سانحهٔ خشونت بار اجتماعی (زلزله، کشتار، جنگ) معلول شده باشند میسّر است، ولی از کلمهٔ درشتی به تنهایی دقیق تر از این مفهومی برنمی آید. امّا هرگاه این کلمه را با اشارات دیگری که پیش از این در شعر آمده و هر یك به نحوی به علّت احتمالی معلولیّت مرد باز می گردد پیوند زنیم می توانیم به برداشت دقیق تری از مدلول درشتی دست یابیم. این نکته را نیز ضمناً بگویم که در کار شعرخوانی و درك مفهوم آن این کار خود به خود و نیاگاه انجام می گیرد، یعنی خوانندگان شعر به صورتی بسیار طبیعی مفهوم مشخّص واژه ای را در سایهٔ مفاهیم قبلی مندرج در شعر درك می کنند، و البته همواره آن را با فضای اجتماعی خود در می آمیزند. باری، عام ترین اشاره ای که در کار بازاندیشی به مفهوم درشتی به آن می رسیم جوانیِ مرد است. مرد جوان است، و در شرایط طبیعی، چنانچه معلولیّت او را صرفاً ناشی از سوانح و حوادث طبیعی فرض کنیم، احتمال این که یك جوان بیست ساله معلول باشد یك سوم آن است که، مثلاً، فردی شصت ساله معلول بوده باشد، چرا که صِرف گذر زمان فرد دوّم را بیشتر در معرض انواع رویدادها ـ و از جمله سانحه ای شخصی که می تواند به معلولیّت انجامد ـ قرار می دهد. از میان سوانح اجتماعی نیز تنها جنگ است که قربانیان خود را عموماً از میان جوانان برمی گزیند. پس فضای شعر در لحظهٔ خواندن واژهٔ درشتی به گونه ای است که احتمال ارتباط میان یکپا بودنِ مرد و جنگ بیش از احتمال ارتباط میان یکپا بودن او و رویدادی از نوع دیگر است. ولی پیش از این در شعر اشارات دیگری نیز داشته ایم که بیش از اینها این احتمال را تقویت می کند. نگاه مرد جوان «خشم و آتش» بوده است، و خشم و آتش واژه هایی است در زبان که ذهن خواننده را ـ شاید بی آنکه خود بداند ـ به سمت پهنهٔ ستیز و نبرد سوق می دهد. آتش ـ گذشته از همهٔ مفاهیم ملموسی که از آن برمی خیزد ـ در اصطلاحاتی همچون «آتش کردن»، «آتش گشودن» یا «آتش مسلسل یا آتشبار» و از این قبیل نیز کاربرد دارد. خشم نیز که در نگاه نخست شاید تنها به صورت عاطفه ای انسانی به ذهن راه پیدا کند، از عواطفی است که گروههای انسانی را نیز به رویارویی با یکدیگر می کشاند. در بیت نخست شعر خوانده بودیم که نگاه مرد جوان خشم و آتش است. حال، پس از آنکه تصویر او از صورت یك فرد به در آمده و به نمادی برای همهٔ معلولان جامعهٔ ایران در زمان سروده شدن شعر بدل شده است می خوانیم که او با درشتی خو گرفته بوده است. و بدین سان نگاه ستیزنده و گریزدهندهٔ او را نیز همچون سلاحی می بینیم، در نبرد دیگری، که بی شباهت به شلیك آتشباری نیست که می تواند دشمن مهاجم را به عقب براند و به گریز وادارد. مرد جوان هنوز دارد می جنگد، گیرم این بار باید با سلاح نگاه نگرندگان در تن نادرست خود را به گریز وامی دارد، و با توجّه به همین احساس است که راوی مرد را، که تنها نگاهی از

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

امّا متن شعر تنها تا همینجا ما را به ارتباط میان یکپا بودن مرد جوان و جنگ راه می نماید، و بقیّهٔ کار را بر عهدهٔ زمینهٔ اجتماعی شعر می گذارد. حال ببینیم در این مورد زمینهٔ شعر چه نقشی بر عهده می گیرد. اطلاعات زمینه ای می تواند به صورتهای گوناگون عرضه گردد، ولی چنانکه گفتم تنها تفاوت آن با متن این است که بخشی از واژگان متن شعر نیست. از این قرار در این مورد، هر آنچه در خارج از متن شعر قرار دارد، و به نحوی به این نتیجه می انجامد که خواننده ارتباطی نزدیك تر از آن که در متن نهاده شده میان مرد یکپا و جنگ برقرار کند اطلاعات زمینه ای محسوب می گردد. من در اینجا فقط یکی دو نمونه از اشارات زمینه ای را باز می گویم، و دیگر نمونه های دخالتهای گوناگون زمینه در متن را، ناچار، بر عهدهٔ خواننده می گذارم. فرض کنید منِ خوانندهٔ شعر روزنامه هم می خوانم، به رادیو هم گوش می دهم، و اخبار تلویزیون را هم به تماشا می نشینم. پس فرض کنید من پیش از خواندن شعر می دانم که دو دولت ایران و عراق از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ هجری خورشیدی با یکدیگر در جنگ بوده اند. آنگاه در پایان شعر تاریخ سروده شدن آن را هم می بینم: «اردیبهشت ۶۶» (که نکته ای است در خارج از متن شعر، و پس بخشی از زمینهٔ آن). بنابراین، استنتاج من از این نکته که این شعر در هفتمین سال یك جنگ هشت ساله سروده شده، جنگی که (فرض کنید خواننده این را می داند) هزاران معلول جوان از خود باقی گذاشته، موجب می شود که من این تاریخ را تأییدی بر ظنّ خود بشمارم، و مثلاً نتیجه بگیرم که: مرد جوان یکپای این شعر می تواند یکی از معلولان جنگ ایران و عراق بوده باشد. می بینید که هر چه اطلاعات زمینه ای شما از جنگ ایران و عراق بیشتر باشد تاریخ مندرج در پایان شعر معنای بیشتری می یابد، و احتمال مربوط بودن معلولیّت مرد جوان را با جنگ ایران و عراق بیشتر می کند.

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

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

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

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

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

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

است، ممکن سازد.[۱۲]

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

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

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

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

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

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

«خواهم» یا «پندش دهم» و در عباراتی مثل «چون من» یا «لبخند مهرم» اول شخص مفردی که منظور است مؤنث است. چنین فرضی از سوی خواننده ناشی از خطایی است که در نقد ادبی سنّتی از آنگونه که در ایران رایج است بسیار رخ می دهد. و آن یکی انگاشتن صدای اول شخص مفردِ درون شعر است با شاعر شعر. و از همینجاست که بسیاری نزاعهای منتقدان امروز ما بر سر فردوسی و حافظ و دیگران به بیراهه می رود.[۱۸] در خواندن متن ادبی گام نخست تمیز و تمایز مطلق است میان آفریدگار متن و هویّتی که از درون متن بر آن حکم می راند، و مآلاً معنای شعر را به پدیده ها یا ایده هایی در جهان آدمیان پیوند می زند. باری، در این بیت برای نخستین بار به جنسیّت راوی پی می بریم، و آن را، در ترکیب با سنّ راوی در قیاس با سن مرد یکپا از راه صفت «مادرانه» می پذیریم: راوی می توانسته مادر مرد یکپا بوده باشد. «پند» هم که بر اساس رده بندیهای موجود و شناخته در تمامی جوامع بشری کلامی است که از سوی «بزرگتران» به سمت «کوچکتران» در جریان است. پس «پند مادرانه» در اینجا بجاست، به ویژه اینکه مرد یکپا را به راستی نیازمند «پند» می بینیم.

و امّا در محتوای بیت، اگر دقیق شویم، به دو نکتهٔ اساسی می رسیم. نکتهٔ اول اینکه زن، که اکنون خود را در مقام مادر مرد جوان تصور می کند، می خواهد پند خود را به مرد جوان یکپا برساند، ولو اینکه مرد را سرِ پند آموزی نباشد. حالتی است نومیدانه به پندگویی برخاستن آنگاه که می دانی ای بسا پند تو کارساز نخواهد افتاد. نکتهٔ دوّم اینکه محتوای پند زن در مصرع نخست مشخص شده است (خواهم شکیبایی از او). ولی مگر نه اینکه دو بیت پیش زن گفته بود که مرد یکپا «گویا ... جانی شکیبا ندارد.» آیا پندی که زن، مجالی اگر می یافت، به مرد می داد به دلیل ناشکیبایی جان مرد جوان بیهوده نمی بود؟ بیهودگی و نومیدی، نومیدی و

۱۸. این درست است که، به ویژه در شعر غنایی، شاعر عموماً حالات و عواطف خود را وصف می کند. ولی تفاوت میان «صدای درون شعر» با «شاعر» تفاوتی است که به هستی شناسی بیان ادبی مربوط می گردد. واژه های «حافظ» یا «من» در غزلهای حافظ را نمی توان خود به خود یا یکدیگر یا با شخصی به نام خواجه شمس الدین محمد شیرازی مشهور به حافظ یکی پنداشت. به گفتهٔ باختین (Bakhtin): «محال است بتوان، با خود مطلقاً یکی بود، و «من» واقعیِ کسی را با «منِ» روایتی که او نقل می کند آشتی داد، همچنانکه نمی توان تصور کرد که کسی بتواند موی سر خود را در دست بگیرد و خود را از زمین بلند کند.» نگاه کنید به:

Tzvetan Todorov, "Bakhtin's Theory of the Utterance," in *Semiotic Themes*, ed. Richard T. De George (Lawrence: University of Kansas Press, 1981), pp. 165-178.

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

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

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

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

و زن، که در لحظهٔ رو گرداندن به سمت مرد فکر می کرده او را در چند قدمی خود خواهد دید، با مشاهدهٔ جای خالی مرد با پرسش خود، «تا چون رود او ...؟» که اکنون تنها در معنای مجازی (یعنی شاعرانه) خود، همچنان پرسشی است بی پاسخ، بر جای مانده است. و ما اگر شعر را داریم تنها به این دلیل است که این زن ـ ـ تصادفاً ـ ـ شاعر بوده، و توانسته تجربهٔ خود را در قالب شعری عرضه کند که در آن مفهوم این «رفتن» از راه شگردهایی که شاعران از زبان برمی گیرند و به آن باز می سپارند به چیزی چون «گذشتن از سر زندگی» بدل می گردد. در این مورد کافی است فکر کنیم که مرد جوان، اگر مثلاً یك دست نمی داشت، یا هر معلولیّت دیگری جز یکپا بودن یا بی پا بودن می داشت، شعر باید منابع زبانی خود را به صورتی کاملاً

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حورا یاوری

از کینهٔ شتری به خشم انقلابی

تأملی در دلالتِ استعاریِ شعر

«و نگاه کن، به شتر، آری»

از:

سیمین بهبهانی

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

به زبانِ این نوشته شعرِ سیمین بهبهانی *غزل* هست، امّا *تغزلی* نیست و خوانندگانِ شعرِ او گرچه *غزل* می خوانند امّا از عوالم سنّتی و آشنای غزل فاصله می گیرند و به فضاهای معناییِ تازه ای گام می نهند که پیش از این با قالب غزل بیگانه بوده است. نوشتهٔ زیر تلاشی در بر گشودن همین معناست بی آنکه پاسخی در نظر داشته باشد که آیا برگذراندن شعر از مضامین و معانی آشنای کهن و کشاندن آن به فضاهایِ معنایی تازه با افزودنِ وزنهای کم سابقه به قالبهایِ سنّتی امکان پذیر است؛ آیا قالبِ غزل - که به اعتباری بازتابِ ساختارِ جوامعِ سنّتی و مذهبی یا به عبارت دیگر جوامع مبدأ گرا و مرکز مدار است - می تواند تحوّلات بنیانی روزگاری را که هر روز بیشتر از روز پیش از مبدأ دور می شود و مرکز را فراموش می کند، تاب بیاورد و از هم نپاشد؟ آیا این چهارچوبِ کهن و استوار بر عامل تکرار - ولو چیزی بر آن بیفزاییم و یا از آن بکاهیم - خبر از آن ساختاری از اندیشه نمی دهد که همچنان در بنیان و عمق با سنّتهایِ آشنا و کهن سازگارتر است، فردا را تکرار دیروز می بیند و انسانِ همزمانِ خود را همچنان با معیارهای جامعهٔ سنّتی - که مرکز مدار و ساریان پرست است - تعریف می کند؟ و دست آخر اینکه آیا همین چارچوب بازتافته در ساختارِ شعر و جهان بینیِ شاعر نیست که خود را بر قلمروی اندیشه و آگاهی انسان همزمانِ او نیز می گستراند، این انسان را در مدار بستهٔ رفتارهای غریزی و انعکاسیِ شتر - استعاره ای که شعر بر محور آن شکل می گیرد - به بند می کشد و راههای گریز از این فرجامِ تلخ را بر او فرو می بندد؟

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

«و نگاه کن، به شتر، آری»

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

لایهٔ انبارشی
۲۰ بند

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

لایهٔ هیجانی
۸ بند

لایهٔ انفجاری
۴ بند

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

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

«و نگاه کن، به شتر، آری»

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

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

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

استعاره[۲] را نیز چون بسیاری از مفاهیم دیگر برای نخستین بار فیلسوفان کلاسیك یونانی تعریف کرده اند. امّا میان تعریف ارسطویی استعاره - یعنی *تشبیهی که ادات آن محذوف است یا نامیدن چیزی به نامی که از آنِ چیزی دیگر است* - و یا آنچه به طورِ مثال در «حدائق السحر فی دقایق الشعر» رشیدِ وطواط می بینیم که «... اگر بعید نباشد و مطبوع بود، سخن را آرایشی تمام حاصل گردد...»[۳] با تعریف امروزین استعاره - که به اعتبار کلام Wayne C. Boothe «*سرشت ناگزیر هر دیسکورس انسانی است*»[۴] فاصله بسیار است. استعاره در تعریف فراگیر امروزینِ خود از دیگر آرایشهای کلامی و صنایع بدیعی، به ویژه تشبیه به کلّی متمایز می شود و گزینش و پذیرشِ آن درست به اندازهٔ شیوهٔ نگریستن به جهان و گزینش دیدگاه حائز اهمیت است.

در هر بیان استعاری که بر پایهٔ رابطهٔ مضاعف و دو قطبی پدیده ها شکل می گیرد و بیگمان یك وظیفهٔ خاص در امر شناسایی دارد، دست کم دو میدان یا دو گسترهٔ معنایی می توان سراغ کرد که اگرچه بنیان و آغازی جدا از هم دارند در ربطی متقابل در ذهنِ آفرینندهٔ استعاره حضور می یابند و به معنا می رسند. یکی از این دو میدان آشکار و شناخته است و آن دیگری ناپدیدار و نا آشنا. مختصات معناییِ سویهٔ آشکار و شناختهٔ استعاره در سیر دلالتی بیان استعاری از همهٔ تضادهایی که میان این دو گسترهٔ معنایی هست در می گذرد و همهٔ شباهتهایی را که نسبت می آفریند و به میدان دوّم یا سویهٔ پوشیدهٔ استعاره که در ربط با میدانِ نخست در ذهنِ آفرینندهٔ استعاره به معنا رسیده است، راه می گشاید. میان این دو سویه و دو میدان معنایی هم کشاکشی پایان ناپذیر در کار است و هم گرایشی ناگزیر به *بیان و نمایش* یکدیگر. گریزپایی، لغزندگی و چند سویگیهای معنایی استعاره از تنش میان این دو روند همزمان و ناهمسو سر بر می کشد که یکی به آمیزش و نزدیکی، به آشنایی و یگانگی می گراید و دیگری از همهٔ این آشناییها می گریزد. این ذهنِ آفرینندهٔ استعاره است که به حضورِ همایند و همبستهٔ این دو آشنایِ از هم گریز راه می دهد،

۲. بنگرید به پیرست این مقاله دربارهٔ استعاره.

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

۴.

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

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

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

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

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

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

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

شوند.

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

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

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

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

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

شعر «و نگاه کن، به شتر، آری!» که یازده بند آن با «وَ» آغاز می شود دارای ۳۲ بند کوتاه و بلند است. جملهٔ امری عنوانِ شعر در آغاز و انجام آن نیز تکرار می شود و شعر را در میان این دو *فرمان* مهار می کند. شعر دارای سه لایه و سه پارهٔ جدا از هم و به هم پیوسته است:

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

لایهٔ انبارشی شعر با ۲۰ بند کوتاه و بلند، بیش از ۶۲ درصد کل شعر را دربر می گیرد. در این پارهٔ آغازین، واژه هایی چون حوصله، فریب، عطش، شن، فکزاران و بیزاری به فضای شعر رنگ صبر و مدارا می دهد. شعر بر پایهٔ عامل تکرار - به معنای تکرار پاره ای از هر بند شعر در بند دیگری که بلافاصله به دنبال آن می آید - شکل می گیرد که گذشته از ساختار بیرونی به درونمایه و معنایِ آن نیز کیفیتی *انبارشی* می دهد. تکرار پاره ای از هر بند در آغازِ بند دیگر بر نیرویی که از بهم نشینی و برخورد واژه ها و نشانه ها سر برمی کشد می افزاید و در لایهٔ هیجانی ـ مجموعاً هشت بند ـ فضای شعر را به یکباره دگرگون می کند. پیکرهٔ شعر به واژگانی تازه که در خورِ این فضایِ تازه است راه می دهد. بافت آوایی شعر دگرگون می شود. واژه ها خشن می شوند و سکوت و مدارا از شعر رختَ برمی بندد، کاربرد واژه هایی چون هَیَمان (به معنای افسارگسیختگی، در برابر حوصله)، عطشان (در برابر عطش)، کینه (در برابر بیزاری)، خشونت (در برابر اشك) و انباشتِ فضای شعر از تنشی که از تکرارِ حروف سایشی و صفیری (س، ص، ق، غ، ز) سر برمی کشد، هوا را از رگباری فرا رسنده آبستن می کند و شعر را در حلقهٔ پایانیِ این زنجیره چه در سطح زبان و آرایشهای کلامی و چه از نظرِ درونمایه و محتوا به *انفجار* می رساند. انبارشی که در زبان، ساختار و بافت شعر رخ می دهد دقیقاً همان باری است که سنگینی و فشار آن *حوصلهٔ* شتر را که یکی از دو آمیزهٔ سرشتی اوست به پایان می رساند و او را، با نیمهٔ دیگر وجودش - یعنی سراب - رو در رو می کند. فضای

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۷.

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

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

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

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

و نگاه کن، به شتر، آری

تا بند ۶ شتر با سراب

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

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

کل شعر: ۸ بند:
۳۲ بند لایهٔ هیجانی

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

و نگاه کن، به شتر، آری

همانگونه که در نمودار می بینیم *ساربان* در دو لایهٔ انبارشی و هیجانی شعر (مجموعاً ۲۸ بند از ۳۲ بند آن) از فضایِ شعر غایب است و تنش فضایِ شعر نه از رابطهٔ شتر - ساربان که از رابطهٔ شتر - سراب و نوسانِ شتر میانِ دو نهایتِ سکوت و انفجار سر بر می کشد و شتر، امّا، چشمانِ ز خشم خونینِ خود را هرگز بر این سراب که در درونِ خود او و نیمه ای از سرشتِ اوست نمی گشاید. *ساربان* را به جایِ *سراب* می گیرد و در بندهای پایانی شعر خونشَ را به «زخمی کاری» بر برهوتِ تشنه ای که هرزگاه هستیِ خودِ اوست فرو می پاشد و نفسی به آسودگی برمی آورد؛ امّا درست در بازدمِ این 'دم فرخنده' - بی آنکه از *سرابی* که پشت سر نهاده است چیزی به یاد بیاورد - به مهمیزهایِ *ساربانی* دیگر که *سرابی* دیگر را فرا رویش می نهد از جای برمی خیزد و آرام و سر به زیر دورِ پایان ناپذیرِ حوصله و سراب را چون گردش فصلها و حرکت سیاره ها از سر می گیرد.

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

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

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

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

از انتقال مختصات معنایی *کینهٔ شتری* به *خشم انقلابی* استعارهٔ تازه ای آفریده می شود. گامهایِ همواَر و یکنواخت شتر به پاهای خسته و سرهای فرو رفته در گریبانِ گرفتارانی که از نابسامانیها و نابهنجاریِ زمانه و زندگی به تنگ می آیند و دم نمی زنند پیوند می خورد، و آنکه با پذیرشِ اینَ دلالت استعاری به جهانِ معنایی شاعر پای می گذارد و جهان را از چشم اندازِ او نگاه می کند، در جنونِ برآمده با صبرِ شتر - و انسانی که در این دلالت استعاری به جای شتر نشسته است - فورانِ ناگزیر و بی امان خشمی را می بیند که همهٔ آنچه را که بر سر راه آن است از میان برمی دارد و هر آنچه را که هست می سوزاند.

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

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

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

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

«عین القضات همدانی»

پیوست: «دربارهٔ استعاره» Metaphor

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

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

میهن بهرامی

سه چهرهٔ یك شعر

طرحی شفاف از یك بانوی ایرانی، پیش روی ماست، سیمین.
در تاریخ معاصر، ما سه زن شاعر داریم با سه طرح روشن. تفاوت میان آنها، عرضی است، هر سه گوهری یگانه اند و جوهر شعرشان از یك خاستگاه، درخشیده.
پیش از همه، و در ابتدای این قرن، پروین اعتصامی است، با زندگی کوتاه و یادمان شعری بلند و ماندگار. میراث دار اساتید شعر کهن با شیفتگی یك دختر نوجوان پای بند آیینهای سنت و وابسته ذهن و احساس به پدری بافرهنگ. در محفل اوست که قوانین شعر را می شناسد و هم او برای همیشه شخصیت اول زندگی پروین است.
این شیفتگی دید و سائقهای دختر جوان بر رابطه های عاطفی اش چیره است، تا آنجا که او را به یك افسردگی تیره می کشاند. مرگ پروین در عین جوانی، نوعی پایان انتخابی است. او پس از سه ماه که از ازدواج ناموفق و تاجورش، با پسرعموی پدر، می گذرد، به خانه بازمی گردد، می داند که چنین پیوندی برای چنان سرنوشتی، تا چه حد ویران کننده بوده است. می داند که تصویر شاعرانه و بسیار پرداختهٔ پدر، تنها نمونه از این نوع در هستیِ اوست و این جز خیالی بیش نیست. در تصادم زندگیِ عملی با جهان وسیع و دقیق و پالودهٔ ذهنی است که او به خواست خود، مرگ را برمی گزیند. بیماری و عدم تشخیص درست پزشکان، بهانهٔ این گزینش است. او به «آخرین منزل هستی» می رود. هستی در مرگ. و در شاعران این سرزمین، مرگ معنایی عجیب دارد و گستره ای عجیب تر. در آنان که زیر آفتاب ایران زندگی شدیدی دارند، اندیشیدن به مرگ، تعدیلی بر احساس بسیار شدید عشق به زندگی است.
اما پروین، در قالب یك زن اصیل ایرانی، سرشتی مردانه دارد – سهمی به دلیل آنکه او به پدر عشق می ورزد و می داند که پدران، مهر جدی تری به پسر دارند – او می کوشد تا در قالب یك زن، قدرتهای مردانه ای نشان دهد، که در تاریخ او اقتدار شعر نیز، غالباً به دست مردان است.
زبان توانای آنها را برمی گزیند و پیام آوری مردانه می شود، در حکایتهای ظریف زنانه و مادرانه.
کمال طلبی اخلاقی، اصول بنیانی تربیت فردی، حمایت از ضعیفان و گزینش مشرب افتادگی و رهایی.

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

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

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

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

وجوه تفرق این دو نیز مانند مادر و دختر است.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

آیا این یك گزینش است؟

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

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

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

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

در شعر، این موسیقی، فرآیندی مأخوذ از مبحث روانشناسی محض هنرمند نیست. طرح روح یك زن شاعر، فرآیند تفردی از میراث فرهنگ و تاریخ، اعتقادات، باورها و اخذ نتیجهٔ شخصی از تجربیات و سائقهای مذهبی و تأثیرهای اساسی تربیت و میراث ژنتیك - که تا اینجا اجزاء تشکیل دهندهٔ بنیانهای روانی او - و آن ترکیب

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

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

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

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

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

میهن بهرامی

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

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

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

این صدای شکفتن را
از بهار تنم بشنو:
هر جوانه، به آوازی
گویدت که «منم» بشنو.
هر جوانه، به آئینی،
شد شکوفه پروینی؛
مست جلوه، اگر گفتم
«شاخ نسترنم»، بشنو
بیش از این چه درنگ آرم؟
چنگ زهره به چنگ آرم
بر رگش، به هزار آئین،
زخمه گر بزنم، بشنو.
هر رگم، رگ ساز اینك،
با فرود و فراز اینك:
رأی خود زدنم بنگر،
بانگ تن تنتم بشنو.
اوج شادی و سرشاری،
این منم؟ نه منم! آری،
غلغلی به سبو از نو
در می کهنم بشنو.
گلشنی، همه هشیاری،
رسته در نگهم، بنگر؛
عالمی همه بیداری،
خفته در سخنم، بشنو.
از تو جان و تنم پر شد،
چون صدف که پر از دُرّ شد؛
آنچه گفتی و می گوئی،
جمله از دهنم بشنو.
نه! که لولی مستت، من؛
جام طرفهٔ دستت، من؛
وای حیف حریفان را
پارها شدنم بشنو.
این صدای شکستن را،
اوفتادن و رستن را

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

میهن بهرامی

گردن آویز

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

شهریور ۶۷

پرتو نوری علاء

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

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

۱ـ پروین اعتصامی

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

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

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

۱.

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

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

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

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

اشعار پروین شامل قصیده، غزل، مثنوی، و قطعه در عصر خود و دردوره های بعد، از استقبال عموم برخوردار بود. همعصران و روشنفکران دوراتش متفق القول او را بسیار ستوده اند[۴] و منتقدین زمان ما، امّا، عقاید متفاوتی دربارهٔ شعر او ابراز کرده اند، تا جایی که یکی او را «از معماران طراز اوّل تاریخ اندیشه های اجتماعی و سیاسی» ایران دانسته که «در زمانی غالب بر دو دهه اساسی ترین انگیزه ها و عقاید سیاسی و اجتماعی عصر خود را در شعر منعکس کرده است»[۵] و دیگری می نویسد «پروین را نباید ملامت کرد که چرا میل خاطری به جریانهای تاریخی زمان خود نداشته و به ندرت اشاراتی صریح به تحولات و حوادث مهم کشور در اشعار خود آورده است.»[۶] یکی شیوهٔ بیان پروین را به نیما نزدیك می بیند که «می خواهد حال دل باز گوید و از خود سخن بگوید و این شیوه ای است از نوآوریهای او» که «عمیقاً گرایشی است جدید و به خاستگاه تاریخی، فکری و فلسفی عنصر فردیت در جامعه ایران مربوط می شود»[۷] و دیگری می نویسد «شعر شخصی نگفتن پروین ... شاهد تأثیر نگرفتن پروین از محیط و عصر خود است» و یا «شعر نیما هیچ پاسخی از جانب پروین بر نینگیخت.»[۸]

مطالعهٔ اشعار پروین شکّی باقی نمی گذارد که او یکی از شاعران مشخص عصر خویش است که با حساسیتی فوق العاده ـ امّا جدا از احساسات شخصی اش ـ به طبقهٔ محروم و تحت ستم، توجه دارد. سراسر اشعار او اشاره به ظالمی و مظلومی است. او در برخی از اشعارش مستقیماً پادشاهان و قدرتمداران را خطاب می کند و

۴ـ حشمت مؤید، «جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی»، ص ۲۲۹، *ایرانشناسی*، «ویژهٔ پروین اعتصامی»، صص ۲۱۲ـ۲۴۰.

۵ـ دهباشی، «شعر، سیاست و اخلاق»، ص ۲۴۱.

۶ـ مؤید، «جایگاه پروین»، ص ۲۱۶.

۷ـ احمد کریمی حکاك، «پروین اعتصامی، شاعری نوآور»، ص ۲۸۱، *ایرانشناسی*، «ویژه پروین اعتصامی»، صص ۲۶۴ـ۲۸۴.

۸ـ فرشته داوران، «شعر 'غیر شخصی' پروین اعتصامی»، صص ۲۸۹ و ۲۹۱، *ایرانشناسی*، «ویژه پروین اعتصامی»، صص ۲۸۵ـ۳۰۹.

ظلم و جورشان را به رخشان می کشد.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۱۰ـ حشمت مؤید، «جایگاه پروین»، ص ۲۳۱.

۱۱ـ دیوان پروین اعتصامی، ص ۱۵۱.

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

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

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

۱۳- دیوان پروین اعتصامی، ص ۱۲۹.

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

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

«کودك آرزومند»

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

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

۱۵- *دیوان پروین اعتصامی*، ص ۲۱۲.

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

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

«دو همدرد»

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

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

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

۲. فروغ فرخ زاد ـ سیمین بهبهانی

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

۱۶. همانجا، ص ۱۰۱.

۱۷. *دیوان پروین اعتصامی*، ص ۷۹.

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

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

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

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

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

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

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

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

۱۹ـ همانجا، شعر «شب و هوس»، ص ۱۷.

۲۰ـ همانجا، شعر «شراب و خون»، ص ۲۵.

۲۱ـ همانجا، شعر «سرود زیبایی»، ص ۹۰.