* بازنوشته در *سالهای آب و سراب*، تهران: سخن، ۱۳۷۸، ص ۳۲۷.

[۳۳] منصور رستگار فسایی، *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید، ۱۳۷۳، ص ۵۰۴.

[۳۴] برای اطلاع بیشتر در باره انواع شعر ن. ک. به: منصور رستگار فسایی، *همان*، صص ۶۴-۹۱.

[۳۵] در مورد تعداد اوزان جدید سیمین بهبهانی میان متخصصان وزن شناسی، از جمله احمد ابومحبوب، سعید نفیسی، اسماعیل نوری علاء، محمد حقوقی، و بهاءالدین خرمشاهی اختلاف نظرهای عمده وجود دارد.

[۳۶] برای آگاهی های بیشتر در این زمینه ن. ک. به: سیروس شمیسا، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۶۲.

[۳۷] در اشعار کلاسیک فارسی واژه خشت همان معنای لغوی خود را دارد و اغلب از گل (یا در موارد غیر ساختمانی از زر) ساخته شده است. حافظ و سعدی آن را در معانی تقریبا متفاوت بکار می بردند. حافظ می نویسد، "سر تسلیم من و خشت در میکده‌ها/-- مدعی گر نکند فهم سخن گو سر و خشت" و سعدی می گوید "به وفای تو که گر خشت زنند از گل من/ همچنان در دل من مهر و وفای تو بود."

[۳۸] برای اطلاع بیشتر در باره مفاهیم نشانه شناسی ن. ک. به:
John Deely, Brooke Williams, and Felicia E. Kruse, Editors, *Frontiers in Semiotics,* Bloomington: Indiana University Press, ۱۹۸۶ and Thomas Sebeok *The Sign and Its Masters,* Austin: University of Texas Press ۱۹۷۹.

[۳۹] ن. ک. به.
Ahmad Karimi-Hakka and k. Talattof, editors, *Essays on Nima Yushij: Animating Modernism in Persian Poetry*, Leiden: Brill, ۲۰۰۴, pp. ۶۹-۹۹.

[۴۰] ن. ک. به:
Roland Barthes, "The Death of the Author" in *Image, Music, Text*. Ed. and trans. Stephen Heath, New York: Hill, ۱۹۷۷.

[۴۱] منصور رستگار فسایی، *همان*، ۱۳۷۳.

[۴۲] شاید منبع الهام شاعر شعر های شاعرانی بوده است که به این عبارت اشاره هایی کرده اند. برای مثال حافظ می نویسد، "سایه قد تو بر قالبم ای عیسی دم/ عکس روحیست که بر عظم رمیم افتادست / بعد از صد سال اگر بوی تو برخاک وزد/ سربرآرد ز کفن رقص کنان عظم رمیم." و یا خواجوی کرمانی می سراید، "بر سر کوت گر از باد اجل خاک شوم / شعلهء آتش عشق تو زند عظم رمیم." وی در جایی دیگر می گوید، "چو روز حشر مرا از لحد برانگیزند /هنوز شعله زند آتشم ز عظم رمیم." از سعدی نیز می خوانیم، "بوی محبوب که بر خاک احیا گردد / نه عجب دارم اگر زنده کند عظم رمیم."

[۴۳] ن. ک. به:

G. Genette, *Narrative Discourse,* Cornell: Cornell University Press, ۱۹۸۰, pp. ۲-۴.

[۴۴] علی میرفطروس با نقل چند بیت نخست "دوباره می سازمت وطن" می نویسد: "سال هاست که من این شعر درخشان سیمین بهبهانی را هر روز زمزمه می کنم." ن. ک. به، "گفتگو با علی میر فطروس،" ***کاوه***، بهار ۱۳۷۵، ص ۳۵.

[۴۵] ن. ک. به: گزارش خبرنگاری ها، از جمله *خبرگزاری مهر*، یکشنبه ۲۲ خرداد ماه ۱۳۸۴.

[۴۶] مهرک کمالی در پژوهش خود در واقع بر این باور است که نمودهایی از یک جنبش جدید، که وی آن را فرهنگ بدیل می نامد، ظاهر گشته اند.

[۴۷] سیمین بهبهانی، ***خطی ز سرعت و از آتش***، تهران: روز، ۱۳۶۰، ص ۵۱.

[۴۸] سیمین بهبهانی، "شمشیر من،" ***نامه زن***، بهار ۱۳۸۵، شماره ۴.

[۴۹] ***همانجا***.

[۵۰] این شعر با عنوان **"ای دیار روشنم در شب تیره"** در جاهای گوناگون به چاپ رسیده است. بیت هائی از آن با این بحث مرتبط اند:

آبرویت را چه پیش آمد که این بی‌آبرویان
می‌گشایند آب در گنجینه‌های ا فتخا رت
شیرزن شیرش حرام کا م نامردان کودن
کز بلاشان نیست ایمن گور مردان دیا رت
می فروشند آنچه داری: کوه سا کن، رود جا ری
می ربایند آهوان خا نگی را از کنا رت
گنج‌های سر به مهرت ، رهزنا ن را شد غنیمت
درج عصمت ما نده بی‌دردا نگا ن ماهوا رت

[۵۱] سیمین بهبهانی، **"مهر بکارید شادی بدروید،"** ***کلید و خنجر***، تهران: سخن، ۱۳۷۹، ص ۲۵۵. در این گفته، اشارهٔ سیمین بهبهانی به بیت معروف شیخ اجل سعدی شیراز است:«باران که در لطافت طبعش خلاف نیست/ در باغ لاله روید و در شوره زار خس».

[۵۲] برای نمونه ن. ک. به: سیمین بهبهانی، **"جاری باشیم، نه شاهد جریان"** در ***کلید و خنجر***، تهران: سخن، ۱۳۷۹، صص.۲۲۱-۲۳۲، ۲۲۵-۲۲۶. در این داستان بهبهانی به طنز خاص خود داستان مردی را حکایت می کند که در ملاء عام، و در پایان گفت و گوئی نه چندان دوستانه، سیلی سختی برگونهٔ همسر سابقش می نوازد. قاضی دادگاه حکم به مجازات مرد می دهد امّا به جرم لمس صورت زن نامحرم. سیلی مجازاتی نداشت چه، «گوشتی نریخته و استخوانی نشکسته بود.»

خاطرات
اردشیر زاهدی

شامل اسناد و عکسها

جلد اول
از کودکی تا استعفای پدر از نخست وزیری

ویراستار: احمد احرار

Ibex Publishers,
Bethesda, Maryland

ایران نامه

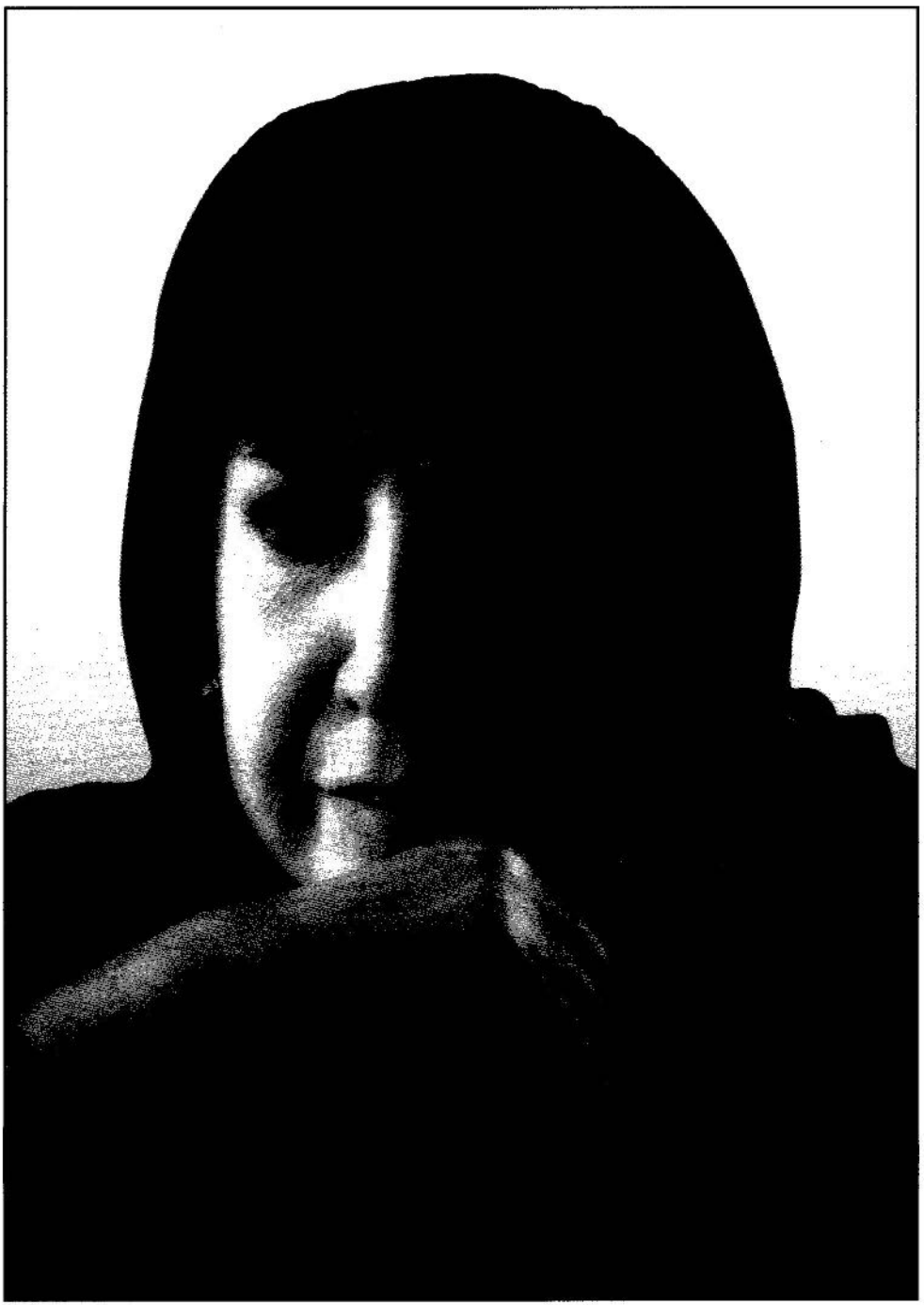
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



استیو زیند

دیداری با سیمین بهبهانی

دوست ایرانی ام، که پذیرفته بود زحمت ترجمه مصاحبه مرا با سیمین بهبهانی برعهده بگیرد، مضطرب به نظر می رسید. شاید، بیمناک از عواقب همراهی با یک روزنامه نگار خارجی که به دیدار شاعر و کوشنده نامدار ایرانی می رفت، از قولش پشیمان شده بود. تازه به ایران وارد شده بودم و هنوز ترس از مأموران امنیتی که شبح وار بیشتر کسانی را که می شناختم دنبال می کرد به سراغ من نیامده بود. از رویاروئی با چنان مأمورانی چندان نگرانی نداشتم زیرا در برگ تقاضای روادید تصریح کرده بودم که قصدم از سفر به ایران مصاحبه با بهبهانی است و بنابراین نمی توانستم متهم به کاری مخفیانه شوم.

با یک دسته گل سرخ به دیدار شاعر رفتیم. فرزندش ما را به اطاق پذیرائی که به زیبائی هرچه تمام تر تزئین شده بود راهنمائی کرد. عکس های گوناگونی از بهبهانی، که صحنه هائی از زندگی یک شاعر محبوب و یک کوشندهٔ پر آوازه حقوق بشر را تصویر می کنند، بر دیواری نصب شده بودند. سرگرم تماشای این تصاویر بودم که شاعر بلند اندام نکوروی وارد اطاق شد.

---

*خبرنگار رادیو آزاد در ایالت ورمانت، ایالات متحد آمریکا. برای برخی از گزارش های وی درباره ایران ن.ک. به: www.vpr.net

برای آنان که به فارسی سخن نمی گویند ترجمه سروده های شاعران کلاسیک ایرانی چون حافظ، رومی و خیّام در دسترس است. امّا شاعران بزرگ ایران معاصر، همانند بهبهانی، فرّخ زاد و شاملو در جهان ناشناخته مانده اند و تنها یک مجموعه از اشعار بهبهانی به زبان انگلیسی برگردانده شده است. چنین ناآشنائی شاید به این دلیل باشد که در سنّت ادبی بسیاری از جوامع امروزی شعر از مقام والائی که همواره در ادبیات ایران داشته برخوردارنیست. برخلاف سنّت رایج در ایران، اندک است شمار کسانی که در آمریکا به زیارت مدفن شاعرانش نامدارشان می روند.

در سفر دیگری به ایران، به دیدار آرامگاه حافظ در شیراز رفته بودم، در یک شب جمعه، هنگامی که هاله ای‌از انوار زمرّدین طاق ظریف مدفن شاعر بزرگ ایران را پوشانده بود و زائران به تماشا و تفأل در میانش گرفته بودند. برخی پیشانی به سنگ قبرش می سائیدند و برخی دیگر با انگشتان ابیاتی از دیوانش را که برسنگ مدفنش حک‌شده بود نوازش می‌کردند. در این میان، نوجوانی‌نیز دیوان کوچکی از حافظ را گشودو به خواندن غزل هایش‌پرداخت و جمع را به وجدی تحسین آمیز فروبرد.

شعر نزد ایرانیان ازمقوله ادبیات بسی‌فراتر می رود، چه معرّف و مظهر فرهنگ و فلسفه و تاریخ سرزمین کهنسال آنان است. بهبهانی در این باره می‌گوید: «در واقع زندگی ایرانیان با ادبیات عجین و آمیخته است. حتی مردمان فرودست و بی سواد هم با شعر و شاعری مأنوس اند. شأن و جایگاه شعر و شاعران در جامعه ایران بسی بلند است.»

تأثیر سروده های خود وی درجامعه معاصر ایران را نیز انکار نمی توان کرد. بستر اشعارش هم اکنده از استعاره های ظریف و خوشایند است و پر از تصویرهای دلخراش و لرزآور از دشواری ها و محرومیت هایی که زندگی مردم ایران را رقم می زند. به گفته فرزانه میلانی که برخی از اشعار او را به انگلیسی برگردانده «سیمین بهبهانی را باید در زمره تاریخ نگاران نیز به شمار آورد گرچه شاعری پیشه اصلی اوست. به نظر من مشکل بتوان از سروده های وی توصیفی دقیق تر و رساتر از تاریخ سی سال اخیر ایران یافت و یا در جائی دیگر به تصاویری زنده تر و گویاتر از زندگی روزمره ایرانیان برخورد.» به اعتقاد میلانی از دستاوردهای بزرگ بهبهانی، به خصوص به عنوان یک شاعر زن، احیای غزل در ادبیات ایران است:

رنگدان ها بیارید! سبز می خواهدم دوست
تا چو آید ببیند سبزم از مغز تا پوست
آبدان ها بسازید! سرد می خواهدم یار
وه که چون آتش از جان دست شستن چه نیکوست

اما بهبهانی تنهابه غزلسرائی در باره معشوق بسنده نکرده و در اشعاری که پس از انقلاب سروده به ایران چون معشوق اصلی خود نظر دوخته است. وی با بهره‌جوئی از پدیده هائی چون جنگ، سرکوبگری و فقر به غزل شکلی تازه بخشیده و آن را با مضامین امروزین عجین کرده است. بهبهانی این تحوّل در مضمون و محتوای غزل معاصر را گزیرناپذیر می شمرد: «هرقدر هم که برای فرار از درد تلاش می کنم راه به جائی نمی برم. احساس می کنم بلاهای گرسنگی، بی نوائی، مرگ و جنگ همه بر سر من آمده اند و با هر شعری که در باره آن ها سروده ام پاره ای از قلبم را هم کنده ام.»

در دهه ۱۳۶۰، و در یکی از یورش های‌نیروهای امنیتی، یکی از شاگردان بهبهانی کشته شد و او در «دوازده چشمه خون» به توصیف پیکر بی جان شاگردش پرداخت:

دوازده چشمه‌ی خون‌دویده بر پیرهنش
فتاده برخاک جنون‌دو بافه ی یاسمنش
نبوده زخم این‌که به تن‌دوانده جوباره‌ی خون
فرشته با خنده مگرگشوده چون گل دهنش
نه سرب را دست ستم‌چکانده در جامه‌ی او

به دیار غربتی‌که پس از انقلاب مأمن ایرانیان مهاجر شد بسیاری از نویسندگان و سرایندگان ایران نیز در جست و جوی آزادی روان شدند. بهبهانی، امّا، در پی هر سفری که به این دیار کرده است به ایران باز گشته و هرگز آرزوی زندگی در جائی جز زادگاهش را به دل راه نداده. می گوید هر وقت که از ایران دورم «در پایان هرروز به بلیطم نگاه می کنم تا از تاریخ بازگشتم مطمئن شوم.» و در پاسخ به این پرسشم که چرا ترک وطن نکرده است می گوید: «شاید دیگران بتوانند دور از ایران به نویسندگی و شاعری ادامه دهند اما من تنها با شنیدن خبر رویدادها و تحولات ایران شاعر نخواهم ماند. باید در قلب آن چه در وطنم می گذرد باشم.»

بروید تا بمانم، بروید تا بمانم
که من از وطن جدائی به خدا نمی توانم
چو مجال تن شود طی‌چو بریزدم رگ و پی
تو همان «حکایت نی»شنوی ز استخوانم

بهبهانی از شعر سیاسی می گریزد و آن را تهی از هنر می‌داند. می گوید «مردم شعر سیاسی و شعار در شعر را نمی پسندند. شعر در قلمرو هنر است و نه سیاست.» با این همه، شعر او به این اعتبار سیاسی است که به پیامد رویدادها و نیروهای سیاسی بر زندگی انسان ها می پردازد.

در پیش و پس از انقلاب بختک سانسور بیش و کم بر سینه شاعران و نویسندگان ایرانی سنگینی کرده است. همانند همطرازانش، بهبهانی نیز به هنر بیان احساسات درونی اش با همه موانع و محدودیت ها دست یافته است. می‌گوید: «در اوضاع و احوالی این چنین، باید در مقابل فشارها و محدودیت ها انعطاف پذیر شد و اگر نمی توان به صراحت سخن گفت به استعاره دست یازید. پیش از انقلاب هم شعرهایم آکنده از استعاره بود.»

در دوران پس از انقلاب و یورش های گوناگون دولتی بر شاعران و نویسندگان منتقد، بهبهانی تنها شبی را در زندان‌گذرانده است. بسیاری دیگر از همتایان او چنین بختی نداشته اند. در این باره می گوید: «احساس می کنم که به خاطر سماجت و گستاخی آشکاری که در شعرهایم به چشم می خورد در مجموع کسی تمایل به رویاروئی علنی با مرا ندارد.» به هرحال، در سال های اخیر اینترنت آزادی و امکانات تازه ای در اختیار بهبهانی قرار داده است. می گوید: «بیست سال پیش ما وسیله و امکانی برای آگاه کردن دنیا از خواست ها و اوضاع و احوال خود نداشتیم. امّا، امروز هر سخنی که در ایران به زبان آید درجهان ناشنیده نخواهد ماند.»

گذشت ایّام صدای رسای بهبهانی را، که به جوائز و افتخارات ادبی گوناگون دست یافته و در سال ۱۳۷۶ در فهرست نامزدان دریافت جائزه ادبیات نوبل بوده، هنوز آرام نکرده و از اشتیاقش به شرکت در تظاهرات و تجمع های سیاسی، با همه مخاطراتی که در بر دارد، نکاسته است. در تظاهراتی که گروهی از زنان در سال گذشته در تهران برپا کردند از خطر در امان نماند و همانند بسیاری دیگر آماج ضرب و شتم مأموران امنیتی شد. در سال های اخیر، به سبب بیماری

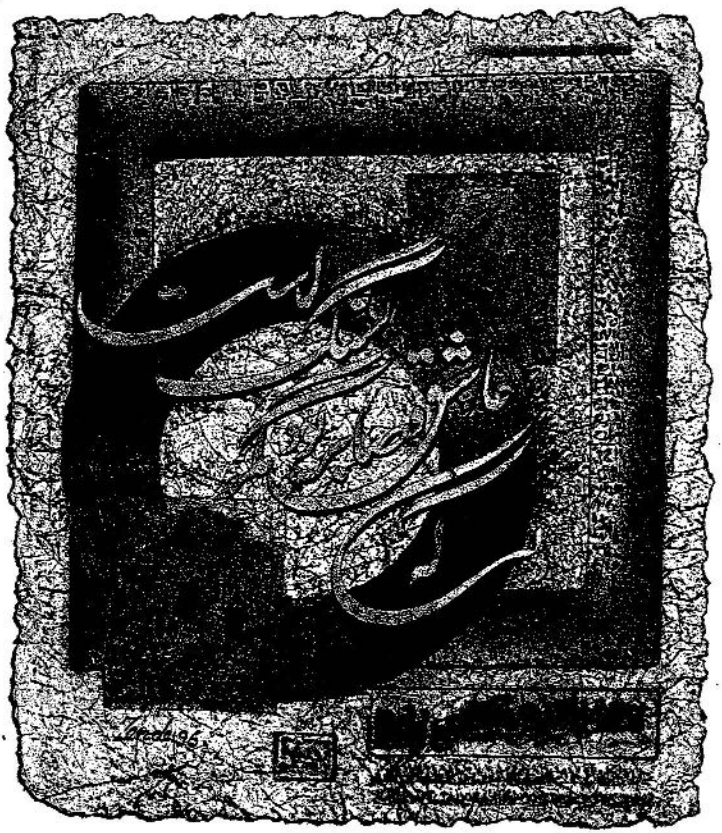
چشم هایش، کار خواندن و نوشتن برای بهبهانی بسیار دشوار شده است. تنها با ماژیک و حروف بزرگ است که می تواند سخنانش را بر روی کاغذ آورد.

در پایان دیدار خواهشم را پذیرفت و با حالی منقلب قطعه «گردن آویز» را، که برای مادری جگرسوخته و فرزند از دست داده در جنگ سروده، برایم خواند:

آشفته حال و سودایی اندوهگین و افسرده
چادر به سر نپوشیده رخ با حجاب نسپرده
پروای گیر و بندش نه و زگزمگان گزندش نه
فکر«بپوش و پنهان کن» خاطر از او نیازرده
چشمش دو دانه‌ی انگور از خوشه ها جدا مانده
دست زمانه صدخُم خون از این دو دانه افشرده
دیوانه، پاک دیوانه با خلق و خویش بیگانه
گیرم برد جهان را آب او خوابش از جهان برده
بی اختیار و بی مقصد با باد رفته این خاشاک
خاموش ومات و سرگردان بی گور مانده این مرده
یک‌جفت‌اشک‌و نفرین را سربازْ مُرده پوتین را
آویزه کرده برگردن بندش به هم گره خورده.
گفتم‌که: «چیست‌این‌معنی؟» خندید و گفت: «فرزندم-
طفلک نشسته بر دوشم، پوتین برون نیاورده...»

وقتی که همراهم، آخرین بیت شعر را برایم ترجمه کرد چشمانش پرآب شده بود و بهبهانی با صدائی که به زحمت به گوش می رسید گفت بیمش از آن است که چشمان کم سو نوشتن را براو دشوار کنند.

با سعدی در بازارچهٔ زندگی



صدرالدین الهی

گزیده ای از شعرهای سیمین بهبهانی

نغمه‌ی روسپی

بده آن قوطی سرخاب مرا
تازنم رنگ به بی رنگیِ خویش
بده آن روغن تا تازه کنم
چهر پژمرده زدلتنگی‌ی خویش.

بده آن عطر که مشکین سازم
گیسوان را و بریزم بردوش
بده آن جامه‌ی تنگم که کسان
تنگ گیرند مرا در آغوش.

بده آن تور که عریانی را
درخَمَش جلوه دو چندان بخشم:
هوس انگیزی و آشوبگری
به سر و سینه و پستان بخشم.

بده آن جام که سرمست شوم،
به سیه بختی‌ی خود خنده زنم:
روی این چهره‌ی ناشادِ غمین

چهره‌یی شاد و فریبنده زنم

وای از آن همنفس دیشب من-
چه روانکاه و توانفرسا بود!
لیک پرسید چو از من، گفتم:
کس ندیدم که چنین زیبا بود!

وان دگر همسرچندین شب پیش-
او همان بود که بیمارم کرد:
آنچه پرداخت، اگر صد می شد،
درد، زان بیشتر آزارم کرد.

پُر کس بی کسم و زین یاران
غمگساری و هواخواهی نیست،
لاف دلجویی بسیار زنند
لیک جز لحظه‌ی کوتاهی نیست.

نه مرا همسر و هم بالینی
که کشد دست وفا بر سر من
نه مرا کودکی و دلبندی
که برد زنگ غم از خاطر من

* * *

آه، این کیست که در می کوبد؟
همسر امشب من می آید!
وای، ای غم، زدلم دست بکش
کاین زمان شادی‌ی او می باید!

لب من-ای لب نیرنگ فروش-
برغمم پرده‌ای از راز بکش!
تا مرا چند درم بیش دهند،
خنده کن، بوسه بزن، ناز بکش!. . .

ایران نامه

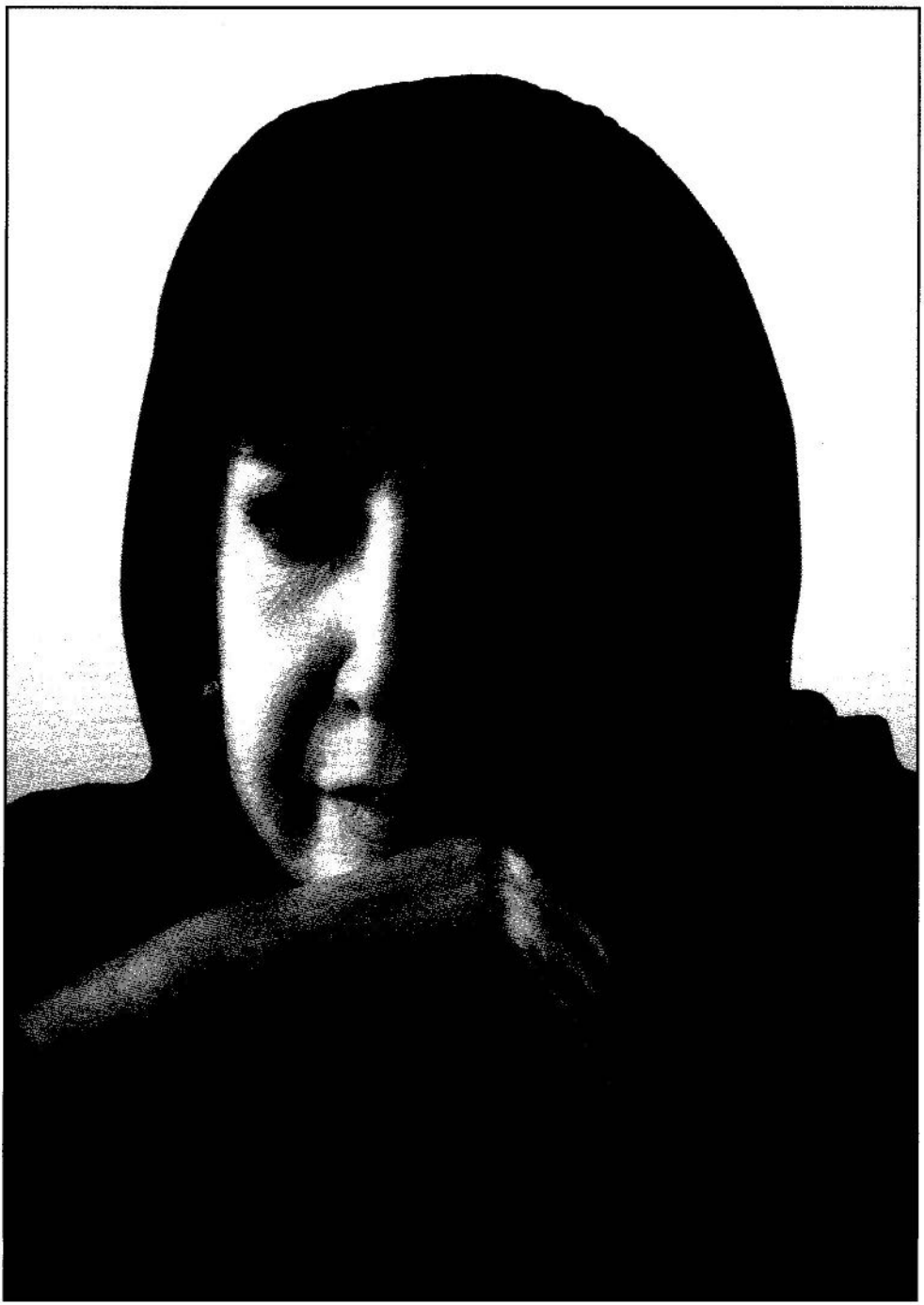
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲

بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری *فرزانه میلانی*

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خزمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



گزیده ای از شعرهای سیمین بهبهانی

نغمه‌ی روسپی

بده آن قوطی سرخاب مرا
تازنم رنگ به بی رنگیِ خویش
بده آن روغن تا تازه کنم
چهر پژمرده زدلتنگی‌ی خویش.

بده آن عطر که مشکین سازم
گیسوان را و بریزم بردوش
بده آن جامه‌ی تنگم که کسان
تنگ گیرند مرا در آغوش.

بده آن تور که عریانی را
درخَمَش جلوه دو چندان بخشم:
هوس انگیزی و آشوبگری
به سر و سینه و پستان بخشم.

بده آن جام که سرمست شوم،
به سیه بختی‌ی خود خنده زنم:
روی این چهره‌ی ناشادِ غمین

چهره‌یی شاد و فریبنده زنم

وای از آن همنفس دیشب من-
چه روانکاه و توانفرسا بود!
لیک پرسید چو از من، گفتم:
کس ندیدم که چنین زیبا بود!

وان دگر همسرچندین شب پیش-
او همان بود که بیمارم کرد:
آنچه پرداخت، اگر صد می شد،
درد، زان بیشتر آزارم کرد.

پُر کس بی کسم و زین یاران
غمگساری و هواخواهی نیست،
لاف دلجویی بسیار زنند
لیک جز لحظه‌ی کوتاهی نیست.

نه مرا همسر و هم بالینی
که کشد دست وفا بر سر من
نه مرا کودکی و دلبندی
که برد زنگ غم از خاطر من

* * *

آه، این کیست که در می کوبد؟
همسر امشب من می آید!
وای، ای غم، زدلم دست بکش
کاین زمان شادی‌ی او می باید!

لب من-ای لب نیرنگ فروش-
برغمم پرده‌ای از راز بکش!
تا مرا چند درم بیش دهند،
خنده کن، بوسه بزن، ناز بکش!. . .

شراب نور

ستاره دیده فرو بست و آرمید بیا
شراب نور به رگ های شب دوید بیا
زبس به دامن شب اشک انتظارم ریخت
گل سپیده شگفت و سحر دمید بیا

شهاب یاد تو در آسمان خاطر من
پیاپی از همه سو خطّ زر کشیده بیا
زبس نشستم و با شب حدیث غم گفتم
زغصه رنگ من و رنگ شب پرید بیا

به وقت مرگم اگر تازه می کنی دیدار
بهوش باش که هنگام آن رسید بیا
به گام های کسان می برم گمان که تویی
دلم زسینه برون شد زبس تپید بیا

نیامدی که فلک خوشه خوشه پروین داشت
کنون که دست سحر دانه دانه چید بیا
امید خاطر سیمین دل شکسته تویی
مرا مخواه از این بیش نا امید بیا.

رگبار بوسه

ای باتو در آمیخته چون جان، تنم امشب!
لعلت گل مرجان زده برگردنم امشب
مریم صفت از فیض تو- ای نخل برومند!-
آبستن رسواییِ فردا، منم امشب
ای خشکیِ پرهیز که جانم زتو فرسود!

روشن شوَدَت چشم، که تردامنم امشب
مهتابی و پاشیده شدی در شب جانم
از پرتو لطف تو چنین روشنم امشب
آن شمعِ فروزنده‌ی عشقم که بَرَد رشک
پیراهن فانوس، به پیراهنم امشب
گلبرگ نیَم، شبنم یک بوسه بَسَم نیست
رگبار پسندم، که زگل خرمنم امشب
آتش نه، زنی گرم تر از آتشم ای دوست!
تنها نه به صورت، که به معنا زنم امشب
پیمانه‌ی سیمینِ تنم، پُر میِ عشق است
زنهار ازین باده، که مردَ افکنم امشب!. . .

دنیای کوچک من

وقتی که سیم حکم کند، زر خدا شود
وقتی دروغ داور هر ماجرا شود
وقتی هوا، هوای تنفس، هوای زیست،
سرپوش مرگ، بر سر صدها صدا شود
وقتی در انتظار یکی پاره استخوان
هنگامه‌ای زجنبش دُم ها بپا شود
وقتی به بوی سفره‌ی همسایه، مغز و عقل
بی اختیار معده شود، اشتها شود
وقتی که سوسمار صفت پیش آفتاب
یک رنگ، رنگ ها شود و رَنگ ها شود. . .
وقتی که دامن شرف و نطفه گیر شرم
رجّاله خیز گردد و پتیاره زا شود،
بگذار در بزرگی‌ی این منجلاب یأس
دنیای من به کوچکی‌ی انزوا شود!

ای کودک امروزین!...

ای کودک امروزین! دلخواه تو گر جنگ است
من کودک دیروزم، کزجنگ مرا ننگ است
زان روزکه عالم را در خون و جنون دیدم
پرهیختن از جنگم سرلوحه‌ی فرهنگ است
آری نکند یارا با خار بُن و خارا
پایی که بیابانش فرسوده به فرسنگ است
زین قوم برادر کُش از دیدن خون سرخوش
احوال مگو با من کامروز دلم تنگ است
تا چند توان گفتن کاین پنجه و انگشت است؟
تا چند توان دیدن کاین ساعد و آرنگ است؟
بر کرکس و برکفتار خوش می رود این رفتار؛
تا کشته فراوان است تا مرده فراچنگ است
نالیدن مجروحان همخوانی‌ی آواز است
جان کندن مقتولان همرقصی‌ی آهنگ است
نرمای طراوت زا در قلب طبیعت کو؟
تنها اثر از رویش فرش خزه بر سنگ است!
تطهیر به آبش کن خوشبو به گلابش کن
با خون نتوانی شست آن را که زخون رنگ است.
ازشُکر «و لاتُلقوا» غافل شدنت اینک
کُفران تن افکندن در مهلکه‌ی جنگ است!...

اردیبهشت ۱۳۵۹

زمین کروی شکل است

زمین کروی شکل است شنیدی و می دانی
یمین و یسارش نیست‌چنین که تو می خوانی
جهت نتوانی جُست‌ز اطلس جغرافی
به زخم سرانگشتش‌جهت چو بگردانی
قرار تو شد با من‌که شرق بخوانیم‌اش
اگرچه توان راندش‌به غرب، به آسانی

مگو سخن از مغرب!غروب نخواهی دید
اگر زپی خورشیدهمیشه به تک رانی
جهان به خط تقسیم‌دوپاره‌ی مُردار است
که کرکس و کفتارش‌نشسته به مهمانی
تو با مگسان بسیارنشسته براین مردار
به شادی این پندارکه مُنعم این خوانی!
به جنبشی ازکرکس‌به خورنشی از کفتار
گروه مگس خیزد به کار پرافشانی
تو را چو مگس این بس‌که شُکر چنین خوان را
دو دست به سرگیری‌دعای شکم خوانی!

خرداد ۱۳۶۰

دوباره می سازمت، وطن!

دوباره می سازمت، وطن! اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تومی زنم اگر چه با استخوان خویش
دوباره می بویم از تو گل به میل نسل جوان تو
دوباره می شویم ازتوخون به سیل اشک روان خویش
دوباره یک روز روشنا سیاهی از خانه می رود
به شعرخود رنگ می‌زنم ز آبی‌ی آسمان خویش
کسی که «عظم رمیم» را دوباره اَنشا کند به لطف
چوکوه می‌بخشدم شکوه به عرصه‌ی امتحان خویش
اگرچه پیرم، ولی هنوز مجال تعلیم اگر بُود
جوانی آغاز می کنم کنار نوباوگان خویش
حدیث«حب‌الوطن» زشوق بدان روش ساز می کنم
که جان شود هرکلام دل چو برگشایم دهان خویش
هنوز در سینه، آتشی به جاست کز تاب شعله اش
گمان ندارم به کاهشی زگرمی‌ی دودمان خویش
دوباره می بخشی‌اَم توان اگرچه شعرم‌به‌خون نشست
دوباره‌می‌سازمت به جان اگرچه بیش از توان خویش

اسفند ۱۳۶۰

گردن آویز

آشفته حال و سودایی
چادر به سر نپوشیده
پروای گیر و بندش نه
فکر«بپوش و پنهان کن»
چشمَش دو دانه‌ی انگور
دست زمانه صدخُم خون
دیوانه، پاک دیوانه
گیرم برد جهان را آب
بی اختیار و بی مقصد
خاموش و مات وسرگردان
یک جفت اشک و نفرین را
آویزه کرده برگردن
گفتم که:«چیست این معنی؟»
طفلک نشسته بر دوشم

اندوهگین و افسرده
رخ به حجاب نسپرده
وزگزمگان گزندش نه
خاطر اَز 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 خاشاک
بی گور مانده این مرده
سربازْ مُرده پوتین را
بندش به هم گره خورده.
خندید و گفتَ: «فرزندم-
پوتین برون نیاورده...»

شهریور ۱۳۶۷/گورستان بهشت زهرا

شانه‌ی فیروزه

شانه‌ی فیروزه خواهد گیسوی همچون کمانم
گرچه اکنون قصه ساز «جُم جُمک برگ خزانم»
شانه‌ی فیروزه بنگر دوَستانم با چه آیین
- تا بترکد چشم دشمن- می فرستند ارمغانم.
گل فشانی های ما را کور دل معنا نداند
من به راه عاشقان همراه گل دل می فشانم.
بوسه بخشی های ما را آفتابی باعث آمد
پوست می تَرُکد زشادی، می پراشد ناردانم.
هیچ ظلمت، هیچ تهمت در حریمم ره ندارد
نوربخش و پاکدامن، آفتاب و آسمانم

تاجی از دل های عاشق بر سر گیسو نهادم
زان که خود عاشق ترین در حلقه‌ی عاشق ترانم
از پی دل رفتم و دنبال هر باطل نرفتم
هرچه دل گفت: «آن بگو» نا گفته آمد بر زبانم
عشق در من کرده گُل، گر سنگسارم کرد باید
تن هدف کردم؛ بیا تا سنگ را در گُل نشانم.
گرچه می داند که خواهندش بُرید امروز و فردا
شانه‌ی فیروزه خواهد گیسوی همچون کمانم. . .

خرداد ۱۳۷۰

و نگاه کن

آیا نمی نگرند به شتر که چگونه آفریده‌شد؟

و نگاه کن به شتر، آری — که چگونه ساخته شد، باری
نه زآب وگل 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 کَن که نگاه اینجا — ز شیار شوره نشَان دارد
چوخطوط خشک پس ازاشکی — که به گونه هات شود جاری
و به اشکَ بین که تهی کردت — ز هر آنچه مایه‌ی آگاهی
و تو این تهی شده را باید — ز کدام هیچ بینباری
و در این تهی شده می بینی — هَیَمان اُشترِ عَطشان را
که جنون برآمده با صبرش — نرود سَبکَ به گرانباری
وجنون دو نیشه‌ی رخشان شد — به صف خشونت دندان ها
که زصبر کینه به بار آید — که زکینه زخم شود کاری
و نگاه کن که به کین توزی — رگ ساربانزده با دندان
زسراب حوصله تنگ آمد — و نگاه کن به شتر، آری.

اردیبهشت ۱۳۶۴

در زیر چادری از ابر

در زیر چادری از ابر — با آفتاب خوابیدم
خندید و گفت: «می سوزی» — گفتم: «چه باک؟» و خندیدم
دستش چه شعله یی می زد! — چشمش چه آتشی می‌ریخت!
حیران و خیره، رویش را — می دیدم و نمی دیدم.
آغوش آتشینش را — برمن گشود سر تا پا
بیرون زخود، نهان در وی، — از شور عشق لرزیدم
انگار گفت: «می ترسیَ؟» — گفتم که«ترس ومن؟هیهات!
تا عشق سوی من آمد، — تنها ز ترسْ ترسیدم.»
یک بوسه بود و دلکش بود — -گیرم میان آتش بود-
سر تا به پا شرر گشتم، — روشن شدم، درخشیدم
از شعله ساختم بستر، — شد ذرّه هام خاکستر
توفان گرفت در جانم، — آشفتم و پریشیدم.

اینک غبار ویرانم، — گرد جهان شتابانم
اما خوشم که می دانم — تنهاَ عروس خورشیدم.

آبان ۱۳۷۴

۱/۷۰

یک متر و هفتاد صدُم — افراشت قامتْ سخنم
یک متر و هفتاد صدُم — از شعرِ این خانهِ منم.

یک مترو هفتاد صدم — پاکیزگی، ساده دلی
جان دلارای غزل، — جسم شکیبای زنم.
زشت است اگرسیرت من، — خود را در او می نگری
هی ها که سنگم نزنی! — آیینه ام، می شکنم
از جای برخیزم اگر، — پُر سایه ام، بیدْ بُنم
برخاک بنشینم اگر، — فرشِ ظریفم، چمنم.

یک مغز و صد بیم عسس — فکر است در چار قدم

یک قلب و صد شور هوس — شعر است در پیرهنم.
بر ریشه ام تیشه مزنَ! — حیف است افتادن من
در خشکساران شما — سبزم، بلوطم، کهنَم.

ای جملگی دشمن من، — جز حق چه گفتم به سخن
پاداش دشنام شما — آهی به نفرین نزنم
انگار من زادَمتان — کژتاب و بدخوی و رُمان
دست از شما گر بکشم، — مهر از شما بر نکَنم
انگار من زادمتان — ماری که نیشم بزند
من جز مدارا چه کنم — با پاره‌ی جان و تنم؟

هفتاد سال این گُله جا — ماندم که از کف نرود
یک متر و هفتاد صدُم — گورم به خاک وطنم

دی ۱۳۷۶

نفسی برون نمی آید

نفسی برون نمی آید — چه فضای وحشت آلودی
همه جا تنوره کش دیوی — پی هر تنوره یی دودی
به چمن اگر فراز آیی — به نهیب گویدت غولی
که «چمن زماست، لطفش را — زچه با نگاه فرسودی؟»
چو زراه خسته بازآیی — به پناه سایه یی منشین
نه که از تو گزمه یی پرسد — «زچه بی اجازه آسودی؟»
به هوای عیش آبشخور — ز چه گام خسته می داری؟
پی آب خوش مرو، کاینجا — ز گدازه می رود رودی

به میان پنجه فشردت — به بسی شکنجه آزردت
به هوای غول فرمانبر — سر کوزه از چه بگشودی
چو زخدمتت گریزان شد — تو به خدمتش کمر بستی
زتو هر درم که خواهان شد — تو برآن سرانه افزودی
ز کنام تا برون آمد — ز کرانه بوی خون آمد
پی آن خطا، پشیمانی — ندهد دگر تورا سودی

نه چراغ سرخ برکردی
عجبا، عبور نکبت را

نه اشاره بر خطر کردی
زچه رو مجاز فرمودی

نفسم برون نمی آید
تو بگوی شوربختی را

به نشان آن که «نکبت بس»
که: «ز حدّ ما فزون بودی»

اردیبهشت ۱۳۷۶

یکی مثلاً این که ...

همیشه همین طور است:
که دلهره می ریزد

کمی به سحر مانده
درین دل درمانده!

چگونه؟ چه می دانم!
«ازآن چه که باید کرد
یکی مثلاً این که
امانت یاران را

یکی مثلاً این که
یکی مثلاً این که
هزار دگر مانده.»
«چگونه نگه دارم
به چنگ خطر مانده؟»

یکی مثلاً این که
و خون قلم هاشان

«به خاک فرو خفتند
به کوی و گذر مانده.»

*

چه سرخ وچه عطرآگین
گُلی که جدا از بُن
یقین که برآرد سَر
که در دل خاکستر
خشونت اَین آزار
چوخنجرِوچون سوزن

- شکفته ولی خونین -
کنار تبر ماند
قیامت ازین مجمر
هنوز شرر مانده
- اگر کم اگر بسیار-
میان جگر مانده.

*

دریچه که روشن شد،
زکتری‌ی جوشانی
ز چای کَه می ریزم
خیال پریشانم

امید کَرَم دارم
که زَمزمه گر مانده.
نصیب نمی یابم
به جای دیگر مانده

پُر از شکَرش کردم، حواس کجا دارم
دقایق مَعدودی به وقت خبر مانده.

خبر همه وحشت بود؛ سیاهیِ موّاجش
فشرده چو کابوسی به پیش نَظر مانده.

*

هجوم خبر در سر، هراسِ خطر در دل
چنان که به فنجانم رسوبِ شکرمانده.

دی ۱۳۷۷

بانو...

«بانو، این هدیه به تو؛ او را از من بپذیر!»
گفت وبُردش سر دست، افکند از پلّه به زیر.

قربانی بر سرخاک تابی خورد از سر درد
جویی خون... بَعد سقوط، خاموشی... بَعد نَفیر.
ابلیسی دست گشادَ، انسانی رفت زدَست
وای از فرزندِ جوان! صد وای از مادرِ پیر!...

*

بانو، در خوابْ تورا دیدم در هالهی ماه
چشمانت لالهی سرخ، رویت گلبرگِ زریر.

بانو، دیدم که به بر داری نوباوه دو تن
این یک چون ماهِ تمام، وان یک چون مهرمُنیر.

گردی نَفْشانده زرخ بنشستی برجسدی
با جانی تفته زغم، با قلبی خسته ز تیر
گفتی،«وا دین وخرد! آه از بی شرمیِ دد!
نعشی در پیش نهد، گوید از من بپذیرَ!»

بانو، بر کُشتهی جهل افشاندی سیل سرشک

کردی بر تن کَفَنش زان بالا پوشِ حریر. . .

*

چون می رفتی، ز پیَت دیدم نو باوه سه تن
یک تن آن نعشِ نَحیف از نو چالاک و دلیر

برجاش افتاده به خاک ظالم در بند هلاک
چونان خارایِ پلشت، چونان خاشاکِ حقیر.

*

بانو، آگاه تویی: دیدی برما چه گذشت
بانو، دانای خبیر! بانو، بینای بصیر!

تیر ۱۳۷۸

چه پای سختی فشرده ام!

به زنده ماندن درین دیار چه پای سختی فشرده ام
چه مرگ ها آزموده ام ،ولی- شگفتا!- نمرده ام
درآن دومشک سفید صاف به سینه‌یَ روستای‌اش
چه نوش با شیرَ دایهَ بود که مایه از خضر بُرده ام
نه خضر، بل چون کلاغ پیر به سبز و زردَ و به گرم و سرد
گذشتنِ چار فصل را قریب سیصد شمرده ام.

*

غم عزیزان و دوستان - یکی به غُربت، یکی به بند-
چنین نفس گیر، مانده دیرْ چو بار سنگین به گُرده ام
نه یک، نه دو، بل که بارها به سوگ یاران نشسته ام
زخیلِ مژگان به پشت دست سرشک خونین سترُده ام
به قتلَ عام فجیع باغ کلام تلخم شهادتَی ست
نداده ام دسته گل به آب؛ به خاک، اما، سپرده ام.
اگرچه درچشم بد کُنش سُلاله‌ی سَمّ و سوزَنم
به سخت جانی،ولی،چو کاج به خاک خود پا فشرده ام
به فُسفُرینِ استخوان خویش هنوز کبَریت می کشم
عدو مبادا گُمان بَرَدَ که چون شراری فسرده ام

من آن شبانم که گر شبی فغان برآرم که «آی گُرگ!»
به روزْ دشمن یقین کند که گُرگ را دوش خورده ام!

من تار توام تو پود من

من تار توام تو پود من این بافته را نظیر، نه!
خوش رنگ تر و لطیف ترکس دیده ازین حریر؟ نه!

این گونه که دل به دست تو از بوی خوش است مست تو
درهیچ غلاف، غنچه یی‌زیباتر ازین اَسیر نه!

تامونس مهربان تویی‌تاجان تویی و جهان تویی
هست از همگان گریز من‌از عشق توام گریز نه

چشم من و پای من تویی‌پیرانه عصای من تویی
من کیست به جای من تویی‌این کالبدِ حقیر، نه!

جان- مایه به لب نهادمت نوشابه زعشق دادمت
آمیزه‌ی عشق و شور من نوشاک تو بود و شیر نه!

گهواره بیاورم بَرت‌تا فاش کند که مادرت
چشمش زمُراقبت شبی‌رفته ست به خواب سیر، نه!

هستند کنار من بسی‌وین طرفه کز آن میان کسی
آن لحظه که اوفتم زپاجز دست تو دست گیر نه. . .

مرداد ۱۳۸۳

شمشیر

شمشیر خویش بردیوار آویختن نمی خواهم
باخواب ناز جز درگور آمیختن نمی خواهم:
شمشیر من همین شعر است پُر کار تر زهر شمشیر
با این سلاح شیرینکار خون ریختن نمی خواهم

جز حق نمی توانم گفت / گر سر بریدنم باید
سر پیش می نهم وز مرگ / بگریختن نمی خواهم.
ای مرد من زنم، انسان / بر تارکم به کین توزی
گر تاج خارنگذاری / گل بیختن نمی خواهم
با هفت رنگ ابریشم / از عشق شال می بافم
وین رشته های رنگین را / بگسیختن نمی خواهم
هرلحظه آتشی در شهر / افروختن نمی یارم
هر روز فتنه یی دردهر / انگیختن نمی خواهم
ای زن ستیز بدفرجام / جنگ و جنون و جهلت بس!
این جمله گرتومی خواهی / هیهات، من نمی خواهم. . .

اسفند ۱۳۸۳

شکایت مرا

شکایت است مرا یارب / زکافران مسلمانت
عریضه دارم وصد مطلب / کجاستَ دفتر و دیوانت
ددان طعمه طلب را نیز / درّندگی نپسندد کس
دریدن جگر انسان / کجا رواست زانسانت!

ببین جنازه‌ی ویران را / که شرحه شرحه و خونین است
چنین جنایت و خونخواری / کسی ندیده ز حیوانت
چه کاخ ها و چه ایوان ها / غبار و دود و تباهی شد
دریغ از آن که نشیند گرد / به آستانه‌ی ایوانت

فریب و حیله ی ابلیسان / دماغِ زاده‌ی انسان را
چنان کند که برآید دود / ز مغزِ غول بیابانت
چنین که ساده دلان راگوش / به قول وعده فروشان است
مگر سپرده‌ی ایشان است / بهشت و حوری و غلمانت؟

سرود من همه نفرت شد / ز بس نحوست و ویرانی
خدای من، به تو ارزانی / جهان گنده‌ی ویرانت!

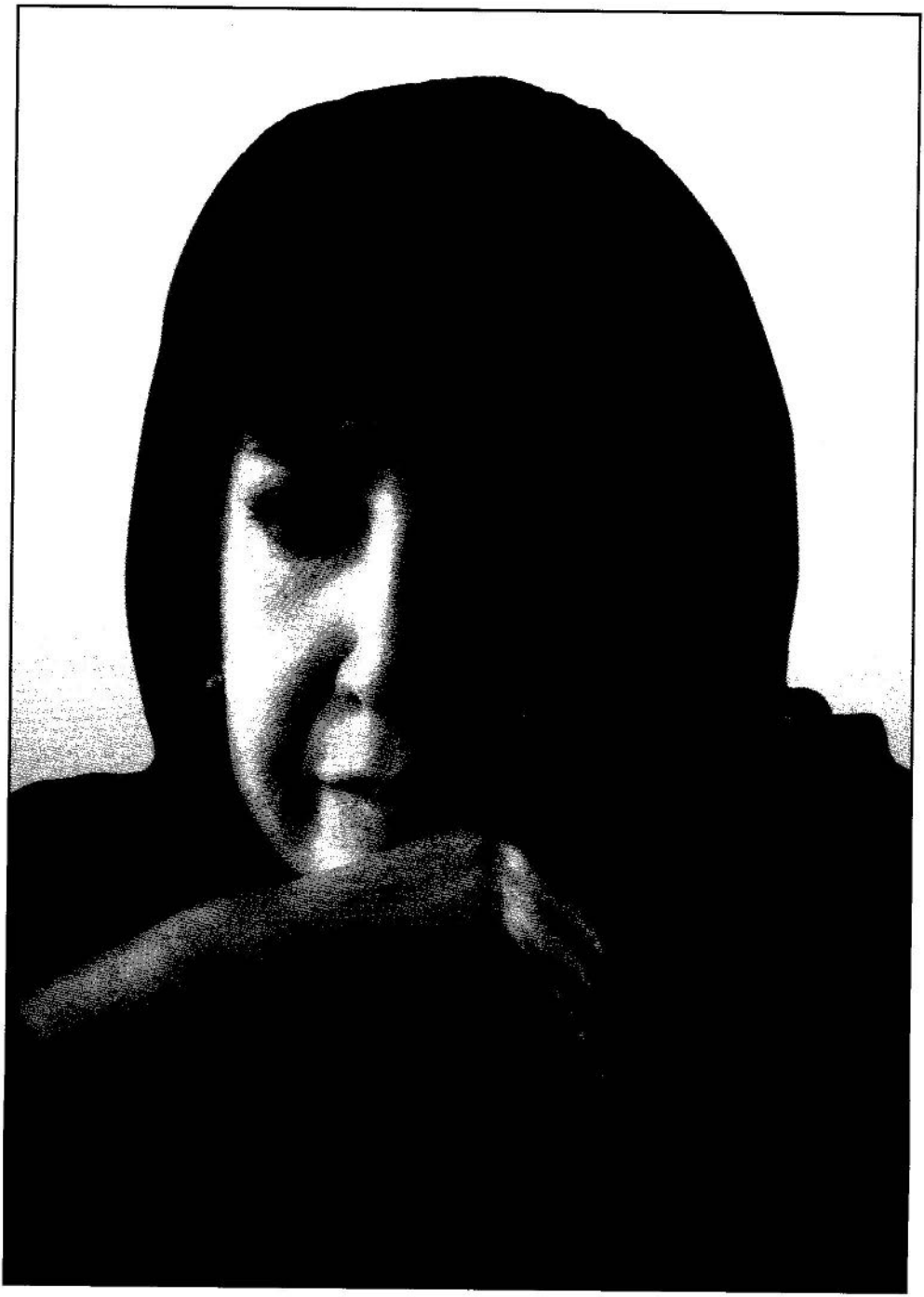
به کافران مسلمانت شرار قهر نمی باری؛
خدا نکرده مگر باشد نگاه لطف به ایشانت؟
مرا سزد که زگستاخی به لطف خویش ببخشایی
که جزتو باکه سخن گوید فضول سوخته ایمانت؟

ایران نامه
سال بیست و سوّم، شماره ۱ـ۲
بهار و تابستان ۱۳۸۵

ویژه سیمین بهبهانی

با همکاری ***فرزانه میلانی***

شعرهای تازهٔ سیمین بهبهانی		۳
پیشگفتار		۷
مقاله ها		
سیمین بهبهانی و سپهر رنگین کمانی اش	**فرزانه میلانی**	۹
معنای معنا: تحیل شعری از سیمین بهبهانی	**رضا قنادان**	۲۵
سهم ادبیات؛ سهم فرهنگ ملّی	**جواد مجابی**	۴۷
سیمین: تمثالگر روزگار ما	**احمد کریمی حکّاک**	۵۱
آیا شعر سیمین بهبهانی شعری ماندگار است؟	**شکوه میرزادگی**	۶۷
گامی دشوار به سوی سادگی	**سعید یوسف**	۷۳
از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت	**فرشته مولوی**	۸۹
کولی سیمین	**احمد ابومحبوب**	۹۹
پردهٔ نقّال: زندگی و قصّهٔ سیمین بهبهانی	**محمدرضا قانون پرور**	۱۰۹
صنعت گفت و گو در شعر سیمین بهبهانی	**ریوان ساندلر**	۱۱۹
گفتارهای اجتماعی در آثار سیمین بهبهانی	**کامران تلطّف**	۱۳۹
دیداری با سیمین بهبهانی	**استیو زیند**	۱۶۳
گزیده ای از شعرها		۱۶۹
نقد و بررسی کتاب		
«نقشه های عمومی ایران» (سیروس علایی)	**احسان یار شاطر**	۱۸۵
سفرهای تخیلی به ایران (مایکل ام. ج فیشر)	**محمدمهدی خرّمی**	۱۸۷
یاد رفتگان		
فرّخ غفّاری، نویسنده و منتقد هنرهای نمایشی		۱۹۱
برندهٔ جایزهٔ بنیاد مطالعات ایران (۲۰۰۶)		۱۹۳
کتاب ها و نشریه های رسیده		۱۹۵
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی		



معرّفی، نقد و بررسی کتاب

احسان یارشاطر

نقشه‌های عمومی ایران

در میان اخبار دل‌آزاری که هرروز ازچهارگوشهٔ دنیا می‌رسد، از کشتارهای تعصّب نشان، ستم‌های بی‌امان، و سیاست‌های بهلول‌وش از یک سو، و کتاب‌های نادرست و شعرهای نامفهوم و ادعاهای پوچ و بی‌پایه از سوی دیگر، گاه نیز چشم انسان به دیدن آثاری که زادهٔ همّت و کوشش و منطق سلیم و پژوهش دقیق است روشن می شود، درچند ماه گذشته من شاهد برخی از این آثار بوده ام.

یکی کتاب فاخر *General Maps of Persia* (نقشه‌های عمومی ایران) تألیف دکتر سیروس علائی ست که در قطع بزرگ رحلی و تمام رنگی روی کاغذ برّاق (گلاسه) به وسیله ناشرمعروف هلندی E. J. Brill (Leiden & Boston) در سال ۲۰۰۵ انتشار یافته است.

دکتر علائی سال‌هاست که به گردآوری و پژوهش نقشه‌های ایران از کهن‌ترین ایام مشغول بوده است و مقالاتی نیز دراین زمینه منتشر کرده، از جمله مقالهٔ Cartography (نقشه نگاری) در«دانشنامهٔ ایرانیک»ا به قلم اوست. اما گستره و شمول این کتاب و تصاویر جامع آن چیز دیگری‌ست.

نقشه‌هایی که در این کتاب به طبع رسیده سال‌های ۱۴۷۷ تا ۱۹۲۵ را در برمی‌گیرد، یعنی از اواخر دوره تیموری که نقشه‌های بطلمیوسی در اروپا شروع به انتشار کرد تا انقراض قاجاریه و آغاز سلطنت رضاشاه که تأسیساتی برای نقشه برداری و نقشه نگاری در خود ایران فراهم شد. اما کتاب منحصر به وصف و ارائه

۴۰۰ نقشه و ۲۰۰ تصویر نیست، بلکه دکتر علائی نقشه‌ها را در متن تاریخی آنها قرار می‌دهد و سوابق نقشه نگاری را از ۲۳۰۰ پیش از میلاد روشن می کند. کتاب با مقدمهٔ کمپبل (Tony Campbell) رئیس سابق بخش نقشه‌ها درکتابخانهٔ بریتانیا (سابقا موزهٔ بریتانیا) ومؤلف کتاب (۱۹۸۷) The Earliest Printed Maps, ۱٤۷۲-۱۵۰۰ آغاز می‌شود و به این عبارت پایان می‌پذیرد: «شما چه متفّنی باشید علاقه‌مند به نقشه، چه مورّخ نقشه نگاری باشید و یا مسئول بخش نقشه‌ها در کتابخانه‌ای، می‌توانید اطمینان داشته باشید که هیچ کتابی نظیر این کتاب ندیده‌اید.» راستی هم این کتاب در رشتهٔ خود مانندی نداشته است. فهرست‌های متعدّد، به خصوص فهرست اسامی شهرها و رودها و کوه‌ها و سایر امکنهٔ جغرافیایی که خواندن آنها در نقشه‌ها کمتر آسان یا مفهوم است و تعیین جای آنها در نقشه‌های مختلف کمک بزرگی برای خواننده است.

قیمت کتاب برای من موجب شگفتی شد. منتظر بودم بیشتر از هزار دلار باشد، چون اگر کسی به قیمت کتاب‌های تازه بریل، ناشر هلندی، نگاه کند می‌بیند که پنج یا شش برابر قیمت نظیر آن کتاب‌ها در امریکا و حتی در انگلیس است. بنابراین بهای ۱۹۲ یورو یا ۲۵۸ دلار در کتاب‌های چاپ بریل از این دست به کلی استثنایی‌ست. دلیل آن را باید در کمک «بنیاد بهاری» در لندن به چاپ کتاب جست و باید سپاسگزار این بنیاد فرهنگ پرور بود که کمکش قیمت کتاب را چنین پایین آورده است. و هم باید به آقای دکتر سیروس علائی برای تألیف چنین اثر سودمند و آموزنده‌ای تبریک گفت. خوشبختانه مؤلف گرامی جلد دومی را شامل نقشه‌های محلّی ایران، بناهای کهن و بناهایی که در کاوش‌های باستان شناسی به دست آمده، و نقشه شهرهای ایران و سواحل دریای مازندران و خلیج فارس، و نقشه‌های خاص مثل نقشه راه‌ها و خطوط تلگرافی و راه آهن، وعده داده است. امید است انتشار آن به زودی چشم ایران شناسان و پژوهندگان را روشن کند.

محمد مهدی خرّمی*

سفرنامه‌ای تخیّلی به ایران

Michael M. J. Fischer, *Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry*, Durham: Duke University Press, ۲۰۰۴.

«*رؤیاهای خاموش، بوف های کور و آگاهی‌های پراکنده*» سفرنامه‌ای ذهنی است که نویسنده در آن از آشنائی‌هایش با آثار هنری و ادبی و اندیشه‌ها و مفاهیمی که در طول بیش از ده قرن در ایران پرداخته شده‌اند می‌گوید. در اولین قسمت کتاب، مایکل فیشر به تعریف و توصیف دو ساختار تاویلی می‌پردازد که مبنای ارجاعات اساسی کتاب در قسمت دوم آن است. ساختار اول، حاصل روایت شخصی نویسنده از اندیشه‌ها و آداب و رسوم و تشریفات زرتشتی، و نیز قرائت و تأویل این مباحث و مفاهیم است. ساختار دوم نیز به شیوه‌ای مشابه شکل می‌گیرد. این بار نویسنده با اشاره به بخش‌هایی خاص از ***شاهنامه***، و قرائت خاص خود از این بخش‌ها، خصوصیات این ساختار را ارائه می‌دهد. در سر تا سر بخش اول، نگارنده مفاهیمی را برجسته می‌کند که در فصول سه گانهٔ بخش دوم، به هنگام بررسی «روایت‌های مدرنیستی سینما و ادبیات (ایران)» بکار گرفته می‌شوند. (ص ۴) دراین فصول، به بسیاری از چهره‌های ادبی ایران، به ویژه نویسندگان شاخص دوران پیش از انقلاب ۱۳۵۷ اشاره می‌شود اما تأکید اصلی بدون تردید بر سینمای ایران و بخصوص آثار متعلق به دوران پس از انقلاب است.

---

* استاد مطالعات ایرانی در دانشگاه نیویورک.

مبحث بنیانی بخش دوم کتاب «معضل روشنفکران در خصوص تعیین جایگاهشان» در زمینه‌های متفاوت است. مایکل فیشر این زمینه‌ها را از طریق مفاهیمی چون شرق و غرب، مدرنیته و «دشواریهای وضعیت جهان سوم: استبداد سیاسی، کج روی‌های اقتصادی، محدودیت های مذهبی، و سرکوفت‌های روانی» و نیز« [تعامل] فرهنگ‌های منطقه‌ای و جهان مدرن» (ص ۱۵۶) تعریف می‌کند.

نگرش کلی‌تر فیشر با توجه به این نظریه شکل گرفته است که «فیلم‌ها و داستان‌های کوتاه صرفاً مبین نقطه نظرات روشنفکران نیستند؛ این آثار در عین حال مخاطب را نسبت به ویژگی‌های جامعه‌ای که مؤلف در آن زندگی کرده است آگاه می‌کنند.» (ص ۱۵۲) این نگرش در واقع هستهٔ اصلی برخورد نویسنده به آثار ادبی و سینمایی متعدد و متنوعی است که در بخش دوم کتاب مورد اشاره قرار گرفته‌اند. بنا بر این طرز تلقی، مایکل فیشر در این سفرنامهٔ ذهنی، با اتکاء بر روایت‌ها و قرائت‌هایش از آثار متعلق به حوزه های متعدد هنر و ادبیات، و نیز تاریخ و فلسفه، تلاش می‌کند تا چهره‌ای خاص از ایران و ایرانی بودن ترسیم کند؛ تصویری که از طریق سالها تحقیق و تجربه در مورد ایران و گهگاه تجربهٔ زندگی در آن به دست آورده است. در فرآیند این چهره پردازی، نویسنده علاوه بر تأویل و تفسیرها، از بسیاری حکایت‌ها و خاطره‌های شخصی یاری گرفته است و گهگاه نیز توصیف‌هایی از مراسم و وقایعی که در سفرهایش به ایران شاهد بوده و نیز برخوردها و تجربه‌هایش با ایرانیان آورده است. یگانگی این تصویر بی‌تردید مدیون حضور نویسنده/مسافر و قرائت‌های به غایت فردی‌اش از آثار ادبی و هنری ایران، در چارچوب تحلیل‌هایی تئوریک است. چنین ترکیبی طبیعتاً از یک سو امکانات تأویلی نوینی پیش روی علاقمندان به سینمای معاصر ایران قرار می‌دهد و از سوی دیگر نثری سهل و شیوا به خوانندگان عرضه می‌کند.

یکی از نکاتی که به هنگام مطالعه کتاب *رؤیاهای خاموش، بوف کور و آگاهی‌های پراکنده* به ذهن می‌رسد این است که در بررسی بسیاری از مباحث این کتاب چنانچه آثار محققینی که به زبان فارسی پژوهش‌های خود را ارائه داده‌اند بیشتر در نظر گرفته می‌شد قطعاً این مباحث از غنای بیشتری برخوردار می‌شدند و حتی نوعی امکان گفتگو میان نگرش‌ها و قرائت‌های متفاوت بوجود می‌آمد. این امر نه فقط در مورد پژوهش‌های انجام گرفته در مورد متون کهنی چون *اوستا*، *زند*، و *شاهنامه*، که در خصوص آثار ادبی و هنری مدرن نیز صادق است. علاوه بر این نکته، و احتمالاً به عنوان یکی از عوارض جانبی نادیده انگاشتن برخی از این

پژوهش‌ها، موضوع قابل ذکر دیگر وجود برخی اشتباهات در ثبت تلفظ کلمه‌ها و عبارت‌های فارسی است که تصحیح‌شان در چاپ‌های آینده بی‌گمان بر ارزش کتاب خواهد افزود. به عنوان نمونه تلفظ کلمه‌هایی چون درشکه چی، تواریخ، و مدائن بصورت "Droshky-chi" (ص. ۱۰)، "Twarikh" (ص. ۷۴)، "Ma'adin" (ص ۱۲۶) آمده است. و نمونه‌های مشابه فراوانند. در بعضی موارد این اشتباهات در جملات و عبارت هایی صورت گرفته‌اند که نویسنده از آنها به منظور نتیجه گیری‌های خاص در مورد وجوهی از فرهنگ ایرانی استفاده کرده است. به عنوان مثال، در صفحهٔ اول کتاب، بیت معروف دیوان شمس: «من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر/من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش،» که نویسنده در انتخاب عنوان کتاب بی تردید گوشه چشمی هم به آن داشته است، به این بصورت آمده:

"Man gonge khab dideh o alam tamam kard. / Man ajez-am ze goftan-o khalq shenidanash"

در مصرع اول کلمهٔ "کرد" به جای"کر" آمده است و در مصرع دوم "از" از قلم افتاده است. در جای دیگری از کتاب، ضرب المثل معروف ایرانی "ترس برادر مرگ است" بصورت "Tars, brother, marg ast" آمده و ترجمهٔ آن نیز بر اساس ثبت نادرست ضرب المثل، به صورت "[Fear, brother, is death]" (ص ۸۰) آورده شده است، در حالیکه "A coward dies a thousand deaths" احتمالاً معادل انگلیسی این جمله است. و نمونه های متعددی از این گونه خطاها در متن به چشم می خورد. این اشتباهات و نیز اتکای ناکافی بر منابع اولیه بی‌تردید در بسیاری موارد پذیرش استدلال‌ها و نتیجه‌گیری‌های نویسنده را دشوار می‌کند.

اما در کنار این اشکال‌ها، مهارت چشم‌گیر نویسنده در ارائهٔ تأویل و تفسیرهایش از آثار مدرن سینمای ایران انکارناپذیر است و بی‌گمان، این بررسی‌ها، مشخصاً به دلیل حضور همزمان حیطه‌های متعدد فکری و هنری، الگوی متفاوتی برای گفتگو پیرامون دستاوردهای سینما و ادبیات مدرن ایران عرضه می‌کند.

Cyrus Alai

GENERAL MAPS OF PERSIA

1477-1925

BRILL

به یاد رفتگان

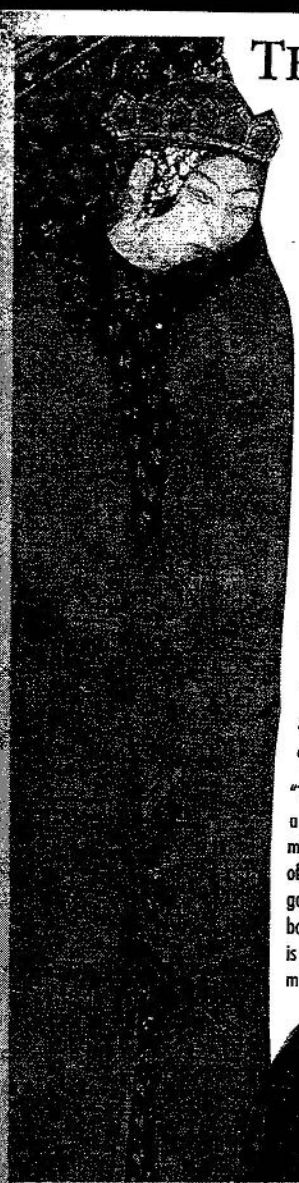
فرّخ غفّاری (۱۳۸۵-۱۳۰۰)

با درگذشت فرّخ غفّاری جامعهٔ هنرمندان و هنرپروران ایران یکی از شایسته ترین اعضای خود را از کف داد و دوستان و آشنایش از نعمت وجود انسانی کم نظیر محروم شدند؛ انسان فرهیخته ای که نزدیک به یک دههٔ پیش، با همکاری ارزنده اش در انتشار دو شمارهٔ ویژهٔ ***ایران نامه*** در باره «هنرهای نمایشی» و «سینمای ایران»، بر خیل بی شمار دوستان و علاقمندانش افزوده بود.

غفّاری دوران آموزش متوسطه و عالی را در بلژیک و فرانسه گذراند و در جنگ دوّم جهانی به نیروهای مقاومت فرانسه پیوست و پس از پایان جنگ نیز سالیانی در همانجا به سر برد و در همین دوران با هانری لانگلوآ، فیلمساز و منتقد پرآوازهٔ سینمای فرانسه، طرح دوستی ریخت. پس از بازگشتش به ایران، از دانش گسترده اش در زمینهٔ هنر و فرهنگ ایران و جهان بهره برد و در زمینه های گوناگون هنرهای نمایشی به ابتکارها و نوآوری هائی بسیار دست زد و به صف نامدارترین پیشگامان و پیش کسوتان این هنرها در ایران پیوست. او با ایجاد کانون فیلم – که چندی بعد به آرشیو فیلم ایران تبدیل شد- و نمایش فیلم هائی در آن که به بازار تجاری ایران راه نمی یافتند نسلی از ایرانیان، به ویژه علاقه مندان به هنر هفتم، را با سینمای مدرن و ناشناخته آشنا کرد.

با همّت و ابتکار فرخ غفّاری بود که برنامه جشن هنر شیراز پا گرفت. این برنامه ها نیز نه تنها راه بر نمایش های مدرن غربی و آسیائی گشودند بلکه هنرهای نمایشی سنتی ایران، از جمله سیاه بازی، و روحوضی، را نیز زنده کردند و زمینهٔ تازه ای برای عرضهٔ موسیقی کلاسیک ایران فراهم آوردند. به گفتهٔ دوستانش، در رفتار و دوستی و دانش طلبی خصائلی داشت که کم از ویژگیهای استثنائی اش در هنرمندی و هنرپروری نبود. طنز لطیف و سیمای متبسمش گاه پرده ای بر ژرف نگری جدّی اش می کشید. وقت شناس بود و شایستگی هایش را چنان قدر می نهاد که وقتش را صرف کارهای بیهوده نمی کرد. زندگی را دوست می داشت و آن را صحنه ای می انگاشت که باید در آن نقشی ایفاکرد. صدافسوس که آخرین سالهای عمرش را، چون بسیاری دیگر ازمفاخر عرصه دانش و ادب و هنر و فرهنگ ایران، درجلای وطن به سر برد.

برخی از آگاهی ها در بارهٔ زندگی و خلقیات فرّخ غفّاری را دوستان دیرین او، شاهرخ گلستان و جمشید بهنام، از سر لطف در اختیار ***ایران نامه*** گذاشته اند.



THE LION & THE THRONE

Stories from the Shahnameh of Ferdowsi, Volume I

TRANSLATED BY DICK DAVIS

ISBN 0-934211-50-7 • 272 PAGES • CLOTHBOUND • $75.00 • 1998

170 FULL-COLOR ILLUSTRATIONS

FATHERS & SONS

Stories from the Shahnameh of Ferdowsi, Volume II

TRANSLATED BY DICK DAVIS

ISBN 0-934211-53-1 • 312 PAGES • CLOTHBOUND • $ 75.00 • 2000

180 FULL-COLOR ILLUSTRATIONS

SUNSET OF EMPIRE

Stories from the Shahnameh of Ferdowsi, Volume III

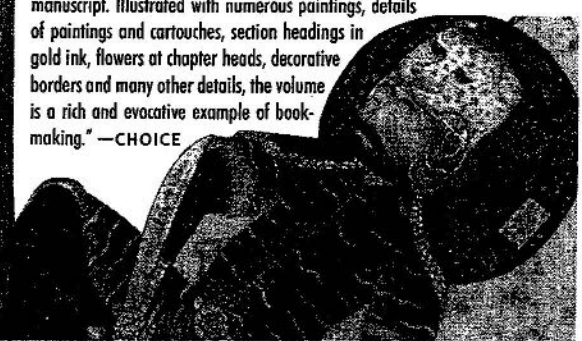
TRANSLATED BY DICK DAVIS

ISBN 0-934211-68-X • 552 PAGES • CLOTHBOUND • $135.00 • 2004

280 ILLUSTRATIONS

"No person of culture can any longer afford to be ignorant of the Shahnameh, now that it is so readily accessible, for it is one of the great epic poems of the world." —M.M Snell

"The prose rendering is as smooth and polished as Davis's translations always are…a beautiful book that is in many ways reminiscent of a medieval Persian manuscript. Illustrated with numerous paintings, details of paintings and cartouches, section headings in gold ink, flowers at chapter heads, decorative borders and many other details, the volume is a rich and evocative example of book-making." —CHOICE



MAGE PUBLISHERS

1032 29TH ST NW • WASHINGTON DC 20007

202-342-1642 • 1-800-962-0922 • WWW.MAGE.COM

جائزه بهترین رسالهٔ دکترای سال ۱۳۸۵

بنیاد مطالعات ایران هرسال براساس ضوابطی که هیئت امنای بنیاد تعیین کرده است به مؤلف بهترین رساله دکترا در یکی از رشته های مطالعات ایرانشناسی جایزه ای اعطا می کند. در سال تحصیلی ۱۳۸۵، این جائزه به «در جست وجوی جای خود در گذشته؛ هویت و قومیت در اسلام،» رسالهٔ دکترای خانم سارا بوئن ساوانت (Sarah Boen Savant) از دانشگاه هاروارد تعلّق گرفت. کمیتهٔ بررسی رساله های بنیاد مطالعات ایران رساله دکترساوانت را موثر در گسترش افق مطالعات ایرانی شناخت و آن را به خاطر ویژگی های پژوهشی و علمی آن ستود از آن جمله:

> دقت در بیان و توضیح مبانی نظری و روش شناختی رساله؛. . . موفقیت مؤلف در گردآوری و تلفیق کارآی منابع اولیه و ثانوی از چند زبان؛. . . بررسی و تبیین ژرف و جامع نقش قومیت و هویت در پایگیری و رشد اسلام در ایران؛. . . ارائهٔ تحلیلی مبسوط از شیوه های انطباق و درون سازی ارزش های اسلامی براساس سنت های ایران پیش از اسلام، و بهره جوئی خلّاق از تاریخ، جامعه شناسی، و معرفت شناسی برای بررسی ارتباط فرهنگ و دین.

کتاب‌ها و نشریه های رسیده

- کاتوزیان، محمدعلی همایون. ***هشت مقاله در تاریخ و ادب معاصر***. تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵. ۲۴۱ ص.
- جوادی، حسن. ***تاریخ طنز درادبیات فارسی***. تهران، کاروان، ۱۳۸۴. ۳۸۳ص.
- زاهدی، اردشیر. ***خاطرات***. جلد اوّل (مصوّر) بتزدا، انتشارات آیبکس، ۱۳۸۵. ۷۱۰ ص.
- شهباز، ***حسن. سخن های پراکنده در شب یاران***. لوس آنجلس، ره آورد، ۱۳۸۵. ۳۲۰ ص.
- حاجبی تبریزی، ویدا. ***داد بی داد: نخستین زندان زنان سیاسی ۱۳۵۰ - ۱۳۵۷***. تهران، بازتاب نگار، ۱۳۸۴. ۳۴۰ ص.

* * *

- ***نقد و بررسی کتاب***، ۱۶، شهریورماه ۱۳۸۵، تهران.
- **خواندنی**، سال چهارم، شماره ۳۳، امرداد ۱۳۸۵، تهران.
- ***بررسی کتاب***، سال شانزدهم، شماره ۴۸، پائیز ۱۳۸۵، آمریکا
- ***ره آورد***، شماره ۷۶، سال ۱۳۸۵، لس آنجلس.
- ***علم وجامعه***، سال بیست‌و هشتم، شماره ۲۶۵، اسفند ماه ۱۳۸۵، الکساندریا.
- ***دفتر هنر***، سال ۱۲ و ۱۳، شماره ۱۷، اسفندماه ۱۳۸۴، استاکتون، کالیفرنیا.
- **گزارش میراث**، سال اول، شماره هفتم، ۱۳۸۵. تهران.
- ***سخن نو***، سال اول، شماره اول، مرداد ۱۳۸۵، سیلور اسپرینگ.
- ***سخن عشق***، سال هشتم، شماره۳، تابستان ۱۳۸۵، تهران.
- ***نامه فرهنگستان***، دوره هفتم، شماره دوّم، شهریور ۱۳۸۴، تهران.

* * *

Iran Nameh
Vol. XXIII, Nos.1-2
Spring & Summer 2006

Special Issue

Simin Behbahani

Guest Editor: ***Farzaneh Milani***

The Rainbow World of Simin Behbanhi
Farzaneh Milani

The Meaning of the Meaning: Dissecting a poem
Reza Ghannadan

The Symbiosis of Literature and Culture
Javad Mojabi

Simin: The Iconographer of our Time
Ahmad Karimi-Hakkak

Is Behbahani's Poetry for All Seasons?
Shokouh Mirzadegi

A Complicated Step Towards Simplicity
Said Yousef

From Love to Compassion, From Ghazal to Narrative
Fereshteh Molavi

Simin's Gypsies
Ahmad Abu Mahboob

The Storyteller's Canvas: A Life's Story
M. R. Ghanoonparvar

Simin Behbahani's Poetic Conversation
Rivanne Sandler

The Social Subtexts of Behbahani's Poetry
Kamran Talattof

A Visit with Simin Behbahani
Steve Zind

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

Edited by
Ehsan Yarshater

Center for Iranian Studies
Columbia University

VOLUME XIII

ILLUMINATIONISM —ISFAHAN VIII

Published

Published by
ENCYCLOPÆDIA IRANICA FOUNDATION
New York

Distributed by
EISENBRAUNS INC.
Winona Lake, Indiana
(574) 269-2011

Please visit our website at
www.iranica.com

The Rainbow World of Simin Behbahani's Poetry

Farzaneh Milani

Acknowledging the importance of speaking, of witnessing, of claiming an independent voice and vision, Simin Behbahani is now at the height of her powers and popularity. For well over half a century, Behbahani has been the voice of freedom and moderation rising against repression and discrimination in Iran. Although she has avoided involvement in party politics, from the beginning of her career this pioneering poet has condemned any form of violence. Concern for social justice has been the strongest drive in her poetry. Consistently, her allegiance has been to democracy, her perspective egalitarian, her worldview tolerant.

This article studies eight of the most salient features of Behbahani's poetry. As a literary giant who has produced 16 volumes of poetry, a memoir of her late husband, two collections of short stories and literary criticism, and a book of translation, and as an advocate of individual rights regardless of gender, class, religion, or ethnicity, Behbahani has also managed to transform a conventional and mainly masculine poetic form—the Ghazal. She is a master innovator of devices and techniques, blending the old and the new. The discourses of modernity and tradition do not compete in her work. They complement one another. They restructure and reconstruct each other. Behbahani integrates an exclusively classical tradition with a distinctly modern vision. Small wonder then if her elegant poetry has attracted the attention and admiration of an ever-growing number of readers inside and outside of Iran.

The Meaning of the Meaning: Dissecting a Poem

Reza Ghannadan

The article attempts to analyze one of Simin Behbanhai's poems, in reference to the concepts set forth in the theory of "receptios aesthetics" which focuses on the reader's central role in determining the meaning of literary texts. A text, according to this theory, is not complete is not complete by itself; it becomes complete only when a reader, guided by his "horizon of expectations," interprets it in any given period.

"*Cheragh ra khamoush kardam. . . ketab ra bastam*" [I turned off the light. . . closed the book,] depicts the restless night of a middle aged woman whose awareness of the outside world afflicts her with fits of anxiety. Thus, her attempts to find comfort in reading fail and happy memories of the past make her feeling of loneliness only more acute. Feeling the pain of the light piercing her eyes, she furiously throws the book at the lamp shattering it to pieces.

One may assume that the "light" and the "book" serve the same purpose in that both overcome darkness, one physically and the other mentally. The struggle between light and darkness, however, may also be assumed to reflect the

The Symbiosis of Literature and Culture

Javad Mojabi

There are some poets who have mightily enriched the literature of their time by creating imaginative and original works. They are the discoverers of the unknown and disordered areas of human mind. The annals of world literature registers and will, at times, forever remember their names. And then there are other poets, fewer in number, who far surpass those of the first group in terms of their fame and popularity. For, they have not only created beautiful and exhilarating poetry but have in full measure taken part in the social and political life of their compatriots. This is particularly true of

the poets in developing societies who have come to realize that to enrich one's native culture one should attempt to strengthen the symbiotic relations between diverse and fluctuating spheres of politics, economics and culture.

Simin Behbahani is among this group of poets. She has ventured way beyond the realm of literature and poetry and has joined the list of Iranian poets, since the dawn of Iran's constitutional revolution, who have deeply involved themselves with the social and political life of their country. Having witnessed the devastating impact of the Islamic revolution on the fabric of Iranian culture and society she has become, through her poetry, the most influential voice for peace, coexistence, freedom and human dignity in her beloved land.

Simin, An Iconographer for Our Age

Ahmad Karimi-Hakkak

The article, based on the author's two lectures on the poet's craftsmanship, approaches the poetry of Simin Behbahani from the point of view of iconic imagery. According to the argument presented in a nutshell, the classics of Persian poetry were conscious of an entity in traditional Persian poetics that articulated the process of creativity as well as the interpretive assumptions of the Persian qasida and ghazal. They defined the bayt al-qasida and bayt al-ghazal in terms of a line, an image or a passage that marked the most condensed site of meaning in the entire poem and, therefore, bestowed on the entire composition the greatest potential for interpretation. Simin Behbahani, the article contends, recasts this concept in a new mold, reconceptualizing it as a central image, which comes to dominate the poem and give it much of its potency as an icon made of words. The tendency toward reorganizing the poem around a central icon first appeared in Simin Behbahani's poetry around the time of the Iranian revolution of 178-1983, and might be related to the poet's observation of the revolution in the

making. It now has come to constitute a signature feature of her best poems. The article further demonstrates the emergence of this tendency in the poet's 1981 collection of ghazals titled *Khati ze Sor`at o az Atash* [A trajectory of fire and Speed]. It then follows the workings of various iconic foci in three pf Behbahani's most notable compositions, "The Man with a Missing Leg," "One Meter Seventy" and "And Behold . . ." in some detail. It concludes that the poet's use of iconic imagery goes beyond an extension of the jaded poetic concept of "bayt al-ghazal" in classical Persian poetics to constitute further evidence of the innovative way in which she approaches the central lyrical genre of the ghazal in a poetic tradition over a millennium old.

Is Behbahani's Poetry for All Seasons?

Shokuh Mirzadegi

There is little doubt that today Simin Behbahani is at the pinnacle of her fame and perhaps the most popular and beloved of living Iranian poets. Perhaps no other poet in Iranian history has been as popular during her or his life. Longevity in historical memory, however, is more than mere passing fame of a poet. Clearly, there are literary criteria by which the beauty and linguistic flourishes of a poem and the imaginative power of its creator may be assessed.

In reviewing only one of Behbahani's poems, "Be emza-ye del" [My Heart's Signature], one can sense the presence of long lasting qualities. In the poem, her fear and anxiety over the impending damage to one of Iran's oldest historical monuments is not describe in simple and uni-dimensional images or allegories. She does not simply bemoans a possible catastrophe but sees all the calamities that have befallen her home land in all ages. She highlights the eternal battle between light and darkness, survival and death. It is not only about her home land and the destiny of its people; it

bewails the misfortunes afflicting humanity at all times. By all measures, the author concludes, it is quite likely that Simin

Behbahani will forever remain embedded in the collective literary memory of the Iranian people.

A Complicated Steps Towards Simplicity

Said Yousef

Simin Behbahni's defiant alterations of *ghazal*'s structure and content which has insured place in Persian literary history. Her iconoclastic poetic descriptions of feminine passions and emotions are also another manifestation of her innate courage. Perhaps to a lesser degree, both Parvin E'tesami and Forough Farrokhzad had displayed the same audacity in their poetic imageries. Her contributions to a new form of *ghazal* include: the use of new metres adopted from vernacular language; focusing on themes and concepts that had been previously considered inappropriate for this form of poetry; creating imagery hitherto alien to *ghazal*. Indeed, Simin's innovations in this regard has created a poetic genre not unlike the sonnets of contemporary British poets.

Simin's Gypsy

Ahmad Abu Mahbub

This article explores the trope of the gypsy in the poetry of Simin Behbahani. It argues that although both Eastern and Western literary traditions have recognized the figure of the gypsy as a site of identification and contestation, the figure takes on a unique specificity in Behbahani's poetry. Behbahani identifies the gypsy in her poetry as a woman, and imputes to her nine salient features: her oppression by mainstream society, and her contingent denigration by that society; her self-confidence; her close ties with nature; her love of freedom; her insubordination; her homelessness; her ultimate status as society's "other;" and her happy ebullience and freedom of choice in spite of all this.

These features distinguish Simin Behbahani's gypsy from classic figurations of the gypsy in works by such European authors as Pushkin, Hugo, and Baudelaire, and Iranian authors like Hafez, Rumi, and Sa'di. Within the Iranian context, the trope has recurred since the Book of Kings and other works of literary antiquity, and it is recognition of this tradition that lends Behbahani's gypsy her particular signifying power. Behbahani's gypsy is not without precedence. For instance, she bears a striking resemblance to the *rend*, the crafty trickster figure in the poetry of Hafez, but she stills manages to respond adequately to the specific social, political, and emotional conditions experienced by Behbahani and her readership.

The Storyteller's Canvas
M. R. Ghanoonparvar

This article addresses an important, usually neglected, aspect of the work of Simin Behbahani, namely her prose and fictional, mostly autobiographical writings, which should be indispensable to an understanding of her poetry. Behbahani herself writes that although her poetry is about her life and the lives of the people and that the language of her poetry is the language of the people, there are things that she wants to say for which the delicate nature and language of poetry is not the proper vehicle; hence, she delegates the task to prose. With an examination of a number of her prose writings, including *An Mard, Mard-e Hamraham* [That Man, My Companion], *Ba Qalb-e Khod Cheh Kharidam* [What I Bought with My Heart], and *Kelid-o Khanjar* [Key and Dagger], the article explores the poet as a storyteller and the link between her poetry and fictional prose, especially in terms of her life story.

Simin Behbahani's Poetic Conversation

Rivanne Sandler

Behbahani has used the traditional form of *ghaza*l throughout her career. She expressed complete confidence in the *ghazal*'s capacity to reflect her contemporary environment. Behbahani tells us how she changed the structure of the *ghazal* to suit her poetic needs and her desire to reflect the various periods of her life. This article focuses on a particular feature of Behbahani's poetic style, namely, the poetic conversation which leads her poetry firmly into present time. Early female poets in Iran made use of poetic conversation to bring attention to a changing social system and insert their commentary on socially sensitive issues. At first sight, their poetic dialogues appear to be an expression of personal feeling. However, their dialogues may be read as 'emotion talk' according to a study of Egyptian Bedouin love poetry, and as such, referential to social life, rather than to an internal state.

Behbahani has refined and perfected the technique of poetic dialogue as a multi-dimensional mode of expression. Her poetic conversations range from a single-voiced complaint, to complex commentary involving more than one perspective. Often, the poetic speaker confronts a ubiquitous character identified only as 'you.' 'You' may embody a conservative and unjust society, or personify a less than perfect companion. The 'you' character even brings the poet face to face with herself. 'You' adds a bold and inclusive element to Behbahani's poems, widening the scope of the poetic drama.

Behbahani's poetic conversations convey a femininity that is complex and a sensibility that is modern.
The imagery and language of Behbahani's *ghazals* impart a female quality to her poetry. Her poetic conversations insinuate timely expression and a contemporary range into a timeless art form.

A Visit With Simin Behbahani

Steve Zind

Poetry has long played a central role in defining Iranian national identity. Throughout the centuries, poets have helped keep the language and culture of the Iranian people alive. In modern times,

Iranian poets have gone beyond traditional themes of romantic and spiritual longing to become voices for social justice, and they have done so without sacrificing the lyricism of their work. The strategy is clear—in the words of Simin Behbahani, considered by many to be the first lady of Iranian poetry, "People don't like political poetry; they don't want slogans in poetry. Poetry should really represent art and not politics."

Behbahani herself has been a literary pioneer for more than half a century. She has reinvigorated the traditional gazal form, reshaping it so that it specifically addresses the human condition and hardships associated with everyday life in contemporary Iran. Unlike many of her literary peers, Behbahani has chosen not to leave Iran, and for this she has paid a price. Her work is not well known among non-Iranians, and in her own country, she has been barred from giving public readings. Yet the special power and passion of her writing burns brighter in spite of these setbacks, not because of them. In her own words, "I swear, I cannot endure being separated from my homeland/Til my last day you will hear in my bones/the same tale of the reed."