سیمین

دل‌مشغولی‌ها و دلاوری‌های بازتابیده در شعرها

منوچهر آتشی

من نقدنویس نیستم، اما هر وقت می‌خواهم دربارهٔ شاعری ــ که درون مرا برمی‌انگیزد و اشغال می‌کند ــ چیزی بگویم یا بنویسم. با کاویدن شعرها و نوشته‌هایش، می‌کوشم دلمشغولی‌های او را کشف کنم و بعد دریابم که او این مشغلهٔ دل را چگونه به زبان تبدیل کرده و تا چه حد موفق بوده و بر لوح زمانهٔ خود نقش به یادگار گذاشته است. یعنی من اول نگاه نمی‌کنم که شعر چه شکلی یا فرمی دارد، بلکه شکل و فرم را هنگامی مدنظر قرار می‌دهم که تناسب و همخوانی و یگانگی درون و برون آن مرا مجاب کند که با شاعری توانا و خلاق سروکار دارم، یا نیمه‌توانا و نیمه‌خلاق یا ناتوان و کم‌بنیه. این پیش پرداخت فکری، به گمان من، در مورد هر شاعر دیگری که در زمینه‌ای خاص و دیگرگونه دلمشغولی دارد صدق می‌کند. فی‌المثل، در دو مقاله که در باره دو شعر محمد مختاری می‌نوشتم، قبل از هر چیز همین نکات را یادآور شدم. مختاری هرگز از نقد درون و روان پریشیدهٔ جامعهٔ خود فارغ نبود. او هرگز از این فاز، هر چند به گستردگی جهان، خارج نشد. این دل‌مشغولی او حتا در نثر و نوشته‌های او کاملاً آشکار بود و نه شگفت اگر او جانش را خون‌بهای همین دلمشغولی متفکرانه کرد. من در مورد رویایی هم که نوشتم از همین دیدگاه نوشتم. بعد از «بر جاده‌های تهی» من که مدام همدم و همراه و شاهد حضور فعال و خلاق او بودم درمی‌یافتم که دل‌مغشولی رویایی بیش از هر چیز زبان شعر است. از این رو بود که وقتی «دریایی‌ها» و «دلتنگی‌ها» درآمد ما شاهد و خوانندهٔ شعرهایی شدیم که با حجم بیش‌تر شعر زمانه متفاوت بود و حاصل نهایی کار نیز خلق زیباشناختی دیگری بود که نگاه و اخلاق ما را جور دیگری می‌نواخت و برمی‌انگیخت. آیا این دل‌مشغولی به کلی فارغ از دغدغه‌های جهان‌بینانهٔ ما در سرزمین ما بود؟ من می‌گویم نه! زیرا در تقدیر هیچ مردمی ــ خصوصاً در حوزه هنر نوشته نشده که فقط به مسائل مبتلا به روزمره جامعه‌اش ــ مثل سیاست فقط ــ بپردازد. یعنی زیباشناختی دیگرگونه، برای جامعه‌ای در اول گذار از سنت محض به عرصه‌های نوتر در ردیف نیازمندی‌های مهم آن جامعه قرار می‌گیرد. (البته رویایی در بسیاری شعرهای بعدیش، نشانه‌های بارزی از فرولغزیدن به فرمالیسم ناپویایی به ما داد که تا حدود زیادی مضطربمان کرد. اما در همین عرصه‌ها نیز با نوشتن مقاله‌ها و نقدها و کتاب‌ها و نظرپردازی‌ها توجیهاتی معقول‌تر از دل‌مشغولی‌های موردنظر عرضه کرد که بر جریان‌ها و شاعرهای نوپا تاثیرات سازنده و بر خام‌دستان تأثیرات مخرب گذاشت.) ولی خوشبختانه در این اواخر که مقلدان یا پیروان قبلی او تا ورطه سقوط در فرمالیسم محض و زبان‌بازی ویرانگر نزدیک شده‌اند رویایی به اصلاح بسیاری نظرات قبلیش پرداخته که در شعرهایش «هفتاد سنگ قبر» و خصوصاً شعرهای بعد از آن تجلی یافته است. در این مرحله است که ما می‌توانیم کمی با احتیاط ادعا کنیم که دل‌مشغولی امروزین رویایی دیگر فرمالیزم محض نه، بلکه مرگ و هستی و فلسفهٔ سایه به سایهٔ این عرصه است.

این برداشت و بیان در مورد تمامی شاعران ارزشمند ما ــ چه پیر چه جوان ــ مصداق دارد. و من نمی‌خواهم بیش از این از مقولهٔ اصلی دور شوم و هدف اولیه‌ام را پشت سر بگذارم و به فراموشی بسپارم. سیمین بهبهانی نیز همچنان که دل‌مغشول هستی و جهان گرداگرد خویش و به‌ویژه سرنوشت مردم میهن خویش است، از ایجاد تناسب میان زبان و جان‌مایهٔ زبان خویش هرگز فارغ نبوده است. برای ورود آسان‌تر و قانع‌کننده‌تر به دنیای شعری سیمین لازم می‌دانم به یک گزارهٔ معروف و مورد استثناء مدام نظرپردازان افراطی و نیمه افراطی امروز اشاره کنم.

«زبان خانه هستی است». این را هایدگر گفته است. اما برداشتی اغلب نادرست که از آن می‌شود این است که گویا زبان منهای انسان و تاریخش می‌تواند از طریق به بازی دادن خود یا بازی خوردن (از گزاره پردازان نوپا) همه چیز فلسفه و هنر و... باشد. اجازه بدهید جسارت کنم و بگویم این گزارهٔ زیبا و فنی گذشته از آن

که معنای وسیع‌تری از ادعاهای گرته‌برداری حرفه‌ای‌ها دارد یک گزارهٔ کوچک مکمل هم کم دارد: «زبان خانهٔ هستی است» و «هستی خانهٔ انسان است» اگر این گزارهٔ دوم را بپذیریم ــ که ناپذیرفتنش خیلی بی‌منطقی می‌خواهد ــ دیگر مشکلی با این حکم نداریم که اگر زبان می‌تواند خانهٔ همهٔ کنش‌ها و رویکردهای فکری ما باشد، از این رهگذر است که «هستی» او به برکت انسان، تاریخ انسان و دست‌آوردهای فرهنگی انسان وسعت و کرانمندی دلخواه گرفته است نه فقط «موجودیت» واژگانی و آوائی‌اش. انسان هزاران سال معنا و حس و فکر بار زبان کرده است.

خوب حال ببینیم سیمین بهبهانی ــ که نوع دل‌مشغولی یا مشغلهٔ دائمی ذهن شاعرانه‌اش را تا حدودی باز گفتیم ــ زبان یا «خانهٔ» این دلمشغولی را چگونه می‌سازد.

۱. سیمین به ظاهر قالب غزل را برای کار مدام و خستگی‌ناپذیر خود برگزیده است (ما برای رهیافت آسان‌تر، چهارپاره‌ها و غزل‌های تا پیش از انقلاب را فعلاً کنار می‌گذاریم. علت این فکاک این است که سیمین آن سال‌های دور ــ مثل فروغ سال‌های پیش از تولد دیگر ــ شاعری با تشخص ویژه و کارکرد زبانی دیگرگونه نیست همچنان که بسیاران نبودند.)

پس از انقلاب به این سو است که ما با شاعری با تشخص ویژهٔ زبانی سروکار داریم. وگرنه مفاهیم و مضامین اجتماعی، در شعر سیمین، همیشه بوده؛ چه در چهارپاره‌های نیمایی‌اش که کاملاً مضامین اجتماعی داشتند، چه در غزل‌هایش که رویکردی زنانه به مسائل را به نمایش می‌گذاشتند.

گفتیم که سیمین برای کارهای امروزی‌اش «ظاهراً» از همان قالب غزل استفاده کرده است. پس «تشخص زبانی‌اش» کجا و کدام است؟ نخستین مدعا می‌تواند این باشد که نوع و شکل ساختاری این شعرها، غزل، بنابر تعریفی که از غزل و تغزل (عشق و معاشقه) داریم، تقریباً شاید هم کلاً، همخوانی ندارند. چنان که مثلاً نمی‌توان شعرهای غزل‌گونهٔ سیمین را با غزل‌های سعدی و حافظ مقایسه کرد، چه از نظر شکل چه از نظر محتوا. این حرف تعارضی با این معنی ندارد که در این شعرها عشق جایی نمی‌تواند داشته باشد، همانطور که در شعر نیمایی و شعر سپید هم همیشه ظرفیت‌هایی برای تغزل کامل موجود است.)

برای نشان دادن ناهمخوانی تغزل سیمینی و تغزل حافظانه از ابیاتی از یکی از شعرهای کتاب «یک دریچه آزادی» نمونه می‌آوریم.

می‌نویسم و خط می‌زنم کانچه گم شده پیدا کنم
وان تخیل آشفته را واژه بخشم و گویا کنم
عاج نازک انگشت من پشت جمجمه می‌خاردم
تا کلاف گره خورده را رشته رشته ز هم وا کنم
در خیال پر از گرد من نقش روی تو بی رنگ شد
پلک خسته به هم می‌نهم کانچه مانده تماشا کنم
خواستم که به یاد آرمت ابرِ آن سوی دریا شدی
من چه گونه مجسم ترا زین بخار پریشا کنم
باد خسته نفس می‌زند یا صدای تو در کوچه‌ها
کیست این و چه دارد سخن تا جواب مهیا کنم
....

۲. اگر به همین چند بیت نگاه کنیم می‌توانیم خصوصیت دیگر شعرهای سیمین را که ناهمخوانی با غزل متعارف و شناخته شده را به نمایش می‌گذارد کشف کنیم و آن عدم حضور چشم‌گیر عناصر بدیعی متداول در غزل است. این شعرِ به شمایل غزل است و این یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های نوگرایی سیمین در این عرصه‌ها است. اما درخشان‌تر از همهٔ این‌ها شعر ــ غزل‌هایی چون «شتر» و «حدیث گاو حسن» و... است که به کلی از مضامین بدیعی و عناصرآشنای آن دور است: حدیث گاو حسن بشنو: نه شیر هست و نه پستانش / نه یونجه‌تر تابستان، نه کاه خشک زمستانش / فکنده مفرش خاشاکی بر استخوان ز درشتی‌ها / فشانده سایه تاریکی بر آبگینه ز چشمانش /... / به ضرب هر نوسان نقشی ز دست دایه به یاد آرم / که با یکی دو سه همسالان نشسته‌ایم به فرمانش / اتل متل... نوسان آری دو پای کوچک و ضربت‌ها / سپس خطاب که «پابرچین: تها نبدار و مجنبانش!» /.... / به همدلی من و گاو اکنون دو هم نشین و دو همخانه / کشیده پای به دامن من چو او که سر به گریبانش / وزان دو شاخ پر از هیبت خیال خون و خطر خیزد / هجوم و قلب درآمیزد به چیره کوشی میدانش / میان ذهن من و شاخش حضور رابطه چشمک زن / که بلکه گاو حسن باشم بدان دو تیغهٔ برانش.

۳. باز هم به همین سطرها از شعر فوق‌الذکر توجه می‌دهیم تا خصوصیت دیگر یعنی ویژگی ساختاری شعر سیمین را مشخص و از ساختار غزل متداول و معتاد جدا کرده باشیم. شعر از سه بخش تشکیل شده که به تدریج و با فضاهای بین متنی یکدیگر را کامل می‌کنند. بخش اول تصویرگری گاو درمانده حسن است که دیگر توان و نای حرکتش نیست و به چه مهارت و زیبایی تصویر و ترسیم شده است. بخش دوم یادآوری دوران کودکی خود شاعر است که با تداعی بازی «اتل متل» دوران سرخوشی و بی‌خیالی کودکی شاعر را یادآور می‌شود. بخش سوم پیری شاعر و درماندگی گاو حسن تصویر می‌شوند. اما در اینجا حضور نشانه‌ای (شاخ‌های بران گاو حسن) پرتوی از امید رهیدن از این درماندگی می‌دهد. اما کدام درماندگی و کدام رهیدن؟ معلوم است! تمامیت شعر در پیوند سه

تکهٔ اندامش، ما به ازائی اجتماعی را القا می‌کند: درماندگی اجتماعی و امید هجوم و رهایی در دنباله دو بخش استعاری قبلی. در این جا هم نکته‌ای دیگر را به عنوان تکملهٔ ردیف ۳ بازگو می‌کنم: این شعر ـ غزل به روشنی یادآور شعر غزل «شتر» است که الف: صبوری و باربری ب: شقشقه و حمله ج: دوباره صبوری و شتر بودن و باربری. که این سه بخش نیز که ساختار آن شعر را تشکیل می‌دهد. یادآور مابه‌ازای خارجی ـ اجتماعی ملت‌ها ـ هر ملتی هستند. این غزل شتر را یک بار خانم حورا یاوری که منتقد برجسته‌ای است تقریباً بر همین مبنا نقد کرده بود. نقدی علمی و نو که کمتر در ایران متداول است. من همیشه آرزو دارم از آثار ایشان بهره‌مند باشم که متأسفانه میسرم نشده چون ایشان به قرار مسموع مدرس نقد تطبیقی در یکی از دانشگاه‌های آمریکا هستند. تنها نکته‌ای که بر نقد ایشان وارد است (از دید من البته) این است که ایشان در نتیجه‌گیری بی‌فایده بودن خشم شتر را که معادل همان ما به ازای خارجی یعنی تحرکات انقلابی است در نهایت به گردن ناکارآمدی قالب بستهٔ غزل می‌اندازند که گمان نمی‌کنم این برداشت درستی باشد. ممکن است ما بستگی فرم تغزلی را یکی از عوامل ناکارآمدی خود شعر، عناصر و ساختارش بدانیم و بپذیریم؛ اما ارتباط موضوعی جان‌مایه شعر با قالب حرف دیگر است و بحث دیگر می‌طلبد که بماند؛ خصوصاً در کار سیمین که دگرگونی ساختار و وزن‌های ابداعی، فضایی پرتنوع به وجود می‌آورند.

۴. سیمین مستقیماً به سراغ عناصر عینی می‌رود و آن را پلکان یا بال پرواز شعر می‌کند ولی می‌دانیم که این کار ویژه شعر مدرن و حتا پسامدرن است نه غزل که در اوجش آغاز از ذهنیت و تمثیل و استعاره و تشبیه می‌گیرد. برای درک و ایضاح این مدعا شما را به پاراگراف دوم صفحهٔ ۲۱۲ کتاب کلید و خنجر (به بعد) در مقالهٔ «گل‌ها همه سرخند» ارجاع می‌دهیم. در این جا (در تمام مقاله) به شرح بخشی از وقایع آغازین انقلاب می‌پردازد و هم‌زمان مصراع‌هایی از شعرهایی را که در این زمینه سروده شاهد مثال می‌کند: انقلاب به ثمر می‌رسد. عکس هول‌انگیز کشتگان، چاپ شده در فوق‌العادهٔ در دست پیر و جوان و کودک می‌چرخد. فریاد می‌زنم: نمی‌توانم ببینم / جنازه‌ای بر زمین است / که بر خطوط مهیبش /گلوله‌ها نقطه چین است /

یا: «سبزی زمین را نمی‌بینم اما آسمان سرخ است / کهکشانش نیز / ماه و مریخش / روشنانش نیز /... الخ»

یا بعد به وقایع کردستان و سپس جنگ تحمیلی می‌پردازد و به همان شیوه از سطرهایی از شعرهایش که تقریباً همزمان وقایع سروده شده‌اند سود می‌جوید.

۵. نمی‌توان شک کرد که شعرهای سیمین هم از نظر ساختاری و هم از نظر مادیت بخشیدن به محتوا تأثیر عظیم و تردیدناپذیری بر شعرها خصوصاً ساخت‌های تغزلی بعد از انقلاب گذاشت که ما امروز نمونه‌های فراوانش را می‌بینیم و می‌شناسیم حتا اگر قدرناشناسی ویژهٔ روزگار ما منکر این واقعیت روشن باشد (البته منظور من این نیست که همه شاعرانی که به نوعی شیوه سیمین را پی گرفته‌اند، یک سره و مستقیم از او تقلید کرده‌اند. اصولاً چنین برداشتی و حکمی در شعر نادرست است. فی‌المثل همانطور که خوانده‌اید: «دارد سخن حافظ طرز سخن خواجو» ولی همچنان که می‌دانیم در این پیگیری خواجوی مراد در سایه حافظ قرار می‌گیرد هر چند هیچکدام از پیگیران راه سیمین هنوز نتوانسته او را در سایه قرار دهند اما شاعران جوان‌تری را داریم که به نوعی استقلال رسیده‌اند. به ویژه کسانی که راه و رسم فکریشان چندان با راه و رسم فکری سیمین همخوانی نداشته و مثلا بچه‌های مستقیم انقلاب بوده‌اند و ستایشگر بی چون و چرای آن. از این نمونه‌ها می‌توان از کسانی چون سهیل محمودی، علیرضا غزوه، کاکایی، عبدالملکیان و غیره نام برد. مضافاً این که شاعرانی چون قیصر امین‌پور که راه سیمین را پیش گرفت ولی از میانهٔ راه مسیر تفاوت‌ها و استقلال را یافت. یا حتا شاعری چون علی معلم دامغانی که در ابتدا قصیده‌سرا و در غزل پیگیر راه بیدل دهلوی بود اما در مثنوی‌ها و ترانه سرودها زبانی ویژه کار خود پیدا کرد. که من با وجود این که او را نمی‌شناسم و ندیده‌ام و با محتوای کارش هم همسایگی ندارم زبان و برخورد ویژه او را بی‌تعارف ستایش می‌کنم؛ و باز همچنان غزل‌های درخشان حسین منزوی، و حجمی ازغزل‌های محمدعلی بهمنی را جزو آثار ماندگار می‌دانم...)

۶. تکملهٔ دیگر بر این مقاله دارم و آن این که برخلاف بعضی تفسیرها، رهیافت تازه سیمین به این نوع بیان خاص خودش در شعر غزل‌ها حاصل بهره‌گیری مستقیم او از اوزان مهجور عروضی (مثل بیش‌تر کارهای ناصرخسرو) نیست. او خیلی راحت ولی استادانه، از گفتگوی عینی و روزمره و حتا نثر سادهٔ فارسی با دستبردی پوشیده و ماهرانه به نوعی وزن می‌رسد که مختص خود اوست.

تکملهٔ دیگر این که سیمین در عرصه‌هایی به چنین زبانی می‌رسد که مسائل حاد و در عین حال روزمرهٔ زندگی اجتماعی و سیاسی ما بر آن جریان دارد. سیمین در این راه چنان دلاورانه رفته که بارها در معرض هتک و حتا هدم قرار گرفته ولی خم به ابرو نیاورده است و این هنر بی‌تردید اوست و می‌توان به تعبیری درونی‌تر او را همتای شاملو قرارش داد. ✗