عاشقانه ها

گذری بر عاشقانه‌های سیمین بهبهانی

مهری بهفر

بررسي ذهنيت غنايي و تغزلي اشعار سيمين بهبهاني، شاعري كه از سال ۱۳۳۵ با انتشار جای‌پا[1] تا انتشار مجموعه شعرِ یک‌دریچه به آزادی به سال ۱۳۷۴، بیش از چهار دهه سرودن را زیسته و زیستن را سروده است، ایجاب می‌کند؛ همرهِ فرود و فرازِ شعر او به دههٔ سی بازگردم تا با گزارش‌گونه‌ای از آغاز تاکنونِ شعرِ او، بسترهٔ واکاویِ ذهنیتِ غنایی در غزل‌های سیمین فراهم آید. گفتنی است ذهنیت غنایی سیمین، از زاویه دیدِ نقدزن ورانه، نیز نگریسته می‌شود.

در جای پا نخستین مجموعهٔ شعر سیمین، به ترتیبِ فزونی، چهارپاره‌هایِ اجتماعی-سیاسی، چهارپاره‌های عاشقانه و غزل دیده می‌شود که بر سراسر آن گونه‌ای از انسان‌گرایی با رمانتیسمی سطحی، برون‌گرا و درونی نشده در سخن است. قالبِ غالب در این مجموعه‌شعر چهارپاره است و مضمونِ فزون‌تر مشکلات و دردهای اجتماعیِ مردمِ فرودست و حتی فرادست است، از اندوه زن روسپی گرفته تا دردِ جیب‌بر و از رنج دختر رقاصه تا زن کارمند و از غم فقر تا غمِ «زن در زندان طلا».

این گرایش‌های سیمین به سرودنِ شعرهای اجتماعی و توجه به تودهٔ فرودست یا فرادستی چون «زن در زندان طلا» که اسیر بورژوازی نموده شده، حاصل گرایش‌ها و تمایلات جوانی سیمین به دردمندی‌های مردم است.

در مجموعه شعرهای پسینِ سیمین، همچون چلچراغ کم‌تر و در آثار بعدی دیگر اثری از واسطه و روسپی و رجّاله و... نیست و اگر دردی اجتماعی نیز در مجموعه‌های -بیشتر- پس از رستاخیز بازتاب می‌یابد، غیر مستقیم‌تر و حسی‌تر از شعرهای احساسی، سطحی و صریحِ آغازین اوست.

پس از مضامینِ اجتماعی-سیاسیِ مبتلا به رمانتیسمی سطحی ، بیشترین حجم از اشعار این مجموعه به چهارپاره‌های عاشقانه و اندکی نیز به غزل اختصاص دارد. چهارپاره یا دو بیتیِ پیوستهٔ نیمایی که پس از نیما برایِ شاعرانی که ضرورت تغییر را دریافته بودند اما از سنت دیرمان و تغییرناپذیرِ وانمود شدهٔ شعر پارسی گسستن نمی‌توانستند، گریزگاهی بود که آنان را در عین حال که از نوآوریِ مخاطره‌آمیز نیمایی پا پس می‌کشیدند، به دست دراز کردن بدان سوی کامیاب می‌کرد: توللی، مشیری، نادرپور، فروغ، سیمین و بسیاری از شاعرانِ پس از نیما، شاعریشان را با چهارپاره

سرایی آغازیدند و کسانی چون فروغ و نادرپور از آن به سوی فراروی از مرزهای نیمایی درگذشتند و سیمین از آن به سوی غزل کلاسیک واپس گشت.

در دومین مجموعه شعر سیمین، چلچراغ، که به سال ۱۳۳۶ انتشار یافت، واپس‌گردِ آرام آرامِ سیمین از چهارپاره به سوی غزل دیده می‌شود. به گونه‌ای که بسامدِ تکرارِ غزل در این کتاب در حدودِ دو برابر چهارپاره است. در این مجموعه چهارپاره و غزل با مضمون اجتماعی ـ سیاسی نیز دیده می‌شود. برای نمونه سیمین در غزلی به نام فریاد که آن را «به آن‌ها که در سختی پیمان شکستند»، تقدیم کرده، به سختی از پیمان‌شکنی و سراب بودنِ وعده‌هایِ سیاسی می‌نالد:

۱

گفتند: «شام تیرهٔ محنت سحر شود،
خورشید بخت ما ز افق جلوه‌گر شود.»
گفتند: «پنجه‌های لطیف نسیم صبح
اندر حریم خلوت گل پرده‌در شود.»
...

گفتند: «هست خضری و او رهنمای ماست،
ما را به کوی عشق و وفا راهبر شود.»
گفتند: «بی‌گمان بت چوبین زور و زر
از شعله‌های آه کسان شعله‌ور شود.»
...

گفتند و گفته‌ها همه رنگ فریب داشت
شاخ فریب و حیله کجا بارور شود
...

(چلچراغ / ص ۱۸۱)

در غزل‌های عاشقانهٔ مجموعهٔ چلچراغ، نه از آن نوآوریِ پسین سیمین در قالب غزل پارسی نشانی است و نه از نوآوری در زبان و محتوا. غزل‌های این مجموعه با همان ذهنیت، لاجرم با همان زبان و مضمونِ غزل‌های چند سدهٔ پیش سرایش یافته‌اند، بی‌هیچ بارقه‌ای از نوگرایی (به هنگام بیشتر دربارهٔ غزل سخن خواهد رفت).

افزایش تدریجی غزل در مجموعهٔ چلچراغ، در مجموعه شعر بعدی سیمین یعنی مرمر[۲] ـ که در سال ۱۳۴۲ انتشار یافت ـ آهنگ تندتری می‌گیرد و بسامد غزل‌های سنتی در این مجموعه نسبت به چهارپاره فزونی می‌یابد. و این نشانِ بیش از پیش واپس‌رفتنِ سیمین از سرودنِ چهارپاره‌های نیمایی به غزل سنتی است. همچنین گفتنی است که مضمون غزل‌ها و چهارپاره‌هایِ مرمر، عاشقانه است و تغزلی و از آن گونه غزل‌ها و چهارپاره‌های اجتماعی ـ سیاسی نخست در این مجموعه نشانی نیست.

پس از مجموعهٔ مرمر که به سال ۱۳۴۲ منتشر شد، سیمین تا سال ۱۳۵۲، یعنی سال انتشار مجموعه

مجموعه اشعار
رستاخیز
حاصل
ده سال
سکوت پرتفکرِ
شاعر
است

شعر رستاخیز، سکوت اختیار کرد. در این فاصله فروغ فرخزاد به گونه‌ای ناگهانی در گذشت، گویا مرگِ فروغ در خاموشی گزیدنِ سیمین بی‌تأثیر نبوده است. سیمین پس از مرگ فروغ می‌گوید: «تا مدتی شعر نگفتم. فکر می‌کردم دیگر کسی نیست که مرا بدواند آخر پس از مدتی گفتم: "چرا پایت شکسته؟ او [فروغ] پس از مرگ هم می‌دود تو هم بدوا" درست تشخیص داده بودم، او پس از مرگ هم می‌دوید. با پای دیگران می‌دوید با موجی که انگیخته بود می‌دوید[۳]».

سیمین دربارهٔ خود و فروغ می‌گوید: «من و فروغ در عرصهٔ به شهرت رسیدن، تقریباً همزمان از زمین جوشیدیم و سبز شدیم[۴]»، حال فروغ شاعری که در آن زمان با سیمین ـ و بالعکس ـ مقایسه می‌شد، در مدت کوتاهی بارِ شعر خود را بسته و رفته بود. از چهارپاره سرایی درگذشته، از شعر نوی نیمایی نیز فراگذشته و به سوی آسانی و روانیِ شکل و زبان شعر نیمایی گراییده بود، مفهوم و ذهنیت غنایی و زنانه‌ای را در شعرش درونی کرده و ژرفا و وسعت بخشیده بود، که آغازگر و نوآورنده‌اش خودِ او بود، شعری ناب و شالوده‌شکن و ویژهٔ فروغ.

این ده سال، از سال ۱۳۴۲ ـ یعنی سال انتشار مرمر توسط سیمین و انتشار تولدی دیگر توسط فروغ ـ تا سال ۱۳۵۲ برای سیمین ده سالی تفکر برانگیز بود تا سیمین به ارزیابیِ کارنامهٔ شعری خود و فروغ و دیگر معاصران بنشیند.

تولدی دیگرِ فروغ که پس از سه مجموعهٔ اسیر، دیوار و عصیان دوباره زاده شدنِ سراینده‌اش رامژده می‌داد، مورد اعتنا و توجه به حقِ منتقدان و شعرِ معاصرخوانان قرار گرفته و به گفتهٔ سیمین «قبول عام [و خاص] یافته بود[۵]»، در سال ۱۳۴۵ ـ اندی بعد از مرگ فروغ که از مجموعه شعر ناتمامش، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد پیشی گرفت و خوانندگانِ شعرش را زودتر از آن مجموعهٔ واپسین به فرارسیدن فصلی مؤمن کرد ـ پنجمین و آخرین مجموعه شعر فروغ منتشر شد و پس از آن نقد و نظرهایِ بسیاری دربارهٔ فروغ و مجموعه اشعار پنجگانه‌اش نگاشته شد. همهٔ این‌ها را سیمین در سکوت ده ساله‌اش هوشیارانه وامی‌کاوید تا در دهمین سال با انتشار مجموعه‌ای به نام رستاخیز به سوی خوانندگانش بازگردد.

این مجموعه شعر، شعر ده سال سکوتِ پرتفکرِ سیمین، از سال ۴۲ تا ۵۲، کم حجم‌ترین مجموعه شعر سیمین است. در این مجموعه هنوز آن تغییر روشِ سیمینیِ امروزِ سیمین مشهود نیست و در آن چهارپاره‌های اجتماعی ـ سیاسی، عاشقانه و غزل‌های کلاسیک عاشقانه و اجتماعی با زبانی قوام آمده‌تر از چلچراغ و برخی از اشعار مرمر دیده می‌شود. در رستاخیز بسامدِ درونمایه‌های سیاسی ـ اجتماعی در قالب غزل کلاسیک، بیش از غزل‌عاشقانه و غزل‌های عاشقانه بیش از انواع چهارپاره است. بسامد بالای غزل در رستاخیز از واپس گشتِ سیمین به سنت عاشقانه‌سرایی و بازگشت از چهارپاره‌های نیمه نو ـ نیمه سنتی حکایت دارد. در این مجموعه برخلافِ نامش خیزی و رستاخیزی پدیدار نیست.

در مجموعه شعر بعدی سیمین، یعنی مجموعه شعر خطی ز سرعت و از آتش که در سال ۱۳۶۰ منتشر شده، وی نمونه‌هایی از آن غزل‌های نوین‌اش ارائه می‌دهد. او از چهارپاره، شعرِ دوزیستی که میانِ شعر کلاسیک و شعر نو سکنا گرفته بود، به سوی غزل سنتی واپس گشت تا پس از واکاویِ شرایطِ شعرش در زمانهٔ معاصر و در میان معاصران از این واپس‌روی برای رسیدن به اوج و یکتایی و تشخص و ویژه بودن، شعرش را تجهیز کند. سیمین «نوآوری با حفظ قالب سنتی» را خصوصیت کلامش می‌شمارد و شناسنامهٔ شعرش و آن را همان چیزی می‌داند که سخن او را از کلام دیگران مشخص می‌سازد[۶]. نیز او می‌گوید: «نیما شکل هندسی

قالب کهن را به هم زد، ریتم افاعیل گذشته را حفظ کرد. من شکل هندسی قالب‌ها را نگاه داشتم اما ریتم افاعیل را دیگرگون کردم[۲].»

تقلیل و فروکاستنِ دگرگونیِ نیما به شکستنِ قالبِ کهن و فراموش کردن حرکت سترگِ او در معنا و محتوای شعر و دگرگون کردنِ تعریفِ شعر از محدودهٔ تنگ و مقیدِ «کلامی موزون و مقفا» و رانشِ آن به تعریفی فراگیر و گسترده و در عین حال در نزدیکیِ ماهیت هنر و گوهره و سرشت شعر و دگرگونیِ روندِ سرودنِ شعر کلاسیک و رواج دادن نوعی نگاه و نگرشِ نو و انسانی به هستی، انسان، طبیعت، اشیا، شعر و... از نقش‌های دیگرگون کننده و کارساز و تأثیرگذار نیما در شعر فارسی بود.

همین نگاه سیمین به کار نیما و تعریف آن در حد و و حدود شکستن قالب کهن و نگه داشتِ ریتمِ افاعیل است که موجب شده، دوستانی ـ نه منتقدانی ـ او را نیمای غزل بنامند و این نام‌گذاری همچون دوری باطل سبب شود شاعر و خوانندگان شعرش، تغییرهای این چنینی را در بافت و ساخت غزل، عملی نوآورانه از گونهٔ نیمایی پندارند.

غزل کلاسیک، نام شکل و محتوایی ـ توأمان ـ از شعر فارسی است که کوتاه (بین ۵ـ۷ تا ۱۲ـ۱۶ بیت) موزون و مصرّع و مقفا و نیز در بردارندهٔ مفهومی غنایی و عاشقانه باشد. همان گونه که گفته شد، در عنوان غزل، پیوستگیِ شکلِ موزون، مصرع و مقفا و کوتاه و فشرده بودنِ آن، از مفهوم غنایی و محتوایِ عاشقانه جدایی‌ناپذیر است. مصداق این مفهوم غنایی و عاشقانه می‌تواند معشوق، حقیقت، دین، مردم، سیاست و... باشد اما شرط آن حفظِ غنایی بودن و عاشقانه بودن عواطف و تمایلات و احساس‌های شاعر است، بدان مصداق (خواه معشوق، خواه خدا، خواه وطن و...).

سیمین به انگیزهٔ نوآوری و واگویی «مفاهیم روزگار» لازم دید، «گسترهٔ بکر و ناآزموده‌ای در پیش‌روی داشته باشد که دست‌آموز هیچ قانونی و قاعدهٔ لغوی نباشد» و چون در «اوزان قدیم» هرگز نمی‌توانست «غزلی جدی» بسراید که «در آن واژهٔ شلوار آمده باشد»، در عین حال که شکل هندسی غزل را حفظ کرد، وزن‌های ناشنوده و ناآشنا را جایگزین آهنگِ آشنای افاعیل معمول و متداول «خلیل بن‌احمد» و «شمس قیس» کرد تا واژه‌های، غیرشعری نظیر شلوار و مضامین نوی امروزی در غزلش امکان بروز یابد و در انطباق با روزگار، امکانات غزل گسترش گیرد.

در این باره نخست باید گفت هر چند سیمین وزن‌هایی مهجور و متروک را به کار گرفته و وزن‌هایی ابداع کرده است اما باید توجه داشت که تا هنگامی که شعر او قابل تقطیع عروضی است اگر چه حاصل این تقطیع، وزنی آشنا یا موجود در دوایر «خلیل احمد» و «شمس قیس» نباشد، نمی‌توان گفت گسترهٔ بکر و

نگاه سیمین به کار نیما و تعریف آن در حد و حدود شکستن قالب کهن و نگه‌داشتِ ریتم افاعیل است که برخی سیمین را نیمای غزل می‌نامند

ناآزمودهٔ غزل سیمین، دست‌آموز هیچ قانون و قاعده‌ای نیست.

دیگر آن که گسترهٔ غزل اگر چه با وزن‌های تازهٔ کاربرد یافته توسط سیمین، وسیع‌تر بنماید اما چهارچوب همان، قاعدهٔ تقطیع و تساوی مصرع‌ها و تکرار قافیه و ردیف همان است و این مرزها و قواعد است که با بی‌مرزی‌ها و بی‌قاعدگی‌های دنیای امروز ناسازگار و ناهمخوان می‌نماید. بازآفرینیِ گونه گونگی، آشفتگی و تن نسپردنِ جوامعِ امروز ـ و مسائل و مشکلاتش ـ به تعریفی ساده و یکسان، در ظرف و شکل هندسیِ غزلِ کلاسیک بازگفتنی و بازنمودنی نیست و شاعرِ وفادار به رعایتِ حریمِ هندسیِ غزل را ناگزیر می‌کند، قواعدی را بر بیرونِ بی‌قاعده و قانون تحمیل کند تا آن حقیقتِ بیرون در سیستمِ هندسیِ غزلش درونی شود، این تقیّد در وهلهٔ نخست موجب تمرکززدایی حسی و اندیشگیِ شاعر از سرشت و ماهیت هنر می‌شود، همچنین سبب می‌شود که شاعر نکته‌ها، مفاهیم و حقیقت‌های برونیِ انقیاد نیابنده را فرو نهد تا تساوی مصرع‌ها و تکرار قافیه و ردیف را ممکن سازد و در این جاست که کم‌کم بخشی از حقیقت، از عاطفه و احساس، هنر و اندیشهٔ شاعرانهٔ شاعر با تساوی مصاریع، تکرار قافیه و شکل هندسی تباخت زده می‌شود.

نیما با این باور، ذهنیتِ تئوریک راکد و جامدِ شعر فارسی را در هم آشفت که هر نوع شعر و واگویی هر حقیقت، عاطفه و احساسی، شکل ویژه و خاص خود را خود تعیین می‌کند نه شکل هندسیِ فرضی و از پیش انگاشته در ذهن شاعر. این که شاعر شکل هندسی واحدی را در هر حالت و وضعیتِ حسی به کار گیرد و وزنی واحد را ـ گرچه وزن هر جمله یا هر پاره از یک جمله را با منطق طبیعی کلام، بی‌اندیشیدن به وزن ادا کند ـ در سراسر شعر و برای فرود و فراز حسی ـ عاطفی واندیشگی خود به‌کار برد، بی‌شباهت به کار دزد اساطیری یونانی پروکرست (Procruste) و تختِ معروفش نیست.

از این رو هیچ شاعری نمی‌تواند ادعا کند که در شکل هندسی ویژه‌ای که به گونه‌ای متکرر در سراسر شعرش در آیند و روند است، می‌تواند آزادانه به هر موضوعی و حس و عاطفه‌ای آمدوشد کند و در هنگام لزومِ هنری و ضرورت زیبایی‌شناسی شعر را بیآغازد و پایان ببخشد. تقید وزن و قافیه و ردیف ـ هر وزنی که باشد مستعمل یا غیرمستعمل ـ تقید است، قیدی که پرواز خیال و حس و عاطفه و اندیشهٔ شاعر را در کورانِ آفرینشگری از طبیعتِ پروازِ شاعرانه و هنری جدا می‌کند و چنین است که سیمین در یکی از شعرهای زمان پختگی‌اش، ناگزیر می‌شود چنین غیرشاعرانه بسراید:

من آن روز می‌گفتم که: «از مار می‌ترسم.»
و تأکید می‌کردم که: «بسیار می‌ترسم!»
به بازی طنابی را تن مار می‌کردی،
من آشفته می‌گفتم: «از این کار می‌ترسم!»
چو بر دوش می‌بستی، دو مار دروغین را،
به فریاد می‌گفتم که: «بردارا می‌ترسم!»
تو گفتی که: «ضحاکم!» من از درد نالیدم
که: «جابر، جبون، جانی جوانخوارا می‌ترسم!»
(دشت ارژن، من آن روز می‌گفتم، ص ۱۲۹)

تا انتهای بند اول این شعر جز وزن و قافیه و ردیف هیچ عنصرِ ماهیتاً شعری دیده نمی‌شود. این که رواِی شعر «از مار می‌ترسد» و تأکید کرده که «بسیار می‌ترسد»، سرشت شعری ندارد و بر دوشِ بند نخست، با این ویژگی‌ها بار کردن مفهوم نمادین، اسطوره‌ای ـ تاریخی و سیاسی از مار، بسیار سنگین است. نیک دیده می‌شود که این شعر نتوانسته با وفاداری به شکل هندسی و وزن و قافیه و ردیف، بارِ مفهومی و معنایی شعر را بکشد و آن

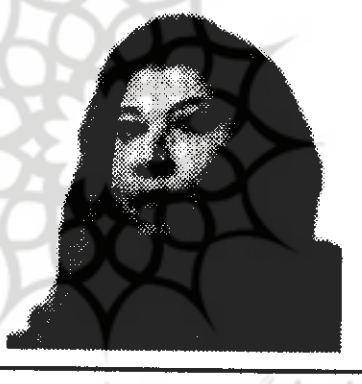
را به خواننده انتقال دهد و وی را از این مفهوم نمادینِ اسطوره‌ای ـ سیاسی، تاریخی دچار تأثر و انفعال نفسانی و اشراف و لذتی هنری کند.

نکتهٔ دیگر آن که ضرورتِ ظهور شاعری چون نیما که شرایط ادبی ـ اجتماعی و سیاسی، تاریخیِ ایران حضور او را اقتضا می‌کرد، به وی پایان نیافت، او آغاز راهی پرمخاطره بود که «دیگرانش می‌بایست پی می‌گرفتند ـ چنان که برخی چنین کردند ـ نزدیک شدن به گوهرهٔ شعر و فروگذاشتن پوستهٔ وزن و قافیه و ردیف و تساوی مصراع‌ها و سرودن بر اساسِ اقتضای خود شعر ـ نه سرودن بر مبنای شکل هندسی خاص ـ از تئوری‌های نیما بود که بر اساس آن شعر از نثر و نظم باز نموده می‌شد و آفریدنِ شعر هم از ردیف کردنِ واژگان و تصاویر با نگاهی وزن‌سنجانه و حسابگرانهٔ غیرهنری و غیردرونی متمایز.

با آن که بهبهانی می‌گوید: «چنان که نیما خطر کرد و دیگران و من از او آموختیم اما پیداست که او نیز چون بسیاران درسی را که نیما به شاعر امروز آموخت درست یاد نگرفته[8]» و برای سرودن «مفاهیم روزگار» از نیما واپس گشته و «گستردهٔ بکر و ناآزمودهٔ خود» را در تغییری اندک در شکل غزل کلاسیک جسته است البته او خود شجاعانه می‌گوید: «من هنوز آن شهامت را نداشته‌ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می‌کنم.»[9]

نکتهٔ آخر دربارهٔ غزل ـ خواه به شکل کاملاً کلاسیک آن خواه با تغییراتی در افاعیل و ریتم و فروع آن همچون غزل‌های سیمینی ـ آن که به باور نگارنده ناخودآگاه جمعی انسان ایرانی که بهترین‌هایِ این شعر کوتاهِ غنایی موزونِ مصرعِ مقفا را در خون‌فشان‌ترین فراقی‌ها، دردها، آوارگی‌ها، تنهایی، ستم‌ها، دورویی‌ها و شادمانه‌ترین پیوستگی‌ها و وصل‌ها و مژده‌ها تجربه کرده است، دیگر نسبت به این گونه شعر دچار آن انفعال نفسانی و تأثر هنری نمی‌شود. غزل فارسی پس از نیما خرقه تهی کرد و در شعر غنایی نیمایی و سپید و... تناسخ یافت. چراکه آن شکلِ آشنایِ غزل با آن امکاناتِ محدود و مقیدش دیگر ذهنِ آلوده به عادتِ ایرانیِ معاصر را به هیجان و تکان و دَوَران دچار نمی‌کند. ذهن انسان ایرانی که از خون چکان‌ترینِ این گونه شعر، دردهای تبارش را نوشانوش زیسته و تجربه کرده، نسبت به گونه‌های شعر کلاسیک به ویژه غزل که از قرن ششم وجه غالب شعر فارسی بوده، اگر نه بی‌حس، کم‌حس و تنبل و بی‌تحرک شده است. بر ذهن و روانِ خوانندهٔ ایرانی، غزل کلاسیک تکان‌دهنده و ولوله‌انگیزنده نیست و تقریباً هر خواننده‌ای می‌تواند آغاز و میانه و پایان هر غزل کلاسیک ـ بیشتر غزل‌های عاشقانه ـ را حدس بزند و پیشاپیش آن را گمان برد. اما سرودن غزل در دوران معاصر بی‌هیچ فایده‌ای نیست و از آن می‌توان برای سنجش، مقایسه و تقابل بسیار بهره

شاعر در مجموعهٔ جای پا به بازتولید ذهنیت غنایی شاعران سدهٔ هفتم و هشتم دست یازیده است



برد. همان‌گونه که نورتروپ فرای[10] دربارهٔ کتاب می‌گوید که هیچ کتابی بی‌فایده نیست، حتی اگر در خود آن فایده نیابیم، از مقایسه و تقابلِ آن کتاب و دیگر کتاب‌هاست که برای منتقدان و خوانندگان وسیلهٔ سنجه، ارزیابی و تحلیل حاصل می‌شود.

سرودن غزل و کوشش برای گنجاندنِ مضامین اجتماعی و عاشقانهٔ امروز در آن، بدین سبب دارای ارزش است که امکان مقایسهٔ غزل کلاسیک ـ که می‌خواهد بیانگر مسائل روز باشد ـ با قالب‌های نوبه‌نو شوندهٔ امروز را فراهم می‌آورد و این مقایسهٔ نتیجه‌مند است که سرانجام باور به فرجام رسیدنِ روایی، کارآمدی و تأثیر و توانِ غزل را ایجاد می‌کند.

باز می‌گردم به مجموعه شعر خطی ز سرعت و از آتش در این مجموعه شعر افزون بر غزل‌های سنتی و سیمینیِ عاشقانه، غزل‌های سیاسی ـ اجتماعی نیز دیده می‌شود. برای نمونه غزل چه سکوت سرد سیاهی برای جمعهٔ سیاهِ ۱۷ شهریور ۵۷ و غزل بر سفرهٔ چرمین، امشب... برای اعتصاب مطبوعات در ۲۰ مهر ۵۷ و غزل پرواز توانی آیا؟ برای آزادی نخستین گروه زندانیان سیاسی در آبان ماه ۵۷ و در غزلی دراز آهنگ. به نام ما نمی‌خواستیم، اما هست...، سیمین پاره دلی به رزمندگان دلیر وطن تقدیم کرده است. وی در غزل سازش مپسندید که به تاریخ ۲۰ دی ماه ۵۷ سروده، چنین می‌گوید:

سازش مپسندید، با هیچ بهانه
کز خون شهیدان، رودی‌ست روانه
از ریشه ببرید، آن دست که در باغ
می‌کند شکوفه، می‌سوخت جوانه
یا رومی رومی، یا زنگی زنگی
یکرنگ نسازد، با رنگ دوگانه
بس غنچه ز دل‌ها، ترکید به سینه
بس میوه ز سرها، آویخت به شانه
آن پنجهٔ بیداد، از بند، جدا باد

...

(خطی ز سرعت و از آتش ص ۹۵ و ۹۶)

مجموعهٔ دشت ارژن که به سال ۱۳۶۲ انتشار یافت، ششمین مجموعه شعر سیمین است. در این مجموعه، دیگر از چهارپاره نشانی نیست و تنها غزل است و غزل. غزل سنتی و غزل سیمینی در این مجموعه بیشتر مضمونی اجتماعی دارند. در دشت ارژن ۱۶ غزل سیمینی است به عنوان کولی‌واره که از بسیاری لحاظ تازگی و ویژگی دارد. در این مجموعه غزل‌های دوباره می‌سازمت وطن!، حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد، دوباره باید ساخت و غزل سارا چه شادمان بودنی برای قتل‌عام صبرا و شتیلا نشانگر گرایش‌های فزونی یافتهٔ اجتماعی سیمین در این زمان است.

در مجموعه شعر یک‌دریچه به آزادی که به سال ۱۳۷۴ انتشار یافت و آخرین مجموعه شعر سیمین تاکنون است، نشانی از چهارپاره‌سرایی نیست و واپس گشتِ سیمین به غزل تا این هنگام قطعی است ـ تا بعد سیمین چه کند ـ.

بهبهانی در این مجموعه طرز ویژه و نوی سیمینی‌اش را در غزل، ژرفا و وسعت و قدرت می‌بخشد و نمونه‌هایِ درخشانی نیز از طرز ویژهٔ غزلش ارائه می‌دهد. گرچه این مجموعه از غزل عاشقانه تهی نیست اما بیشی با غزل‌های اجتماعی است. و هنوز هم فقر برای سیمین با آن که حدود چهل سال از مجموعهٔ جای پا فاصله گرفته ـ و آن هنگام به سبب وفور گرایش‌های توده‌ای، توجه به فقر مصداق نگرشی سیاسی بود و پس از آن خواستِ آزادی و... با همان رقت و سادگی و کم ژرفایی، مضمونی سرودنی است:

کودک روانه از پی بود، نق‌نق کنان که «من پسته»
«پول از کجا بیارم من؟» زن ناله کرد آهسته.
(ص ۱۶۵)

مردی که یک پا ندارد و گردن آویز نمونه‌های دیگری از گرایش‌های سیمین به وانمودنِ روزگار جنگ و پس از جنگ است. سیمین در بخش سوم این مجموعه، در شعری به نام مباد اوفتاده بمیرم، به ناسزاگویانش پاسخی شکیب‌مندانه می‌دهد و می‌گوید: «مار اگر مارخانگی است، در امان می‌گذارمش»

ذهنیت غنایی در غزل‌های سیمین بهبهانی

«شمس قیس» در کتاب المعجم فی معاییر الاشعار العجم غزل را از لحاظ معنا چنین می‌نگارد: «و غزل در اصل لغت، حدیث زنان و صنعت عشقبازی با ایشان و تهالک در دوستی ایشان است و مغازلت و عشق‌بازی و ملاعبت با زنان است.»

لغت‌نامهٔ دهخدا به نقل از اقرب الموارد، غیاث‌اللغات، تاج المصادر بیهقی و منتهی الارب غزل را این‌گونه از لحاظ محتوا تعریف می‌کند: «محادثه با زنان، بازی با محبوب، حکایت کردن از جوانی و حدیث و صحبت و عشق زنان، دوست داشتن حدیث با زنان و صحبت با ایشان، سخن‌گویی با زنان، عشقبازی، سخنی که در وصف زنان و عشق و ایشان گفته شود و...»

در فرهنگ معین غزل به معانی ۱) سخن گفتن با زنان، عشقبازی کردن ۲) حکایت کردن از جوانی و عشق زنان و... آمده است.

تعریف‌های گونه‌گون غزل همه در این که در غزل مردی برای زنی یا دربارهٔ وی سخن می‌گوید، همسان است و از این تعاریف و معانی می‌توان دریافت که فرهنگ‌نامه‌ها عشق ورزی را و در نتیجه غزل و غزلسرایی را قاطعانه حریمِ کنش‌مندانه و فاعلانهٔ مردان شمرده‌اند[۱۱].

این تعاریف از غزل که جایگاه عشق‌ورزی زن را انکار می‌کند، برون‌دادِ همان سنت‌های سامانهٔ مرد سالار است که حتی خرده تعاریف اصطلاحیِ ادبی و فرهنگی از آلایش و تازش مردمداری آن درامان نبوده است. و البته حضورِ اندک شمار زنان غزل‌سرا در تاریخ ادب پارسی و نیز به زبان و ذهن مردان غزل سرودنِ آنان با این تعاریف از غزل که نقش عشق‌ورزی زن را انکار و او را در نقش ابدیِ مفعول و معشوق و موصوف و منظور می‌نشاند و مرد را در نقش و جایگاه فاعل و واصف و ناظر، یعنی تعریف مردمدارانه از غزل، رابطه‌ای مستقیم و انکارناپذیر دارد.

زنان غزل‌سرای ایرانی اگر چه با سرودنِ غزل، تعریف سنتیِ مردانهٔ غزل را نسخ کردند و معنای غزل را ازمحدودهٔ کنشگرانهٔ جنسیتیِ خاص توسع بخشیدند اما کارشان در این حد توقف داشت و آنان ـ از جمله

سیمین در غزل عاشقانه نه از درون خویشتن و آن‌گونه که خود می‌خواهد بلکه از نگاه آلوده به عادت تکرار تلقین‌های مردمدارانه به وصف می‌نشیند

سیمین در بیشتر شعرهایش ـ بنیان مناسبات مردانه را در بسترهٔ غزل دگرگون نکردند و از منظر و زاویه دید مردانه و ناگزیر از ذهن و زبان مردانه شعر سرودند.

و اما ذهنیت غنایی سیمینِ غزل‌سرا که بیش از چهل سال غزل سروده، همراه با افت و اوج کارش از آغاز شایایِ بررسی است. بدین سبب نخست از مجموعهٔ جای پا آغاز می‌کنم.

غزل‌ها و غزل‌واره‌های سیمین در این مجموعه حاکی از نو انگاشت و بازپنداشتی از ذهنیتِ غنایی شاعرانِ غزل‌سرای چندین سده پیش نیست. و گویی سیمین در این هنگام شعر نمی‌سراید بلکه شباروز در حال «تلقین و تکرار» غزلِ غزل‌سرایان کلاسیک است. فضای غزل از روابط و مناسبات نو و تازه‌ای میان شاعر و معشوق حکایت نمی‌کند و غزل بستر همان ناز و نیازِ سنتی میان شاعر و معشوق است و مضمونش فراق و وصال و وصف زیبایی و فریبایی و بی‌رحمی و غداری معشوق و...

گر سرو را بلند به گلشن کشیده‌اند
کوتاه پیش قد بت من کشیده‌اند
زین پاره دل چه ماند که مژگان بلندها
چندین پی رفوش به سوزن کشیده‌اند
امروز سر به دامن دیگر نهاده‌اند
آنان که از کفم دل و دامن کشیده‌اند
...(لاله‌های سرخ، ص ۲۱۲)

□

هر عهد که با چشم دل‌انگیز تو بستم
امشب همه را، چون سر زلف تو شکستم
فریادزنان، ناله‌کنان، عربده‌جویان
زنجیر زپای دل دیوانه گسستم
جز دل سیهی، فتنه گری، هیچ ندیدم
چندان که به چشم سیاهت نگریستم
...(پیمان شکن، ص ۲۱۳)

نه تنها در این غزل‌ها انگاره‌ای نو از ذهنیت غنایی برساخته نمی‌شود و شاعر به باز تولیدِ ذهنیت غنایی شاعران سدهٔ هفتم و هشتم و... دست می‌یازد، بلکه مشعوق نیز دقیقاً و عیناً همان‌گونه تصویر می‌شود که مشعوق زنانهٔ کلاسیک تصویر می‌شد. ضمن آن‌که نگاه شاعر زن از منظر زنی که مردی را بنگرد و به گونهٔ شاعرانِ نیمایی و پسانیمایی دید و حس خود را از عینیتِ برون و به یاری نمادین و تمثیلیِ همان عینیت، درونی کند و به وصف کشد، نبوده است. غزل سیمین در این دوره در چنگال رمانتیسمی سطحی و روندی سنتی به هنگام سرایش اسیر است. همنوایی تصاویر در محور طولی این غزل‌ها نیز درست مانند نمونه‌های چند سدهٔ بیش، گسسته است.

او معشوق را بت، سرو، مژگانْ بلند، دارای چشم دل‌انگیز و زلف جعد و ابروی کمان (ص ۲۱۹) رخ مهتاب گون (ص ۲۰۶)، مژگان سیاه (ص ۲۰۵) و دلْ سیه و فتنه‌گر و غدار و... به وصف می‌کشد، که وصف‌هایی است کلیشه‌ای و قالبی و از فرط تکرار نخ‌نما شده.

این وصف‌ها که وصفِ معشوق است از زبان شاعران مرد، ـ در هزار سال غزل‌سرایی فارسی ـ و بر آن گونه‌ای زیبایی‌شناسی مردانه حاکم است، از زبان سیمین برای وصف معشوقش عیناً جاری است. شاعر زن در این غزل‌ها نه بر جایگاه جنسیت خود که بر جایگاهِ آن دیگریِ مسلط و چیره بر فضای ذهنی و زبانی‌اش و از ورای عدسیِ دیدگان و دیدگاهِ او شعر می‌سراید و معشوق را وصف می‌کند و دل‌پسند و آرمانِ زیبایی شناسانهٔ مرد را در غزلش تکرار می‌کند.

ذهنیت غنایی در غزل‌ها و غزلواره‌های چلچراغ نیز انگاره و پندارهای نو نسبت به غزل‌های چندین سده پیش نمودار نمی‌کند و مفهوم عشق و عشق‌ورزی و

معشوق در گره‌گاهِ اندیشه و عاطفهٔ شاعر بازتعریفی نوآورانه نمی‌یابد و شاعر ساده‌پسندانه و غیرنوگرایانه همان طرح و شکل و مفهوم شاعران گذشته را پذیرا می‌شود و نگاه و نگرشی خلاقانه به ذهنیت غنایی و تعریف شاعران پیشین نسبت به عشق و عشق‌ورزی و معشوق ندارد. وی نه تنها به نگرش مردانهٔ حاکم منتقد و معترض نیست بلکه آن را در درونهٔ غزل‌هایش بازتولید می‌کند. برای روشن شدن سخن غزلوارهای ـ چهارپاره ـ از سیمین را با غزلوارهای از توللی مقایسه می‌کنم:

۱) من چون شراب ناب به مینای زرنگار:
مستی ده و لطیف و فرح‌بخش و خوشگوار
رنگم به رنگِ لالهٔ خودروی دشت‌ها
بویم چو بوی وحشی گل‌های کوهسار

او از رهی دراز به نزدیک من رسید
آزرده جان و تشنه و تبدار و خسته بود
...
چشمش به من فتاد و به ناگاه خنده زد،
من همچو گل ز خندهٔ خورشید وا شدم
...
نوشید او مرا و درنگی نکرد و، من
آمیختم به گرمی کام و گلوی او؛
...
زان خستگی که در تن او بود اثر نماند:
سرمست، خنده‌ها زد و گل از گلش شکفت،
مینای بی‌شراب مرا گوشه‌ای فکند،
زان پس میان قهقهه فریاد کرد و گفت:

«ـ هر چند کام تشنهٔ من نا چشیده بود
زین خوب‌تر شراب گوارای دیگری
زان پیش‌تر که رنج خمارم فرارسد
باید شراب دیگر و مینای دیگری!»
(چلچراغ، ص ۶۳)

۲) بی من چه بر تو رفت در آن بزم نوش و ناز؟
بی من چه بر تو رفت در آن دام دانه سوز؟
بی من چه بر تو رفت که می‌کاهدم مدام؟
بی من چه بر تو رفت که می‌سوزدم هنوز؟
...
روزی گذشت بر تو و دور از تو نامراد
بر من چه‌ها که در دل این آشیان گذشت
آوخ که هر نگاه که بستند بر تو باز
چون میله‌های آتشم از استخوان گذشت

اینک منم درین شب اندوه و اشک گرم
اینک منم درین تب جان سوز و یاد تو

رستاخیز در غزل‌های مجموعه شعر سیمین در میانهٔ مرحلهٔ نخست و مرحلهٔ دوم شعرش قرار می‌گیرد

بازآ که تیرهٔ آن بزم درد و داغ
با رشک سینه سوز کشم از نهاد تو[۱۲]
(نافه، ص ۱۰۰ و ۱۰۱)

در غزلوارهٔ ـ چهارپاره ـ نخست که ناگفته متعلق بودنش به سیمین پیداست، زن خود را از نگاه مرد می‌نگرد و به وصف می‌نشیند، نه از درون خویشتن و آن گونه که خود می‌خواهد بنماید و باشد بلکه از نگاهِ آلوده به عادتِ تکرارِ تلقین‌های مرد مدارانه.

زن خود را برابر با دل‌پسند و دل خواستهٔ مرد، آن چنان که او خواستار است، می‌بیند و روایت می‌کند. زنِ این چهارپاره نه از درون به برونِ درونی شدهٔ خود در شعر که از دریچهٔ تنگِ امیال و خواسته‌های مرد به گونهٔ شراب ناب به مینای زرنگار، مستی ده و لطیف و فرح‌بخش و خوشگوار و شاداب و سرخ رنگ به رنگ لالهٔ خودروی دشت‌ها و معطر همچون بوی وحشی گل‌های کوهسار می‌بیند و در برابر این تصویر، تصویر برخواهش مرد را مجاور می‌کند که ادامهٔ منطقی این تصاویر، بدون خواندنِ شعر باید سرکشیدنِ آن می خوشگوار باشد توسط فاعل همهٔ شعرهای عاشقانهٔ سنتی، و سرانجام هم زنِ راوی بیم و هراسش را از اشراف بر غایتِ انفعال و اسارتش در چنبرهٔ روابط فرادستانه و نابرابرنهٔ دیگری با او، با تصویر فاعلیت محض و بی‌چون و چرای مرد باز می‌تاباند. تصویرِ هراسناکِ مستانهٔ مرد که در پی می و مینایِ دیگری است، انگارهٔ حسی زنی است که در اوج خواستنی و دلخواه بودن مشرف بر انفعال خود و فاعلیتِ دیگری است. و بر کنش‌پذیری و تسلیم بودنِ زن، هیچ نشانی از ساخت‌ستیزی و شالوده‌شکنی زنانهٔ اعتراض‌آمیز نمودار نیست.

در غزلوارهٔ دوم که سرودهٔ فریدون توللی است، مردِ عاشق از دلواپسی و نگرانیِ دلسوزانه‌اش سخن می‌راند، از این که بی او بر معشوق خوبرویش در جشن بزم چه گذشت؟ و بدون وجود پوشش دهندهٔ مردانه و نگه دارنده و پاس دارنده و پشتیبانی کنندهٔ وی زن چه گونه می‌گذراند؟ نمی‌گوید که برای من همراه تو در جشن و بزم و سرور نبودن چه رنجی گزاف بود، بلکه او به تأکیدی از خود مطمئن دهبار در این غزلواره، از ژرفای پندارهای ناخوآگاهی مردانه‌اش می‌گوید: «بی من چه بر تو رفت؟». او مردِ مقتدرِ پنداشته شدهٔ سامانهٔ مرد سالار که وجودش را ایمنی‌بخش و پشتیبان می‌داند و به آرامش و امنیت بخشی‌اش مؤمن و مطمئن است، هیچ نمی‌گوید: «بی تو چه بر من رفت؟» در حالی که این اسف و افسوس را از نهاد همین سطور می‌توان دریافت. اما ظاهر جمله به گونه‌ای تدارک و ترتیب می‌یابد که در عین نیاز، استغنا را به تماشا بگذارد و جز در دو بیت آخر تأسف خود را عیان نمی‌کند. اطمینان و یقین از این که بی او چه‌ها بر معشوق ممکن است رفته باشد، بازتاب آن ایمان خالصانهٔ مرد است به فاعلیت و کنش‌مندی خود بدین ترتیب که هرگونه تردید ناخواستنی بودن و تنها و رهاماندگیِ خود را فرو می‌نهد و رشک و حسد مردانه‌اش را مهار می‌کند. که این درست در برابر آن زن منفعل و منتظر و هراسانِ غزلوارهٔ نخست است و نابرابری و در برابریِ کنش و کردار و شرایط زن و مرد همان چیزی است که سامانهٔ مردسالار برای مرد و زنش تجویز می‌کند و هنجار می‌شمارد و می‌خواهد.

□ □

در میان غزل‌ها و غزلوارهای سیمین در مجموعه شعر مرمر، غزل زیبای شراب نور یگانه است:

ستاره دیده فروبست 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 خط زر کشید بیا

ز بس نشستم و با شب حدیث غم گفتم
ز غصه رنگ من و رنگ شب پرید بیا
به وقت مرگم اگر تازه می‌کنی دیدار
بهوش باش که هنگام آن رسید بیا
به گام‌های کسان می‌برم گمان که تویی
دلم ز سینه برون شد ز بس تپید بیا
نیامدی که فلک خوشه خوشه پروین داشت
کنون که دست سحردانه دانه چید بیا
امید خاطر سیمین دل‌شکسته تویی
مرا مخواه از این بیش نا امید بیا
(شراب نور، ص ۱۵ و ۱۶)

غزل شراب نور، غزلی است تا بن استخوان کلاسیک. درد فراق و هجرانی که انسان چند سدهٔ پیشین تجربه می‌کرد، در این غزل با همان کیفیت و بدونِ شنود کم‌ترین تپشی از تفاوتِ دوری و جدایی برای انسان‌های عاشق روزگار ما تکرار می‌شود. بر این فراقی زبان و مضمونی نو حاکم نیست. گویی در کیفیت و چونیِ فراق و هراسِ دوری و تنهایی و جدایی از گذشته تاکنون تغییر و تفاوتی نبوده است و انسان امروز با تجربه‌های دیگرگون و امروزی و از سر گذراندنِ انواع فشارهای روانی و زندگی آکنده از دغدغه‌های گونه گون و مشکلات و دردها و حرمان‌های تنوع فزاینده‌یافتهٔ امروزی، همان‌گونه فراق را احساس می‌کند که انسان چند صدهٔ پیش و بدین گونه است که شاعر به بازآفرینی فراق و... مطابق با وضعیت انسان امروزی نیازی حس نمی‌کند و با آن که زیبا و قوی می‌سراید، اما از حد درک و حس و شهودِ شاعران پیشین فراتر نمی‌رود.

تصاویر این غزل همچون تصاویر سایر غزل‌های کلاسیک در محور طولی، انسجام و همنوایی کامل و شاملی ندارند. به این ترتیب که می‌توان بیت یا ابیاتی را از آن کاست یا بر آن افزود و حتی جابه جا کرد اما درونمایه همان باشد که بود. هیچ نشانه‌ای از امروز سروده شدنِ این غزل دیده نمی‌شود نیز زن بودنِ شاعرش را جز نامی در بیت واپسین غزل، نشانه‌ای نیست.

اما در این مجموعه آرام آرام صدای جلوه‌گرانهٔ زنی شکل می‌گیرد که در غزل‌های زنان و مردان پیشین بی‌پیشینه است:

چون درخت فروردین، پزشکوفه شد جانم
دامنی ز گل دارم، بر چه کس بیفشانم؟
ای نسیم جان پرور، امشب از برم بگذر
ورنه این چنین پر گل، تا سحر نمی‌مانم
لاله‌وار خورشیدی، در دلم شکوفا شد
صد بهار گرمی‌زا، سر زد از زمستانم
دانهٔ امید آخر، شد صد نهال بارآور
صد جوانه پیدا شد، از تلاش پنهانم

یک ویژگی کلواژه‌های سیمین تدارک چهره و کاراکتر تازه و متفاوت از زن است

پرنیان مهتابم، در خموشی شب‌ها
همچو کوه پابر جا، سر بنه به دامانم
شعر همچو عودم را، آتش دلم سوزد
موج عطر از آن رقصد، در دل شبستانم
...(یک دامن گل، ص ۱۷/۱۸)

از این غزل صدای نوی زنی جویای عشق و دوستداری و خواستار واسپاری خویش شنوده می‌شود. درست است که در میانهٔ این غزل از نگاه و خواهشی مردانه، زنِ راوی شعر وصف می‌شود اما آن خواستِ دامن پر از گل و شکوفه‌های جان را به دست نسیم سپردن یعنی واسپردن تن و جان خویش به دست عشق، از ژرفای طبیعتی زنانه برخاسته است.

رستاخیز در غزل‌های مجموعه شعر سیمین در میانهٔ مرحلهٔ نخست و مرحلهٔ دوم شعرش ـ ابداع آن غزل‌های سیمینی که پیش از این یاد شد ـ قرار گرفته است. غزل‌های این مجموعه از لحاظ زبانی و محتوایی و اندیشگی هم در غزل‌های اجتماعی و هم عاشقانه پخته و سخته‌تر از مجموعه‌های پیشین به نظر می‌رسند. همچنین گویی درون شدِ خنکای جریانی تازه از هوا، تا اندازه‌ای غبارِ کهنگی را از ذهن و زبان و تصاویر سیمین زدوده و این نشان می‌دهد سیمین در تلاش ده ساله‌اش ناکامیاب نبوده است. در این غزل‌ها می‌توان رویشِ آن اعتراض زنانه به هستیِ سامانهٔ مرد سالار و فرهنگ و عرف و سنت مردمدارانه را دید که به گونه‌ای موتیف‌وار در غزل‌های گونه گونِ این مجموعه تکرار می‌شوند:

۱) ز شهر بند سکوتم سر رهایی نیست
که پیش خفته، مجال سخن سرایی نیست
ز هیس هیس لبان شما، توان دانست
که خلق را به فغان من آشنایی نیست
روا مباد سخن گفتنم، که می‌دانم

روا به شهر شما، غیر ناروایی نیست.
ز سنگپارهٔ نفرت که چشمتان بارید
گریز خاطر ما جز گریز پایی نیست
...
به چار میخ زمان چون مسیح باید مرد
که اوج این همه تسلیم، جز خدایی نیست
گناه ماست نیالودگی، در این سامان
که هیچ کرده به آیین پارسایی نیست
(شهربند سکوت، ص ۱۳)

۳) ...کم‌تر از هیچم، بلی، ته‌مانده‌ای مرگ آورم
هر جذام آلوده‌ای، یک جرعه از جامم کشید
ننگ، چون استر ـ بیابان گرد و چابکتاز و مست ـ
بسته بر دُم، گیسوان دختر نامم کشید
چون کبوترهای چاهی، با دو چشم چون عقیق
هر کبوتر باز مسکین، بر سر بامم کشید
...
انعکاس روحم از آینهٔ دق پر گشود
کاین چنین تصویر او عمری به دشنامم کشید
(مرگ پیش از مرگ، ص ۵۹)

سنگپارهٔ نفرتی که از چشمان مردم / مردان به زنِ به فغان آمده در شهر بند سکوت فرود می‌آید، تکرار موتیف‌وارِ سر به سنگ خوردنِ روزاروزِ گذرانِ زن است در سامانهٔ مردسالار و سنگپاره‌ای که اینک از چشمان می‌بارد، مهیبْ تصویری را تداعی می‌کند که سنگپاره‌ای از دستی بر پیکر زنی...

ننگ که چون استرِ بیابان گرد و چابکتاز و مست، گیسوانِ دخترِ نامِ شاعر را می‌کشد، همانندسازیِ ظریف، شاعرانه و زن گرایانه است. ننگ به استر، چهارپایی که در برابر امراض و بیماری‌ها مقاوم است و راه‌های باریک و پر مخاطرهٔ کوهستان را با چابکی و

مهارت طی می‌کند، به واقع همانند شدنی است، استری که چابک و ماهر قله‌ها را در می‌نوردد و به انسان فراشده به اوج می‌رسد ـ به ویژه انسانی شرقی ـ او را فرو می‌کشد و چه مقاوم و قوی در برابر گواهِ بی‌گناهی می‌یابد و سرشکستگی و شرمساری را چون داغی ابدی بر پیشانیِ فردی نثار می‌کند که هنجاری را شکسته و مرزی را در نوردیده است.

همانندی نام به دختری که در سامانهٔ مرد سالار ضعیف و ناتوانش خواسته‌اند، دختری که آسیب می‌پذیرد از کم‌ترین تلنگرِ ننگی که بر پیکر شیشه‌وارش فرود آید، تصویر شاعرانهٔ زن‌ورانهٔ غیر شعاریِ زیبایی است.

یکی از زیباترین گفتم گفتاهای غزل فارسی در مجموعهٔ رستاخیز ـ به نام گفت‌وگو ـ به چشم می‌خورد. اما گفتم گفتای سیمین نیز از لحاظ مناسبات میان شاعر و معشوق در همان محدودهٔ سیستم ناز و نیاز سنتی غزل فارسی قرار می‌گیرد و از این جهت نگاه و رابطه و گفتِ نوینی در این غزل دیده نمی‌شود.

آخرین نکته دربارهٔ غزل‌های رستاخیز آن که سیمین اگر چه اندکی دیر اما سرانجام به ناروایی و ناراستیِ آرمان «شهزادهٔ زری‌پوش، با اسب بال بر دوش» رسیده است، همان آگاهی که فروغ در سال‌های پیش از ۴۲ در شعر وهم سبز، چهرهٔ شگفت، آیه‌های زمینی و... از خود نشان داده بود.

شهزادهٔ رزی‌پوش، با اسب بال بر دوش
سر برزند ز مشرق، پا در رکاب گیرد
در کارها از این سان کردم حساب و دیدم
پیوسته اشتباهم، در این حساب گیرد
(روح زمهریری، ص ۷۹)

در غزل‌های مجموعهٔ خطی ز سرعت و از آتش افزون بر آن مضامین تکراری غزل کلاسیک که در محدودهٔ همان روابط غالباً یک سویه و مناسبات قدرت و سیستم ناز و نیاز سنتی میان شاعر و معشوق شکل می‌گرفت، آغازِ گونه‌ای اسف و افسوسِ سیمین از زوال جوانی و زیبایی پدیدار است:

کو آن شکوه جوانی، وان نازکانه سراپا
درخوش‌تراشی و تردی، چون ساقه‌های بهاری
دستان خسته نوازم: بخشندگان بهشتی
چشمان عشوه فروشم: رقصندگان تتاری
اینک منم که به کندی، بیمار و کاهل و سنگین
لغزد به جوی عروقم، آن سرخگونهٔ جاری
افسرده آتش ما را، دیگر نه صولت یارا
ای بی‌کرانی صحرا! مقیاس حسرت من شوا
من تند پویه‌بندی چونان غزال حصاری
تنگی گرفته نفس‌ها در آستان عزیمت
...

برای کولی
عشق
زندگی
و مرگ
دو روی یک سکه‌اند
و تا پای مرگ
و تا همیشه
عشق
می‌ورزد
و می‌میرد

(در من نشسته به نرمی، ص ۷۴)

اما عشق برای سیمین مضمونی نیست که از آن در هیچ شرایطی دست بشوید و پیری و زوال زیبایی و جوانی بتواند آن را مغلوب کند، به هر حال سیمین تسلیم‌ناپذیر، زیبایی زوال یافته را در عشق پیری باز می‌یابد:

عشق، آمد چنین سرخ آه، با آن‌که دیر است
سرخ گل، رسته در برف راستی دلپذیر است
عشق‌ای عشق،ای‌عشق،قله تا من، چه راهی
گام‌هایم چه لرزان دست‌هایم چه پیر است!
...(عشق آمد چنین سرخ، ص ۱۳۵)

در مجموعهٔ دشت ارژن ۱۶ غزل سیمینی به نام کولی‌واره وجود دارد و پنج ترانه ـ دوبیتی ـ که کولی با نقشی همتایِ نقش ساقی در غزل کلاسیک، در آن مورد خطاب یا نقش‌آفرین است.

کولی‌واره‌های سیمین از بسیاری جهات ویژگی و برجستگی خاصی دارد، نخست آن‌که به باور نگارنده، در برابر ساقیِ زنمردِ غزلِ کلاسیک، چهره و کاراکتر تازه و متفاوتِ زنْ ساخته و زنْ‌آفرینی در غزل تدارک می‌بیند. دیگر آن که در کولی‌واره‌ها سیمین کوشیده چهرهٔ زنِ بی‌سامانِ گسسته از سامانهٔ مردسالاری را تجسم بخشد. کولی به دلیل اصالت تعریفی که بهبهانی در متن شعرش به او بخشیده است، برجستگی ویژه‌ای دارد.

اما بهبهانی گاه به سبب هراس از آن که خواننده گفتارش را درنیابد، آن ابهام و پیچیدگی خاص شخصیتِ کولی را بیش از اندازه شفافیت می‌بخشد و به سطح می‌کشاند، در حالی اگر شخصیت‌پردازی کولی قوی باشد، تداعی‌های لازم را در متن شعر و در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. در پایان کولی‌وارهٔ یکم، یک بیت از سایر ابیات انتزاع شده است:

کولی منم، آه آری، این جا به جز من کسی نیست
تصویر کولی‌ست پیدا،رویم در آیینه تا هست...
(ص ۲۰)

سیمین می‌بایست در متنِ غزل، نه در بیتی انتزاع یافته از کل غزل، خودش را تداعیِ دیگرِ شخصیت کولی بنمایاند. سیمین در بیت آخر می‌گوید: کولی منم آه! آری، او از روابطِ همنوا و هماهنگی اجزای غزل، خواننده را به این که خود چهرهٔ دیگری از کولی‌ست، نمی‌رساند بلکه با کلامِ بر متن برجسبانده شده، به خواننده این آگاهی را می‌دهد. این گونه آگاهی دادن، حاصلِ اشرافِ خواننده از روابط همنوایِ اجزایِ شعری نیست بلکه همچون خبری است که به سادگیِ غیرشاعرانه و غیرهنری اعلام شود.

بخشی از زیبایی هر شعری به ابهام و پیچیدگی آن وابسته است ، به ویژه وقتی آن ابهام و پیچیدگی خاص آن موضوع یا شخصیتِ مطرح شده در شعر باشد و خواننده باکشفِ تداعی‌های دیگر کولی ـ خود شاعر، زن ایرانی، زن بی سامانِ از سامانهٔ مرد سالاری گریخته و حوا و... ـ به لذتی هنری می‌رسد. سیمین با این گونه ابیاتش خواننده را از آن لذت هنری که از درک تداعی‌های گونه‌گونِ شخصیت ابهام‌گرا و پیچیده‌ای چون کولی حاصل می‌شود، محروم می‌کند.

باز می‌گردم به گفته‌های بخش نخست این جستار و آن این که اصولاً غزل برای ساختِ چنین موضوعاتِ معاصری مسطح است و آن حجم و بعد لازم را نمی‌گیرد. شاید اگر این کولی‌واره‌ها همچون خود کولی از قیدهای برونی می‌رستند و در گونه‌ای دیگر از شعرهای نیمایی و سپید ـ همچون خود کولی ـ آزاد سروده می‌شدند، شکل شعر، محتوا و پرداخت شخصیت چند بعدی کولی را یاری می‌داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اینک زن کولی را از متن غزل سیمین وامی‌کاوم بلکه چهرهٔ او را باز شناسیم.

کولی فال‌گیر و پیش‌گوست و امیدبخش (ص ۱۹)، مادر طبیعت است و زندگی‌بخش و زندگی‌آفرین و کوچک‌ترین تپش و تکاپوی او را طبیعت چون آینه‌ای باز می‌تاباند. با گام‌هایش دشت بیدار و با زلال نگاهش برکه سرشار می‌شود، لب که از لب بگشاید، کهکشان می‌درخشد و آن گاه که موی بر چهره بریزد، آسمان تار می‌شود. (ص ۲۱/۲۲)

کولی تنهاست و تنها گذارده شده، کولی تنهاست چون نمی‌خواهد به قواعد و الگوهای پیش ساخته‌ی مرد تحمیل گردن نهد و از اسارت‌پذیری و اسارت دوستیِ زنانه نامیده شده، آشنایی‌زدایی می‌کند، پس تنها گذارده می‌شود، چرا که انتظار و واخواستِ سنت و سامانهٔ مردمدار را برنمی‌آورد و ناچیز می‌انگارد.

کولی عاشقِ معشوقی افسانه‌ای است ـ همچون خود ـ به نام سوار. کولی، این کولی آزادهٔ آوارهٔ رهایِ سرگردانِ بی‌سامانه را گویی وسوسه‌ای از درون به اسارت ترغیب می‌کند که باز هم چشم به راه سوار است تا بیاید و او را با خود ببرد. گویی در کنج باورهای کولی / شاعر با همهٔ آزادگی‌شان سعادت و اسارت با هم همنشینی دارند:

رفت آن سوار، کولی! با خود تو را نبرده؛
شب مانده است و، با شب تاریکی فشرده
کولی‌آکنار آتش، رقص شبانه‌ات کو؟
شادی چرا رمیده؟ آتش چرا فسرده؟

سودای همرهی را گیسو به باد دادی ـ
رفت آن سوار و، با خود، یک تار مو نبرده!

کولیِ آکنده از پیچش و رمز و رازِ جانی و تنی، بی‌سوار، بی جفت از شکوفایی باز می‌ماند:

کولی آواره تنهاست، با مه و زنگار، بی تو:
خسته ز ابهام و اندوه، مانده به ناچار، بی تو
ساقهٔ گیسوی نرمش، بافته از پیچک عشق؛
مهر گیاهش ندارد، هیچ خریدار، بی تو...
(ص ۲۶)

کولی، حواست، مهریانه است، نخستین زن زمین، زن ازلی:

...[کولی] چابک از فراز دیوار، روی سبزه‌ها پرید
خسته‌خسته خستهٔ راه دست را فراز کرده؛
تشنه تشنهٔ نور، سیب را ز شاخه چیده
شرع، برگشاده طومار: حکم این گناه خوانده؛
عقل، بر کشیده ساطور؛ دست و سیب را بریده!

سیمین در غزل‌هایش آینهٔ ضمیر را رو به خویشتن نگاه داشته و بسامد بالای وصف برون و درون خویش در غزل‌های سیمین انکارناپذیر است

کولیِ آزادهٔ رهایِ بی سامان نیز خیانت می‌بیند و دم فرومی‌بندد (ص ۳۱ و ۳۲) کولی غریب است، کولی وطن ندارد، وطن کولی ترانهٔ اوست همان‌گونه که وطن سیمین شعرهایش[۱۳]:

کولی! آواز غربتت جز غم روزگار نیست:
باز اما بخوان، بخوان که جز این غمگسار نیست

کولی! این جا چه‌می‌کنی؟ که‌در‌این‌غربت‌غریب
ماندنت را قرار نه، مردنت را مزار نیست.
(ص ۳۴)

برای کولی عشق / زندگی و مرگ دوروی یک سکه است و تا پای مرگ و تا همیشه عشق می‌ورزد و می‌میرد، برای عشق می‌میرد و عشق می‌ورزد ـ مرزها را در می‌نوردد ـ تا می‌میرد:

کولی! میان انگشتر، زهری نهفته‌ای دیری،
تا وارهی به تأثیرش، روزی که نیست تدبیری
کولی! نگاه می‌داری تینی به جامه‌ها، باری،
تا جوهرش کند کاری، زهر ار نداشت تأثیری
(ص ۳۹)

...

کولی بانگِ زنِ به خاموشی و سکوت نشانده شدهٔ ایرانی است، او باید بخواند، او به حرمت بودن و زیستن و به جای دخترکانی که قرن‌هاست اسیرِ دیوانِ افسانه‌هایند، فریاد بر می‌کشد چراکه:

کولی! برای نمردن، باید هلاک خموشی!
یعنی به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی

با این حال، این کولیِ چند چهرهٔ رهایِ بی‌سامانِ تسلیم‌ناپذیر به ستم و ستم‌ورز، کنار درخت و همچون درخت، به گونه‌ای تسلیم مطلق عشق است که آن سوی گونهٔ کبودش را به دستِ سیلی سوار می‌سپارد:

آن سوی چهرهٔ او، نیلی ز سیلی تو،
وین سو گرفته فراز؛ یعنی بزن که به‌جاست!
در برق خنجر تو، با استواری گام
آورده سینه به پیش؛ یعنی: بکش که رواست.

در مجموعهٔ دشت ارژن، در غزل‌های به غیر از کولی‌واره‌ها، همان روابط و مناسبات سنتیِ میان شاعر و معشوق دیده می‌شود، همان مضامینِ تکراری و همیشگی.

□ □

از دیگر مضامینی که در غزل‌های سیمین بسامد بالایی دارد، وصف زیباییِ شاعر / راوی‌شعر است یا افسوس و اسف از زوال زیبایی و گذشتن جوانی و سررسیدن پیری:

ـ کوبرگ لاله‌ام؟
ـ نیلوفری شده.
ـ ابریشم سیاه؟
ـ خاکستری شده.
ـ کو آن دو شوخ مست؟
ـ آه آن دو می‌فروش؟
میخانهٔ قدیم
بی‌مشتری شده.
(کو برگ لاله‌ام؟ ص ۸۲)

در غزل‌های سیمین نگاهِ نگرانِ شاعر / راوی شعر / زن به خویشتن، از زاویهٔ زیبایی‌شناسی مردانه، بسیار بیشتر از توصیفِ مشعوق دارای بسامد است و شاعر همواره فاصلهٔ راوی زن شعر را با زنِ آرمانیِ مرد

می‌سنجد و حضورِ آرام‌آرامِ پیری بر رخساره، از دردها و دلواپسی‌هایِ نمایان شاعر است:

این گیسوان که خاکستر از تارهاش می‌ریزد
در جان عاشقان دیگر آتش نمی‌کند روشن
گفتی که دوستم داری شرمم ز خویش می‌آید
گردش‌که دوست می‌دارد درباغ‌بی‌گل‌وسوسن؟
(کولی و نامه و عشق، ص ۶۰)

نگاه شاعر/راوی شعر/زن به درون و برون خویش، آن‌هم نه از نگاهِ درونی شده و فردیِ زنی به خود که از زاویه دیدِ مردانه و از منظرِ انگارهٔ آرمانیِ مردان از زن و گزارشِ زیبایی و دلپسند بودنش، مصداق نگاهی پالایش نیافته از چیرگیِ باورها و پنداره‌های مردمحورانه است، بر ذهن و حس شاعر. به گونه‌ای که واخواستِ زن از خویش و از زیبایی خویشتن بر همان انگارهٔ فراگیر مرد از وی انطباق دارد و کوشاییِ وی نیز مصروفِ در رسیدن به جایگاه آن انگارهٔ آرمانی است.[۱۴]

در برخی از غزل‌هایِ مجموعهٔ یک دریچه آزادی، شاهد کامیابی بهبهانی هستیم، در به کارگیریِ مضمون و محتوای نو و امروزی در درونِ شکل هندسیِ غزل کلاسیک. که البته این کامیابی تا نهایتِ اوجی است که شکل هندسی غزل امکانِ فرا شد می‌دهد. این کامیابی سیمین ـ که معتقدم اگر وی شعر آزاد را می‌آزمود بسیار فراتر و کیفی‌تر بود ـ نشانگر سخت‌کوشی و پیگیری چهل سال شاعری اوست.

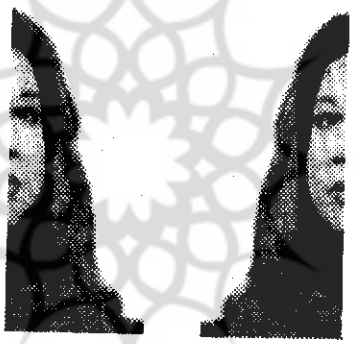
برای نمونه در غزلِ شب، لاجورد و خاموشی ـ که یکی از ژرف‌ترین و درونی‌ترین غزل‌های سیمین است ـ سیمین همچون شاعر کلاسیک ـ و خود وی در دیگر غزل‌هایش ـ مسیرِ از ذهنیت به عینیت را در ساخت تصاویر و شکل دادن به معنا و محتوای مورد نظرش نپیمود بلکه توانست در درونِ شکل هندسی غزل همچون نیما روندِ ساخت و سرایشِ شعرش را از عینیت به ذهنیت بنیان نهد و از واقعیات برونی و عینیات به عنوان روساختی برایِ بیانِ موضوعات ژرف و درونی سود جوید.

شاعر از دوختن پرنده‌های عشق بر نازکای تنهایی خویش، شعر را آغاز می‌کند. همان‌گونه که خود با جفت‌اش بوده است:

جفتی پرنده می‌دوزم عاشق چنان که من بودم
منقار سرخ واکرده با هم پی هماوایی...

سپس برای آن که اندیشه‌های سودایی را فراری دهد در حینِ دوختن پرندگان، آوازی کوچه باغی سر می‌دهد، اما اندیشه‌های سودایی از آواز کوچه باغی نمی‌گریزند، یادِ کودکی‌های پر از قصه و لالایی دایه، یاد شب‌های اشتها و خوان چیدن و گل آرایی و... برای چیرگی بر تنهایی ادامه دارد تا پگاه که شاعر غمگنانه

در مجموعهٔ دشت ارژن دیگر از چهارپاره نشانی نیست و تنها غزل است با مضامین اجتماعی



درمی‌یابد پرندگان عشقی که بر نازکای تنهایی‌اش می‌دوخت، تا به یاری آن‌ها سرنوشت ابدیِ تنهایی را به فراموشی بسپارد، اینک چون او و جفتش یکی تنها مانده و دیگری برای همیشه رفته است:

بر نازکای تنهایی وقت پگاه می‌بینم
کز جفتشان یکی مانده، خوکرده با شکیبایی
(ص ۲۲)

سیمین در آخرین مجموعه شعرش، غزلی دارد به نام بگذار اعتراف کنم، مضمون این غزل از آن رو تازه است و عرضه کنندهٔ ذهنیت غنایی نو که پس از پشتِ سر گذاشتن شش مجموعه از غزل و غزل‌واره‌های سیمین ـ که در آن پیوستگی جسمانی نه تنها یکی از مصادیق بارز ابراز و کنش عشق شمرده می‌شد بلکه حتی گونه‌ای اروتیک نیز در آن پدیدار بود. اینک راوی‌ای از غزل سر برمی کشد که تنش را توسنی رام نشدنی می‌داند که رام کسی نمی‌شود اما قسم یاد می‌کند که ذهنش لحظه‌ای از عشق او تهی و آسوده نیست. بدین ترتیب در آخرین مجموعهٔ منتشر شده می‌بینیم که روایِ عشقِ اروتیکِ نخستینِ مجموعه شعرهای سیمین، به عشقی ذهنی و معنوی می‌گراید:

بگذار اعتراف کنم تن توسن است و رام تو نیست
پرواز دل ولی به خدا جز در هوای بام تو نیست
می‌خواستم سلام کنم پیش از سخن به نامه، ولی
دیدم که در کلام دلم یک واژه بی سلام تو نیست
بن‌بست ذهن سادهٔ من پرِ عطر پیچ و یاسمن است
این است کوچه‌ای‌که در او غیر از طنین‌گام تو نیست...
عشق منی که از تو سخن در نامه‌ام تمام نشد
زیراکه شورِ صد غزلم یک ذره از تمام تو نیست.
(ص ۲۰۸)

این که سیمین در غزل‌هایش، بیشتر آینهٔ ضمیر را رو به خویشتن نگاه داشته است و به وصف برون و درون خویش نشسته، به باور نگارنده، واقعیتی است که بسامد بالای آن در غزل‌های سیمین انکارناپذیر است. در سراسر هفت مجموعه شعر سیمین، نسبت به وصف راوی شعر، معشوق بسیار اندک توصیف شده است. حال از میان آن اندک وصف معشوق، غزلِ ای همچو تندیس رومی ـ ۱۳۷۲ـ چهره‌ای شفاف‌تر و روشن‌تر دارد و در عین حال بسیار نزدیک است با چهره‌ای که فروغ در شعر معشوق من ـ ۱۳۴۰ـ از معشوقِ مرد ارائه داده است. معشوقِ مرد در این شعر همان مردی است که آرمان سنتیِ جنسیت مذکر، او را سلطه‌گرا و خشونت‌گرا، مربخ جنگ آزما و همزادِ نخجیر و اسب می‌خواهد و عشق را با تصاحب و تملک تعریف می‌کند و معشوق را در نقطهٔ روبه‌رویِ پنداشت آرمانی از خود یعنی ضعیف و ناتوان و سر در کمند می‌خواهد و این تعریف از عشق و معشوق و عشق‌ورزی را با چیرگی‌اش بر همهٔ حوزه‌های زندگی بشری ـ فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و... پیوسته ژرفا می‌بخشد و بازتولید می‌کند. سیمین هم بدون ساخت ستیزی و شالوده‌شکنی از این تعاریف و آفرینشِ تعریفی نو و شاعرانه، برای جلبِ مهرِ آن معشوقِ بی‌رحم و بدخو و ستیزه‌گر می‌گوید حال که سر در کمند تو دارم چرا رسم شکار را نقض می‌کنی؟

ای همچو تندیس رومی، نقش کدامین خدایی
روز بهار و جوانی، مربخ جنگ‌آزمایی
ای همچو تندیس رومی، عرف خطوط تناسب
در نور مسفام مغرب دلخواه‌تر می‌نمایی
همزاد نخجیر اسبی، همبستهٔ شعر و شوری
ترکیب لطف و خشونت، قنطورس قرن مایی
سر در کمند تو دارم، این نقض رسم آشکار است
بر روی آهوی بندی آتش چرا می‌گشایی؟

آغاز این غزل اگر چه آن نگاه انتقادآمیز و معترض فروغ -در شعر معشوق من- را ندارد اما در توصیف معشوق همانندی‌های بسیاری دیده می‌شود به باور نگارنده توصیف معشوق در واپسین بندِ این غزل است که اوج می‌گیرد، آن جا که سیمین معشوق را از آرمان آفریده و شهزادهٔ ناکجایی می‌نامد:

سر در کمند تو دارم آه ای خداوند نخجیر
در من بپاکز کمندت هرگز مبادم رهایی
ای همچو تندیس رومی از آرمان آفریده
در بیکران خیالم شهزادهٔ ناکجایی

در پایان باید گفت سیمین بهبهانی در غزل و غزلواره‌هایش، هیچ‌گاه نه به طور کامل از سنت برید و نه کاملاً خود را به آغوش نوآوری افکند. روش سیمین با همهٔ تلاش‌های شایان ستایش و ارزمندش در برگزینش قالب و محتوای شعر و در زن ورانگی یا پذیرش زنانگیِ مردْ تحمیلِ مردْ ساخته، آن اندازه میانه‌روانه و بینابینی بوده است که نمی‌توان قالب و محتوای شعرش را صرفاً نوگرا یا سنت‌گرا و ذهنیت غنایی شعرش را صددرصد سنتی -اگر چه ذهنیت غنایی با مناسبات سنتی کلاسیک در غزل سیمین بیشترین بسامد را دارد -پنداشت یا غزل‌های او را به صرف وجود کولی‌واره‌ها و شماری غزل نظیر آن، تغزل‌ها و عاشقانه‌هایی زن‌ورانه و ساختارشکن و شالوده ستیز نسبت به بنیاد سامانهٔ مرد سالار انگاشت و حتی با آن که سیمین در بیشترین غزل‌هایش آسوده از شالوده شکنی جنسیتی و در آشتی با سامانهٔ مرد سالار و بدون حساسیت‌های زن‌ورانه بوده است و عاشقانه‌هایش در توازی و نه رویاروی غزل‌های مردمدارانه ره می‌پویند، باز هم نمی‌توان او را مطلقاً پذیرندهٔ زنانگی -به تعریف مردْساخته‌اش- دانست اگر چه سیمین بیشتر نشان می‌دهد که با آن گونه زنانگی خوش است و خشنود و شادمان.

نمی‌توان سیمین را شاعر جنگ و انقلاب و اجتماع و سیاست نامید، اگر چه شعرهای بسیاری در این زمینه دارد. یا صرفاً او را شاعر عشق و موضوعات فردی انگاشت. نمی‌توان مقولهٔ غزل و عاشقانه‌سرایی، عشق و ذهنیات غنایی او را صرفاً تنانه و اروتیک یا صرفاً زنانه یا عارفانه شمرد. او شاعری است چند صدایی و شاعر همهٔ لحظه‌ها و غیرقابل فروکاستن به یک صدا، یک روش، یک حس، یک اندیشه، یک راه و... او همان گونه که هست می‌سراید و ما همان‌گونه که هست می‌خوانیمش و پاس می‌داریمش.

پانوشت‌ها:

۱. نخستین مجموعهٔ شعر و دو داستان سیمین که به سال ۱۳۳۰ منتشر شد، تار شکسته نام دارد اما سیمین پس از آن هیچ‌گاه آن‌را تجدید چاپ نکرد و اشعار خوب آن را به دجای پاه منتقل کرد.

۲. در انتهای مجموعه شعر مرمر، چاپ ۱۳۶۸، پی افزوده‌هایی از غزل‌های سیمینی است که چون گمان می‌رود سال‌های بعد بدان افزوده شده باشد. و زمان دقیق سرایش آن روشن نیست، مورد بررسی زمان‌بندی شده قرار نگرفت.

۳. بهبهانی سیمین، یاد بعضی نفرات، نشر البرز، سال ۷۸، تهران، ص ۶۸۳.

۴. همان.

۵. همان.

۶. بهبهانی سیمین، رستاخیز، نشر زوار، بهار ۷۰، تهران، ص ۶

۷. بهبهانی سیمین، یاد بعضی نفرات، ر.ک به پانوشت شمارهٔ ۳. ص۸۲۸.

۸. دفتر هنر، ویژهٔ سیمین بهبهانی، سال پنجم، شمارهٔ ۱۰، پاییز ۷۷. محمدرحیم اخوت، ص ۱۲۷۱

۹. بهبهانی سیمین، یاد بعضی نفرات.

۱۰. نقل به مضمون از فرای و گفت‌وگوهای نگارنده با دکترهوشنگ رهنما، یکی از فرای‌شناسان ایرانی.

۱۱. برای نخستین بار پیش از نگارنده و به گونه‌ای دگر خانم فرزانه میلانی، نیمهٔ دیگری شمارهٔ یکم، ۱۳۷۲، ویژه سیمین، ص ۴۹، بدین موضوع اشاره کرده‌اند.

۱۲. توللی فریدون، نامه، نشر پاژنگ، چاپ دوم سال ۶۹، تهران، ص ۱۰۰

۱۳. برگرفته از این سخن مارگریت دوراس: «نوشته‌ام تنها وطن من است.»

۱۴. ر.ک. به مجموعه شعر کولی و نامه و عشق، بهبهانی سیمین، نشر چشمه، ۱۳۷۶، تهران ص ۱۰۰-۹۹ و ۱۱۷ و ...

شیوه نگاران

حمید غبرانژاد

میدان ولی‌عصر، کوچه مینو، شماره ۶
تلفن: ۸۸۹۳۱۹۴ ، ۸۸۹۸۲۲۲
فکس: ۸۸۹۳۱۹۴

گرافیک و نشر