

# زنی آرایش روزگار

در حالات شعری طاهره قره‌العین  
(۱۲۳۳-۱۲۶۸ ق)

رضا فرخ‌فال

زنی آرایش روزگار  
در حالات شعری طاهره قره‌العین  
(۱۲۳۳-۱۲۶۸ ق)  
رضا فرخ‌فال



زنی آرایش روزگار  
در حالات شعری طاهره قره‌العین  
(۱۲۳۳ - ۱۲۶۸ ق)

رضا فرخ‌فال

کتاب‌های آسو  
زنی آرایش روزگار

---

نوشته‌ی رضا فرخ‌فال  
طرح جلد: چهره، کاری از آقا لطفعلی صورتگر شیرازی  
خط، بخشی از نامه‌ی طاهره به خط خودش

---

ناشر: بنیاد تسلیمی  
سانتامونیکا-کالیفرنیا  
چاپ نخست: ۱۴۰۰

---

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است



زنی بود آرایش روزگار...  
فردوسی (شاهنامه)



## فهرست

۹	درآمد سخن .....
۱۵	فصل نخست: شبیح یک نام .....
۲۹	طاهره یا طاهرا؟ .....
۳۸	زبان، حیاتِ مرگ .....
۵۲	پایان تغزل .....
۶۱	فصل دوم: لاشه‌ی پار .....
۶۳	اتاق‌ها .....
۷۲	افق‌های یک عکس .....
۸۶	آغازی دیگر .....
۱۰۵	فصل سوم: توسنی‌های تن .....
۱۱۱	بدعت، ابداع .....
۱۳۶	طرزی دیگر .....
۱۴۶	تنها صداست که می ماند .....
۱۵۳	سخن پایانی .....
۱۵۹	پیوست‌ها .....
۱۶۱	گزیده‌ی منابع .....
۱۶۷	تصاویر .....





## درآمد سخن

ز حسن روی تو بر دین خلق می ترسم  
که بدعتی که نبوده است در جهان، آری  
— سعدی

طاهره قره‌العین یک پرسش است یا بهتر است بگوییم در پرداختن به او و شعرش سلسله‌ای از پرسش‌ها به ذهن می‌آید که مشکل بتوان برای همه‌ی آنها پاسخی یافت. در نوشته‌ای که می‌خوانید کوشیده‌ام به پاسخی برای این پرسش‌ها نزدیک شوم.

درباره‌ی طاهره قره‌العین کم نوشته نشده است اما در این نوشته‌ها چهره‌ی او همچون یک شاعر در پس چهره‌های دیگرش همچون آوازه‌گر دلیر و سخن‌آور بدعت دینی باب، زنی انقلابی و زنی که برای نخستین بار حجاب را از سر برگرفت، در سایه فرو رفته است. در ادبیات هم کیشان او و در ردیه‌ها و تاریخ‌های حاشیه‌ای که درباره‌ی بدعت باب نوشته شده، چهره‌ی طاهره از

یک قدیسه به چهره‌ی او همچون یک «پتیاره» میل می‌کند. می‌دانیم که طاهره از نخستین گروندگان به بدعت باب بود و سرانجام نیز جان بر سر این گروش گذاشت. در منابع آیینی به قلم هم‌کیشانش بیشتر بر همین جنبه از زندگی او تأکید شده، در حالی که در ردیه‌نویسی‌ها و تاریخ‌های حاشیه‌ای، واقعیت‌هایی از زندگی طاهره و حتی اصالت و ارزش شعرهای او نفی شده یا زیر سؤال رفته است. جدای از این دو رویکرد، اما در منابع دیگر، تاریخی و ادبی، از طاهره همچون زنی شگفت، زیبا، نادره‌ی روزگار و خاتون عجم یاد شده و در سال‌های اخیر نیز در پژوهش‌های زنانه، او را پیش‌گام در جنبش‌های زنان در ایران در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم دانسته‌اند. آنچه می‌خوانید، چهره‌گشایی از طاهره و به‌سخن دقیق‌تر، کوششی است برای گشودن چهره‌ی شاعری او که کمتر بدان به‌ویژه از رویکردی ادبی پرداخته شده است.

نخستین پرسش که در پرداختن به طاهره قره‌العین پیش می‌آید، این است که از میان روایات متناقض از زندگی کوتاهش در پیش‌زمینه‌ای از تاریخچه‌ی خون‌بار بدعتی که بدان دل سپرده بود و از متن شعرهای پراکنده‌ای که از او در دست است، چگونه می‌توان به خطوطی از چهره‌ی شاعری او دست یافت؟ این چهره در تاریخ ادبیات ایران و فرادش شعر زنان در آن، چه جایگاهی دارد؟

در پاسخ به این پرسش در فصل نخست این نوشته به مسئله‌ی اصالت شعرهای طاهره پرداخته شده؛ اینکه آیا تغزل‌های پراکنده‌ای که از زنی به نام طاهره قره‌العین اینجا و آنجا نقل شده، به‌راستی از آن او است؟ در پاسخ به این پرسش کوشیده‌ام شعر طاهره را نه از آغاز آن، که از پایان و از بیت مقطع یا تخلص بحث‌انگیز او بخوانم. در این خوانش نگاهی اجمالی به احتجاجات نسخه‌شناسانه در رد یا قبول دست‌کم پاره‌ای اشعار منتسب به طاهره ناگزیر

بوده است. اما واریسی نظرات نسخه‌شناسانه، خودبه‌خود یا چنان‌که باید و شاید از منظری گسترده‌تر به بحث درازدامن مسئله‌ی تخلص همچون یک «نام خاص» (proper name) و به‌سخن دیگر، به‌نسبت سراینده (مؤلف، نویسنده) با متن کشیده شده است و از این رهگذر کوشیده‌ام دلایل اصالت تخلص یا به‌سخن دقیق‌تر، هویت شاعری او را همچون یک «امضا» در متن شعری او پیداکنم.

در فصل دوم به زندگی شاعر و زمینه‌ی تاریخی شعر او پرداخته شده است. از میان روایات گوناگون در این زمینه سعی کرده‌ام روایاتی را شاهد بیاورم که به موضوع مربوط بوده‌اند و بعضی روایات نامربوط را نیز به‌جمال نقد کرده‌ام که چهره‌ی طاهره را مخدوش نموده‌اند. گفتنی است که بیشتر نوشته‌ها درباره‌ی شعر طاهره، در واقع پرداختی به زندگی شاعر بوده است تا اصل شعر او. پرداختن به زندگی و به‌اصطلاح شخصیت تجربی (آمریک) شاعر در این فصل در ادامه‌ی تأکیدی بوده است که بر نقش سراینده به‌عنوان کارکردی از متن و نیز تکه‌ای از بینامتنیت آن در فصل پیشین داشته‌ام.

در فصل سوم به این پرسش پرداخته شده که آیا شعر طاهره را می‌توان سرآغازی از شعر زنانه به‌مفهومی متفاوت از شعر زنان پیش از او در تاریخ ادبیات ایران خواند؟ به‌سخن دیگر، آیا می‌توان آثار پراکنده‌ی زنان شاعر ایرانی را در چهارچوب مفهومی نگارش زنانه تعریف کرد؟ نگرش‌های نظری فمینیستی درباره‌ی «جمله‌ی زنانه» یا «نویسش مادین» (féminine écriture) در خوانش شعر گذشته تا کجا کاربست‌پذیرند؟ در این فصل همچنین به‌ویژه به شعر طاهره در چهارچوب «ابداع» به‌مفهوم ادبی این اصطلاح پرداخته‌ام و با نگاهی گذرا به فرادش شعر زنان در ادبیات فارسی و نیز بررسی شعر طاهره

استدلال کرده‌ام که شعر طاهره از رابعه‌ی بلخی تا عصر مدرنیسم و شعر فروغ فرخزاد، چرخشی در سوژگی زنانه و بیانی از آن را در شعر پیشامدرن فارسی بازمی‌نماید.

در هر سه فصل تا آنجا به مباحث نظری پرداخته شده که در روشن شدن جنبه‌های مختلف موضوع بدان نیاز بوده است و کوشیده‌ام تا آنجا که ممکن است این شروح و اشارات نظری، حتی برای خواننده‌ی ناآشنا به اصول و زبانِ اصطلاحی آنها مفهوم باشد.

به شعر طاهره و خود او همچون یک پرسش برگردم که مدت‌ها ذهن من را به خود مشغول کرده است. آیا مباحث نظری من را به صرافت پرداختن به شعر طاهره انداخته یا این شعر طاهره بوده است که من را به بازخوانی آن مباحث برانگیخته است؟ می‌توانم بگویم که انگیزه‌ی من هر دو بوده است. اگر بتوان به همه‌ی پرسش‌هایی که طاهره و شعرش در برابر خواننده می‌گذارد پاسخ گفت، اما پرسشی هست پیش از پرسش‌های دیگر که بر جا می‌ماند و مشکل بتوان پاسخی برای آن یافت. در روایاتی از زندگی طاهره می‌خوانیم که او اغلب و در لحظات مختلف، شعری را با خود زمزمه می‌کرده است. پرسش این است که در آن شب تابستان و در باغی در تهران پیش از آنکه جلاد، ریسمان را بر گردن او بیندازد و تا بالا آمدن آخرین نفس‌هایش آن را بفشرد، طاهره چه شعری را با خود زمزمه می‌کرده است؟ باید بگویم که قتل شاعری دیگر، محمد مختاری، در زمان ما که درست به همان صورت قتل طاهره انجام گرفته بود، من را به یاد طاهره و کلمات آخر او انداخت. این دو شاعر در چند قدمی مرگ چه کلماتی را با خود زمزمه می‌کرده‌اند؟ این، راز ناگشودنی شعر هر دوی آنهاست. آیا هرگز این راز را می‌توان در متن شعرشان بازگشود؟

خواننده همچنین می‌تواند این نوشته را کوششی در تبارشناسی حرکت آن دخترکی بخواند که در یکی از خیابان‌های شهر تهران، سال‌ها پس از قتل طاهره، روسری را از سر برگرفت و به نشان آزادی آن را بر سر تکه‌چوبی به اهتزاز درآورد؛ یا حرکت آن زنان دلیری که این روزها، به هنگام نوشتن این سطرها، در خیابان‌های کابل و هرات در برابر اسلحه‌ی آماده‌ی شلیک بدویتی خون‌خواره و زن‌ستیز، سینه سپر کرده‌اند و برای رهایی تن خویش پیکار می‌کنند.

رضا فرخ‌فال - لاوال، سپتامبر ۲۰۲۱



## فصل نخست شبح یک نام

زدلم شراره بارد که نسب ز نار دارد  
ز چه رو ثمر نیارد که به کام باشد این دل؟

چه اهمیتی دارد که این بیت شعر را چه کسی گفته است؟ برگردانی با اندکی تحریف از این سخن بکت (Samuel Beckett) که می گوید: چه اهمیتی دارد که چه کسی سخن می گوید؟

– What does it matter who is speaking?

آیا این گفته‌ی بکت فقط به نکته‌ای شیوه‌ای اشاره دارد یا سرنمونی را صورت‌بندی کرده که گرایشی در نظریه‌ی خوانش متن بر آن تأکید می‌گذارد و به ما این جواز را می‌دهد که در آغاز سخن بگوئیم: چه اهمیتی دارد این تن‌واره‌ی (Corpus) شعرهای پراکنده‌ای که موضوع این مقال است، سروده‌ی زنی به نام طاهره باشد؟ بکت در این گفته چیزی را نمی‌پرسد، بلکه در واقع پاسخی به پرسشی دیگر می‌دهد که در پرداختن به شعر طاهره قره‌العین پیش از

هر پرسشی دیگر خواهی نخواهی در برابر ماست: آیا سخنان پراکنده‌ی شعری که به نام طاهره قره‌العین اینجا و آنجا ثبت شده، از آن او است؟ آیا به‌راستی زنی با نام شعری طاهره این شعرها را سروده است؟ آیا این سخنان شعری همه از آن سراینده‌ای واحد است و این سراینده زنی است به نام طاهره قره‌العین؟ چه سروده‌هایی را می‌توان گفت که اثر قلم اوست؟ پیش از پرداختن به شعر طاهره این پرسش‌ها ناگزیر پیش می‌آید، از آن‌رو که کمتر آثار شاعری آن‌چنان که طاهره و آثارش در تتبعات نسخه‌شناسانه یا تاریخ ادبیاتی به زیر سؤال رفته و درباره‌ی اصالت آن سخنانی ضدونقیض گفته شده است.

پرسش در این باره پرسش‌های دیگری را نیز در پی می‌آورد: اکنون و برای ما اهمیت این شعرها را که زنی در عصری سپری شده سروده در چیست؟ به‌سخن دیگر و با برگردان دیگری از گفته‌ی بکت، چه اهمیتی دارد که این شعرها چه می‌گویند؟ آیا عصری که این شعرها در آن گفته شده اکنون عصری سپری شده است؟ آیا کل شعرهای به‌جامانده از او را باید در کنار مناجات‌ها و تفسیرهایش در مقوله‌ی نوعی ادبیات دینی جای داد و آنها را فاقد ارزش ادبی به‌معنای خاص کلمه به حساب آورد؟ این شعرها را برای کی سروده است؟ می‌کشیم به پاسخی برای این پرسش‌ها در یافتن پاسخی برای این پرسش آغازین نزدیک شویم؛ اینکه در این جمله‌ی شعری صدای کیست که از ورای سال‌ها و از خلال دست‌نوشته‌هایی پراکنده از زبان «من» با ما سخن می‌گوید؟

اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را  
اسیر خویش کنم آهوان صحرا را



پس از گذشت سالیانی دراز که از زمان زندگی طاهره قره‌العین می‌گذرد (۱۲۳۰، ۱۲۳۱ یا ۱۲۳۳ - ۱۲۶۸ ق)،<sup>۱</sup> نام او تاریخ خون‌بار پیدایش یک بدعت مذهبی را به یاد ما می‌آورد. این تاریخ خون‌بار نه تنها بر زندگی طاهره که بر شعر او نیز سایه انداخته است. طاهره قره‌العین را زنی شورشی و نامورترین پیرو باب یا چنان که امروز به درستی گفته می‌شود، یکی از آوازه‌گران رهایی زن در تاریخ معاصر ایران یا نخستین آنان می‌دانند. اما چهره‌ی او همچون یک شاعر، به دلایلی، به همان آشکارگی چهره‌ی او در تاریخ نیست. طنز تلخی است که درست به دلیل تاریخت این نام، در واقعیت ادبی آن شک کرده‌اند، تا آنجا که می‌توان گفت در خوانش شعر طاهره، ما نه با یک نام که با شیخ یک «نام» سروکار داریم. این شیخ در کسوت نام‌های دیگری نیز ظاهر می‌شود: فاطمه که نام خانگی او بوده است و نیز اُمّ سلمه، زرین تاج، زکّیه... اینها نام‌هایی است که در دوران زندگی اش بدان‌ها خوانده یا ملقب شده است. قره‌العین یکی دیگر از القاب اوست و طاهره، اگرچه بیشتر شعرهایش بدون تخلص‌اند، نام شعری یا تخلص اصلی و بحث‌انگیز این شاعر است. از این روست که می‌توان گفت خوانش طاهره کوششی در یافتن ردّپایی از یک شیخ است...

شعر طاهره همچون خودِ رخداد خیزش بابی، خیزشی که بدعتی را در حد یک ارتداد کامل و جداسدن از مذهب رسمی، از اتفاق از زبان زنی به نام طاهره اعلام داشته بود، از دستیازی‌های به صورت تحریف و جعل در قالب تاریخ‌نگاری‌های حاشیه‌ای (fringe history) و توطئه‌پنداری‌های متعصبانه مصون نمانده است. همچنین باید اشاره کرد که ادبیات آغازین این بدعت،

ادبیات به مفهوم عام کلمه، نیز در دوران پیش از چاپ و روزنامه نوشته شده است. این «اوراق ضالّه» در زمان خود، امکان نشر و تکثیر آزادانه نمی‌یافتند و بخشی از آن در جریان حوادث از میان رفته است. در این میان و تا آنجا که به طاهره برمی‌گردد، شعر طاهره نیز همچون آثار زنی مرتد، آن‌هم در فرهنگی که صدای زن را در ملاءعام بر نمی‌تابید، مصون از این عوارض تاریخی نبوده و روند تحریف یا ردّ انتساب این اشعار به او تا زمان حاضر نیز ادامه داشته است. در این زمینه دست‌کاری‌ها، بدخوانی‌ها و گاه‌گزینش‌ها و تخلیط‌های دل‌بخواانه‌ی نسخه‌برداران و تذکره‌نویسان نیز کار خوانش این متن شعری را دچار مشکل کرده است. حتی می‌بینیم که در میان هم‌کیشان طاهره نیز بیشتر گرایش به برجسته‌کردن چهره‌ی آیینی او به چشم می‌خورد تا چهره‌ی شاعری‌اش؛ چنان‌که در یک تذکره‌ی شعرای بهائی می‌خوانیم: «... شعر برای او تفنن بوده و خانمی عالم، فقیه، عارف، خطیب، مجادل، شجاع و مفتون حقیقت و بالاخره فدایی راه اثبات عقیده بوده است».<sup>۲</sup> نتیجه اینکه ما هنوز نسخه‌ای ویراسته و قابل اطمینان و تا حد ممکن دربرگیرنده‌ی تمامی آثار شعری، مناجات‌ها، رسالات و مراسلات این زن شاعر را در دست نداریم. ما نمی‌دانیم آنچه را اکنون از شعرش در دست داریم، آیا همه‌ی آثار شعری اوست؟ در تذکره‌ای آمده است که اگر روزی همه‌ی آثار قلمی طاهره از خطبه‌ها، مکاتیب و مقالات و نیز اشعار در یکجا گرد آید، «دفتری جسیم» را شکل خواهد داد.<sup>۳</sup>

به مشکل دیگری نیز در خوانش شعر طاهره باید اشاره کرد و آن، رفتار شخصی طاهره با شعرهایش بوده است. این شعرها را کسی گفته که به شاعری

<sup>۲</sup> نعمت‌الله ذکایی بیضایی، (۱۲۶ بدیع) تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی، ج ۳. تهران: مؤسسه‌ی

ملی مطبوعات امری، ص ۱۰۷.

<sup>۳</sup> همان، ص ۱۱۳.

خود، اشعاری نداشته است. در مجالی تنگ، کار شاعری در دستور روز او نبوده است. این را زندگی کوتاه و پرتلاطمش به ما می گوید. این شعرها سروده شده‌اند که سروده شوند و پس از مرگ شاعر اینجا و آنجا پراکنده شده‌اند و گاه خود نیز پراکنده و به نظر ناتمام می آیند. همه‌ی آنچه از شعر طاهره اکنون در دست داریم، اوراق پراکنده‌ای است که گویی پس از توفانی مهیب از سر اتفاق به دست ما رسیده و مشکل بتوان به آنها در مجموع نام دیوانی مدون شامل کلیات آثار یک شاعر را داد. در اینجا با آثار شاعری به مفهوم متعارف روبه‌رو نیستیم. پرسش دیگر به حجم آثار به‌جامانده از او برمی‌گردد. این حجم اندک سروده‌های به‌جامانده از طاهره، چه وزنی و جایگاهی در تاریخ ادبیات می‌تواند داشته باشد؟ آیا آوازه‌ی تاریخی او نیست که بر اهمیت این اشعار افزوده است؟ می‌دانیم که حجم به‌جامانده از سخن یک شاعر لزوماً ملاک سنجش کیفیت ادبی و اهمیت آن نیست. از خیام ما اکنون چند رباعی در دست داریم؟ و از رودکی از غزل و قصیده پس از سده‌ها چه برجامانده است؟ چه کسی می‌تواند این دو نام را در تاریخ ادبیات ایران نادیده بگیرد یا کم بها دهد؟ و چرا نباید طاهره و شعرش را به‌ویژه اکنون در سیر تاریخی و تحول شعر فارسی نادیده بگیریم؟ آیا اوراق دیگری در آینده به دفتر شعر او افزوده خواهد شد؟ محتمل است که افزوده شود و محتمل است که چنین نشود، اما در موجودیت این دفتر با همین حجم کنونی نمی‌توان شک کرد. با آنچه گفته شد در اینجا ناگزیریم نخست به مسئله‌ی اصالت انتساب محتوای این دفتر شعر به طاهره‌گریزی بزنیم و می‌کوشیم که ببینیم در پس شک و شبهات تاریخ ادبیاتی و نسخه‌شناسانه در باب درستی یا نادرستی انتساب این اشعار، امروز از شعر طاهره چه در دست داریم.

«تخلص» یا نام شعری، می‌توان گفت آن حلقه‌ی ضعیفی بوده که در شعر طاهره بیش از هر ویژگی دیگر آن، مورد شک و تردید قرار گرفته و با نااصل دانستن یکی دو نمونه از آن، اصالت کل آثار شعری زنی به نام طاهره قره‌العین را زیر سؤال برده‌اند. اما آیا صرف تخلص می‌تواند ملاکی در تشخیص اصالت یک شعر و نسبت آن به یک شاعر خاص باشد؟ تخلص چیست؟ با درنگی در مفهوم تخلص بحث را پی می‌گیریم و پرسش از ماهیت تخلص را در زمینه‌ای گسترده‌تر طرح می‌کنیم؛ اینکه آیا اصولاً تتبعات رایج نسخه‌شناسانه تا کجا می‌توانند ما را به خوانشی دقیق از یک متن ادبی و اصالت انتساب آن به یک نام خاص یاری دهند؟ گفتنی است که بحث از تخلص تنها به تعریفی از یک عرف ادبی محدود نمی‌ماند و از حدس و گمانه‌زنی‌های تاریخ ادبیاتی یا تتبعات نسخه‌شناسانه فراتر می‌رود. در این بحث ما با مسئله‌ی «نام» به صورت نامی شعری روبه‌رویم که لزوماً با نام یا نشان شخصی شاعر یکی نیست و به همین لحاظ، این بحث از حد یک پرسش روش‌شناختی به پرسشی هستی‌شناختی (ontologic) درباره‌ی مفهوم «نام» در متن ادبی یا به سخن دیگر، به تعیین کیستی مؤلف یا سراینده و نسبت او با اثر ادبی می‌کشد.

تخلص یا نام شعری در واقع امضای شاعر است در پای اثر خود و همچون عرفی ادبی، ملاک تشخیص شعر به گوینده‌ای خاص در میان گویندگان بی‌شمار دیگر است. به سخن دیگر، تخلص همچون مهر یا امضای شاعر، سندیت انتساب یک اثر به یک سراینده با نامی خاص است و چنین است که به گفته‌ی رادویانی «شعر مزور را از نامزور» با تخلص شناسند.<sup>۴</sup> تذکره‌نویسان در گذشته کل دستاورد یک شاعر را با تخلص او می‌شناختند و

<sup>۴</sup> نقل از: ابراهیم خدایار و یحیی عبید صالح عبید، (۱۳۹۱) «تخلص در شعر فارسی و عربی»، فنون ادبی، بهار و تابستان، ص ۶۶.

از دید آنان، شاعران «اربابان تخلص» بودند. تخلص اما همچون امضا همیشه امکان جعل شدن دارد. از نگاهی ساخت‌گشایانه (deconstructive) به «متن» و «امضا» می‌گوییم که شرط وجودی یک امضا در امکان جعل‌پذیری آن است. به این نکته پیش‌تر خواهیم پرداخت. از این روست که می‌بینیم تنها نه یک «عطار» که در تاریخ ادبیات فارسی عطارهایی بوده‌اند که یکی از آنها در سده‌ی نهم هجری با امضای جعلی عطار سخن‌سرایی می‌کرده و حتی خود را سراینده‌ی منطق‌الطیر و اسرارنامه نیز می‌خوانده است.<sup>۵</sup> هر تحریفی در شعر حافظ یا هر بیت یا ابیاتی الحاقی به شاهنامه در واقع جعل امضای حافظ و فردوسی است.

تخلص را در عرف شعر فارسی البته نمی‌توان با امضای مؤلف و ملازمات حقوقی آن در عصر حاضر یکی دانست. مؤلف و تملک او بر اثر تألیفی به مفهوم مدرن به پیدایی مفهوم «فردیت» مدرن بازمی‌گردد که همچون خود واژه‌ی ادبیات به مفهوم امروزی در عصر سخنوران کلاسیک، چه در اروپا و چه در ایران، شناخته‌شده نبود. چنین است که اکنون آگاهی ما از زندگی شخصی اغلب سخن‌گویان بزرگ، اندک است و خود آنان نیز به امساک و گاه در حد اشاره از زندگی شخصی خود سخن گفته‌اند. در تذکره‌ها و جنگ‌ها به شاعرانی برمی‌خوریم که از زندگی آنها جز تاریخ تولد و مرگشان آگاهی دیگری نداریم و ترانه‌ها و داستان‌های مردمی زیادی از گذشته به ما رسیده که نام سراینده و پدیدآورنده‌ی آنها را نمی‌دانیم. با این حال این نیز گفتنی است که در گذشته‌ی ادب کلاسیک فارسی، گاه بر سر تملک و اختصاص یک نام شعری به خود، میان سخنوران مجادلات و مشاجراتی درمی‌گرفته و حتی گاه تخلصی

<sup>۵</sup> محمدرضا شفیعی کدکنی، (۱۳۸۲) «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی در نگاهی به تخلص‌ها»، بخارا، ش ۳۲، صص ۴۶-۶۶.

خرید و فروش می شده یا به سرقت می رفته است.<sup>۶</sup>

به لحاظ تاریخی پیشینه‌ی تخلص را به رودکی رسانده‌اند اما باید گفت که تخلص هیچ‌گاه در تحول شعر فارسی جای و کار بست ثابتی نداشته است. کارکرد آن در قصیده و غزل یکسان نیست. تخلص از بیت پیونددهنده‌ی تشبیب با مدح در میانه‌ی قصیده به بیت پایانی (مقطع) در غزل نقل مکان کرد. برخلاف قصیده، در غزل و به‌طور کلی در قالب‌های تغزلی، تخلص دیگر فقط یک نام خاص نیست و برخلاف پنداشت معمول، مرجوعی را برای آن به صورت شخص یکه و تاریخی نمی‌توان مفروض دانست و از این روست که به درستی گفته شده که حافظ همچون نامی شعری یا «تخلص» در دیوان، نه «شبهاتی با حافظ شاعر دارد و نه شباهتی به گوینده‌ی شعر».<sup>۷</sup> اغلب چنین است که شاعر در قالب سوم شخص مفرد به صورت تخلص از خود در شعر نام می‌برد، چنان که در حافظ می‌بینیم، اما گاه نیز به صیغه‌ی ندایی، شاعر مورد خطاب قرار می‌گیرد. این خطاب از جانب کیست؟ آیا چنان که از تفتازانی نقل کرده‌اند، در این موارد، خطاب‌کننده انتزاع یا تجریدی از خود شاعر است (تخلص همچون صنعت تجرید)<sup>۸</sup> یا گوینده‌ای به کلی دیگر و غیر از خود شاعر را مورد خطاب قرار داده است؟ در قصیده‌ای همچون قصیده‌ی ایوان مداین که

<sup>۶</sup> زهره پوراناری، (۱۳۹۱) «بررسی تخلص در شعر فارسی»، نشریه‌ی ادب و زبان، پاییز و زمستان، صص ۲۳-۵۱.

و نیز نگاه کنید به مقاله‌ی دیگری در این زمینه:

ابراهیم خدایار و یحیی عبید صالح عبید، (۱۳۹۱) «تخلص در شعر فارسی»، فنون ادبی، بهار و تابستان، صص ۶۱-۷۸.

<sup>۷</sup> علی محمدی سیدآبادی، (۱۳۸۴) «ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ»، فصلنامه‌ی

پژوهش‌های ادبی، تابستان، صص ۵۱-۷۵.

<sup>۸</sup> همان.

تخلص در بیت پایانی آن آمده، آیا این «خاقانی» است که سخن می‌گوید و ما را و شاعر را نیز به عبرت فرامی‌خواند یا ویرانه‌های آن کاخ ساسانی؟ شکوهی از دست‌رفته‌ی تاریخی در زوال؟ زبان با همه‌ی یادهای نهفته در خودش:

**خاقانی ازین درگه، در یوزه‌ی عبرت کن  
تا از پس تو زین پس، در یوزه کند خاقان**

و اگر سرایش این قصیده را به خاقانی نسبت می‌دهیم، چه نسبت یا نسبت‌هایی میان منشأ آن صدای خطاب‌کننده و شاعر در فضایی از یک «تخلص» برقرار است؟ از این روست که بحث از تخلص همچون یک نام از حد چهارچوبی صرفاً بلاغی فراتر می‌رود و در چهارچوب نظری کلی‌تر، مسئله‌ی نسبت سراینده با سخن سروده‌شده را پیش می‌آورد. از اینجاست، از این نقطه‌ی تلاقی سراینده و سروده است که می‌کوشیم به شعر طاهره نزدیک شویم. پیش از طرح نظری نسبت سراینده با سروده، اما نخست بینیم که در همان چهارچوب روش شناختی تا کجا تبعات نسخه‌شناسانه قابل اتکا هستند و می‌توانند در اصالت تخصیص به‌ویژه یک متن شعری به یک شاعر، ما را یاری دهند.

در زمینه‌ی شعر، اهم کوشش ناقدان نسخ را می‌توان جست‌وجویی برای یافتن اصالت انتساب یک اثر یا مجموعه‌ای از آثار به یک شاعر با یک تخلص، و به‌سخن دیگر، به یک نام خاص دانست. از این رویکرد که اغلب با روش‌های نو و به‌اصطلاح علمی به نقد نسخ پرداخته می‌شود، به نحوی ادامه‌ی همان ذهنیت تذکره‌نویسان قدیم را می‌بینیم که کیستی شاعر با تخلص او یکی گرفته می‌شود: شاعر ارباب تخلص و لاجرم ارباب سخن خویش است. از این رویکرد فرض بر این است که روایتی از یک شعر هست که اصل است. این

روایت به قلم خود شاعر یا به لحاظ زمانی، نزدیک‌ترین روایت به زمان زندگانی اوست. تشخیص روایت یا ثبت از این نوع دوم است که اهم کوشش‌ها و روش‌های نسخه‌شناسانه را به خود مصروف می‌دارد. این کوشش‌ها یا تبعات نسخه‌شناسانه به خصوص در عصر چاپ لازم بوده و نمی‌توان منکر اهمیت و لزوم آن شد. عمری بر آثار ادبی به خصوص ادب کانونی (فردوسی، حافظ و دیگران) گذشته و در اعصار پیش از صنعت چاپ، تحریفات و ملحقاتی نااصل به اصل متن آنها راه یافته است. به کوتاه‌سخن، ملاک‌های تعیین اصالت یک متن از دیدگاه نسخه‌شناسانه را می‌توان در دو وجه تاریخی (قدمت نسخه) و بیانی (بلاغی) خلاصه کرد. این وجه اخیر را می‌توان صورت کاربستی از آن ملاک سومی دانست که فوکو از سن جروم (Saint Jerome) در تشخیص انتساب درست یک اثر به یک مؤلف نقل می‌کند: عاری بودن اثر از ملحقات یا اضافاتی که به شیوه‌ای متفاوت با شیوهی مؤلف (شاعر در اینجا) نوشته شده و حاوی کلمات و ترکیباتی باشد که به‌طور معمول در آثار آن سخن‌گو دیده نمی‌شوند.<sup>۹</sup> از رویکردی نظری مشکل اینجاست که ما در پرداختن با اثری شعری نه با حضور شاعر بلکه با غیاب او در متن روبه‌رویم. هیچ‌کس در لحظه‌ی سرایش یک غزل حافظ حضور نداشته است. آن لحظه از زمان حال سرایش، اکنون زمان گذشته‌ی خواننده‌ی شعر است و پس می‌توان گفت ما در واقع با دو غیاب (سراینده و خواننده) در یک متن سروکار داریم. در فاصله‌ی این دو غیاب، هر نوع معنا یا حتی لفظ مقدری را نمی‌توان برای متن، مفروض

<sup>۹</sup> سن جروم کشیش، متأله و مورخ مسیحی، در گذشته در سال ۴۲۰ م. نگاه کنید به نوشته‌ی فوکو در این منبع:



دانست. متن و به‌ویژه متن شعری، عرصه‌ی تعلیق معناهاست. سرقات و انتحال‌ها در همین فاصله‌ی بین دو غیاب است که به متن راه می‌یابند.

مشکل اینجا این است که گاه در کاربست این دو وجه یادشده، یعنی ویژگی تاریخی و ویژگی بیانی (بلاغی) در تتبعات نسخه‌شناسانه تناقضی نمودار می‌شود؛ آن‌گونه که می‌توان در مطلق ترجیح این تتبعات شک کرد. لفظ «وُصلِه» را اگرچه بر مبنای «اقدام نسخ، اصحح نسخ» بر لفظ آشنای «قصه» در مصرعی از حافظ (شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید) ترجیح داده‌اند، اما درست به دلیل سبکی و اُخت وازگانی در دیوان، نمی‌توان این ترجیح یا جایگزینی را پذیرفت.<sup>۱۰</sup> در نمونه‌ای دیگر، بیت نخست از دفتر مثنوی را از صورت آشنا و مألوفش درآورده و با گذاشتن لفظ «این» به جای «از»، بیت را به صورت زیر تصحیح کرده‌اند:

بشنو [این] نی چون حکایت می‌کند  
از جدایی‌ها شکایت می‌کند

این ثبت اگرچه برگرفته از یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های مثنوی است و در حدود پنج سال پس از درگذشت مولانا (۶۷۷ق) کتابت شده، اما چنان‌که می‌بینیم با ثبت معروف نیکلسن که آن‌هم بر اساس نسخه‌ای نزدیک به زمان درگذشت مولانا تحریر شده (۷۱۵ق)، تفاوت دارد. در نسخه‌ی نیکلسن همان روایت آشنای «بشنو از نی چون حکایت می‌کند» را می‌خوانیم. باید گفت که با تغییر لفظ «از» به «این» در این بیت، ما اسنادی مجازی را به اسنادی حقیقی یا در واقع استعاره‌ی نی را به کسوت تشبیه‌ی نازل بدون ادات تشبیه

<sup>۱۰</sup> نگارنده به این موضوع به تفصیل پرداخته است در: رضا فرخ‌فال، (۲۰۱۹) قصه‌ی گیسوی یار (نسخه‌ی اینترنتی در باشگاه کتاب).

در آورده‌ایم: من مثل نی‌ای هستم که... که نه تنها از شاعرانگی متن می‌کاهد بلکه با ابیات پس از آن در اشاره به نی هم خوانی ندارد: «همچو نی زهری و تریاقی که دید...» یا آنجا که از زبان نی همچون موجودیتی در خود و مستقل از شاعر نقل می‌شود: «کز نیستان تا مرا ببریده‌اند...» مهم‌تر اینکه در این تصحیح با تبدیل استعاره‌ی نی (استعاره‌ای از خود شعر و از زبان بی‌زبانی بیان شاعرانه به تعبیر حافظ)<sup>۱۱</sup> به یک تشبیه نازل، مضمون فراق که اساس محاکات شعری مولوی است از آن گرفته شده و نی به صورت وسیله‌ای به خدمت حدیث نفس سطحی شاعر درآمده است. گفتنی است که هر دو نسخه به اصطلاح از «اقدام نسخ» به شمار می‌روند. اما چرا نباید تصور کنیم که در نسخه‌ی اساس کار نیکلسن، کاتب نسخه به مسوده‌ای منقح‌تر یا نزدیک‌تر به تقریر مولوی دسترسی داشته است؟ به لحاظ نظری می‌توان این تأکید بی‌چون و چرا بر قدمت نسخه، همچون ملاکی نهایی در سنجش اصالت سخنی شعری را ناشی از یقین مصحح به لحظه‌ی سرایش معین برای سخن دانست و نه تنها حضور شاعر در آن لحظه، بلکه حضور کاتب نسخه نیز در کنار او. اما می‌دانیم که مولوی مثنوی را نمی‌نوشت، بلکه در حضور خواص نزدیکش تقریر می‌کرد و آنها بیانات شعری او را تحریر می‌کردند. بازبینی و حک و اصلاح مسوده‌های تحریر شده به دست خود مولوی امری بسیار محتمل است. حافظ نیز چنان که نقل شده، در نسخه‌های تحریر شده به دست خود با گذشت زمان دست می‌برد و آنها را می‌ویراست.

از نگاهی تاریخی، چنان که اشاره شد، عرف ادبی تخلص، تعریف ثابتی در دوره‌های مختلف شعر فارسی نداشته است. بسیاری شعرها و به خصوص

<sup>۱۱</sup> نگاه کنید به بیتی از حافظ که در ادامه‌ی همین بحث مثال آورده‌ایم.

قطعات تغزلی هست که فاقد تخلص اند. در دیوان حافظ عدول از صورت شناخته شده‌ی تخلص را به صورت نامی واحد در بیت پایانی در غزلی با مصراع آغازین «چو بر شکست صبا زلف عنبرافشانش...» می‌بینیم. در تصحیح معتبر خانلری نام شعری سراینده نه به صورت «حافظ» که به صورت «خواجه» آمده است:

بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم  
که داد من بستاند ز مکر و دستانش<sup>۱۲</sup>

و نیز می‌بینیم که در غزلی دیگر تخلص نه در بیت پایانی که در مطلع غزل خود می‌نماید:

در عهد پادشاه خطابخش جرم پوش  
حافظ قرابه کش شد و مفتی پیاله نوش

تخلص را نمی‌توان با نام خاص شاعر و به سخی دقیق‌تر، با شخص شاعر یکی گرفت. به لحاظ دستوری نیز به ندرت شاعر را همچون اول شخص مفرد نمایندگی می‌کند، بلکه اغلب به شاعر همچون سوم شخص مفرد غایب ارجاع می‌دهد:

سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل  
بیرون نمی‌توان کرد الا به روزگاران

و گاهی نیز در وجه امری فعل به اول شخص بر می‌گردد که مورد خطاب قرار گرفته است:

<sup>۱۲</sup> در تصحیح‌های دیگر از دیوان، نام حافظ و «خواجه»، هر دو، در بیت آمده است: بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم که سوخت حافظ بی‌دل ز مکر و دستانش.

## چون پیر شدی حافظ از میکده بیرون شو رندی و هوسناکی در عهد شباب اولی<sup>۱۳</sup>

در این جایگاه دیگر نه «من» شاعر، بلکه این خود شعر یا به تعبیری دیگر، این خود زبان است که سخن می گوید. جایگاه این صدا به کلی بیرون از جایگاه «من» سخن گو در کنج «میکده» در دیگر ابیات غزل است که در آغاز غزل منظری بر آن گشوده شده است: «این خرّقه که من دارم در رهن شراب اولی...» این پرش سخن گو از «من» به «تو»ی مضمّر در یک جمله‌ی امری یا خطابی از ویژگی‌های شعر حافظ و تخلص اوست:

حافظ سخن بگو که بر صفحه‌ی جهان  
این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

یا:

زبان درکش ای حافظ زمانی  
حدیث بی زبانان بشنو از نی

به کوتاه سخن می توان گفت که تخلص به نامی بیرون از شعر ارجاع نمی دهد، بلکه در درون فضای شعر، یکی از مفردات آن و حلقه‌ای از حلقات دلالتی آن است.

<sup>۱۳</sup> در تصحیح خانلری: «بیرون آ» ثبت شده و صورت آشناتر «بیرون شو» نیز در پانویس آمده است.

## طاهره یا طاهرا؟

طاهره زمانی زبان به سرایش شعر باز کرده بود و در شعر، خود را طاهره نامید که هیچ سراینده‌ی مذکری طبعاً به جای «طاهر» یا «طاهرا» خود را متخلص به صورت مؤنث لفظ «طاهره» نمی کرد و به یاد بیاوریم که زنان روزگار او اغلب به نام‌هایی همچون «مستوره» و «عاجزه» تخلص می کردند. عاجزه نام شعری زنی به نام صنوبر بود که در اواخر سده‌ی سیزدهم می زیست و این بیت با تخلصی از اوست:

ای مه چهارده اثر، خواجه‌ی کل بحر و بر  
 قصد تو گفته مختصر، عاجزه، بینوای تو<sup>۱۴</sup>

صرف نظر از پاره‌ای از شعرها و مناجات‌ها و نامه‌ها که به خط خود طاهره موجود است و در صحت انتساب آنها به وی شکی نیست، از میان شعرهای به‌جامانده از این شاعر، ما تنها به معدودی شعر دارای تخلص برمی‌خوریم. مثلاً:

طاهره بردار پرده از میان  
 تا بیاید سر غیبی در عیان  
 ای قره بگو هر دم با قلب تهی از غم  
 کز طلعت شه خرم‌ها نحن هنیئالک!  
 قره‌العین نگر با نظر پاک صفی  
 کیست منظور بهائش همه شاهد باشید

۱۴ زهره پوراناری، (۱۳۹۳) «بررسی تخلص در شعر فارسی»، نشریه‌ی ادب و زبان، پاییز و زمستان، ص ۲۳-۵۱.

یا نه به صورت تخلص بلکه در بیت آغازین شعر، شاعر از خود چنین نام می‌برد:

### قرّة‌العینم بیا اندر نوا با نواهای نوای نینوا

در میان شعرهای طاهره شعرهای بی‌تخلص کم نیستند و پرسش این است که حتی اگر تمامی پاره‌های شعری او تخلصی را در پای خود داشتند، آیا دلیل آن می‌بود که شعرها همه سراییده‌ی خود اوست؟ چنین نیست. هر تخلصی چنان‌که اشاره شد امکان جعل شدن را در خود دارد و در انتساب هر سخنی به یک مصدر سخن خاص همیشه می‌توان شک کرد. به لحاظ این ویژگی است که می‌بینیم در ادبیات غرب کسانی بوده‌اند که آثار شکسپیر یا حتی آثار بورخس را نه از آن یک نفر که از آن چند نفر دانسته‌اند و هستند پژوهشگرانی که حتی سخن قرآن را نیز نه از منشأ صدوری واحد، بلکه ساخته و پرداخته‌ی گویندگانی چند و در طول زمان قلمداد کرده‌اند.

از پاره‌های شعری طاهره، غزل معروفی هست که از آن با سرنام «قماش دل» یاد می‌شود و از اتفاق، نام یا تخلص «طاهره» را با خود دارد با این مطلع:

گر به تو افتدم نظر چهره به چهره، رو به رو  
شرح دهم غم تو را نکته به نکته، مو به مو

با آنکه در بسیاری جای‌ها این شعر زیبا به نام طاهره نقل شده، اما بیش از هر شعر دیگری صحت انتسابش به او زیر سؤال رفته یا به کلی مردود دانسته شده است. به همین دلیل است که این شعر در تذکره‌های بهائی دیگر گنجانده نمی‌شود، در حالی که در متون ازلی آن را به نام طاهره آورده‌اند. درباره‌ی

انتساب این شعر اختلاف نظر چنان است که ادوارد براون، اقبال لاهوری و همچنین مجتبی مینوی آن را از طاهره دانسته‌اند، اما پژوهشگر و ادیبی دیگر، محمد محیط طباطبایی، برخلاف نظر آنها با مستندات صحت انتساب آن را به طاهره به کلی مردود می‌داند و غزل را به شاعر دیگری نسبت می‌دهد.<sup>۱۵</sup> او نخست به درستی انتساب این شعر را به حزین لاهیجی رد می‌کند و از نسخه‌ی خطی‌ای نام می‌برد به شماره‌ی ۱۴۰۹ در کتابخانه‌ی مجلس (کتابت شده از سال ۱۱۰۶ تا ۱۱۱۹ ق) که در افزوده‌ای به آن با تاریخ کتابت ۱۱۲۵، شعر مذکور نه به صورت غزل، بلکه به صورت ترکیب‌بندی منتسب به محمدطاهر وحید قزوینی، وقایع‌نگار عصر شاه‌سلطان‌حسین صفوی، آمده است با این مطلع:

ساقی عشقت ای صنم، زهر ستم سبوسبو  
ریخت به ساغر دلم با می غم کدو کدو

این ترکیب‌بند یا مخمس، طولانی‌تر از روایتی است که به طاهره نسبت داده‌اند<sup>۱۶</sup> و پیدا کردنش در آن مجموعه‌ی خطی «مخدوش» برای این پژوهشگر، به گفته‌ی خود وی، کشف تازه‌ای نبوده است. چند سالی پیش از یافتن این نسخه، او صورت دیگری از غزل را در جنگی یافته بوده از نظم و نثر که به نام طاهر کاشی یا شاه‌طاهرای انجدانی دکنی در آن ثبت شده است. محیط طباطبایی با استناد به این نسخه‌ی اخیر به این نتیجه می‌رسد که ترکیب‌بند محمدطاهر وحید قزوینی در واقع تضمینی از شعر طاهر کاشی با تخلص «طاهرا» بوده است. درباره‌ی طاهر کاشی یا طاهرای انجدانی دکنی (زیسته

<sup>۱۵</sup> محمد محیط طباطبایی، (۱۳۵۶) «طاهرا یا طاهره»، گوهر، صص ۵۸۱-۵۸۸.

<sup>۱۶</sup> متن کامل شعر محمدطاهر وحید قزوینی را در پایان این بخش به پیوست آورده‌ایم.

در عهد شاه اسماعیل صفوی) می خوانیم که افزون بر تبحر در فقه و اصول و ریاضی، او را اشعاری چند از جمله قصایدی در مدح پیامبر و امام اول شیعیان بوده است. اما احتجاجات محیط طباطبایی در لابه لای شرح و بسط‌های تاریخی نه‌چندان مرتبط با اصل موضوع ما را بیشتر سردرگم می‌کند، به‌ویژه آنکه جزئیات دقیقی از نسخه‌ی اخیر به دست نمی‌دهد و روایت به‌زعم او از اصل شعر را هم ارائه نکرده است. یک نکته مسلم است و آن اینکه شاعر مذکری را سراغ نداریم که اسم مؤنثی را به‌عنوان تخلص برای خود برگزیده باشد. تغییر طاهرا به طاهره در روایت منسوب به طاهره قره‌العین در تخلص این شعر جای تأمل دارد. از سوی دیگر ما نمی‌دانیم و محیط طباطبایی در این زمینه نمونه‌هایی از دیوان شعری شاه طاهر به دست نمی‌دهد که نشان دهد تا چه حد این شعر با ذهن و زبان این شاعر در دیگر اشعارش هم‌ساز و نزدیک است.<sup>۱۷</sup> همچنین در نوشته‌ی محیط طباطبایی روشن نشده که انتشار و گستره‌ی ثبت این غزل در جنگ‌ها و گلچین‌های ادبی دیگر چگونه بوده که حدود ۲۵۰ سال بعد از حیات شاه طاهر دکنی (کاشی)، آن‌هم در دوران نبود حتی چاپ سنگی، روایتی از آن به دست زنی به نام طاهره در قزوین رسیده است. این را می‌دانیم و در روایاتی از زندگی طاهره آمده که او گاهی در مراسلات یا نوشته‌های خود شعرهایی را از دیگران نقل می‌کرد و «هرکجا شعری می‌یافت یا جالب به‌نظرش می‌رسید یادداشت و حفظ می‌کرد و در مواقع مخصوص و حال انجذاب به آنها ترنم می‌نمود».<sup>۱۸</sup> می‌توان فرض کرد که در یادداشت‌برداری‌های شخصی خود، گاهی نیز به‌صورت تضمین یا استقبال، شعری را از شاعری برمی‌گرفت یا به یاد می‌آورد و در بازنوشت، دخل و تصرفاتی در آن می‌کرد.

<sup>۱۷</sup> تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرد از دیوان شاه طاهر انجدانی دکنی فقط نسخه‌ای در کتابخانه‌ی

ملک موجود است و چاپ ویراسته و معتبری از آن در دسترس نیست.

<sup>۱۸</sup> تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی، ص ۱۰۸.



مقایسه‌ای میان شعر شاه‌طاهر با روایت طاهره این گمان را می‌تواند تأیید کند. در اینجا از دو روایت شاه‌طاهر و طاهره از غزل «قماش دل» یا «قماش جان» مقایسه‌ای به دست می‌دهیم و موارد اختلاف روایت طاهره یا دخل و تصرفات او را در روایتی که اینجا و آنجا از شاه‌طاهر نقل کرده‌اند، با حروف سیاه نشان می‌دهیم. غزل منسوب به شاه‌طاهر این گونه آغاز می‌شود:

گر به تو افتدم نظر چشم به چشم و رو به رو  
 شرح دهم غم تو را نکته به نکته، مو به مو  
 از پی دیدن رُخت، همچو صبا فتاده‌ام  
 خانه به خانه، در به در، کوچه به کوچه، کو به کو

مصرع آغازین در روایت طاهره اما چنین است:

گر به تو افتدم نظر، چهره به چهره، رو به رو

اختلافات در ابیات بعد چنین است:

شاه‌طاهر:

سیل سرشک و خون دل، از دل و دیده شد روان  
 قطره به قطره، شط به شط، بحر به بحر، جو به جو

طاهره:

می‌رود از فراق تو، خون دل از دو دیده‌ام  
 دجله به دجله، یم به یم، چشمه به چشمه، جو به جو

شاه‌طاهر:

مهر تو را دل حزین بافته بر قماش جان  
 رشته به رشته، نخ به نخ، تار به تار، پو به پو

**طاهره:**

مهر تو را دل حزین بافته بر قماش جان  
 پرده به پرده، نخ به نخ، تار به تار، پو به پو

**شاه طاهر:**

داده دهان و چهره و عارض و عنبرین خطت  
 غنچه به غنچه، گل به گل، لاله به لاله، بو به بو

**طاهره:**

دور دهان تنگ تو، عارض و عنبرین خطت  
 غنچه به غنچه، گل به گل، لاله به لاله، بو به بو

مصرع اول بیت بالا در روایت شاه طاهر سوای اشکال وزنی، تنافری معنایی  
 نیز در کل بیت دارد.

**شاه طاهر:**

از رخ و چشم و زلف و قد، ای مه من فزایدم  
 مهر به مهر، دل به دل، طبع به طبع، خو به خو

**طاهره:**

ابرو و چشم و خال تو، صید نموده مرغ دل  
 طبع به طبع، دل به دل، مهر به مهر، خو به خو

**شاه طاهر:**

در دل خویش «طاهرا» گشت و نجست جز تو را  
 صفحه به صفحه، لا به لا، پرده به پرده، تو به تو

## طاهره:

در دل خویش طاهره گشت و نیافت جز تو را  
صفحه به صفحه، لا به لا، پرده به پرده، تو به تو

روایت طاهره از غزل قماش دل چنین است:

گر به تو افتدم نظر، چهره به چهره، رو به رو  
شرح دهم غم تو را، نکته به نکته، مو به مو  
از پی دیدن رُخت همچو صبا فتاده‌ام  
خانه به خانه، در به در، کوچه به کوچه، کو به کو  
می‌رود از فراق تو، خون دل از دو دیده‌ام  
دجله به دجله، یم به یم، چشمه به چشمه، جو به جو  
دور دهان تنگ تو، عارض و عنبرین خطت  
غنچه به غنچه، گل به گل، لاله به لاله، بو به بو  
ابرو و چشم و خال تو، صید نموده مرغ دل  
طبع به طبع، دل به دل، مهر به مهر، خو به خو  
مهر تو را دل حزین بافته بر قماش جان  
پرده به پرده، نخ به نخ، تار به تار، پو به پو  
در دل خویش طاهره گشت و نیافت جز تو را  
صفحه به صفحه، لا به لا، پرده به پرده، تو به تو

همچنان که می‌بینیم، توالی بیت‌ها نیز در روایت طاهره با توالی ابیات شعر شاه‌طاهر اندکی تفاوت دارد. اگر اصل این شعر را چنان که محیط طباطبایی ادعا می‌کند از آن شاه‌طاهر، و روایت طاهرای دوم یا وحید را نوعی استقبال از آن بدانیم، چرا نباید این حق ادبی را برای طاهره قائل باشیم که او

نیز از شعر شاه طاهر به گونه‌ای دیگر استقبال کرده است؟ با تصرفات طاهره در متن غزل یادشده می‌توان آن را مسوده‌ای از استقبالی ناتمام دانست که شاعر هرگز مجال تهیه‌ی بیاضی از آن را پیدا نکرده است. ثبت این غزل در تاریخ‌ها و تذکره‌های بابی و انتساب آن به طاهره جز این دلیلی نداشته است. این شعر در میان مکتوبات پراکنده‌ی به‌جامانده از طاهره دست‌به‌دست به آنها رسیده بوده است. برای نسبت‌دادن کار دیگران به طاهره، هم‌کیشان او اشعار زیبا از شاعران گمنام‌تر از شاه طاهر کم در اختیارشان نبود و می‌توانستند شعرهای دیگری را نیز به نام طاهره ثبت کنند.

شعر دیگری از طاهره هست که گفته می‌شود از صحبت لاری است و نقل است طاهره آن را از حفظ داشته و گاه آن را ترنم می‌کرده است با این مطلع:

لمعات وجهک اشرفت و شعاع طلعتک اعتلی  
ز چه رو الست بر بکم نرنی، بزنی که بلی بلی

در میان نسخ به‌جامانده از اشعار طاهره به دو مطلع دیگر نیز از این غزل برمی‌خوریم:

جذبات شوقک العجت بسلاسل الغم و البلا  
همه عاشقان شکسته‌دل که دهند جان به ره بلا  
طلعات قدس بشارتی که جمال حق شده بر ملا  
بزنی ای صبا تو به ساختش به گروه غم‌زدگان، صلا

کسروی اما این شعر را افزوده به دیوان «صحبت لاری» و در اصل سروده‌ی خود طاهره می‌داند. این سخن او پذیرفتنی است، چراکه صحبت

لاری هم‌زمان با طاهره می‌زیسته اما دیوان او نخستین بار در سال ۱۳۱۲ در بمبئی به چاپ رسیده است.<sup>۱۹</sup> با نگاهی به دیوان لاری مشتمل بر قصایدی در مدح پیامبر و امامان و غزلیات (اغلب متأثر از حافظ) می‌توان دید که غزل یادشده به‌هیچ‌رو با سبک و سیاق سروده‌های صحبت هم‌خوانی ندارد، اخت سخن او نیست. گردآورندگان فقط تخلص طاهره را به صحبت تغییر داده و غزل را در دیوان صحبت لاری جای داده‌اند:

تو که فلس ماهی حیرتی چه زنی ز بحر وجود دم  
بنشین چو طاهره دم‌به‌دم بشنو خروش نهنگ لا

در دیوان صحبت، این بیت مقطع چنین آمده است:

تو که فلس ماهی حیرتی چه زنی ز بحر وجود دم  
بنشین چو صحبت و دم‌به‌دم بشنو خروش نهنگ لا<sup>۲۰</sup>

آنچه در اینجا گفتنی است اینکه حتی اگر روایت طاهره از غزل معروف «قماش دل» را استقبالی از شعر شاه‌طاهر دکنی بدانیم، این کار او را نمی‌توان در مقوله‌ی «سرقات ادبی» به‌دست خود شاعر جای داد یا چنان که گفته شد، جعل انتساب این شعر به طاهره را به‌دست هم‌کیشان او دانست. در استقبال، شاعر سخن دیگری را تکرار می‌کند نه آنکه وانمود کند برای نخستین بار آن را خود سروده است: سرقت. با نظر به احاطه‌ی طاهره به شعر فارسی و ادب عرب و نیز توان طبیعی شاعری‌اش، چه نیازی به سرقت از کار دیگران داشته است؟

<sup>۱۹</sup> تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی، ص ۱۰۸.

<sup>۲۰</sup> صحبت لاری، دیوان صحبت لاری. چاپ سوم. شیراز: معرفت (۱۳۳۳)، صص ۱۲۹-۱۳۰.

## زبان، حیاتِ مرگ

از مرده‌ای می‌گوییم که سهمی از سخن داشته است. یعنی مرده از هستی فیزیکی‌اش جدا شده اما نتوانسته است از آن قسمت از هستی‌اش که زبان ساخته، جدا شود. چرا که زبان، منظومه‌ی کلامی حرف، خود در آن موقع چیزی جداشده از واقعیت بود و حیاتی ماورائی داشت. پس نام مردگانی را بر زبان می‌آوریم که هستی‌شان جزئی از زبان بوده است. و زبان، حیاتِ مرگ است.

– یدالله رؤیایی، *چهره‌ی پنهان حرف*<sup>۲۱</sup>

بحث از شعر طاهره را با درنگی در مفهوم تخلص همچون یک نام پی می‌گیریم. تخلص یا نام شعری شاعر چنان که اشاره شد، امضای شاعر است در پای اثری که سروده است، اما در اصالت این امضا می‌توان شک کرد. به سخن دیگر و چنان که اشاره شد، تخلص همیشه همچون امضا می‌تواند جعل شود. این جعل‌پذیری یا به سخن دیگر «تکرارپذیری» یک امضا، شرط خوانایی آن است.<sup>۲۲</sup> از منظری ادبی هیچ امضایی یکتا نیست. هر امضایی در نهایت، تقلید یا جعلی از نمونه‌ی نخستین خود است که در رخدادی کلامی تکرار می‌شود؛ همچنان که هیچ دو امضایی به دست یک شخص بر پای سندی

<sup>۲۱</sup> در این نوشته نگاهی داشته‌ام به دو کتاب از رؤیایی:

یدالله رؤیایی، (۱۳۹۱) *چهره‌ی پنهان حرف*. تهران: نگاه؛

یدالله رؤیایی، (۱۳۹۴) *من، گذشته، امضا*. تهران: نگاه.

<sup>۲۲</sup> تکرارپذیری در برابر مفهوم دریدایی (iterability) آورده شده است. از میان نوشته‌های متعدد دریدا درباره‌ی نام و امضا در متن ادبی، نگاهی داشته‌ام به ویژه به این اثر مشکل او:

Jacques Derrida, (1948) *Signéponge/Signsponge*. Translated by Richard Rand, Columbia University Press, p. 57.

گزیده‌ای نیز از متن بالا با مقدمه‌ی ویراستار در کتاب زیر آمده است:

Jacques Derrida, (1992) 'From Sinsponge', in Derek Attridge, (ed.) *Acts of Literature*. Routledge, pp. 344-369.

حقوقی یکسان نیستند؛ امضای یک شاعر به صورت تخلص در بیت مقطع یا در پای شعر هم همواره به یک شخص و در یک زمان واحد ارجاع نمی‌دهد. از این روست که با نگاهی به کل سروده‌های حافظ می‌توان گفت ما در دیوان او با یک «حافظ» سروکار نداریم، با حافظ‌هایی در دوره‌های مختلفی از زندگی شاعر روبرو هستیم که با هم در تخلصی واحد هم‌نامی پیدا کرده‌اند. حافظ در جوانی و آغاز کار همچون شاعری مفلق، با حافظ در دوران پختگی اندیشه و بیان شعری یک فرد یا یک ذهنیت، «سوژگی» نیست.

از سوی دیگر، در تاریخ ادب پارسی به حجمی از اشعار تغزلی برمی‌خوریم که تخلصی را در پای خود ندارند. در قالبی همچون رباعی، بنا به عرف، جایی برای تخلص یا امضای شاعر نیست هر چند معدود رباعیاتی را در میان رباعیات اندک‌شمار خیام می‌توان یافت که حاوی نام شاعر، آن‌هم نه در مصرع آخر بلکه در مصرع اول است. در قالب غزل نیز که تخلص در آن عرفی شناخته شده است، گاه به غزلی فاقد تخلص برمی‌خوریم، چنان‌که در سعدی و غزلی از او با این مطلع:

سخن عشق تو بی آنکه برآید به زبانم  
رنگ رخساره خبر می‌دهد از حال نهانم

و با این بیت پایانی یا مقطع:

سخن از نیمه بریدم که نگه کردم و دیدم  
که به پایان رسدم عمر و به پایان نرسانم

اما چگونه است که این غزل را حتی اگر بر ورقی جدا افتاده از دیوان سعدی بخوانیم، باز هم آن را از سعدی و همچون پاره‌ای از سخن او خواهیم

خواند؟<sup>۲۳</sup> طرز سخن سعدی را در حد لفظ و صناعات تقلید کرده‌اند، اما تقلید طرز سخن سعدی هرگز سخن سعدی نبوده است.

برای شعرهای طاهره در مجموعه‌ای که از این شاعر در دست داریم، مشکل بتوان قالب یا قالب‌های مشخصی یافت، اما می‌توانیم بگوییم که پاره‌ای از شعرهایش، به‌ویژه آنها که تخلصی را با خود دارند، در قالب غزل سروده شده و مابقی را به لحاظ مضمون می‌توان تغزل‌هایی پراکنده دانست و نه لزوماً غزل به معنای دقیق صناعتی کلمه. اغلب این پاره‌های تغزلی بدون تخلص اند. از میان آنها تغزلی کوتاه را در اینجا می‌آوریم. در انتساب این شعر بدون تخلص به طاهره به نظر، کسی یا هیچ کس از منتقدان شک نکرده است:

اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را  
 اسیر خویش کنم آهوان صحرا را  
 وگر به نرگس شهلای خویش سرمه کشم  
 به روز تیره نشانم تمام دنیا را  
 برای دیدن رویم سپهر هر دم صبح  
 برون آورد آینه مطلا را  
 گذار من به کلیسا اگر فتد روزی  
 به دین خویش برم دختران ترسا را

می‌پرسیم که در این شعر، در این کلمات موزون، صدای کیست که مترنم است؟ آیا صاحب این صدا زنی به نام طاهره است؟ این شناسه‌های پیوسته‌ی «م» در پی افعال به باد دادن، سرمه کشیدن، برون آوردن (به دین خود) و بردن

<sup>۲۳</sup> کل این غزل در پیوست این فصل آورده شده است.



در این بیت‌ها، در این گزاره‌های شرطی آرزویی، به همراه «من»ی که روزی اگر گذارش به کلیسایی افتد... به چه کسی در بیرون از خود ارجاع می‌دهند؟ آیا اصلاً به «بیرون»ی ارجاع می‌دهند؟ بیرون این سخن شعری در کجاست؟

این «من» در این شعر چیزی بیش از یک ضمیر اول شخص مفرد است. این را بنویست به ما می‌آموزد که این «من» همچون هر من دیگری در یک پاره‌ی کلامی، نشانه‌ای خالی است. مصداق یا مرجوعی همچون درخت یا سنگ در بیرون از سخن ندارد، اما در لحظه‌ی ایراد آن پاره‌ی کلامی معنادار همچون سخن یا گفتمان (گفتمان به معنای زبان‌شناختی) و در تمامیت آن است که این نشانه‌ی خالی پر می‌شود.<sup>۲۴</sup> ما در اینجا در لحظه‌ی گفتمانی این شعر است که با اضافه‌ی زلف به چهره‌ی «من» سخن‌گو در شعر به جنسیت مؤنث او پی می‌بریم. این من در لحظه‌ی ایراد سخن فرو نمی‌ماند و با هر اضافه‌ی همچون به باد دادن زلف، سرمه کشیدن چشم و از راه به در بردن دختران ترسا با گفتمان‌های دیگری بیرون از خود، در یک جامعه یا فرهنگ تلاقی پیدا می‌کند. این صدا در خلأ نیست که سخن می‌گوید.

این من مؤنث برخلاف آنچه در عرف گفتمان شعری مذکر از او باز نموده می‌شود، موجودی نیست که «دیده» می‌شود، بلکه شوق دیده‌شدن و آشکارایی تن خویش را دارد. منظری که این تغزل کوتاه بر گوینده‌ی سخن می‌گشاید، منظری درست مخالف منظری است که به روی زیبایی محبوب در این سخن حافظ گشوده شده:

<sup>۲۴</sup> نگاه کنید به این کتاب امیل بنونیست، زبان‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی، و فصل «ماهیت ضمائر» در آن:

## چو بر شکست صبا زلف عنبرافشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش

در اینجا ما با سخنی گزاردی یا انشایی (performative) و نه گزارشی یا خبری (constative) در سرتاسر شعر روبه‌رویم. تمامی شعر یک گزاره‌ی شرطی است که فقط به خود ارجاع می‌دهد: خود شرط می‌گذارد و خود شرط را جزا می‌دهد یا در واقع جزای شرط را آرزو می‌کند. هیچ تضمینی برای تحقق جزای این شرط جز صدای شرط‌گذار و در صدای خود او نیست. در لحظه‌ای از تقابل پوشیدگی و آشکارایی، این صدا در تکرار «را» همچون ضرورتی نحوی و در عین حال رساننده‌ی حسی از یک «ردیف»، در پایان هر بیت قطع نمی‌شود. در فضایی که شعر می‌گشاید همچون واقعیتی آشکار ادامه می‌یابد و شعر در کلیت خود همچون یک جمله‌ی شرطی به پایان نمی‌رسد. تخلصی در کار نیست اما صدایی هست در کلمات این شعر که با ما سخن می‌گوید. این صدای کیست؟ آیا این «من» در این پاره‌ی سخن شاعرانه است که زبان را به بیانی از خویش برگماشته یا این زبان و نیروهای نهفته در آن در یک عصر و زمانه است که در قالب یک ضمیر «من» شاعر را به بیانی یکه از خود فراخوانده است: شرطیتی از پیش برای شروط و اگرهایی که این من در شعر پیش می‌نهد؟ پاسخ به این پرسش‌ها ما را به زمینه‌های بس دورتر و پیچیده‌تر از احتجاجات نسخه‌شناسانه می‌کشاند. به گفته‌ی بکت برگردیم که فوکو آن را در سرآغاز جستار معروف خود درباره‌ی مؤلف آورده است:<sup>۲۵</sup>

– چه اهمیتی دارد که این سخنان را چه کسی می‌گوید؟

این گفته به کوتاه‌ترین سخن صورت‌بندی یک معضل نظری و پاسخی بدان است؛ اینکه چه نسبتی هست میان دستی که می‌نویسد و آنچه بر صفحه‌ی کاغذ، یا به تعبیر حافظ، بر صفحه‌ی جهان می‌نویسد؟ عقل سلیم می‌گوید هر نوشته‌ای، حتی یک صورت خرید روزانه، نویسنده‌ای دارد و هر نوشته‌ای (مگر نصوص الهی) را دستی فانی در لحظه‌ای بی‌بازگشت در گذشته بر صفحه‌ی کاغذ نگاهشته است. متن یا اثر ادبی با صورت خرید روزانه فرقی ماهوی دارد. تا کجا می‌توانیم از رویکردی معطوف به متن، شعر طاهره را بازخوانیم و به سخن دیگر آیا خوانش ما از این شعر می‌تواند در خود متن متوقف بماند؟ هیچ خوانشی از شعر نیست که بتواند مسئله‌ی سراینده‌ی شعر را به ناکجاآبادی نظری حواله دهد. بر این اساس درباره‌ی شعر طاهره باید گفت که این شعر از زندگی شاعر جدا نیست و این «همان‌گویی» نخواهد بود اگر بگوییم شعر طاهره، زندگی او و زندگی او، شعر اوست...

بکت در این سخن خود به مرگ‌گوینده‌ی سخن یا به سخنی دقیق‌تر به مرگ سوژه در نوشته اشاره دارد. اما آیا سوژه یا مؤلف در متن مرده است؟ فوکو در مقاله‌ی یادشده‌اش، مؤلف چیست؟، سابقه‌ی مفهوم مؤلف یا گوینده‌ی سخن همچون یک شخص را برابندی از لحظه‌ی پیدایش «فردگرایی» در تاریخ عقاید ذکر می‌کند. اما در خور یادآوری است که کیستی گوینده‌ی سخن در تفاسیر قرآنی، پیشینه‌ای دیرتر از پیدایش مفهوم فردگرایی در فرهنگ اروپایی دارد و در قالب پرسش‌های بلاغی درباره‌ی مرجع ضمائر «من» و «ما» در جملات قرآنی، یا به سخن دیگر، منشأ صدور سخن در قرآن طرح شده است. در این آیه برای نمونه «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ...»<sup>۲۶</sup> گوینده‌ی

<sup>۲۶</sup> آیه‌ی ۵۶ از سوره‌ی الذاریات: و جن و انس را نیافریدم جز برای آنکه مرا بپرستند.

سخن یا فاعل در این جمله کیست؟ آیا خود خداوند است که بلا تشبیه به زبان انسانی سخن می گوید؟ یا گوینده‌ی کلام (خداوند) ضمیری فاعلی چسبیده به فعل و جانشین «شخص» واقعی را همچون «مجاز»ی از خود در کسوت یک شخص به کار برده است؟ یا آنکه این سخن را خود پیامبر بر زبان آورده است؟ می دانیم که در آخرهای سده‌ی پیش، رولان بارت (Roland Barthes) در جستار اثرگذار خود با تحلیل مفهوم «مؤلف» در آثار ادبی از رویکردی پساساختارگرایانه، مرگ گوینده‌ی سخن را در متن اعلام کرد.<sup>۲۷</sup> اما باید گفت که این رویکرد بارت به مؤلف نیز بی پیشینه نبود. پیش از او نیچه مرگ خدا و والری مرگ سوژه را در زبان اعلام کرده بودند. مرگ و نویسش می توان گفت از دیرباز مقولاتی متداخل در یکدیگر بوده اند. سده‌ها پیش از والری، منصور حلاج به روایت هجویری بیانی از مرگ را در نویسش چنین بیان می کند که زبان‌های گویا، هلاک دل خویش اند،<sup>۲۸</sup> یا به برگردان یدالله رؤیایی: «آنها که سخن می گویند مردگان سخن خویش اند.» رؤیایی در این گفته، ترجمانی از نگاه بلانشو را می یابد که برای او هر نویسشی «تجربه‌ی خطرناک مرگ» بود.

می توان در برابر آن گفته‌ی بکت این سخن هایدگر را آورد که در شعر است که زبان از خود سخن می گوید. این گفته را می توان کلیدی برای حل معضل سوژگی در زبان شعری دانست، اما همین گفته درجا این پرسش را پیش می آورد که زبان در شعر با چه کسی سخن می گوید؟ این پرسشی است که از اتفاق در رویکرد خواننده‌محور و متن‌گرای بارت نیز ما با آن روبه‌رو هستیم. تأکید بر محوریت متن و مطلق کردن نقش آن از نگاه پساساختارگرایانه

<sup>27</sup> Roland Barthes, (1977) 'The Death of the Author', in *Image/Music/Text*. Translated by Stephen Heath, Fontana.

<sup>28</sup> الالسة مستنطقات تحت نطقها مستهلكات.

همچون نگاه بارت، اگر نگوییم به قداست بخشیدن به متن تا حد قائل شدن به منزلتی «قدیم» برای آن (همچون نگاه بعضی از متکلمان مسلمان به نص قرآن) که به رفتاری با آن می انجامد که می توان بدان «فتیشیسم متن» (تعبیری از ادوارد سعید) نام داد. بارت عنصر وحدت بخش در فضای کلامی یک متن را نه در مبدأ سخن (مؤلف) که در مقصد آن (خواننده) می داند. اما با اعلام مرگ مؤلف به بهای زایش خواننده ای نو، در واقع مؤلف را به گفته ی فوکو به کسوت یک لادری «استعلایی» درمی آورد. بر این گفته ی فوکو باید افزود که حتی این خواننده ی تازه تولد یافته از دل نظریه ی بارت همچون «آدمی بی تاریخ، بدون شرح حال و بدون روان شناسی» نیز چیزی جز یک ناشناخته ی استعلایی نمی تواند باشد. این خواننده کیست؟ اگر از ساحت نمادین زبان به ساحت صورت خالص موسیقی گریزی بزنیم، می بینیم که دریافت مخاطبان مثلاً اپرایی از واگنر یا قطعه ای از شوئنبرگ در پاریس یا وین نه همان دریافت یکی از ساکنان حاشیه ی کویر لوت در ایران است! یک متن برای یک مخاطب و تنها یک مخاطب (خواننده) نوشته نمی شود و هرگونه دریافتی از آن در نسبت با چهارچوب های فرهنگی متفاوتی صورت می گیرد.<sup>۲۹</sup>

همراه با اقبال هیجان زده از نظریه ی مرگ مؤلف، جریانی نیز در نقد آن پدید آمد و می توان گفت که از دهه های پایانی قرن بیستم تا کنون، ما شاهد مرگ و زایش دوباره ی مؤلف بوده ایم؛ از بیرون راندن او از متن تا به درون آوردن دوباره ی او در متن. به موازات این جریان اگر باختین را ادامه ی صورت گرایی روس و ساختارگرایی با محوریت زبان در متن بدانیم، در چشم اندازی نظری که

<sup>29</sup> Umberto Eco, (1992) 'Between Author and Text' in Stefan Collini, (ed.) *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge University Press, p. 68.

او از زمان همچون متنی چندصدایی ارائه می‌دهد، نویسنده و صدای او از جمع صداهای دیگر بیرون رانده نشده است. از رویکرد مارکس‌گرا هم، نویسنده (مؤلف) همواره جایگاه خود را در بیرون متن حفظ کرده است. از این رویکرد نویسنده یا مؤلف تولیدکننده‌ی سخن یا «ایده‌ها» در کار غیرواقعی تولید ادبی است و نه تنها از آن رو که کارش تولید ایده‌هاست، بلکه تا آنجا که در استخدام ناشر به او سود می‌رساند و در قبال کار دستمزد دریافت می‌دارد، همچون یک کارگر، شخصیتی واقعی است (مارکس در نظریه‌ی ارزش اضافی).<sup>30</sup> این نگرش اگرچه در دوران چاپ و کالایی‌شدن کتاب، پاسخی به مسئله‌ی نسبت مؤلف و اثر می‌دهد (دست کم در بُعد اقتصادی و حقوقی)، اما مشکل بتوان بر مبنای «نظریه‌ی ارزش اضافی» برای کار مرکب سرودن یک غزل، دستمزدی عادلانه برای حافظ در روزگارش تعیین کرد. با این حال گفتنی است که پاره‌ای نظریه‌پردازان معاصر مارکس‌گرا از جمله ایگلتون (Terry Eagleton) اطلاق اصطلاح «تولید» را بر کار ادبی نادرست و آن را با کار در خط تولید یک کارخانه نایکسان می‌دانند. اما این به معنی ارتقای کار ادبی تا جایگاه اعلای «آفرینش» به مفهوم رمانتیک کلمه یا تقلیل اثر ادبی به صرف «فرم» نیست و جدادانستن اثر از مناسبات اقتصادی که در آن و از آن پدید آمده است. از این رویکرد، اثر ادبی را همچون دیگر فعالیت‌های اجتماعی باید دانست که در آن ایدئولوژی در زبان، صورت مادی می‌یابد و مؤلف یا نویسنده کسی است که ایده‌ها را در زبان، مادیت می‌بخشد.

---

<sup>30</sup> Terry Eagleton, (1976) *Marxism and Literary Criticism*. University of California Press, p. 56.

رویکرد بارت در واقع واکنشی بود در برابر تصور رمانتیک خدای گونه‌ی مؤلف و اقتدار او بر سخن از بیرون سخن و نیز واکنشی بود در برابر آن‌گرایش در نقد آکادمیک که با کشف زیرویم زندگی یک شاعر یا نویسنده از پیروزی خود در تفسیر جامع و کامل اثر سرمست می‌شد. این سرمستی در نقد آکادمیک ادبیات فارسی چه در داخل ایران و چه خارج از آن، هنوز هم ادامه دارد و ما در سمینارها یا در نشریات و کتاب‌ها اغلب شاهد فتح و فتوح آن هستیم. در برابر رویکرد بارت می‌توان از فوکو و جستار او درباره‌ی مؤلف یاد کرد. از رویکرد فوکو مؤلف هنوز زنده و نام او نه واقعیتی جدا از محتوای متن، که یکی از سازمایه‌های گفتمانی است که متن بدان شناخته می‌شود. امروز مارکس یا فروید فقط یک نام یا یک واقعیت بیوگرافیک نیستند. این نام‌ها را نمی‌توان از گفتمان علمی آنان جدا کرد. آنها به تعبیر فوکو «بنیان‌گذاران گفتمانیت»<sup>۳۱</sup> یا کردش (practice)‌ها و رویه‌های گفتمانی تازه، نه در دوره‌ی تاریخی خود که در دوره‌های پس از خود هم هستند. این رویکرد فوکو را می‌توان به تاریخ ادبیات هم تعمیم داد و گفت فردوسی، حافظ و مولوی در ادبیات ما فقط یک نام به شمار نمی‌روند. آنان نه فقط سخنور که «سخن‌گذار»انی بوده‌اند که سخشان آغازگر و تأثیرگذار در سخن‌های دیگر در دوره‌های پس از خود نیز بوده است.

اگر بپذیریم که زبان است که در شعر سخن می‌گوید (گفته‌ی هایدگر)، این به معنای مرگ سوژه در زبان نیست. زبان بدون سوژه مُشتی اصوات یا علائمی مکتوب در کتاب‌های لغت است. اما این سخن به معنای اصالت دادن مطلق به سوژه‌ای یکپارچه نیز نیست. در متن ادبی گاه نه با یک سوژه که با سوژگی متکثر و چندگونی روبه‌رویم. آنچه امروز از رویکردهای پساساختارگرایانه از

---

31 The Founders of Discursivity (Initiators of Discursive Practices)

جمله رویکرد رادیکال بارت در جستار معروفش می‌آموزیم این است که متن حاوی هیچ معنای مقدری نیست و چیزی را می‌گوید که همیشه همان قصد و نیت مؤلف همچون سوژه نمی‌تواند باشد. بارت نگاه افراطی خود را به مؤلف و مرگ او بعدها در اثر تحلیلی خود درباره‌ی رمانی از بالزاک تعدیل کرد و نیز در *لذت متن*، اگرچه هنوز به هلاک مؤلف قائل است اما خاکستر کالبد او را پاشیده‌شده در سرتاسر متن می‌داند. آنچه در نگاه نخست به نظر نمی‌آید این است که تخالفی میان رویکرد بارت و فوکو نیست. می‌توان این دو رویکرد را رویکردهای متقارن دید. بارت خواننده را مرکز ثقل جریان ارتباط کلامی فرض می‌کند که گیرنده‌ی همه‌ی معانی صریح یا پوشیده‌ی متن است و در مقابل او فوکو، اگرچه بر نقش گوینده‌ی سخن تأکید می‌کند، اما او را نه ذات متعال خلاق سخن که تلافی‌گاه گفتمان‌های جاری زمانه‌ی خود و در نهایت، برآیند آن چیزی می‌داند که بدان اپیستم (episteme) یک عصر نام داده که می‌توان آن را به الگوی بنیادین معرفتی یا افق دانایی یک عصر تعبیر کرد. از این رویکرد، سراینده یا گوینده‌ی سخن ادبی، آنجا که «فقط کلمات می‌درخشند»، نیز نه ناشناسی استعلایی، که واقعیتی تاریخی و قابل شناسایی است که نظم معنادار سخن را تعیین می‌کند. در تاریخ ادبیات حتی شعری منسوب به شاعری گمنام «لا ادری» همچون یک «معما» خوانده می‌شود نه سخنی به کلی فاقد گوینده‌ای که آن را زمانی بر زبان رانده است.

اگر بارت در جستار معروف مرگ مؤلف کیستی مؤلف را به پرسش گرفت، فوکو در پی او کوشید چستی مؤلف را تعریف کند. فوکو نخست فرق می‌گذارد میان «اثر» و نوشته و بر این باور است که پیش از آنکه به مسئله‌ی مؤلف یا پدیدآورنده‌ی اثر پردازیم، ما با مسئله‌ی اثر و فرق آن با نوشته روبه‌رویم. برای نمونه می‌توانیم بگوییم که صورت خرید روزانه‌ای که نیما برای خود یا



همسرش نوشته از آثار نیما به حساب نمی‌آید، در حالی که امروز نامه‌هایی از او را به نزدیکانش همچون اثری از نیما می‌خوانیم. فرق آن صورت خرید فرضی با شعر «ماخ‌اولاپیکره رود بلند» در چیست؟ به تعبیر فوکو هر نوشته‌ای اثر نیست و در تعریف اثر است که می‌توان به نقش پدیدآورنده یا مؤلف اثر نیز پی برد. از نگرش او مؤلف نمرده است، اما حضوری بیرون از اثر و مقدم بر آن ندارد، بلکه در دایره‌ی معنادهی اثر عمل می‌کند. کارکرد (function) ی از متن است. این کارکرد اثر را به یک نام تخصیص (designation) می‌دهد که در زمان ما این کارکرد با ملازماتی حقوقی همراه است و از سویی دیگر، اثر را همچون وجهی از گفتمان در میان وجوه دیگر گفتمان در یک فرهنگ یا در یک عصر و دوره‌ی تاریخی، تشریح (explanation) و تبیین می‌نماید و بدان تمایز می‌بخشد. از این روست که می‌توانیم بگوییم نام «حافظ» مجموعه‌ای از غزلیات را به یک شخص تاریخی خاص نسبت می‌دهد؛ هم در آن حال که بیانگر وجهی از گفتمان شعری یکه‌ای در تاریخ ادبیات ایران است.

به کوتاه سخن و تا آنجا که به موضوع این نوشته برمی‌گردد، ما در خوانش سخن شعری، آن را همچون صدایی بیرون‌آمده از خلأ یا دنیایی ورای زمان و جهانمان نمی‌خوانیم. از این منظر، طاهره همچون یک تخلص، همچون یک نام، شیرازه‌ای است که اوراق دفتری از شعرهای پراکنده، ناتمام و هنوز ناویراسته را به هم پیوند زده و، به زبان فوکو اگر بگوییم، فضایی است فارق بر لبه‌ی هر ورق این دفتر که آن را از دیگر دفترهای شعری عصر خود متمایز می‌سازد، و از سوی دیگر، چهره‌ای است که در پس آن گفتمان‌های گونه‌گون و متخالف یک عصر با هم تلاقی پیدا کرده‌اند. به سخن دیگر، از یک سو همچون یک سوژگی اگرچه برابند گفتمان‌هایی از عصر خود است، اما در همان حال در تمایز با آنها و در جهت رهایی از آنها در حال شکل گرفتن است،

آن چنان که در شعر نقل شده از طاهره می بینیم: حرکتی از گرفت پوشیدگی به رهایش در آشکارگی:

### اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را اسیر خویش کنم آهوان صحرا را

از نگرش ساخت گشایانه ما شاهد تولد دیگرباره‌ی نام (سوژه) یا تعریف دیگری از آن اما همچون یک «امضا» هستیم، اما امضایی که لزوماً در پای متن دیده نمی‌شود. از این رویکرد، اگرچه هیچ چیز بیرون از متن نیست و اگرچه وجود منشأ صدور سخن همچون مدلولی استعلایی رد می‌شود، اما سراینده در راه‌بست (aporia) یک نام خاص (proper name) سراینده و زبان که از خود سخن می‌گوید (نام عام سراینده) در متن خود را باز می‌گشاید. از این رویکرد، امضا گذشته‌ای است در اکنون متن که واژش<sup>۳۲</sup> یکه و تقلیدناپذیر سراینده‌ای را به یک متن اختصاص می‌دهد. در همان حال که به صورت یک شیء، به صورت یک یادمان (monument)، در کنار مفردات دیگر متن شعری درمی‌آید: نامی که در زبان ویژه‌ی یک سراینده ناپدید می‌شود (مرگ سراینده) تا بماند و نامی که می‌ماند برای آنکه ناپدید شود.<sup>۳۳</sup> مؤلف یا سوژگی در اثر از رویکردی ساخت گشایانه در تناقضی یا راه‌بستی از این پیدایی/ناپیدایی، خاص/عام و بیرون از متن و در عین حال درون متن عمل می‌کند. در این آپوریا یا راه‌بست همچنین یک «گذشته-حال» در متن و تکه‌ای از بینامتنیت یا یادایاد زبان آن است. سراینده‌ی متن همچون یک «گذشته» بیرون و پیش از متن جای ندارد و برخلاف رویکرد بارت حتی در اثری نه مدرن همچون شعر طاهره این گذشته را نمی‌توان از متن ازاله کرد.

<sup>۳۲</sup> از مصدر واژیدن به معنای سخن گفتن.

در فراداهش ادب فارسی نیز (فردوسی و حافظ) به بیان دیگری اما نزدیک به این نسبت مرگ و یاد، نویسش و نام برمی‌خوریم. فوکو بیانی از نسبت مذکور را از نگاهی شرقی در مثال شهرزاد قصه گو یادآور می‌شود: «بیرون‌راندن مرگ از دایره‌ی زندگی» با قصه‌گویی هر شبه‌اش تا صبح برای خلیفه‌ی عرب... اما بی‌شک او از بیان دیگری از نسبت مرگ و نویسش، آن‌هم نه به‌زبان تمثیل در قصه، بلکه به‌بیان صریح شعری در فراداهش ادب فارسی آگاهی نداشته است. در این فراداهش سراینده سخن را، نویسش را، همچون کنشی آگاهانه در برابر مرگ می‌نهد (همچون یادگاری از خود، به تعبیر حافظ) تا با فراگذشتن از مرگ، در کسوت یک «نام» بار دیگر در سخن زنده شود:

### حافظ سخن بگو که بر صفحه‌ی جهان

### این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

در این «به‌تن مردن و به‌نام زیستن» (تعبیری از شاه‌رخ مسکوب)<sup>۳۴</sup> شاعر در سخن بار دیگر زاده می‌شود. چنین است در شاهنامه که «سخن» نه‌تنها در برابر مرگ شاعر به تن خویش، که در برابر مرگ به‌مفهومی گسترده‌تر، در برابر مرگ دامن‌گیر یک فرهنگ، نهاده می‌شود:

### نمیرم از این پس که من زنده‌ام

### که تخم سخن را پراکنده‌ام

از این نگرش در فراداهش ادب کانونی فارسی می‌توان به نگرش شاعری معاصر و مدرن برگشت و با رؤیایی هم‌صدا شد که «حیات نویسش در همین حذف است، حذف [مرگ] آن‌که می‌نویسد، حذف او، حذف امضای او... این

<sup>۳۴</sup> شاه‌رخ مسکوب، (۱۳۸۴) / ارمغان مور، تهران: نشر نی، ص ۲۱۸.

است که نویسش‌های اصیل، امضای صاحبشان را در دل متن و در خود دارند نه در پای صفحه با خود...». در اینجا شعر طاهره را با امضایی در خود، در «دل متن» آن به تعبیر رؤیایی می‌خوانیم و این خوانش، باز امضای ماست بر امضای درهم‌پیچیده و چندلایه‌ی او: هر خوانشی از متن باز- امضایی است که به دست خواننده در تأیید اصالت امضای نویسنده یا در اینجا در تأیید امضای شاعر در پای شعر گذاشته می‌شود.<sup>۳۵</sup> چنین است که هر خوانشی در واقع یک نویسش است.<sup>۳۶</sup> از سوی دیگر می‌توان گفت که مرگ شاعر، مرگ تجربی او در بیرون متن، آخرین امضای اوست بر شعرهایش. از این نگاه مرگ طاهره در زمان خود و مرگ مختاری شاعر آن‌چنان که در زمان ما اتفاق افتاد، از شعر آنها جدا نیست. امضای دیگری است در دل متن این دو شاعر بر امضاها، در خود پیچیده و چندلایه‌ی آنها. شعر این دو شاعر، مرگ آنهاست و مرگ آنها، شعر آنهاست و این فقط یک همان‌گویی نیست. مرگی بدین معنا امضای امضاهاست به دست شاعر... .

## پایان تغزل

بار دیگر و از منظری بدیعی به موضوع تخلص برگردیم. تخلص بنا به عرف در بیت آخر یک پاره شعر می‌آید و این رایج‌ترین کاربست آن به‌ویژه در قالب غزل است. تخلص در این جایگاه پایان سخن را در بیتی رقم می‌زند که آن را بیت مقطع در برابر «مطلع»، بیت آغازین، می‌نامند. اما غزل یا به‌طور کلی

<sup>۳۵</sup> با نگاهی به مفهوم دریدایی خوانش، همچون counter-signature (بازامضا و در اصطلاح حقوقی، امضایی بر یک امضا پای یک سند که صحت و اصالت آن را تأیید می‌کند).  
<sup>۳۶</sup> چهره‌ی پنهان حرف، ص ۳۷.

سخن تغزلی از کجا آغاز می‌شود و در کجا پایان می‌گیرد؟ ذکر نام شاعر در بیت آخر چه ضرورتی را بیان می‌کند؟ پیشینیان در تعریف غزل تنها به ذکر پیشینه‌ی نام و مضمون آن «سخن عاشقانه» بسنده کرده‌اند<sup>۳۷</sup> و در نهایت معیاری کمی را برای تشخیص آن از قصیده یا رباعی در شمار ابیات آن پیش نهاده‌اند. این آموزه‌ی آنهاست که شمار ابیات در غزل از قصیده کمتر است و از هفت بیت تا چهارده بیت نباید تجاوز کند. در همین شمار محدود از ابیات است که تغزل باید از جایی آغاز شود و در جایی پایان گیرد. اما سخن تغزلی کجا پایان می‌گیرد؟ درباره‌ی بیت پایانی در کتاب‌های بدیع تنها به تجویزی استحسانی و کلی بسنده کرده‌اند و آن اینکه مثلاً گفته‌اند که بیت مقطع باید دارای لفظی فصیح و معنایی لطیف باشد.<sup>۳۸</sup> اما پرسش این است که بیت پایانی چرا باید پایانی بر ابیات پیش از خود باشد و آیا این بیت به‌صرف ترتیب گاه دل‌بخواانه‌ی ابیات غزل، فرجامی برای آغاز آن است؟ چه تعریفی از آغاز و فرجام در ساختار غزل داریم؟

برای پاسخ به این پرسش، نخست باید تعریفی از ساختار غزل در دست داشته باشیم. در این باره در گفته‌های پیشینیان تنها همان معیار کمی یا شمار محدود ابیات را می‌یابیم، معیاری کمی که در توضیح امری به‌شدت کیفی کافی نمی‌نماید. می‌توان گفت به‌کوتاه سخن که ضرورت شکلی غزل، حجم محدود آن، ریشه در ضرورتی تاریخی دارد. شاعر در برابر تاریخی ستمگر و ویران‌ساز مجال اندکی برای جولان خیال در اختیار داشته است. این ضرورت تاریخی یا به‌گفته‌ی جواد طباطبایی، این ضرورت مکانی که موقعیت جغرافیایی ایران

<sup>۳۷</sup> نگاه کنید مثلاً به: المعجم شمس قیس.

<sup>۳۸</sup> مثلاً از متأخران نگاه کنید به:

جلال‌الدین همایی، (۱۳۸۹) فنون بلاغت و صناعات ادبی، اهورا، ص ۷۲.

همچون سرزمینی پیوسته در معرض بادهای استغنائی خداوند، یا به تعبیر دیگر، هجوم بیابان گردان به باشندگان در آن تحمیل کرده، آنان را واداشته که همواره راهی را برای رویارویی با انهدام کامل پیداکنند. غزل یکی از این راهجویی‌هاست به صورت اقتصادی در کلام، ایجازی تا سرحد ممکن در بیان، اما انعطاف‌پذیر در مضمون و وزن و شمار ابیات. در سرزمینی که باز هم به گفته‌ی طباطبایی، «هیچ ظاهری وجود نداشته که نمود باطنی بغرنج نباشد...»<sup>۳۹</sup> ظاهر را بخوانید فرم غزل یا قالب غزل همچون یک اقتصاد به ضرورتی تاریخی به ویژه در اوج کمال و جمالش آن‌چنان که در شعر حافظ متجلی است: مجموعیتی در عین پریشانی، مصداق آن گفته‌ی آندره ژید که نابسامانی بسی بهتر از سامان و نظمی مخل...<sup>۴۰</sup>

با نگاهی گذرا به ابیات مقطع در سخن تغزلی در ادبیات فارسی می‌بینیم که آنچه در این بیت به صورت بستاری برای سرایش اتفاق می‌افتد، اغلب آوردن نکته‌ای (epigram) است در تعمیم یا تخصیص مضمون غالب در کل شعر یا بازگشتی است به آنچه در آغاز گفته شده است. با این حال می‌بینیم که مولانا در غزلیات شمس نه تنها به هیچ معیار کمی برای شمار ابیات غزلش پایبند نیست، گاه سخن را عامدانه نیمه تمام رها می‌کند و از محبوب می‌خواهد که او خود سخن را به پایان رساند:

دوسه بیت مانده باقی، تو بگو که از تو خوش تر  
که ز ابر منطق تو، دل و سینه اخضر آمد<sup>۴۰</sup>

<sup>۳۹</sup> جواد طباطبایی، (۱۳۸۱) دیباچه‌ای بر نظریه‌ی انحطاط ایران. انتشارات نگاه معاصر، ص ۴۶۲.

<sup>۴۰</sup> به نقل از: سیروس شمیسا، (۱۳۷۰) سیر غزل در شعر فارسی. فردوس، ص ۱۱۴.

لحظه‌ای منظر بدیعی را کنار گذاریم و از منظری دیگر و گسترده‌تر، هستی‌شناسی سخن تغزلی، به مسئله‌ی پایان نگاه کنیم. در این مبحث اگر از گزیده‌گویی‌های شاعرانه یا فیلسوفانه صرف نظر کنیم، مشکل بتوان به پاسخی نهایی دست یافت. آگامبن اگرچه شعر را فقط در قالب شعر روایی و در ادب کلاسیک اروپایی مدنظر دارد، اما با طرح مفهوم سکوت تا حدی می‌تواند برای سخن تغزلی و پایان‌بندی آن ما را یاری دهد. آگامبن در جستاری با سرنام «پایان شعر»، در مجموعه‌ای به همین نام با برداشتی از رویکرد رومن یا کوبسن (Roman Jakobson) به ماهیت شعر آن را درنگی پایدار در تنش میان آوا/ معنا یا به عبارت دیگر میان نظم موسیقایی (تکرار آهنگین به صورت وزن و ردیف و قافیه و جناسات لفظی) و نظم معنایی یا ساحت نشانه‌شناختی (semiotic) و ساحت معناشناختی (semantic) در زبان می‌داند. پایان از نظر او آنگاه اتفاق می‌افتد که موسیقی کلام در هاویه‌ی معنا نابود می‌شود و شعر به صورت گونه‌ای نثر درمی‌آید. در اینجا است که سخن در پشت آخرین قافیه از ادامه باز می‌ایستد و نیازی به رفتن به سطری یا بیتی دیگر (enjambment) ندارد. پایان بدین معنا فرودی است به سکوت، فرودی بی‌پایان که طی آن، شعر راهبرد فیروزمندان‌هی خود را اعلام می‌دارد: واداشتن زبان که از خود بگوید و چیزی را در گفته‌ی خود ناگفته نگذارد.

در فراهش شعر فارسی هر تعریفی از پایان سخن تغزلی با تناقضی در خود این سخن روبه‌روست یا به تعبیری دیگر در تنشی که در بطن این سخن میان نظام معناشناختی و نظام گفتمانی آن نهفته است. تغزل یا سخن عاشقانه همچون بیانی از «شوق» که مضمون اصلی غزل است هرگز به پایان نمی‌رسد، نقطه‌ی پایانی را نمی‌توان در سخن و زمان سخن برای آن متصور شد. مگر مرگ شاعر پایان این شوق را رقم بزند. تصریح این معنا را در سخن سعدی

می بینیم که می گوید:

به پایان آمد این دفتر، حکایت همچنان باقی است  
به صد دفتر نشاید گفت حسب الحال مشتاقی

...

نه حسنت آخری دارد، نه سعدی را سخن پایان  
بمیرد تشنه مستسقی و دریا همچنان باقی

و از این روست که می توان گفت هر شاعری در غزل تنها یک گزاره‌ی شعری را در نهایت تکرار می کند. کل گفتمان عاشقانه‌ی سعدی را می توان به صورت های بیانی گوناگون اما تکرار این جمله از او دانست: «تو را من دوست می دارم» که در این تکبیت آمده است:

تو را من دوست می دارم خلاف هر که در عالم  
اگر طعنه است در عقلم، اگر رخنه است در دینم

اما این نیز هست که شاعر در زمان، فرصت بی انتهای در اختیار ندارد و باید که در نقطه‌ای از زمان، خود را از شغف تعشق رها سازد: تخلص به معنای خلاص شدن، رهاشدن... حتی در شعری بدون تخلص بیانی از این خواست به رهایی و رهایی شدگی را می بینیم، چنان که در بیت مقطع غزل یادشده از سعدی:

سخن از نیمه بریدم که نگه کردم و دیدم  
که به پایان رسدم عمر و به پایان نرسانم



در شعر فارسی می‌توان گفت که تخلص زنگی است که به‌صدا درمی‌آید تا لحظه‌ی فرود ناگزیر از بی‌زمانیت شعری را به زمان گذرای واقعی به شاعر یادآوری کند، آنجا که شاعر در بیت آخر از گفتن فرومی‌ماند، در حالی که سخن همچنان باقی است. این نقطه را به‌تعبیر الیوت می‌توان آن پایانی دانست که در واقع بازگشتی به آغاز سخن است: «پایان دادن همانا آغاز کردن است، پایان همان‌جاست که ما آغاز کرده‌ایم».<sup>41</sup> پایان هر تغزل از این نگاه بازگشتی به آغاز آن است.

در تغزل کوتاه نقل شده از طاهره این ذات متعشق نیست که در ستایش معشوق سخن می‌گوید، بلکه خود معشوق زیباست که به ستایش از خود لب به سخن گشوده است: اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را... در این جابه‌جایی خلاف عرف سخن عاشقانه است که ما امضایی را در خود شعر می‌یابیم و نه امضایی را در پای شعر. نام شاعر در سخن ناپدید شده تا پدیدار گردد. آری، این شعر فاقد تخلص به‌معنای متعارف است. اما نه به این دلیل که فاقد تخلص است: از گوینده‌ای بی‌نام است. و نیز اینکه این شعر فاقد تخلص است، اما نه به این دلیل که فاقد تخلص است سخنی ناتمام می‌نماید. در اقتصاد بیانی غزل از یک سو و مجال اندک شاعری همچون طاهره از سوی دیگر، ما در کلیت این سخن تغزلی به تمامیتی در عین ناتمامی برمی‌خوریم؛ تمام است برای اینکه همین است که گفته شده و جز این نیست و ناتمام است برای آنکه می‌توانست ادامه یابد اما ادامه نیافته است. کل سخن شعری طاهره را می‌توان گفت که در مجموع، سخنی ناتمام‌مانده در عین تمامی است. مسوده‌های تند شتاب‌زده‌ای است که شاعر هرگز فرصت بازگشت به آنها و تکمیل و پردازششان را نیافته

<sup>41</sup> T. S. Eliot, *Little Gidding*: What we call the beginning is often the end and to make an end is to make a beginning. The end is where we start from.

است. اما از خلال این مسوداتِ ناتمام و پراکنده که از سر اتفاق به دست ما رسیده، صدایی به گوش می‌رسد؛ صدایی «دیگر» از دل تاریکیِ زمانه‌ای که قرار نبوده است این صدا در آن به گوش برسد. این صدا، هم به معنای مجازی و هم به معنای حقیقی کلمه، صدایی خفه شده است.

پیوست‌ها

### ۱ - مخمس محمدطاهر وحید قزوینی (سال سرایش: ۱۱۱۲-۱۱۱۸ ق)

ساقی عشقت ای صنم، زهر ستم سبو سبو  
ریخت به ساغر دلم، با می غم کدو کدو  
چند دوم من از غمت، گوشه به گوشه، سو به سو  
گر به تو افتدم نظر، چشم به چشم، و رو به رو  
شرح کنم غم تو را، نکته به نکته، مو به مو  
تا به ره محبتت پای طلب نهاده‌ام  
بر رخ دل در الم از ستمت کشیده‌ام  
تا قدمم به سر نهی خاک‌نشین چو جاده‌ام  
از پی دیدن رخت، همچو صبا فتاده‌ام  
خانه به خانه، در به در، کوچه به کوچه، رو به رو  
در عقب تو جان من هست چو سایه‌ات روان  
بسته به زلف و گیسویت رشته‌ی جان عاشقان  
از چو تویی گسستن مهر و وفا نمی‌توان  
مهر تو را دل حزین بافته بر قماش جان  
رشته به رشته، نخ به نخ، تار به تار، پو به پو  
بار جدایی تو را بس که به جان کشیده‌ام  
همچو کمان حلقه از بار ستم خمیده‌ام

بس که چو طفل لاله من، خونِ جگر مکیده‌ام  
 می‌رود از فراق تو خون دل از دو دیده‌ام  
 دجله به دجله، یم به یم، چشمه به چشمه، جو به جو  
 ریخت مگر بنفشه بر صفحه‌ی یاسمین خطت  
 باکه فکنده سایه بر زهره‌ی مه‌جبین خطت  
 خون شده ناقه را جگر تا شده چین به چین خطت  
 داده دهان و عارض و چهره و عنبرین خطت  
 غنچه به غنچه، گل به گل، لاله به لاله، بو به بو  
 در غمت از جگر فغان، آه ز دل برآیدم  
 گیسوی حلقه حلقه‌ات دام بلا نمایدم  
 لحظه به لحظه، دم به دم، خون ز دیده زایدم  
 از رخ و چشم و زلف و قد، ای مه من فرایدم  
 مهر به مهر و دل به دل، طبع به طبع و خو به خو  
 تا شده استخوان من با سگ کویت آشنا  
 محض وفا تویی مرا، غیر تو نیست مدعا  
 مانده به زیر بال غم، گردن مطلب هما  
 در دل خویش طاهراگشت و ندید جز وفا  
 صفحه به صفحه، سر به سر، پرده به پرده، تو به تو

## ۲ - شعر بی تخلص سعدی

سخن عشق تو بی آنکه برآید به زیانم  
 رنگ رخساره خبر می دهد از حال نهانم  
 گاه گویم که بنالم ز پریشانیِ حال  
 باز گویم که عیان است چه حاجت به بیانم  
 هیچم از دنیی و عقبی نبرد گوشه‌ی خاطر  
 که به دیدار تو شغل است و فراغ از دو جهانم  
 گر چنان است که روی من مسکین گدا را  
 به در غیر ببینی ز در خویش برانم  
 من در اندیشه‌ی آنم که روان بر تو فشانم  
 نه در اندیشه که خود را ز کمندت برهانم  
 گر تو شیرین زمانی نظری نیز به من کن  
 که به دیوانگی از عشق تو فرهاد زمانم  
 نه مرا طاقت غربت، نه تو را خاطر قربت  
 دل نهادم به صبوری که جز این چاره ندانم  
 من همان روز بگفتم که طریق تو گرفتم  
 که به جانان نرسم تا نرسد کار به جام  
 درم از دیده چکان است به یاد لب لعلت  
 نگهی باز به من کن که بسی در بیچکانم  
 سخن از نیمه بریدم که نگه کردم و دیدم  
 که به پایان رسدم عمر و به پایان نرسانم

## فصل دوم لاشهی پار

چهره منظری از نام است. یا منظره‌ای از نام. منظره‌ای که قاب ندارد، مثل امضا که منظره‌ی نام است، که چهره را می‌خورد، و با نام، جدایی ناپذیر می‌ماند. منظره‌ای تنها که اطراف ندارد.

– یدالله رؤیایی، چهره‌ی پنهان حرف

چهره منظری است از نام، چنان که رؤیایی می‌گوید، اما می‌کوشیم در اینجا نامی را در منظری از یک چهره بازخوانیم؛ منظری گشوده به یک زندگی، به یک عصر، به تاریخیت یک متن، منظری که اما اطراف (قاب) ندارد: تخلصی درون یا در پای متن... رسوخ گذشته در آینده به صورت یک امضا در متن، باز به تعبیر رؤیایی....

لحظه‌ای اکنون و در اینجا نام طاهره را همچون موجودیتی نظری (شاعر، مؤلف) کنار می‌گذاریم و آن را همچون هویتی زندگی نامه‌ای، تجربی (آمریک)، مرور می‌کنیم: واقعیت زندگی نامه‌ای زنی که او بود. این واقعیت زندگی نامه‌ای در برابر موجودیت نظری او در متن، همچون سراینده قرار نمی‌گیرد و نمی‌توان

در خوانش شعر، اولی را به سود آن دومی به یک‌باره از نظر دور داشت. با دانستگی از مرگ اوست، این امضای امضاها‌ی او بر شعرش، که ما امضای خود را در پای امضای او می‌گذاریم. بدون این دانستگی یا با این دانستگی آیا خوانشی یکسان از شعر طاهره خواهیم داشت؟ این واقعیت زندگی‌نامه‌ای در واقع گذشته‌ی متن و به‌سخن دیگر تکه‌ای از بینامتنیت آن است. از این بینامتنیت است که در شعر، تک‌تک واژه‌هایی سر برمی‌آورند که بار طغیان او را بر دوش می‌کشند. می‌پرسیم در پس این چهره چه گفتمان‌هایی در هم تلاقی کرده‌اند؟ به‌سخن دیگر، این چه ذهنیتی (سوژگی) است که شعرش را ساز داده است؟ یا شعرش آن را ساز می‌دهد؟ و چه صدایی را این شعر در صداها‌ی دیگر در انداخته است؟

با نگاهی گذرا به شعر طاهره و مقایسه‌ی آن با شعر هم‌عصرانش و از جمله هم‌کیشان شاعرش، چه زن و چه مرد، صدایی مشخص و یکه‌ای را درمی‌یابیم.<sup>۱</sup> به این ویژگی شعر طاهره خواهیم پرداخت. اما در اینجا آنچه باید گفت این است که در چهره‌گشایی از طاهره در شعرش کار ما بیشتر به باستان‌شناسی می‌ماند که از تکه‌های به‌جامانده از سفالینه‌ای پرنقش‌ونگار می‌کوشد که شکل کلی آن را ترسیم کند. شاید تکه‌هایی از این سفالینه را هرگز پیدا نکنیم یا شاید در کنج پستوهای شخصی یا بایگانی کتابخانه‌ها هنوز آثاری ناشناخته و ناخوانده از طاهره باقی مانده که تا زمانی که همه‌ی آنها بازشناسی و خوانده نشده باشد نمی‌توان به خطوط این چهره به‌تمامی و به خوانشی جامع از آن دست یازید. روایات تاریخی در این باره اما ناامیدکننده‌اند. در روایتی از زندگی او می‌خوانیم که پس از اعدام طاهره به جرم ارتداد و شورش، حتی

<sup>۱</sup> نگاه کنید به: تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی، ج ۳.

لباس‌های او را هم سوزاندند.<sup>۲</sup> اما آن قدر هست که هر خوانشی از هر آنچه از سخن او در دست است، به‌ناگزیر در بافتگان (context) این سخن است که به معنایی می‌رسد و همه‌ی آنچه را در اینجا از روایات تاریخی عصر و زندگی طاهره به‌جمال مرور خواهیم کرد، کوششی برای رهیافتی به همین بافتگان است. سخن شعری در بی‌زمانی و بی‌مکانی سروده نمی‌شود و در بی‌زمانی و بی‌مکانی نیز خوانده نمی‌شود.

## اتاق‌ها

طاهره با نام اصلی فاطمه در سال ۱۲۳۳ ق در قزوین به دنیا آمد؛ یکی از کهن‌ترین شهرهای ایرانی، با معابری پردرخت و آسمانی آبی (همچون دیگر شهرهای ایرانی) و خرابه‌ها و تاکستان‌ها... شهری که در بهشت گم‌شده‌ی میلتن نامش آمده است.<sup>۳</sup> خانه‌ی پدری‌اش در بهترین جای این شهر واقع شده بود. این خانه از چشم زائری آمریکایی، مارتا روت (Martha Root)، که در سال ۱۹۳۰ از آن دیدن کرده، بنایی بود قدیمی و بزرگ با نمایی از مشبک‌سازی‌های پیچ‌درپیچ چشم‌نواز (اُرسی).<sup>۴</sup> فضای داخلی این خانه را یکی دیگر از دوستانِ غربی طاهره در نمایشنامه‌ای و در خیال چنین وصف می‌کند که دور از واقع نمی‌نماید: تالار بزرگی با کاشی‌های لاجوردی و قالی‌ها

<sup>۲</sup> نقل از مارتا روت در:

نصرت‌الله محمدحسینی، (۲۰۰۰) حضرت طاهره. مؤسسه‌ی معارف بهائی، ص ۱۵۴.

<sup>۳</sup> س. گ. و. بنجامین، (۱۳۶۸) ایران و ایرانیان (سفرنامه‌ی بنجامین). جاویدان، ص ۴۰.

<sup>۴</sup> Martha L. Root, (1938) *Tahirih, the Pure, Iran's Greatest Women*. Bahá'í Library

و پرده‌ها و تنگ و شیردان‌ها و ادوات برنجی با رنگ‌های درخشان...<sup>۵</sup> فضای درونی این خانه را دیوارهایی بلند و برهنه، همچون همه‌ی خانه‌های ایرانی در آن روزگار، از فضای «بیرون» جدا می‌ساخت. در حصار این دیوارها مکنت و عورت مالک خانه از دیده‌ی نامحرم بیرونی پوشیده می‌ماند و حتی صدای زن هم نباید از ورای آنها در بیرون شنیده می‌شد، همچنان که نام او در کوچه و بازار نباید با صدای بلند بر زبان می‌آمد.

خاندان طاهره از خاندان‌های روحانی مشهور و متمول بودند و پدرش ملاصالح برغانی و عموهایش ملامحمدتقی و ملاعلی، از مجتهدان نافذالکلام و مقبول عامه‌ی زمان خود به شمار می‌رفتند. در کنار خانه‌ی ملاصالح دو مدرسه را، یکی برای طلاب و مدرسه‌ی کوچکی برای آموزش فرزندان و بستگان خود، بنیاد گذارده بودند که کسروی آنها را در زمان خود دیده است.<sup>۶</sup> در این خانه‌ی اعیانی و در اتاقی در طبقه‌ی دوم آن بود که طاهره کتاب‌هایی را، دور از چشم پدر، می‌خواند که نباید می‌خواند. طاهره‌ی جوان پیش از آنکه این کتاب‌ها را بخواند و با نظرات بدعت‌آمیز بنیان‌گذاران شیخی آشنا شود، به گفته‌ی گوینو، از معقول و منقول آنچه را می‌بایست، آموخته و مستمع و مشتاق مباحث علمای متبحر خانواده‌ی خود بود و گاه در بحث و جدل آنان شرکت می‌کرد.<sup>۷</sup> نخستین بار به جزوهای از تألیفات شیخ احسا در کتابخانه‌ی یکی از بستگانش برخورد و در پاسخ به صاحب نسخه که از وام‌دادن آن به طاهره امتناع می‌کرد، گفته بود: «من مدت‌ها تشنه‌ی این جام بودم و طالب

<sup>۵</sup> لورا کلیفورد بارنی، *دلیران ربانی*. ترجمه‌ی عزیزالله شیرازی، (عکس از روی نسخه‌ی خطی در کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی) ص ۳۵.

<sup>۶</sup> احمد کسروی، (۱۳۲۳) *بهبائی‌گری*. چاپخانه‌ی پیمان، ص ۶۲.

<sup>۷</sup> آرتور دو گوینو، (۱۳۲۸) *مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا*. ترجمه‌ی همایون فره‌وشی.



این معانی و بیانات. شما از این گونه تألیف هرچه دارید به من بدهید، ولو پدر متغیر گردد.»<sup>۸</sup> شهر قزوین در آن زمان اگرچه یکی از کانون‌های شیعه بود (از زمان شاه اسماعیل به بعد) و «بالغ بر صد نفر از علما و رؤسای دین اسلام در آن سکونت داشتند»<sup>۹</sup>، این شهر اما صحنه‌ی جنگ اصولیون و اخباریون هم بود و هنوز گرایش‌های باطنی، مسیحی، اسماعیلی، نقطوی و... در میان اقلیتی از مردم این شهر وجود داشت. در چنین پیش‌زمینه‌ای، گرایش‌های شیخی و در آغاز، نظرات شیخ احمد احسایی، تازگی پرجذبه‌ای برای اذهان منتظر داشت و قیل و قال بر سر آن از بیرون دیوارها به درون خانه‌ی طاهره نیز نفوذ کرده بود. گرایش طاهره به این جریان را پدر متشرع و مخالف سرسخت شیخ احسایی و سید کاظم رشتی (نورین‌ترین) بر نمی‌تابید. او عاشقانه دختر را دوست می‌داشت، اما سر پرشور دختر نگرانش می‌کرد. آبروی خانواده در خطر بود و خوف آن داشت که هتاکان متعصب شهر به جان دختر گزندی برسانند، همان‌ها که در وصف او و دخترش می‌گفتند:

### شکوهی نماند در آن خاندان

### که بانگ خروس آید از ماکیان<sup>۱۰</sup>

برخلاف رابطه‌ی مهرآمیز با پدر، طاهره اما زندگی پرتنش را با شوهر (که او هم روحانی بود) داشته است. در سیزده‌سالگی، به‌رسم زمانه، طاهره را به عقد پسرعمویش درآورده بودند که به نظر می‌آید به‌میل و رضایت او نبوده است. اختلاف نظر با شوهر متشرع بر این بی‌میلی دامن زد و میانشان فاصله افتاد و

<sup>۸</sup> «رساله‌ی عبدالبهاء» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین. به کوشش ابوالقاسم

افنان، (۱۴۸ بدیع)، ص ۷۵.

<sup>۹</sup> مطالع الانوار، به نقل از: فاضل غیبی، (۱۳۹۷) رگ تاک. چاپ پنجم. ص ۱۴۲.

<sup>۱۰</sup> حضرت طاهره، ص ۱۲۸.

چندی نگذشت که طاهره برخلاف عرف زمانه و در اوج جوانی، به اراده‌ی خود از شوهر متارکه کرد. طاهره همچنین از میان خواهرانش نزدیک‌ترین دختر به مادر بود و زیبایی خود را از او به ارث برده بود. نگرانی پدر برای طاهره از این نظر چندان هم بیجا نبوده است، چرا که می‌دید دخترش با زیبایی منظر و با علم و وقوفی که به معارف دینی داشت، با حافظه‌ای شگفت و قوه‌ی استدلال و زبانی اغواگر، می‌رفت تا «در تقریر، آفت دوران و در احتجاج، فتنه‌ی جهان» شود...<sup>۱۱</sup> بر سر زیبایی طاهره از دوست و دشمن در روایات خود با هم متفق‌القول‌اند: «ملحده‌ای شیرین‌زبان که با وجود حسن و جمال و غنچ و دلال در علوم معقول و منقول به حد کمال بود.» (حقایق‌الاجبار): نبیه‌ی زیبای قزوین؛ مریم مجدلیه‌ی ایرانی؛ خاتون عجم (اقبال لاهوری) و نادره‌ی زمان (ادوارد براون). نقل است که پادشاه زن‌باره‌ی قاجار، ناصرالدین‌شاه، درباره‌ی او گفته بود: «از هیئتش خوشم آمد، بگذار زنده باشد...»<sup>۱۲</sup>

درباره‌ی جزئیات ظاهر طاهره گفته‌اند که سبزه‌رو بود با خالی در گونه‌ی چپ و گیسوانی سیاه یا گیسوانی طلایی شاید، از آن‌رو که یکی از القابش زرین‌تاج بود. تصویری خیالی که دیولافوا (Dieulafoy) از چهره‌ی او کشیده هم می‌تواند تصویر چهره‌ی زیبای طاهره باشد و هم چهره‌ی هر زن بایی دیگر در زمان او. این را هم می‌دانیم که طاهره خوش‌اشتها بود. غذا خوردن را دوست می‌داشت و از این نظر هیچ امساک زاهدانه‌ای را بر تن خویش روا نمی‌داشت. در رفتار با کسانی که دیدارشان را خوش نمی‌داشت، متفرعن بود. پاسخ‌ردش را به خواستگاری ناصرالدین‌شاه در پشت نامه‌ی شاه با این شعر نوشت:

<sup>۱۱</sup> گفته‌ای از عبدالبهاء در توصیف طاهره

<sup>۱۲</sup> ایرج قانونی، (۲۰۱۹) «طاهره و آزادی در اسارت» در عرفان ثابتی، (ویراستار) باب: دویست سال بعد. آسو، ص ۹۵.

تو و ملک و جاه سکندری  
 من و رسم و راه قلندری  
 اگر آن نکوست تو درخوری  
 وگر این بدست مرا سزا

چهره‌اش با زیبایی خیره‌کننده نیازی به آرایش نداشت و برخلاف زنان اقشار بالایی جامعه در آن عصر در بند ظاهر خود نبود. اما نقل است که یک بار به مناسبت تولد باب در اول ماه محرم لباس‌های رنگارنگ پوشید و حنا بست.<sup>۱۳</sup> همچنین به گفته‌ی شاهدان دو بار چهره‌ی خود را آراست و زینت کرد؛ یک بار در گرده‌مایی بدشت بود، آنگاه که «ناگهان حضرت طاهره بدون حجاب با آرایش و زینت به مجلس ورود نمود»<sup>۱۴</sup> و بار دوم شبی بود که او را از محبس برای اعدام بردند. از همسر زندانبان، ابراهیم‌خان کلانتر، که با طاهره در ایام «سجن» سخت مأنوس شده بود، نقل است که طاهره آن شب پیراهن سپیدی بر تن کرد، عطر زد و چهره‌ی خود را آراست.<sup>۱۵</sup>

زندگی کوتاه طاهره را اتاقی دیگر، بالاخانه‌ای در ضلع شرقی ساختمانی در باغ محمودخان کلانتر، در تهران رقم می‌زند که در آن به امر میرزا تقی‌خان امیرکبیر و جانشین او میرزا آقاخان نوری دو سال را در بند گذراند. برای رفتن به این بالاخانه‌ی تنگ باید نردبان می‌گذاشتند. طاهره تنها یک بار از محبس خود گله و شکایت کرد، آن هم وقتی بود که به هنگام بالا رفتن یا پایین آمدن از نردبان به زمین افتاد. در همین اتاق بود که با چوب جارو و مرکبی از آب سبزیجات بر

<sup>۱۳</sup> «رساله‌ی محمد مصطفی ابن شبل کاظمی» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین،

ص ۴۸.

<sup>۱۴</sup> حضرت طاهره. ص ۳۲۶، نقل از تاریخ نبیل زرنندی.

<sup>۱۵</sup> همان.

پاره‌های کاغذ، نامه‌هایی را می‌نوشت و زنان بابی که در لباس گدایی به در آن خانه می‌آمدند، نوشته‌ها را مخفیانه می‌گرفتند و به دست یارانش می‌رساندند. یک بار با اجازهی محمودخان کلانتر، طاهره را به درخواست زنانی که به مناسبت جشن عروسی پسر کلانتر در باغ گرد آمده بودند، از بالاخانه پایین آوردند. طاهره در جمع زنان چنان سخن گفته بود که گاه آنها خنده سر داده و گاه زارزار گریسته بودند و سازونوای عروسی پاک فراموششان شده بود و در تعجب از این بودند که «... چنین زنی چگونه کافر می‌شود».<sup>۱۶</sup>

تا پیش از حبس در این اتاق آخر، طاهره آواره در راه‌های پرخطری شده بود. از قزوین دو بار به کربلا سفر کرد. بار نخست به شوق دیدن سیدکاظم رشتی شیخی بود که چند روزی پیش از ورودش به کربلا، مرگ مشکوک شیخ اتفاق افتاد. به روایتی در کربلا بود که نخستین بار دعوت باب را شنید و بدان «آری» گفت و این آری را در نامه‌ای سر به مهر برای باب چنین نوشت:

لمعات وجهک اشرفت و شعاع طلعتک اعتلی

ز چه رو الست بر بکم نرنی بزن که بلی بلی

طاهره اما هرگز باب را به چشم خود ندید. یکی از مضامین شعری او فراق از این محبوب نادیده است:

فراق رویت ای سلطان خوبان

چو زلفت کرده عالم را پریشان

به هر سویی درآیم همچو طفلان

که شاید بشنوم افسانه‌ی تو

<sup>۱۶</sup> «رساله‌ی میرزا حسن ادیب‌العلماء» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین، ص ۶۹.

از کربلا و در پی بلوای مرده‌ی متشرعین در آن شهر، از راه کرمانشاه و همدان به قزوین بازگشت. در پی قتل عمویش، ملا محمدتقی برغانی (۱۲۶۳ ق)، به‌دست یکی از مریدان سیدکاظم رشتی در آن شهر نیز بلوایی به راه افتاد. پدر برای حفظ جان دختر، او را در اتاقش حبس کرد و نقل است که شوهر طاهره در همان روزها قصد مسموم کردنش را داشته است.<sup>۱۷</sup> از ملا محمد برغانی، همسر طاهره، در منابع بابی همچون متشرعی عصبی و خشمگین و انتقام‌جو یاد شده است. می‌دانیم که پس از کشته‌شدن پدرش، ملا تقی، در پی انتقام‌جویی از قره‌العین و یارانش که بانی و مجریان آن قتل می‌پنداشت، بیش از هرکس دیگر پیگیری و بی‌رحمی از خود نشان داد.<sup>۱۸</sup> سرانجام طاهره مخفیانه به تهران گریخت و در آخرین سفر خود تا مازندران و مرز خراسان رفت. در این سفرها تنها و در معیت مردان بود و در هر منزلی از منازل سفر، بی‌محابا و آشکارا درباره‌ی آیین تازه آوازه‌گری می‌کرد و گاه جان خود را به خطر می‌انداخت. اوج این زندگی کوتاه را حضورش در گردهمایی «احتفال» بابیان در بدشت رقم می‌زند که پس از سخنانی بدعت‌آمیز، روبنده از چهره‌ی خود برگرفت. طاهره تنها زن شرکت‌کننده در این گردهمایی تاریخی بود. در پی ترور نافرجام ناصرالدین شاه به‌دست تنی چند از بابیان بود که طاهره را نیز دستگیر کردند و پس از دو سال حبس، سرانجام به اتهام ارتداد و فساد بر روی زمین، در باغ ایلخانی به قتل رساندند. درباره‌ی چگونگی کشتن او آمده است که مأمور مست او را با روسری ابریشمین خودش خفه کرد. آیا روسری ابریشمین را در گلوی او فروبرده بود یا آن را به دور گردنش پیچانده و فشرده

---

۱۷ همان، ص ۵۷.

۱۸ برگرفته از یادداشت‌های منوچهر بختیاری، مؤلف کتاب بابیه و زنان (نشر فروغ، ۲۰۱۹) که در اختیار نویسنده گذاشته‌اند.

بود؟ جزئیات در روایت‌های قتل او متفاوت است. به روایت گوبینو، بعد از خفه کردن، پیکرش را از بالای ارگ به زمین انداختند. به هنگام سقوط، باد در دامنش پیچید و پیکرش آرام در تلی از حصیر شعله‌ور فرود آمد.<sup>۱۹</sup> اما بنا به روایت اول که درست‌ترین روایت به نظر می‌رسد، قتل در باغ ایلخانی و چند ساعتی از غروب گذشته رخ داد. چنان‌که می‌توان حدس زد، کار کشتن زود تمام نشده و به گفته‌ی شاهده‌ی از ماجرا، «... زن زیبا مرگی طولانی را با قدرتی مافوق انسانی تحمل نمود».<sup>۲۰</sup> مأموران حکومتی پیکره‌ی طاهره را که هنوز نیمه‌جانی داشت، در چاهی در همان نزدیکی‌های محل اجرای حکم فروانداخته و چاه را با خاک و سنگ‌پاره پر کردند.

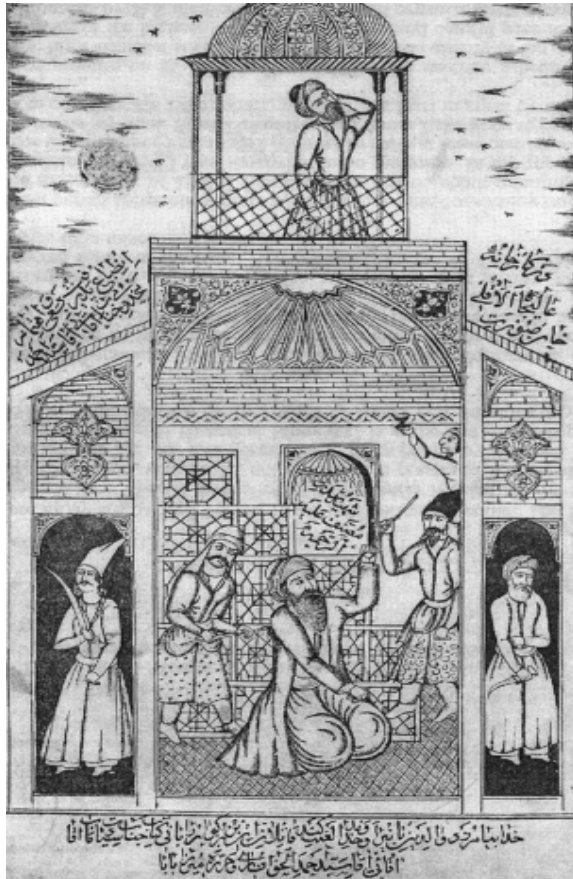
طاهره به هنگام مرگ ۳۶ سال داشت. طرفه تاریخ اینکه سال‌ها پس از این واقعه، یکی از مظاهر ایران مدرن، ساختمان بانک ملی، را در خیابانی جدید به نام فردوسی درست بر روی همین چاه در ویرانه‌ی باغ ایلخانی بنا کردند، در حالی که استخوان‌های طاهره هنوز در قعر آن مدفون بود.

حیات طاهره با فراز و فرود یک جنبش دینی، جنبش باب، در هم گره خورده است. خطوطی از چهره‌ی او را در زمینه‌ای از همین جنبش می‌توان بازخواند و عصر تاریکی که این جنبش در آن رخ داد. تاریخ‌نگاری‌های معاصر تا کجا ما را در خواندن این خطوط یاری می‌دهند؟ این تاریخ‌نگاری‌ها که پاره‌ای به تحلیل رگه‌های اندیشگی جنبش بابی و نقش طاهره در آن در کنار شرح علل و موجبات وقایع تاریخی پرداخته‌اند، درباره‌ی شکل‌گیری ذهنیتی که ما امروز به نام طاهره می‌شناسیم، همچون برابندی از تلاقی‌گفتمان‌های عصری او، چه

۱۹ مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا، ص ۱۸۳.

۲۰ روایت دکتر پولاک، طبیب شاه، به نقل از: بهمن نیک‌اندیش، (۲۰۱۷) کسروی و کتاب بهائی‌گری او، نشر پیام، ص ۱۳۹.

سخنی برای ما دارند؟ پیش از بازخوانی تاریخ‌نگاری‌های معاصر، لحظه‌ای در افق معرفتی عصر او از خلال روایات و گفته‌های هم‌زمانانش درنگی می‌کنیم.



تصویری از کتاب مجالس‌المتقین، از صحنه‌ی ترور مجتهد شیعه، محمدتقی برغانی (عموی طاهره)، معروف به «شهید ثالث». در گوشه‌ی راست زیر مقرنس ورودی (یا محراب مسجد) و بالای سربیکی از مهاجمان، طاهره با جام شرابی در دست نشان داده شده است.<sup>۲۱</sup>

<sup>۲۱</sup> موژان مؤمن، پژوهشگر بهائی، زن جام‌به‌دست را در این تصویر بی‌تردید طاهره می‌داند.

## افق‌های یک عکس

در اینجا و برای هرچه فشرده‌تر کردن سخن می‌توانیم عکسی نمونه‌وار را که در آن دوران گرفته شده، به تصور درآوریم: عکس ملایی نشسته چهارزانو برابر دوربین عکاسی. این «سوژه» در عکس با چنان اطمینانی چهارزانو روی تشکچه‌ی خود، و در واقع بر روی زمین، نشسته که گویی زمین نه‌گرد که واقعاً مسطح است... بر روی این زمین از حیوان و زن و ماهی (به شرط فلس) برای استفاده‌ی او آفریده شده بود. حکمت خلق هرچیز از گیاه گرفته تا سنگ در نفعی بود که به وی می‌رساند و در این شکی نبود حتی اگر این حکمت را بعضی موجودات جهان هنوز بخیلانه بر او مکشوف نکرده بودند. دست‌ها با انگشتانی باز به نشانه‌ی مبرابردن از هر نجاست (و خون همچون یکی از نجاست) بر ادامه‌ی ران‌ها قرار گرفته یا تسبیحی را با دانه‌های به‌ترتیب از «معقول» و «منقول» در میان انگشت شست و اشاره گرفته و با ایقانی کامل می‌چرخاند. این ایقان مجسم علاوه بر میراثی مکتوب از فقه و کلام و حدیث که به همان میزان از وصول عایدات هنگفتی از موقوفات و خمس و زکات و سهم امام نیز نشئت می‌گرفت. با این وصف نگاهش به دوربین نشان می‌دهد که او دودل است، گویی که در مناظر و مرایای این عالم صغیر بسامان او، خلافی افتاده که لامحاله باید بپذیرد (هرچند هنوز دلیلی منطقی برای آن ندارد) که وجود «ظل» به‌صورت عکس می‌تواند قائم به وجود «ذی‌ظل» (خودش) نباشد. هیچ‌چیز گویاتر از این عکس نمونه‌وار، عصری را در آستانه‌ی بحرانی معرفتی نشان نمی‌دهد. این بحران فضای این عکس را خواهی‌نخواهی پر کرده است: گذشته‌ای که دیگر نمی‌توانست ادامه یابد و آینده‌ای که هنوز نیامده بود... با وامی از کلام شعری طاهره بگوئیم که نه‌تنها افق معرفتی بلکه کل «آفاق» فردی و اجتماعی این عصر عرصه‌ی «خلاف»‌ها می‌بود و گرفتار و در بند «تباين»‌ها... .



بالای سر ملای نشسته، و رای جهان عنصری در قاب عکس، هنوز آسمانی با لایه‌های پیازی به صورت ته‌مانده‌ای از فلسفه‌ی نوافلاطونی و باورهای کلامی اسلامی برافراشته است که در مرتبه‌ای از آن بهشت مؤمنان جای دارد که در آن ماکیان‌های به‌اندازه‌ی یک فیل در پروازند و به یک اشاره‌ی مؤمن آماده و از پیش طبخ‌شده از آسمان فرومی‌افتند و حوریانی در آنجا هستند که انزال در هم‌آغوشی با آنها ساعت‌ها به‌دراز می‌کشند... جایی در این آسمان چند پوسته «مدینه‌العلم» واقع است که سیدکاظم رشتی، فقیه شیخی و یکی از پیشروترین ملایان عصر، در نگارش توپولوژی این «رواق شهر دانش» قلم خود را از بردن نام همه‌ی محلات و کوچه‌های آن عاجز می‌داند، به‌اختصار ۲۱ محله را با نام کوچه‌ها و علائم آنها برمی‌شمرد؛ نام‌هایی مثل «کلحله‌حون» و «شلحله‌حون»<sup>۲۲</sup> که معلوم نیست آیا «نام‌آوا»هایی تحریف‌شده‌اند، فقط اصوات‌اند یا از زبانی ناشناخته شیخ آنها را به‌وام گرفته است. از جمله مثلاً در آنجا کوچه‌ای هست که صاحبش مردی است با خنجری در دست به نام «رخیا»؛ کوچه‌ای دیگر صاحبش مردی است به نام «شمشالک» که لوحی را با خود حمل می‌کند؛ کوچه‌ای به نام صاحبش «لوط هشا» است که صورتی مانند صورت سگ دارد و کوچه‌ای دیگر که صاحب آن «طوطیع‌ال» است با عکسی از آهن در دست! در میان این نام‌های عجیب و نشان‌هایشان از جمله انسان ایستاده، گوسفندی که سر به عقب برگردانده، مردی با دو شاخ و خرچنگی در دست، مردی سوار بر موج با حلقه‌ای از کافور در انگشت... تنها یک کوچه هست که صاحبش زنی است به نام «طرطیروش» که بر تختی تکیه زده است... .

عصری که عکس فرضی و نمونه‌وار ما در آن گرفته شده، عصری بود (با وامی از بیدل دهلوی) «خرابِ اعتقاد». زمان به پایان هزاره‌ی خود نزدیک می‌شد. در سال ۱۲۶۰ هزار سال از «غیبت» منجی موعود می‌گذشت و «ظهور» او در هر لحظه انتظار می‌رفت. این منجی غایب جایی در جابلقا و جابلسا به حیات روحانی خود ادامه می‌داد، در شهری که به توصیف شیخ احمد احسایی،<sup>۲۳</sup> بنیان‌گذار مکتب شیخی که خواب‌هایش به بیداری هم ادامه می‌یافت، دور آن را حصارِ آهنین فراگرفته بود (لابد برای محافظت از جان منجی از گزند دشمنان و منکرانش) و هزاراندرهزار دروازه می‌داشت... روزانه هفتاد هزار سوار وارد این شهر می‌شدند که دیگر خارج نمی‌شدند و در همان حال هفتاد هزار سوار خارج می‌شدند که دیگر باز نمی‌گشتند. جابلقا و جابلسا باید جایی بر روی زمین می‌بود، اما معلوم نیست که ناگهان چرا توسن خیال شیخ احسا به آسمان پرواز می‌کند و شرح می‌دهد که آن سواران جایی در آسمان ملاقات می‌کنند و در نیمه‌شب‌ها انسان می‌تواند صدایشان را بشنود که به وزوز زنبور عسل در کندو می‌ماند...<sup>۲۴</sup> آنچه در باب مدینة‌العلم و قرارگاه امام‌زمان نقل شد، نه از قلم شیوخ متشرع وقت، بلکه از خامه‌ی شیخ احمد احسایی و فرزند معنوی او شیخ کاظم رشتی است که هر دو ادعای نوآوری در سنت داشتند و مدعای خود را در روایتی غلوآمیز اما در همان چهارچوب

<sup>۲۳</sup> شیخ احمد احسایی (۱۱۶۶-۱۲۴۱ق) بنیان‌گذار مکتب شیخی، زاده‌شده در احسا، استانی در غرب عربستان کنونی یا به گفته‌ی هانری کربن در «بحرین» که زمانی قرمطیان در آن «مدینه‌ی فاضله‌ی کوچک» خود را برپا کرده بودند. شیخ احمد احسایی در زمان فتحعلی‌شاه به ایران سفر کرد و در این سفر در قزوین اقامت کوتاهی داشته است. سید کاظم رشتی (۱۲۱۲-۱۲۵۹ق) پیرو و جانشین او بود.

<sup>۲۴</sup> احمد کسروی، به‌نقل از رگ تاک، ص ۱۳۸.

شیعی امامیه ارائه داده بودند.<sup>۲۵</sup> چرا نباید تصور کنیم که ذهن سرکش طاهره در اوج شکفتگی اش همچنان باید در بند لاهوت «هورقلیایی» این دو شیخ باقی می ماند و در جست و جوی مفاهیم دیگری برای معنابخشی به زندگی ناسوتی خود همچون یک زن بر نمی آمد؟ شیفتگی ناگهانی اش را به باب که بی شک به معنای فاصله گرفتن از آموزه های شیخی باید دانست، به چه چیز دیگری می توان تعبیر کرد؟ باب در آن زمان جوانی بیست و چندساله بود و نه اقتدار و شهرت نواندیشی دو شیخ یادشده را در کلام و تأله داشت و نه در احاطه بر فقه و اصول و حدیث به گرد پای پدر و عموی طاهره می رسید.

بر روی زمین واقعی، افلاس نظری برگزیدگانی از متشرعین را در هیچ کجا عیان تر از پرسش های آنان از باب در محاکمه ی او در حضور ولیعهد قاجار نمی توان دید. همه ی میراث عقلی و نقلی سنت در محاجه با جوانی سی ساله که ادعای پیامبری داشت در سؤالاتی مربوط به صرف و نحو عربی، تبدیل عصا به مار و امراض معده خلاصه می شود. نقل است که نظام العلماء، یکی از آخوندهای حاضر در جلسه ی محاکمه ی باب، پس از اشاره به تقسیم بندی علوم از نگاه پیامبر به «العلم الابدان و علم الادیان» و تقدم علم ابدان بر علم ادیان، از باب می پرسد که در معده چه کیفیتی به هم می رسد که شخص دچار «تُخْمِه» (اسهال) می شود؟ بعضی به معالجه رفع می گردد و برخی به سوءهضم و غِثیان یا به مَراق می انجامد؟ و باب در پاسخ می گوید که او علم طب نخوانده است. از محاکمه ی باب روایات متفاوتی در دست است. در میان آنها اگر زمانی در گذشته به کسری از حقیقت می توانستیم باور کنیم،

۲۵ هانری کرین، (۱۳۷۳) تاریخ فلسفه ی اسلامی. ترجمه ی جواد طباطبایی، نشر کویر.

امروز با دیدن عملکرد محاکم شرع و مناظرات با محکومان در چهار دهه‌ی گذشته مشکل بتوان به یک سطر از آن روایات اطمینان کرد، حتی اگر در میانشان گزارشی ظاهراً به قلم ولیعهدی جوان و عامی در تبریز بوده باشد که حتماً خوشایند علما را آن‌هم در اوایل کار خود نمی‌توانسته از نظر دور دارد! از چشم‌اندازی کلی می‌توان گفت که میراث اندیشه‌ی فلسفی رسیده به این عصر، قرن‌ها بود که پیوند بلافصل خود را با واقعیت و حیات جامعه از دست داده بود. این میراث در حجره‌ها عربی جعل می‌کرد و مفهوم می‌ساخت و تن زبان اندیشه‌ی فارسی را نزار می‌نمود. سنی‌کشی فروکش کرده و جنگ اصولی و اخباری ظاهراً به سود اصولی پایان گرفته بود، اما کشمکش دیگری اینجا و آنجا میان متشرع و شیخی درگرفته بود. الهیاتی از دل این جنگ‌های کهنه و کینه‌های ریشه‌دار سر برآورده بود که نه تنها بر ورق و تفسیر و تفسیر بر تفسیر و رشته‌ی بی‌پایان حدیث و رسالات فقهی که هم‌دیگر را تکرار می‌کردند، که بر تن مرتدان و گناهکاران هم نگاشته می‌شد. در کشتار بایان سهم طلاب دینی آن بود که با «مقراض» (قیچی) از گوشت بدن مرتد بچینند، با ظرافتی خاص لابد، و با طمأنینه‌ی کامل، و با این کار ایمان خود را تازه گردانند.

اجرای این «الهیات شکنجه»<sup>۲۶</sup> به صورت کشتن دگران‌دیشان، پدیده‌ای تازه و مختص عصر قاجار نبود. در عصر صفوی و در اوج قدرت تشیع امامی همچون مذهب رسمی و فراگیر، نه تنها بدعت‌آوردگان در دین که گروندگان به دیگر ادیان صاحب کتاب نیز حکمشان ارتداد فطری بود و به سختی مجازات می‌شدند. در عهد شاه‌سلیمان صفوی در شیراز دو گرونده به مسیحیت را سنگسار و سپس تن این مرتدان را در آتش سوزاندند. گرونده‌ی دیگری را

<sup>۲۶</sup> تعبیری از محمدرضا نیکفر

در پوست خر دوختند و به چهار نعل کشیدند.<sup>۲۷</sup> اندکی پیش تر از به اصطلاح «فتنه‌ی باب»، شیخ شفتی در اصفهان از کلان زمین داران روحانی که به دربار «وام» می داد و معتقد بود همزادی از اجنه دارد، محکومان را با دست خود حد می زد و آنگاه به نماز می ایستاد و به حال آنان می گریست. این ملای زمین خوار رؤیای محمد مشعشع را در قرن نهم در عمل متحقق کرده بود که می خواست جهان را پر از عدل و داد کند و در اعتکاف خود در مسجد کوفه می گریست و می گفت: «به حال کسانی می گریم که پس از ظهورم به دست من کشته خواهند شد.»<sup>۲۸</sup> کشتن مرتدان نه فقط به دست غوغا و همچون خشونت کور، بلکه به بیان فقهی حدود و تعزیرات، در ملأعام انجام می گرفت و برای خود دم و دستگاه و عمله واکره‌ی حقوق بگیری داشت. خیل او باش مرده‌ی شیخ شفتی دشنه‌های آلوده به خون مرتدان را در حوض مساجد اصفهان غسل می دادند.<sup>۲۹</sup> همچنین در دستگاه حاکم شرع کرمانشاه، آقا محمدعلی بهبهانی معروف به «صوفی کش» که به دست خود معصوم علی شاه صوفی را کشت و پیکرش را در رودخانه‌ی قره‌سو انداخت، همیشه ده بیست نفری با قبای ماهوت بر تن و شال‌های ترمه بر کمر ایستاده بودند و وقتی از علت ایستادن آنها در محضرش پرسیدند، پاسخ داده بود: «من همه روزه چندین حکم قتل و حد جاری می کنم و اگر اینها بنشینند، مرا آن قدرت و سطوت نخواهد بود.»<sup>۳۰</sup> محکومان و مظنونان در سیاه چال‌ها با غل و زنجیر بر دست و پا زندانی می شدند

۲۷ مارتین سانسون، (۱۳۴۷) سفرنامه: وضع کشور ایران در عهد شاه سلیمان صفوی. ترجمه‌ی

تقی تفضلی، نشر ابن سینا، ص ۲۱۳.

۲۸ احمد کسروی، (۱۳۳۰) تاریخ پانصدساله‌ی خوزستان. چاپ سوم. تهران: گوتنبرگ، ص ۱۰.

۲۹ نقل از سپهر، برگرفته از رگ تاک، ص ۱۲۸.

۳۰ محمد تنکابنی، قصص العلماء، برگرفته از چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین، ص ۳۰

(پانویس).

و اگر شقه نمی‌شدند یا شمع آجینشان نمی‌کردند، تن‌هایشان گاه با اندام‌های بریده‌شده در همان سیاه‌چال می‌پوسید و می‌ریزید. این دم‌ودستگاهِ اعمالِ حدود، در واقع کارش تولید حافظه و رعب بود. با هر زخمی بر تن مرتد، قانونی به توده‌های حیرت‌زده یادآوری می‌شد که سرپیچی از آن، مکافات سنگینی در پی داشت. کیفرهایی از این دست نه فقط برای مرتدان که برای گناهکاران دیگر و به دست عمال حکومت نیز اعمال می‌شد. از این میان باید به مجازات زنان روسپی نیز اشاره کنیم که آنان را سر می‌تراشیدند و زنده‌زنده در چاه می‌انداختند. گاه حتی مرده‌ی زن گناهکار را هم از زمین بر نمی‌داشتند و به خاک نمی‌سپردند.<sup>۳۱</sup> در چشم‌اندازی کلی، قدرت و اعمال آن، چه از سوی مذهب و چه از سوی عمال حکومت برای همین مجازات‌ها ساخته شده و وجود آن، خود دلیل مشروعیت آن بود. کسی از مردمان این عصر در پی چون‌وچرا درباره‌ی احکام آن بر نمی‌آمد.<sup>۳۲</sup> در پایان روزبایی کشی به انتقام ترور ناموفق ناصرالدین‌شاه، گوبینو منظره‌ی پایتخت را چنین توصیف می‌کند: «... تمام جمعیت را کشتند و نمایش خاتمه یافت و شب پرده‌ی ظلمانی خود را بر روی این توده‌ی گوشت و استخوان بی‌شکل و ترکیب کشید. سرهای قربانیان را ردیف با ریسمان به تیرها بسته بودند و سگ‌ها از محلات بیرون شهر به این طرف روی می‌آوردند.»<sup>۳۳</sup> زمین می‌چرخید و زمانه می‌رفت که زیروزبر شود، اما سنت گذشته در قالب گفتمان قاهر شیعه که پیشینه‌اش همچون مذهبی رسمی و فراگیر به عصر صفوی برمی‌گشت، با تکیه بر منابع مالی عظیم خود، گاه دست‌در دست حکومت و گاه جداسرانه با شیوه‌های خود، خواستار ادامه‌ی

<sup>۳۱</sup> هما ناطق، روحانیت از پراکندگی تا قدرت ۱۸۲۸-۱۹۰۹. نسخه‌ی اینترنتی.

<sup>۳۲</sup> مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا، ص ۲۲۴.

<sup>۳۳</sup> همان، ص ۲۵۵.

اقتدارش نه تنها بر تن مردمان که بر روح آنان نیز بود. وعاظ و نوحه خوانان بر سر منابر و در تکایا در سوگ شهید کربلا «طوفانی از اشک»<sup>۳۴</sup> را از چشم مردم سیاه پوش جاری می کردند.

به نگاه خیره‌ی ملا در عکس نمونه‌وار برگردیم. این نگاه از عمق عصری پیش از چاپ به ما خیره شده است. هنوز بیش از ۹۰ درصد مردم عادی سواد خواندن و نوشتن نداشتند. در این عصر «شفاهیات» با شروع کار اولین ماشین چاپ پیشرفته، حروف سربی را خطوط شیاطین خواندند و فقط چاپ سنگی را با خط نستعلیق مجاز دانستند.<sup>۳۵</sup> هنوز نه خبری از رفرماسیون مذهبی و رنسانس در اروپا به گوش کسی خورده بود و نه از انقلاب فرانسه مردمان شهرها و روستاها چیزی می دانستند. آرزوی گوبینو که دکارت را برای این «مردمان منحنی» به فارسی برگرداند، هرگز برآورده نشد. دو جنگ اجتناب پذیر با روس اگرچه در سرحدات رخ داده بود، اما پیامدهایش برای عامه‌ی مردم آشکار و ملموس می نمود. خزانه‌ی حکومت خالی و دستگاه قدرت خودکامه غرق در فساد و نادانی با بستن مالیات‌های سنگین تسمه از گرده‌ی سوداگران و پیشه‌وران شهری خرد و روستاییان می کشید و بازار مسلمان به کلی کساد شده بود. بر جور عمال محلی حکومت و ظلم اربابان زمین (بعضاً روحانی) قحطی، شیوع طاعون و وبا را نیز بر اقلام فلاکت مردم باید افزود. مردم شهرها هزارهزار تلف می شدند. در سال وبایی مبلغان مسیحی که خطر کرده و به میان

<sup>۳۴</sup> طوفان البکا فی مقاتل الشهداء نام کتابی درباره‌ی واقعه‌ی کربلا به نثر و نظم از دوره‌ی فتحعلی شاه به قلم محمدابراهیم بن محمدباقر جوهری هروی است که در اواخر عمر در دستگاه ملاباقر شفتی در اصفهان می زیست.

<sup>۳۵</sup> باب بهرغم علاقه‌اش به خوش نویسی، از پیدایش ماشین چاپ استقبال کرده و آن را وسیله‌ای برای گسترش باسوادی دانسته است:

مردم و بازده می‌رفتند تا در سكرات مرگ جرعه‌ای آب در حلق آنان بریزند، خشم ملایان را برانگیخته بودند. در معابر و گورستان‌ها تلی از اجساد روی هم انباشته می‌شد و در این میان متروکات و بازندگان متمکن به تصرف ملایان درمی‌آمد. در این هنگامه‌های بلا اهل دربخانه (دربار) و عمال حکومت در ولایات گندم احتکار می‌کردند و از ترس بیماری برای حفظ جان خود از شهر به بیلاقات می‌گریختند.<sup>۳۶</sup> به گفته‌ی توکویل، در مراسلاتش با گوبینو، موریانه‌ای این هیکل عظیم فرسوده (ایران) را از داخل خورده و فروپاشانده بود.<sup>۳۷</sup> سال‌ها بعد توصیفی از افق تیره‌ی «خاک مشک‌بیز» ایران را در این روزگار به قلم عبدالبهاء چنین می‌خوانیم که این خاک سراسر «جولانگاه ترک و تاجیک» شده و «فارسیان را بنیاد بر باد رفته بود... اجناس مختلفه و مذاهب متباغضه و آرای مختلفه به درجه‌ای بود که بدتر از جمیع عالم بود».<sup>۳۸</sup> و از قلم طاهره می‌خوانیم: «آیا نمی‌بینی که از شرار کفر و شرک و فسق، عالم تیره‌وتار است؟ آیا نمی‌بینی که متلبس به لباس علما می‌گردند و عالمی را برهم می‌شوراندند... صبرها تمام و جگرها گداخته گردید و جان به لب رسید. یا سیدی احکم بیننا و بین الظالمین بالحق، انک حمید مجید...»<sup>۳۹</sup>

<sup>۳۶</sup> هما ناطق، تأثیر اجتماعی و اقتصادی بیماری وبا در دوره‌ی قاجار. نسخه‌ی اینترنتی.

<sup>۳۷</sup> برگرفته از رگ تاک، ص ۱۹۸.

<sup>۳۸</sup> از الواح عبدالبهاء، برگرفته از: مینا یزدانی، (۲۰۰۳) *اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجار از*

*خلال آثار مبارکه‌ی بهائی. مؤسسه‌ی معارف بهائی، ص ۳۹.*

<sup>۳۹</sup> *رساله‌ی اشراق ربانی به قلم طاهره قره‌العین. به کوشش و بازنویسی یدالله کائدی، (بدون نام ناشر*

*و تاریخ نشر نسخه‌ی اینترنتی) صص ۲۷-۲۸. (در یادداشت انتهای کتاب آمده است: «تمام شد*

*کتاب اشراق ربانی به خط جناب طاهره قره‌العین در تاریخ ۱۳۶۸/۷/۲۱ اینجانب یدالله کائدی*

*مشهور به قائدی موفق به بازنویسی این اثر نفیس شد.»)*



از روایات «قدسی»<sup>۴۰</sup> (منابع درون آیینی بابی - بهائی) و نیز از ردیه پردازی‌ها که بگذریم، در تاریخ‌نگاری معاصر ایران در پرداختن روشمند به جنبش باب همچون حرکتی تاریخی فضل تقدم از آن تاریخ‌نگاری مارکس گراست که در دوره‌ای از چهره‌ی طاهره و جنبشی که درگیرش بود دست کم برای اذهان روشن فکری غبارروبی کرد (طبری و نیز فشاهی). از نگاهی ماتریالیستی به تاریخ عصر طاهره، بابی‌گرایی یکی از آخرین جنبش‌های دهقانی با هم‌دستی پیشه‌وران تهی دست شهری در برابر دستگاه حاکم در «قرون وسطای» ایرانی قلمداد می‌شود که خواسته‌های واقعی خود را در لفافه‌ای از عرفان و الحاد مذهبی بیان می‌کرد. با نگاهی به انگلس در کتاب جنگ‌های دهقانی در آلمان، طبری نه تنها جنبش بابی بلکه جنبش‌های حروفیه و نقطویون، صوفیه و شعوبیه، ملاحظه و قمرطیان را اشکال و مظاهری از مخالفت اجتماعی در برابر «رژیم فئودال» و حاکمان عرب فئودال در قرون نخستین اسلامی می‌داند. نباید از یاد برد که این نگرش تاریخی مدیون نگرش احمد کسروی و پیشگامی او در نقد مذهب است. کسروی با نگاهی لیبرال - دمکرات به تاریخ در ردیه‌ای تاریخ‌نگارانه درباره‌ی بابی‌گرایی و لفافه‌ی مذهبی خواسته‌های آن با مورخین مارکس گراهم صداست و در تبارشناسی آن بر خرافات صوفی‌گری، شیخی‌گری و خود شیعی‌گری انگشت می‌گذارد. با این حال هم، او از طاهره همچون یکی از زنان کم‌مانند جهان یاد می‌کند که هم درس خواندنش و هم از «خانه بیرون جستنش» شگفت‌آور است.<sup>۴۱</sup> تاریخ‌نگاری مارکس گراکه مناسبات «آسمانی» منقول در یک گفتمان مذهبی را همچون ماده‌ی خامی برای درک مناسبات «زمینی» و مادی آن به کار می‌گیرد، از یک سو، به دلیل داشتن مضمونی مذهبی

<sup>۴۰</sup> تعبیری از عباس امانت

<sup>۴۱</sup> بهائی‌گری، نسخه‌ی اینترنتی.

و نداشتن تفکری «مترقی»، شکست و سرکوب جنبش بابی را سرانجامی محتوم برای آن در شب تاریک قرون وسطای ایرانی می‌داند (فشاهی)،<sup>۴۲</sup> و از سوی دیگر، نمی‌تواند ویژگی‌های «انقلابی» آن را نستاید. طاهره از نگرش مارکس‌گرا یکی از چهره‌های «شگرف و تابناک» جنبش‌های انقلابی ایران است (طبری).<sup>۴۳</sup>

اگر این نگرش، رخداد بابی را «شورش» مردمی و به هر حال دادخواهانه می‌داند و به لحاظ مضمون و سرانجامش شباهتی را در آن با جنبش مزدکی در عصر ساسانی می‌یابد، در سال‌های اخیر به چهره‌ی دیگری نیز از طاهره در متن جنبش بابی برمی‌خوریم که در پژوهش‌های دانشگاهی در خارج از ایران با گرایش‌های گوناگون بازتاب یافته است. از مهم‌ترین آنها جنبش بابی را همچون ادامه‌ی «موعودگرایی» و برابندی از جهان‌بینی شیعی و در عین حال در قالب مفهومی از یک «بدعت» بررسی می‌کند (عباس امانت و نیز تاد لوسون).<sup>۴۴</sup> در این زمینه و در سال‌های اخیر همچنین به جستارها و تک‌نگاری‌های دیگری برمی‌خوریم که در نهایت حرفی و سخنی تازه بر یافته‌های دو نحله‌ی تاریخ‌نگاری یادشده نمی‌افزایند. در این میان اشاره به دیدگاه «دورکن» در تاریخ‌نویسی معاصر در داخل ایران نیز بایسته است. در ادامه‌ی نگرش کسروی از زبان مورخی شیفته‌ی امیرکبیر می‌خوانیم که جنبش بابی و بنیان‌گذار آن کاری نکرد جز آنکه بر «خرمن خرافه‌ی بشری» افزود

<sup>۴۲</sup> محمدرضا فشاهی، (۲۵۳۶ شاهنشاهی) واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فتودال. چاپ نخست، تهران: نشر جاویدان.

<sup>۴۳</sup> احسان طبری، (بی‌تا) برخی بررسی‌ها پیرامون جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران. انتشارات انجمن دوستداران احسان طبری.

<sup>44</sup> Abbas Amanat, (1989) *Resurrection and Renewal: The Making of the Babi Movement in Iran, 1844-1850*. Cornell University Press, p. 85.

(آدمیت)<sup>۴۵</sup> دیدگاهی دیگر که زمانی در مقطع انقلاب به جریانی مارکسیستی گرایش شدید داشت و بعدها اذعان به توهمات ایدئولوژیک خود کرد، صرف ادعای پیامبری باب را نشانی از بی‌خردی و بی‌خبری از راه‌ورسم مدنیت و ناتوانی از درک نیازهای زمان می‌خواند. با این حال، از نگاه این مورخ، هما ناطق، مضامین اجتماعی مترقی جنبش بابی از جمله خواست رهایی زنان از قید حجاب را باید سرآغاز راهیابی‌های نو در اذهان ایرانی به حساب آورد. با اینکه زمانی باب در یکی از الواح خود خطاب به زنان نوشته بود باید که حجاب از میان شما برخیزد، حتی اگر «به نازکی برگ درخت باشد»، به گفته‌ی هما ناطق، اما باب در طرح این خواست به اعتدال گرایید و این طاهره بود که سرانجام حرف آخر را زد.<sup>۴۶</sup>

نخست و به‌کوتاه سخن بگوییم که جنبش بابی پس از حرکت طاهره در بدشت دیگر نه آن جنبشی می‌بود که در آغاز بود و طاهره هم نه آن طاهره‌ی پار در قزوین یا در کربلا. آشکار شدن صورت و گیسوان یک زن نه‌تنها برای مسلمین که بعدها خبر آن را شنیدند، تکان‌دهنده بود، بلکه حتی برای بعضی باورمندان بابی هم حرکتی ناپیوسیده و تحمل‌ناپذیر می‌نمود. کسانی از میان آنان با دیدن روی گشوده‌ی طاهره که با صدای بلند فسخ شریعتی کهنه را اعلام می‌داشت، از خودبی‌خود و متحیر شدند، بعضی را دیدن این صحنه «مجنون» کرد، یک نفر با بریدن گلوی خود دست به انتحار زد و کسانی نیز از

<sup>۴۵</sup> فریدون آدمیت، (۱۳۵۷) *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی*. انتشارات پیام، ص ۱۴۶.

آدمیت در چاپ نخست کتابش، *امیرکبیر*، ادعا کرده بود جنبش بابیه دسیسه‌ی انگلیس و نتیجه‌ی القائات مأمور انگلیسی، آرتور کانولی، بوده است که بعد با پیگیری و توضیح‌خواهی مجبته‌ی مینوی این ادعا را پس گرفت.

<sup>۴۶</sup> هما ناطق، (۱۹۹۰) *ایران در راهیابی فرهنگی ۱۸۳۴-۱۸۴۸*. انتشارات خاوران، ص ۷۱.

این معرکه‌ی «رسوایی و هرزگی» پا به فرار گذاشتند که ته‌مانده‌ی ایمان خود را نجات دهند.<sup>۴۷</sup> عجب نیست که لسان‌الملک سپهر، وقایع‌نگار دربار ناصری، صحنه را به گونه‌ای دیگر و بالذتی شهوی چنین وصف می‌کند که وقتی طاهره بر منبر رفت و برقع از رخ برکشید، «... حقا که روی چون قمر و زلفی چون مشک از فر نمایان شد. پس مریدان شمع او را پروانه گشتند... لب‌های او را که بر یاقوت رمانی افسوس می‌کرد، بوسه می‌زدند و پستان‌های او را که بر نارستان دریغ می‌خورد، چهره می‌سودند».<sup>۴۸</sup> این نیز گفتنی است که سال‌ها بعد از واقعه‌ی بدشت، میرزا یحیی ازل، برادر بهاء‌الله، در گفت‌وگو با ادوارد براون منکر کشف حجاب طاهره می‌شود و کنار رفتن روسری او را اتفاقی و در اثر شور و هیجان سخن‌گویی ذکر می‌کند؛ آن‌طور که هر بار روسری کنار می‌رفته، طاهره آن را باز بر سر خود می‌کشیده است.<sup>۴۹</sup> اما این حرکت طاهره نه بی‌سابقه بود و نه اتفاقی. نقل است که پیش‌تر هم در مجالس خودی «احباب»، حجاب از سر برمی‌گرفت و در حضور اغیار آن را بر سر می‌کرد.<sup>۵۰</sup> پرسش این است که در درون این زن جوان از آن اتاق در طبقه‌ی دوم خانه‌ی پدری در قزوین تا دشت بدشت چه اتفاقی افتاده بود؟ اگر بگوییم این اتفاق شنیدن دعوت باب به آیینی دیگر بود، با پرسشی دیگر روبه‌رو می‌شویم که این ذات «غم‌زده» در وجود باب چه چیزی را نادیده دیده بود و در دعوت او ناخوانده خوانده بود که می‌سراید:<sup>۵۱</sup>

<sup>۴۷</sup> میرزا جانی کاشانی، نقطه‌الکاف، به نقل از فشاهی، ص ۷۲.

<sup>۴۸</sup> ایران در راهیابی فرهنگی ۱۸۳۴ - ۱۸۴۸، ص ۷۱، به نقل از ناسخ‌التواریخ.

<sup>۴۹</sup> Negar Mottahedeh, 'The Unveiling of the Babi Poetess Qurrat al-'Ayn Tahirih in the Gardens of Badash'.

<sup>۵۰</sup> «رساله‌ی محمد مصطفی ابن شبل کاظمی» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین،

ص ۲۳.

<sup>۵۱</sup> در روایات این هم آمده است که طاهره تنها با خواندن تفسیر سوره‌ی یوسف به قلم باب بود که به او گروید. بعضی این رویداد را در کربلا و بعضی در قزوین می‌دانند.

## پی خوان دعوت عشق او همه شب زخیل کرو بیان رسد این صفیر مهیمنی که گروه غم زده الصلا

می توان با عباس امانت موافق بود که بعدها و با آشنایی بیشتر با نوشته های باب آنچه طاهره را شیفته کرد، برخاستن تخالف های معمول میان نظر و عمل، ظاهر و باطن، و خاص و عام... در سخنان باب بود.<sup>۵۲</sup> اما از این نظر تنها طاهره نبود و بسیار کسانی دیگر نیز مجذوب سخنان باب شده بودند. شیفتگی طاهره را به همین حد نمی توان فرو کاست. به پرسشی برگردیم که به نظر سخت تر از آن می رسد که منابع تاریخی و تحلیلی حتی به صورت تاریخ عقاید و نه صرفاً شرح علی رویدادها کوشیده اند برای آن پاسخی پیدا کنند. پاسخ به این پرسش به ویژه از آن رو سخت تر می شود که از دل آن پرسش دیگری سر برمی آورد: اینکه «ذهنیت»ی همچون طاهره تا کجا می توانست از حیطة ی بنیاد معرفتی یک عصر (افق یا اساس دانستگی های یک عصر که مبنای شناخت آن را از هر چیز در زمان حال آن عصر تشکیل می دهد) قدمی فراتر گذاشته باشد؟ این سخنی به گزاف نیست اگر بگوییم طاهره حتی پیش از خود باب و با شدت و صراحتی بیش از او به بایست فسخ بی درنگ شریعت کهنه پی برده بود.<sup>۵۳</sup>

52 *Apocalyptic Islam*, p. 112.

<sup>۵۳</sup> رجوع کنید به نظر شیخ کاظم سمندر که در شرح حال طاهره می نویسد که او فسخ شرع قرآن را از جمیع یا از اغلب اهل بیان زودتر دریافته بود:  
چهار رساله ی تاریخی درباره ی طاهره قره العین، ص ۴۹.

## آغازی دیگر

در ملتقای دوافق، افقی را که «سنت» بسته نگاه می‌داشت و افقی که «بدعت» زمانه برمی‌گشود، طاهره چه چشم‌اندازی را در پیش چشم خود می‌دید که می‌سرود:

هان صبح هدی فرمود آغاز تنفس  
روشن همه عالم شد ز آفاق و ز انفس

و چنین به اهل زمانه خطاب می‌کرد که:

هان سال نو و حیات تازه است  
ای مرده‌ی لاش پار برخیز!

به یاد آوریم این گفته را از ارنست بلوخ (Ernest Bloch) در کتابش به نام آنتیسم در مسیحیت که «مسیانیسم (موعودگرایی) راز سرخ هر انقلابی است». در اینجا می‌گوییم که در پرداختن به جنبش بابی ما با پدیده‌ای باژگون روبه‌رویم: مسیانیسمی که انقلاب راز سرخ آن بود. به تاریخ‌نگاری‌های معاصر برگردیم. با نگاهی گذرا به پاره‌ای از آنها (بررسی مفصلشان از موضوع این نوشته خارج است) می‌توان گفت که در هر دو جریان اصلی آنچه کم‌وبیش مشترک می‌نماید، تصویری از یک «تداوم» در سیر علی‌رودادها و جریان‌های تاریخی است. در این تداوم ویژگی‌های یکه و یکتایی یک رخداد کمتر دیده می‌شود یا اصلاً به دیده نمی‌آید. لازمه‌ی این تصور، پنداشتی از ماهیتی تغییرناپذیر و همواره یکسان با خود برای سوژه (ذهنیت انسانی) در درازنای اعصار و قرون است. از سوی دیگر، این رویکرد گاه با نادیده‌انگاشتن افق معرفتی یک عصر برداشتی اکنونی و نازمان‌مند (anachronistic) را از یک تحول تاریخی به دست می‌دهد. چنین است که مثلاً می‌خوانیم جنبش بابی فاقد مضامین «مترقی»

بود، و شگفت‌انگیزتر اینکه حرکت طاهره در بدشت حرکتی زودهنگام تلقی می‌شود.<sup>۵۴</sup> در سال‌های اخیر در تحلیلی جامعه‌شناختی و به اصطلاح «در زمانی»، پژوهشگرانی با گردآوری داده‌های تاریخی به این نتیجه می‌رسند که جنبش بابی اگرچه «در قلب کشور شیعی» ایران رخ داد، اما عاری از تعلقات عاطفی سرزمینی بود و می‌افزایند هیچ شاهد و مدرک قانع‌کننده‌ای در دست نیست که گرایش «ناسیونالیستی» این جنبش را نشان دهد.<sup>۵۵</sup> گویی که ما خوانندگان کنجکاو امروز تاکنون بر این تصور بوده‌ایم که بابیان اوایل با علاقه و پیگیرانه روزنامه‌ها و شب‌نامه‌های منتشرشده در استانبول و باکو یا شعرهای میهنی عارف را می‌خوانده‌اند و دچار هیجان‌های ناسیونالیستی می‌شده‌اند!

بر تصور تداوم پیش‌گفته باید مسئله‌ی دوره‌بندی تاریخی را نیز بیفزاییم. مورخان مارکس‌گرا، چنان‌که اشاره شد، در چهارچوب روش «ماتریالیسم تاریخی» جنبش بابی را ادامه‌ی جنبش‌های دوران فئودالی در شب تاریک قرون وسطای ایرانی شرح داده‌اند. این دوره‌بندی برگرفته از الگوی مورخان روس بود که برداشتی از دوره‌بندی مارکس از تاریخ اروپایی را در تحلیل صورت‌بندی‌های تاریخی جوامع شرقی اساس کار خود قرار داده بودند. رد این دیدگاه به معنای باوردداشت به گونه‌ای معنویت (ایدئالیسم) تاریخی در برابر مادی‌گرایی تاریخی نیست، بلکه از آن‌روست که ما نمی‌توانیم فراساختار را یکپارچه با فروساخت آن (شیوه‌های تولید و مبادله) در هر لحظه‌ی تاریخی منطبق سازیم و توضیح دهیم، تنها مگر آنکه با دوگانه‌سازی مادی/معنوی

<sup>۵۴</sup> واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فئودال، ص ۱۴۶.

<sup>۵۵</sup> Moojan Momen and Peter Smith, (1986) 'The Bábí Movement: A Resource Mobilization Perspective', *In Iran: Studies in Bábí and Bahá'í History*. Los Angeles: Kalimat Press, pp. 33-93.

(آرمانی یا ideal) یکسره ساحت مادی را تعیین کننده دانسته و به اصطلاح، همه‌ی وزن را روی یک کفه از دو کفه‌ی دیالکتیک واقعه‌ی تاریخی قرار داده باشیم. آموزه‌های مارکس در این باره هشدار دهنده است که در تعارض با برداشت سطحی انگلس (و بعدها لنین) این دوگانه‌سازی برتری دهنده را خود نشانی از آگاهی کاذب تاریخی قلمداد می‌کند. اشکال دیگر این نظریه، تعمیم نهفته در آن است. دوره‌بندی تاریخی اروپایی را نمی‌توان با ادوار تاریخی کشوری در شرق همچون ایران یکسان و همانند دانست. قرون وسطای ایرانی، برعکس اروپا، بعد از عصر روشنگری آن (فردوسی، رازی، خیام و...) رخ داده بود. آری، بر این شب دراز قرون وسطایی و لازمه‌ی آن انحطاط اندیشه و فرهنگ، سالیانی دراز و خون‌بار می‌گذشت، اما انسان ایرانی هنوز بهیمنه‌ای فاقد حافظه نشده بود. نزدیک‌ترین خاطره‌اش خاطره‌ی قرن‌ها بود.<sup>۵۶</sup> در همین دوره که مدنظر ماست، قهوه‌خانه‌ها، این ساحات عمومی-بومی در کنار مساجد، مشتریان خود را داشتند و از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به بعد کارشان رونق بیشتری پیدا کرده بود.<sup>۵۷</sup> به گفته‌ی گوبینو، مردم عادی در این قهوه‌خانه‌ها در سال سرجمع بیش از داستان‌های کربلا به داستان‌های شاهنامه (در فرادش مکتوب و «شفاهی» آن) گوش فرامی‌دادند.<sup>۵۸</sup>

<sup>۵۶</sup> با وامی از این سطر شعر شاملو: نزدیک‌ترین خاطره‌ام خاطره‌ی قرن‌هاست...

<sup>۵۷</sup> نگاه کنید به: علی بلوکباشی، (۱۳۷۵) قهوه‌خانه‌های ایران. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

<sup>۵۸</sup> نگاه کنید به: رگ تاک، ص ۱۹۹. تقسیم فرادش کتابی و مکتوب، افزوده‌ی نگارنده است.

مقصود از فرادش شفاهی، روایت‌های ملهم از شاهنامه اما با پرداخت و نوآوری‌های خود نقالان است که با روایت مکتوب شاهنامه‌ی فردوسی اختلافاتی دارد. جلیل دوست‌خواه بخشی از این فرادش (روایت مرشد عباس زریری اصفهانی) را گردآوری و ویراسته کرده است.



رویکرد مارکس‌گرا، چنان‌که اشاره شد، جنبش‌ها و از جمله جنبش مذهبی باب را در جوامع فتودال در اساس بازتابی از تضاد میان اربابان حکومتی و محلی با روستاییان نشان می‌دهد. جنبش باب اما تنها از بطن این تضاد سر بر نیاورده بود. این جنبش نه فقط روستاییان فقیر، بلکه قشرهای فرودست شهری از پیشه‌وران و سوداگران خرد و حتی از بالایی‌ها و نخبگان فکری را هم در یک پهنه‌ی گسترده‌ی جغرافیایی با خود هم‌ساز کرده بود. در میان گروندگان به این جنبش، از هر قشر و طبقه‌ای می‌بینیم؛ از سلمانی دوره‌گردی در اصفهان که گوش و بینی او را بریدند تا خان قبیله‌ای در کردستان، از مجتهدی سرشناس و شاهزاده‌ای قاجاری تا دختری روستایی از زنجان به نام زینب که پنج ماه بالباس مردانه (برای آنکه جنسیتش شناخته نشود) سنگر به سنگر با قشون حکومتی جنگید و سرانجام نیز جان بر سر این پیکار گذاشت.<sup>۵۹</sup> خاستگاه اجتماعی خود طاهره نیز، چنان‌که اشاره شد، نه از طبقه‌ی فرودست که از قشر بالایی روحانی زمان خود بود. سرکوب گسترده و خونین بابیان در پی ترور ناموفق ناصرالدین‌شاه نیز فقط به دست عمال حاکمیت فتودال صورت نگرفت، بلکه این برگه‌ی ورود به بهشت با مدیریت حکومت میان لایه‌های مختلف اجتماعی و به‌میل این لایه‌ها توزیع شده بود و ملایان نیز اغتنام فرصت کرده، برای انتقام از مرتدان و قلع و قمع آنان سودها بردند. ترس حکومت از خیزش

<sup>۵۹</sup> زینب ملقب به رستم‌علی‌خان، دختر شانزده‌ساله‌ی بابی که در کنار زنان و مردان هم‌کیش محاصره‌شده‌ی خود در زنجان در سال ۱۸۵۰ جنگید و کشته شد. دو تصویر از او در کتابی در اصل به زبان روسی به نام تاریخ بابیه، بدون نام نویسنده و مترجم، آمده است (رجوع کنید به: پیوست‌ها). با سپاس از منوچهر بختیاری که این دو تصویر را در اختیار نگارنده گذاشتند. ایشان به نسخه‌ای از این کتاب دست یافته‌اند به خط میرزا مصطفی‌کاتب ازلی و با حواشی متعددی بر برگه‌های آن از نگاه ازلیان. این نسخه یکی از سه نسخه موجود از این کتاب است که در مجموعه‌ی بابیه‌ی ویلیام میلر در کتابخانه‌ی دانشگاه پرینستون نگهداری می‌شود.

بایان به‌ویژه پس از ترور ناموفق شاه بی‌اساس نبود. شوقی ربانی درباره‌ی رویارویی حکومت با جنبش بابی که می‌رفت شکل قیامی گسترده و مردمی به خودگیرد، جزئیات بیشتری به دست می‌دهد: «وزیر اعظم برای آنکه مسئولیت اجرای این ظلم و جور لوث نشود و در آتیه، نفسی در مقام خون‌خواهی از شخص معینی برنیاید، کشتار مظلومان را بین طبقات و اصناف مختلفه‌ی مملکت از شاهزادگان و رجال و وزرا و رؤسای دربار و نمایندگان علما و کسبه و تجار و قوای سواره و پیاده تقسیم نمود و هر دسته را به قتل و شهادت دسته‌ی مخصوصی بگماشت. حتی برای مقام سلطنت نیز سهمی معین گردید تا در این قیام عمومی مشارکت جوید ولی شاه برای حفظ شئون تاج و تخت، اجرای آن را به دست خویش نپسندید و به پیشکار و رئیس اندرون خویش محول ساخت تا وی از طرف سلطان به این امر مباشرت ورزد.»<sup>۶۰</sup> توحش و خشونت این کشتار یا به‌گفته‌ی ناظری خارجی «این نمایش عجیب»، در واقع تذکری به مردم موافق یا مخالف با آرای باب بود. بدین معنا که «... قد علم کردن در برابر نظم موجود چه عواقبی دارد- درس عبرتی که هم اخطار و هم انتقام در آن مستتر بود».<sup>۶۱</sup> در این کشتار که به قتل عام مزدکیان در عهد ساسانی و نقطویون در زمان شاه‌عباس صفوی می‌مانست، قربانیان هیچ‌کدام از باور خود برنگشتند و حتی آنگاه که برای عبرت مردم تن‌های نیمه‌جان آنها را در گذرگاه‌ها می‌گرداندند و در واقع زجرکش می‌کردند، سرافراز و شادمان در برابر مرگی نزدیک که آن را شهادتی پر جلال می‌انگاشتند، شاه را دشنام می‌دادند.<sup>۶۲</sup> اکنون می‌پرسیم که چرا نباید با فاضل غیبی موافق باشیم که جنبش

<sup>۶۰</sup> شوقی ربانی، قرن بدیع، ترجمه‌ی نصرالله مودت، مؤسسه‌ی معارف بهائی (۱۹۹۲)، ص ۱۵۴.

<sup>۶۱</sup> عباس امانت، (۱۳۸۳) قبله‌ی عالم، ترجمه‌ی حسن کامشاد، تهران: نشر کارنامه، ص ۲۹۴.

<sup>۶۲</sup> همان، ص ۲۹۶، به نقل از گزارش دالگورکی.

بابی با ویژگی‌هایش نخستین یا طلایه‌ی نخستین جنبش ملی ایرانی در برابر نظم موجود بوده است؟<sup>۶۳</sup> قتل طاهره در ادامه‌ی همین سرکوب بایبان و اندکی دیرتر انجام گرفت.

از آموزه‌های مارکس است که روح دینی (اگر به روح باور داشته باشیم) نه چیزی در خود و تغییر ناپذیر، بلکه برآیندی از مناسبات اجتماعی انسان‌هاست. در اجتماع بدشت تنها این «راز خانواده‌ی آسمانی» نبود که آشکار شد، بلکه طاهره با حرکت خود ارکان «خانواده‌ی زمینی» را در «نظر» و در «عمل» به لرزه انداخته بود.<sup>۶۴</sup>

دیگر ننشیند شیخ بر مسند تزویر  
دیگر نشود مسجد دکان تقدس  
ببریده شود رشته‌ی تحت‌الحنک از دم  
نه شیخ به جا ماند نه زرق و ندلس  
آرام شود دهر ز اوهام و خرافات  
آسوده شود خلق ز تخیل و توسس

در سخنان طاهره نه تنها شریعت موجود که مالکیت خصوصی نیز منسوخ و روستاییان و شهریان از پرداخت مالیات‌های سنگین مالکانه و حکومتی معاف اعلام شده بودند.<sup>۶۵</sup> این حرکت در حد تعطیل نماز و روزه باز نمی‌ایستاد و این را دربار و وزیر مصلح آن، امیرکبیر، و نیز عاملان حکومت در ولایات به‌روشنی دریافته بودند. در ادامه‌ی شعر طاهره می‌خوانیم:

<sup>۶۳</sup> رگ تاک، ص ۱۷۲.

<sup>۶۴</sup> کارل مارکس، تزه‌های فئودر باخ. دو اصطلاح «راز خانواده‌ی آسمانی» و «خانواده‌ی زمینی»

برگرفته از همین متن است.

<sup>۶۵</sup> واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فئودال، ص ۱۲۰.

محکوم شود ظلم به بازوی مساوات  
 معدوم شود جهل ز نیروی نفرّس  
 گسترده شود در همه جا فرش عدالت  
 افشانده شود در همه جا تخم تونس  
 تا آنجا که در بیت آخر می گوید:

مرفوع شود حکم خلاف از همه آفاق  
 تبدیل شود اصل تباین به تجانس

از سوی دیگر، می بینیم که هم نگرش مارکس گرا و نیز پاره‌ای دیدگاه‌ها در تاریخ‌نگاری دانشگاهی در پرداختن به جنبش بابی همچون دنباله‌ی جنبش‌های بدعت‌آمیز ایرانیان، تضاد بنیادی دیگری را نادیده گذاشته‌اند که ما در اینجا تضاد شهر ایرانی با بیابان نام می‌نهیم: بیابان همچون مجازی از ساکنان بیابان، اقوام بیابان‌گردی که از عرب و غز و مغول در درازای سده‌ها بر واحه‌های تمدنی مردمان ایرانی تاختند، کتابخانه‌ها و کشتزارهایشان را سوزاندند و نابود کردند و از سرهای بریده‌شان مناره ساختند. از میان آنان تنها قوم عرب مسلم بود که کتابی را با فرامینش به‌زبانی بیگانه بر باشندگان شهر و روستای ایرانی به‌ضرب شمشیر تحمیل کرد. قیام‌ها و شورش‌های ایرانی را از سلطه‌ی اعراب بدین سواز قرامطه و شعوبی تا نهضت‌های حروفی و نقطوی در سده‌های اخیر فقط نمی‌توان در قالب تضاد دوران فئودال یا صرف بدعت مذهبی توضیح داد. این قیام‌ها و خیزش‌ها ایستادگی در برابر بیابان نیز بود، بیابان به‌معنای زبان و قانونی بیگانه که بر شهر ایرانی سلطه یافته بود. اینها حرکت‌هایی بودند برای بازیافتن خود مغلوب از یک‌سو و در جست‌وجوی زبانی (زبان به‌مفهوم کل نظام نمادین) که از آن خود بود و از سوی دیگر، خودی کردن زبان و قانونی که

از آن خود نبود. بازتاب‌های این کوشش هزارساله را می‌توان در نوزایی زبان پارسی در خراسان و فرادش ادب فارسی از فردوسی و پس‌آن‌گاه، جریان‌های صوفیانه و عارفانه تا ذهن و زبان محمود پسیخانی، شاعر نقطوی عصر تیموری، پی‌گرفت. در بیت آخر شعر طاهره‌آیا «تباین» را نمی‌توان به بیگانگی ذهنیت ایرانی با خود و کوشش پیوسته‌ای به اشکال مختلف برای رسیدن به «تجانس»ی با خود و در خود تعبیر کرد؟ با از آن خود کردن زبان و آیینی که از آن خود او نبود؟ دو واژه‌ی تجانس و تباین البته در معانی قاموسی خود بر این تنش در کُنه این سخن شعری دلالت ندارند اما از زبان این شعر می‌توان چیزی را شنید که آن را نمی‌گوید. رفع «خلاف از همه‌ی آفاق» بیانگر تأکیدی بر همین نکته‌ی نهفته است، در افتادن با خلافتی که از آغاز سلطه‌ی فرهنگی قاهر و بیگانه در کار و جهان او افتاده بود. طاهره این کار را با آشکار کردن حقیقتی دیگر، حقیقتی که از آن خود می‌پنداشت، ممکن می‌دانست و این حقیقت را در عمل به خود این حقیقت می‌جست: «حالا وقت روایات نیست، وقت آیات بیّنات است، وقت استقامت است، وقت هتک استار اوهام است. عمل لازم است، عمل!»<sup>۶۶</sup>

در انگاره‌ای از یک تداوم تاریخی دیگر، تاریخ‌نگاری‌های دیگری را می‌بینیم که جنبش باب را در قالب دوگانه‌ی «سنت»- «بدعت» و در ادامه‌ی نهضت‌های موعودگرا و در چهارچوب نظری آخرالزمانی شیعی امامیه بر رسیده‌اند. از این نگاه، جنبش بابی دنباله‌ی بلافصل جنبش شیخی می‌بود که کربن آن را بازگشتی به شیعه‌گرایی اولیه می‌دانست. اما می‌دانیم که گفتمان بابی پایان عصر «غیبت» را آشکارا اعلام می‌کرد. این حرکت را نمی‌توان در بست

<sup>۶۶</sup> «رساله‌ی عبدالبهاء» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین، ص ۸۲.

دنباله‌ی موعودگرایی (مسیان‌یسم) شیخی دانست. تا آنجا که به عقاید شیخ احمد احسائی برمی‌گردد، او بر آن نبود که مکتبی را در برابر شیعه‌گرایی بنیاد نهد و در تأملات شخص خود، به گفته‌ی کربن، می‌کوشید که با «وفاداری کامل به تعلیمات حکمی امامان شیعی اثنی‌عشری، خود را از دیگران ممتاز نماید».<sup>۶۷</sup> در برابر، مکتب بابی خبر از ظهوری دیگر و دور دیگری را می‌داد که شیعیان در پایان هزاره انتظار آن را می‌کشیدند. درباره‌ی طاهره مشکل بتوان گفت که گرایش او در آغاز به مکتب بابی تا چه حد ریشه در انتظارات موعودگرایانه‌ی وی داشت. طاهره هنوز نوشته‌های باب را نخوانده بود. بعدها با خواندن آنها بود که در باب، تجسم عینی یا تجسد قابل‌رؤیتی از «ظهور»ی موعود را دید.<sup>۶۸</sup> این ظهور، این آشکارگی حقیقتِ غایب، حرکتی بود که از نگاه او زمان حال را از گذشته می‌برید. درک این آشکارگی «راز رازها»، برای طاهره یک شهود بود و شهودی که عقل نیز آن را می‌پذیرفت.<sup>۶۹</sup> در تاریخ‌نگاری‌های اخیر آکادمیک همچونین می‌خوانیم که مکتب بابی در اساس الهیاتی خود، بازگشتی به «میثاق» به معنای تجدید عهد با علی و فاطمه و فرزندان‌شان از «بلی» گویان نخستین به خطاب «الستُ بربکم؟»<sup>۷۰</sup> یا اصل «ولایت» می‌بود و از این نظر طاهره را باید تجسمی از فاطمه، دخت پیامبر، دانست. از این رویکرد، طاهره نقش فاطمه را ایفا نمی‌کرد، خود فاطمه بود.<sup>۷۱</sup> البته میان این دو چهره‌ی تاریخی هیچ شباهتی

<sup>۶۷</sup> تاریخ فلسفه‌ی اسلامی (در باب شیخیه)

<sup>68</sup> *Resurrection and Renewal*, pp. 301-302.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>۷۰</sup> خطاب یا بانگ الست برگرفته از قرآن، سوره‌ی اعراف، آیه‌ی ۱۷۲.

<sup>71</sup> Todd Lawson, (2001) 'The Authority of the Feminine and Fatima's Place in an Early Work by the Bab', in Linda Walbridge, (ed.) *The Most Learned of the Ahia: The Institution of the Marja Taqlid*. pp. 94-127.

را مگر در خیال پردازی خود پژوهشگر نمی‌توان یافت. حتی در ادبیات بهائی این همانندیِ فاطمه، دختر پیامبر، را با بهیه‌خانم (ورقه‌ی علیا)، دختر بهاء‌الله، می‌بینیم و نه با طاهره قره‌العین.<sup>۷۲</sup> گذشته از این، حتی اگر در شعر طاهره اشاره‌ای به «الست» آمده باشد، به مفهوم لحظه‌ی خاستگاهی آغاز همه‌چیز، چرا باید آن را در قالب مفهوم پردازی‌های متألهان و مفسران متشرع محدود کنیم و نه حتی آن گونه که در نگرش‌های صوفیانه بازتاب یافته است یا در شعر حافظ؟ ما در این نگرش در تاریخ‌نگاری با تناقضی روبه‌رو می‌شویم، به این صورت که جنبش بابی هم‌زمان، هم از سرگیری و تحقق گذشته و هم گسستی است از آن. هم بازگشتی به یک گذشته است، هم فراگذشتی از آن گذشته. پرسش این است که در از سرگیری گذشته، این بدعت چه نسبتی را با گذشته و به‌سخن دقیق‌تر با آن لحظه‌ی خاستگاهی خدشه‌ناپذیر و روح فرازمانی و فراجاهانی سنت برقرار می‌کند که بتواند از آن فرابگذرد؟ چه فاصله‌ای از آن می‌گیرد؟ نگرش‌هایی از این دست، پاسخ روشنی به ما نمی‌دهند، بلکه باید گفت بر سرگردانی ما می‌افزایند.

در این میان، به نگرش دیگری نیز باید اشاره کرد که چنین می‌نماید یا این انتظار را برمی‌انگیزد که می‌کوشد از طاهره و حرکت او در بدشت خوانشی دیگر و متفاوت با خوانش‌های متعارف تاریخ‌نگاری آکادمیک به دست دهد. در نهایت اما و اگرچه به شیوه و زبانی دیگر، به همان نتیجه‌ای می‌رسد که لاوسون رسیده است. این نگرش نیز جنبش باب را کوششی برای بازگرداندن (re-enactment) «گذشته‌ی آرمانی» شیعه می‌خواند، هم در آن حال که آن را حرکتی روبه‌آینده می‌بیند.<sup>۷۳</sup> از آنجا که این پژوهشگر در جستار خود به‌ویژه به

<sup>۷۲</sup> نگاه کنید به: حضرت طاهره، ص ۷۵.

<sup>۷۳</sup> 'The Unveiling of the Babi Poetess Qurrat al-`Ayn Tahirih in the Gardens of Badasht'.

حرکت طاهره پرداخته است، جا دارد در اینجا بر نظر او درنگی کنیم. دیدگاه او که در روش، برگرفته از فوکو و تاریخ‌نگاری اثرمند اوست (effective history)، به زمینه و ملازمات گفتمانی رخداد بدشت می‌پردازد و حرکت سنت‌شکناهی طاهره را حرکتی توصیف می‌کند که تحمیل ساختار گفتمان اسلامی بر فضا (بدشت همچون باغ) را به پرسش می‌گیرد و نیز آن «وحدت همگنی» که منبع اقتدار این گفتمان در تفکیک فضاها از جمله باغ به خصوصی/عمومی است. از این نظر، طاهره با برداشتن حجاب خود این تفکیک را زیر پا گذاشته بود. اگر یکی از ویژگی‌های شیوه‌ی تاریخ‌نگاری اثرمند را خوانش دقیق پاره‌ها و جزئیات مغفول‌مانده‌ی ملازم یک رخداد تاریخی بدانیم،<sup>۷۴</sup> خوانش این پژوهشگر از باغ ایرانی با پیشینه‌ی اسلامی، نه «باغ» ایرانی به مفهوم اخص کلمه است و نه آن «آفریده‌ی کهن شگفت‌انگیز» ذوق ایرانی که فوکو آن را در مقوله‌ی «دگرجا» (heterotopia) در جستار خود «از فضاها‌ی دیگر» گنجانده است. میان باغ ایرانی «فردوس» و «جنت» در گفتمان اسلامی اگر هم بتوان نسبتی برقرار کرد، این نسبت برعکس آن چیزی است که پژوهشگر مذکور پنداشته است.<sup>۷۵</sup> هر باغی مصداق باغ آرمانی ایرانی و «دگرجا»ی فوکویی نمی‌تواند باشد. به نظر می‌آید که تصور نگار متحده از بدشت همچون باغ، ملهم از مجازی کلامی است که سال‌ها بعد از رخداد بدشت، عبدالبهاء در توصیف خود از آن مکان به کار برده است، آنجا که می‌گوید: «میدانی در وسط آب روان از یمین و یسار و

۷۴ با نگاهی به فوکو در اینجا:

'Nietzsche, Genealogy, History' in *Foucault Reader*, pp. 76-100.

۷۵ من در جای دیگر به باغ ایرانی پرداخته‌ام و از نگاه فوکو به باغ ایرانی نیز یاد کرده‌ام. نگاه کنید به: در حضرت راز وطن.



خلف سه باغ غبطه‌ی روضه‌ی رضوان...»<sup>۷۶</sup> این باغ‌ها را که در کنار روستایی دورافتاده برای اسکان سران جنبش اجاره کرده بودند، مشکل بتوان باغ ایرانی نمونه‌وار دانست. آنها باغ‌های میوه بودند با ساختمانی مسکونی ساده در میان که معمولاً به شهری‌ها برای اقامت موقت اجاره می‌دادند. دیگر شرکت‌کنندگان در محوطه‌ی میدان چادر زده بودند. می‌توان گفت که عبدالبهاء به قاعده‌ی شرف المکان بالمکین به مجاز این سه باغ را حتی از روضه‌ی رضوان برتر توصیف کرده است و ربطی به واقعیت مکانی آنها ندارد. نکته‌ی دیگر اینکه، چنان که گفته‌اند، سخنرانی طاهره نه در هیچ‌یک از این باغ‌ها، که در محوطه‌ی بیرونی آنها صورت گرفت. روایت گوینو را می‌توان تأییدی بر این نظر دانست که می‌گوید: «... با عجله تخت بلندی در بیابانی در مجاورت دهکده با چوب و تخته بر پا ساخته و آن را با فرش و پارچه تزیین نمودند. قره‌العین از منزل به طرف بیابان آمد و چهارزانو روی تخت جلوس کرد، در صورتی که تمام پیروان فداکار او بنا به رسم معمول ایرانیان، در مقابل او ایستاده یا نشسته بودند.»<sup>۷۷</sup> اهمیت حرکت طاهره را اینجا دل‌خواهانه و در عالم خیال نمی‌توان با ویژگی‌های محل وقوع آن توضیح داد، اهمیت آن را در خود گفتمانی که طاهره پیش نهاد همچون یک گسست می‌توان دید، چنان که از گفته‌های او در این گردهمایی که نقل شده برمی‌آید: «... رستاخیزی اگر هست همین جا و هم‌اکنون است که خود باید به پا کنیم.» این سخن را زنی بر زبان آورده بود که «چیز دیگری از ظهور باب انتظار داشت که مردان نداشتند. آسیب‌دیده و در

<sup>۷۶</sup> «رساله‌ی عبدالبهاء در شرح حال طاهره» در چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین،

ص ۸۲.

<sup>۷۷</sup> مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا، ص ۱۵۲.

خفقان، جور دیگری می‌بیند و جور دیگری می‌خواهد».<sup>۷۸</sup> آیا نمی‌توان کل این گفتمان و بازتاب‌های آن را در شعر طاهره، چنان‌که بدان خواهیم پرداخت، در چند کلمه فشرده کنیم: اشتیاقی سرکش برای گسستن از همه‌ی آنچه تاکنون بوده است و آغازکردن چیزی دیگر، حرکتی نو؟

در گنجانیدن جنبش باب در چهارچوب موعودگرایی شیعی ما باید همچون تاریخ‌نگاران یادشده، خاستگاهی معین و هم‌خوان با خود را در برهه‌ای از زمان، در سرآغاز هزاره، برای این جریان، مقدر و معلوم بدانیم و برای اذهان گرونده بدان، ماهیتی جامد و ورای زمان و جهان قائل شویم. اما مشکل که چنین لحظه‌ی آغازینی در سیر تحول اندیشه‌ی موعودگرایی (مسیانيسم) ایرانی پیدا شود تا بتوان آن را در شیعه‌گرایی خلاصه نمود. در سده‌های استیلای اسلام، تاریخ ایران، تاریخ بدعت‌ها و ارتدادهاست و همه را نمی‌توان یکپارچه موعودگرا نامید. به گفته‌ی ادوارد براون، هیچ ملتی از میان ملل مسلمان، همچون ایرانیان نحله‌ها و فرقه‌های دینی پدید نیآورده است.<sup>۷۹</sup> با کم‌رنگ کردن ویژگی‌های ناهمگون و گسستگی و پراکندگی‌های این بدعت‌ها و ارتدادهاست که می‌توان پیوستگی‌ای را برای فقط یک جریان برجسته نمود. سرکوبی این جریان‌ها از شعوبی و قرمطی تا بابی و نه فقط گفتمان موعودگرا، نشان از ریشه‌داربودنشان در ژرفای ذهنیت ایرانی دارد. به یاد آوریم که تا پیش از صفویه مردم ایران یکسره شیعه نبودند و از اسطوره‌ی مهدی یا کربلا آن‌چنان که در ادبیات شیعی از آن زمان به بعد ساخته و پرداخته شده، نشانی در ادبیات کانونی ایران (فردوسی، حافظ و...) نمی‌توان یافت. تا پیش از به‌اصطلاح «فتنه‌ی باب» جشن میلاد امام زمان را با آن شکوه و جلال امروزین جشن

<sup>۷۸</sup> ادوارد براون در «طاهره و آزادی در اسارت»، باب؛ دویست سال بعد، ص ۹۱.

<sup>۷۹</sup> برگرفته از: عبدالحسین زرین کوب، (۱۳۷۹) «نهضت‌های ایرانی»، از چیزهای دیگر، نشر

نمی گرفتند، آن گونه که در تصورات آل احمد، رشک نوروز توصیف شده است. این جشن به گواهی تاریخ، یادآوری زادروز کسی است که هرگز متولد نشده و در واقع جشن پیروزی ملایان بر مرتدان بابی بوده است. در عصر تیموری و در بحبوحه‌ی تعصب‌ورزی نودینان غز و ترک و مغول، عمادالدین نسیمی، شاعر حرفی که برای حفظ جان خود در «صوّر پراکنده» سخن می‌گفت، بر این باور بود که:

ماییم و به غیر ما کس نیست

در شیب و فراز و زیر و بالا

هم از اوست این بیت شگفت‌انگیز در زمان خود:

ذات اشیا را حیات جاودان از نطق ماست

ز آنکه ما نطق‌ایم و حیّ و جاودان ما بوده‌ایم

در ادبیات جنبش پسیخانی از زبان محمود که او را در تیزاب افکندند، می‌خوانیم که خود را نه ادامه‌ی گذشته، که بازتابی از دوری دیگر، دورِ عجم در برابر دور عرب، می‌خواند:

رسید نوبت رندان عاقبت محمود

گذشت آنکه عرب طعنه بر عجم می‌زد

و هم از اوست:

از محمد گریز در محمود

کاندر آن کاست، اندرین افزود<sup>۸۰</sup>

<sup>۸۰</sup> با نگاهی به: علی میرفطرس، (۱۳۵۶) جنبش حرفیه و نهضت پسیخیان. نشر بامداد. در این کتاب، میرفطرس با همان روش طبری و فشاهی، به این دو جنبش پرداخته است.

روایتی هست درباره‌ی باب که حتی اگر برساخته باشد، همچون بسیاری از روایات دیگر از این نوع، خود نشانی از گرایش در عصر او به روی گردانی از عربی و روی آوری به زبان فارسی دارد. نقل است که در طفولیت وقتی معلم از او خواسته بود تا جمله‌ی اول قرآن را بخواند، باب پاسخ داده بود: «من تا معنای این جمله را ندانم آن را نمی‌خوانم.»<sup>۸۱</sup> در همان دوره، یغمای جندقی در نامه‌نگاری‌هایش به نوشتن فارسی روی آورده بود. خواست پالایش فارسی از لغات عربی سال‌ها پیش از کسروی و فرهنگستان دوره‌ی رضاشاه شکل گرفته بود. پیشینه‌ی این رویکرد را می‌توان از سده‌های نخستین استیلای اسلام بر ایران پی گرفت؛ زمانی که مردم بخارا بدین شرط حاضر به پذیرش اسلام شدند که نماز خود را به فارسی بخوانند یا آنگاه که ابوحنیفه‌ی کابلی (ترمذی یا نسایی)، فقیه و متکلم سنی (در گذشته در سال ۱۵۰ ق)، در کوفه فتوا به خواندن نماز به فارسی داد. فارسی‌زبانان پیوسته نص مقدس را به‌زبانی دیگر خوانده‌اند. مایه‌ی اغلب تفسیرهای ایرانی از قرآن در واقع ترجمه‌ی این متن به زبان خود بوده است. حتی آنان سده‌ها پیش از اروپاییان نص مقدس را به زبان خودشان برگرداندند. خوانش کلام الهی به زبان اصلی نه برای فهم پیام آن، که برای ارتباط با مبدأ پیام آن بوده است. در تلاوت قرآن به صوت خوش این ارتباط با مبدأ صدور سخن با موسیقی نیز همراه شده است.<sup>۸۲</sup> در اینجا باید گفت نه در ایام طفولیت، که در شکفتگی ذهن جوانش، از ظاهره نقل شده که در برخورد با آن «نص» بیگانه به یکی از بستگانش می‌نویسد: «نوشته بودی که تفسیر مبارک (باب) نامربوط به هم می‌باشد. ای مسکین، به همان نظری

<sup>۸۱</sup> رگ تاک، ص ۱۵۵.

<sup>۸۲</sup> نگاه کنید به: در حضرت راز وطن، به همین قلم. آنجا این نوع ارتباط پارسی‌زبانان ایرانی را با متن عربی قرآن در مقوله‌ی ارتباطی یا کوبسنی phatic function جای داده‌ام.

که به تفسیر نگریسته‌ای به قرآن بنگر! ... بین که چه مقدار آیات نامربوط به هم می‌باشد.<sup>۸۳</sup> طاهره درست بر آن ویژگی بی‌انسجامی سخن قرآنی انگشت گذاشته بود که تاکنون نه از نگاه بلاغی و نه از نگاه کلامی، مفسرین مسلمان توجیهی معقول و پذیرفتنی برای آن پیدا نکرده‌اند. می‌توان با این نظر عباس امانت موافق بود که خوانش باب، و طاهره نیز، از متن قرآن به نحوی به خوانشی باطنی گرایش داشته است، اما باید بر این نظر افزود که طاهره در جست‌وجوی خوانشی دیگر بود که او خود در سخنانش از آن همچون خواندن «باطنِ باطن» یاد می‌کند.<sup>۸۴</sup>

در پرداختن به طاهره و در دوگانه‌سازیِ سنت/بدعت، کفه‌ی سنت (گذشته‌ی آرمانی اسلام، بازگشت به اصل ولایت و غیره) در بعضی پژوهش‌های دانشگاهی بر کفه‌ی «بدعت» می‌چربد و تأکید بر آن بیشتر احاطه‌ی پژوهشگر بر معارف آن سنت را به رخ می‌کشد تا آوردن تحلیلی مشخص از ابعاد ذهنیتی یک بدعت و در اینجا بدعتی به نام طاهره همچون نمونه‌ای از گسست از آن سنت. بدعت، هم به مفهوم مذهبی و هم به مفهوم ادبی (ابداع)، گسستی از گذشته است. اما این بدعت نمی‌تواند یکسره خود را از گذشته رها کند. برای خوانش تناقض‌هایی که مثلاً در تفاسیر یا رسالات طاهره و خود باب از این نظر می‌بینیم (به صورت گسست‌های در عین پیوست)، سخنی از مارکس برای ما راهگشا است: در هر بدعتی این آدم‌ها نیستند که شرایط را خود انتخاب کرده باشند، بلکه در شرایطی از پیش داده‌شده، بار سنتِ نسل‌های پیشین

<sup>۸۳</sup> اسدالله اضل مازندرانی، *ظهور الحق*، برگرفته از: رگ تاک، ص ۱۷۸.

<sup>۸۴</sup> طاهره، *رساله‌ی اشراق ربانی*، صص ۲۱-۲۳. و نیز اشاره‌ی او به علمی که از باطن لوح اخذ می‌شود (ص ۲۵).

«با تمامی وزن خود بر اذهان آنان سنگینی می کند».<sup>۸۵</sup> و نه عجب که باز هم به گفته‌ی مارکس، از «ارواح گذشته» یاری طلب می کنند؛ شعارهایشان را به وام می گیرند و به زبان عاریه‌ای آنان سخن می گویند.<sup>۸۶</sup> چنین است که «لوتر نقاب پولس حواری را به چهره می زند» و باب در کسوت امام غایب ظاهر می شود. به همین دلیل است که نمی توان این انتظار را از باب و تا حدی از طاهره، به ویژه در مکتوبات منورش داشت، چراکه آنچه را می خواسته اند، به زبان خود نوشته اند. عربی نویسی های باب و طاهره که در واقع حفاظی برای آنان در برابر متشرعین و بخشی از استدلال آنها در حقانیت دعوی خود بود، همان زبان عاریه‌ای به تعبیر مارکس و به دلایلی زبان شناختی همچون زبان مصطلح خود ملایان، نوعی عربی مکتوب لهجه دار بود.

ذهنیت طاهره را می توان بر ایندی دانست از تنشی میان دو نیروی گسستن و ماندن. تن سرکشش او را به سویی می کشید و سلاسل روح به سویی دیگر. ناهمخوانی این ذهنیت شوریده با هنجارهای روزگارش نیز از همین تنش، مایه می گیرد. این همان ناهمخوانی ای است که کسروی که هرگز شعر نمی فهمید، از آن با واژه‌ی «دیوانگی» یاد می کند؛ آنجا که می گوید: «چه بوده است داستان باب که این زن را بدین سان دیوانه گردانید؟»<sup>۸۷</sup> می پرسیم در تقابل با کدام عقل کسروی این دیوانگی را تعریف کرده است؟ بازتابی از همین پنداشت را، پنداشت نوعی جنون در زن را، به صورت نقصان عقل در او، در ماجرای بدشت نیز می بینیم که پیروان بابی قبول کردند با اعلام فسخ شریعت از زبان

۸۵ کارل مارکس، هجدهم برومر لویی بناپارت. ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران: نشر مرکز (۱۳۷۷)،

ص ۱۱.

۸۶ همان.

۸۷ بهائی‌گری،

یک زن که کسی غیر از طاهره نبود، حکم «ارتداد» بر او تعلق نمی‌گیرد و قرار شد برای پیشگیری از واکنش‌های احتمالی، انجام این مهم را طاهره بر عهده گیرد. طاهره خود چنین استدلال کرده بود که «اجرای این امر به دست من آسان است، زیرا که در شرع اسلام هرگاه زنی کفر بگوید و بعد توبه کند، توبه‌اش قبول می‌شود».<sup>۸۸</sup> درست در نقطه‌ی مقابل این نوع نگرش اما روایتی دیگر از جنون طاهره را از زبان شاعری چیره‌دست و از اتفاق با اعتقادی دینی می‌خوانیم، در شعری از اقبال لاهوری که درباره‌ی طاهره سروده است:

### از گناه بنده‌ی صاحب‌جنون کائنات تازه‌ای آید برون

در بخش بعدی به این ناهمخوانی با عقل زمانه یا به‌سخن دیگر به این «جنون» زیبا در شعر طاهره خواهیم پرداخت.

<sup>۸۸</sup> چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین، ص ۶۶.





## فصل سوم توسنی‌های تن

توسنی کردم ندانستم همی

کز کشیدن سخت‌تر گردد کمند

– رابعه‌ی بلخی

ادبیات و تاریخ، چنان‌که گفته‌اند، دو قطب مخالف نیستند. در برابر هم آینه‌دار یکدیگرند. در فصل پیشین و در جست‌وجوی چهره‌ی بیوگرافیکِ شاعر کوشیدیم این بازتاب متقابل شعر طاهره و تاریخ دوران او را نشان دهیم. در اینجا بار دیگر آن گزاره‌ی شرطی آرزویی را در شعر او یادآور می‌شویم: «اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را...» و می‌پرسیم که در این تغزل کوتاه چه اتفاقی افتاده است؟ در یک کلام پاسخ این است که سوژه‌ی سخن‌گو در این شعر یک زن است و بر جنسیت و تنانگی زیبای خود همچون یک زن، اشعار دارد و این اشعار را بر تن ممنوع خود بی‌محابا فاش می‌سازد. می‌توان گفت اتفاقی که در این شعر افتاده، چرخشی در آگاهی زنانه یا به‌سخن دیگر، زایش یک سوژگی

دیگر و متفاوت است که به صورت فراگشتی در شعر زنانه‌ی ایران پیش از مدرنیسم ادبی، از صرف بیان «خود» همچون نهادی کنش‌پذیر در جمله‌ی شعری رابعه‌ی بلخی و دیگر زنان شاعر، به بیانی از «من» همچون نهادی کنشگر و بیانگر هویتی زنانه در این شعر خود را می‌نمایاند.

در اینجا پرسشی به‌ناگزیر پیش می‌آید و آن اینکه آیا ما در پرداختن به طاهره همچون یک سوژگی و به‌ویژه همچون یک سوژگی زنانه، خوانشی نازمان‌مند (anachronistic) را تمهید نکرده‌ایم؟ به‌سخن دیگر و دقیق‌تر، آیا انتظارات اکتونی خود را بر «افق دلالی» متن شعر او تحمیل نخواهیم کرد؟ هر متنی از گذشته، خوانشی به‌ناگزیر در حال از آن متن و در اساس، خوانشی نازمان‌مند خواهد بود؛ خوانشی که مدعی است متن را در بافتگان (context) واقعی تاریخی آن می‌خواند و به‌اصطلاح آب را از سرچشمه برمی‌دارد، بر سرچشمه‌ای تکیه می‌کند که جز روایات و متونی مکتوب از گذشته نیست. گذشته، هیچ داده‌ای تجربی را در اختیار نمی‌گذارد. در خوانش آن گزاره‌ی شرطی آرزویی در شعر طاهره ما با انتقال من سخن‌گو در آن، از بافت گفتمانی (به‌مفهوم زبان‌شناختی) به بافت گفتمان به‌معنای وسیع نظری کلمه آن را همچون یک سوژگی یا چهره‌ای تعریف کردیم که برخوردارگی از گفتمان‌های عصر خود است. در اینجا نمی‌خواهیم به جنگل انبوه تعاریف یا چهارچوب‌های مفهومی در تبیین گفتمان یا سوژه وارد شویم. اما به‌کوتاه سخن می‌توان گفت آگاهی و شکل‌گیری آن به‌صورت سوژه، روندی تاریخی یا تاریخمند و برابندی از گفتمان‌هاست که همچون مجموعه‌ای از دانستگی‌ها، نهادها و کردارهای اجتماعی ذهن (سوژه) را در بیانی از خود در رویارویی با

«عین» یاری می‌دهد، هم در آن حال که او را مقید می‌سازد و از اندیشیدن به یا بیان پاره‌ای از موضوعات باز می‌دارد.<sup>۱</sup>

مفهوم «ایدئولوژی» و نقش آن در تولید سوژه را چه در نظرات کلاسیک مارکس‌گرا و چه از منظر متأخران این نحله‌ی فکری کناری می‌نهیم، چرا که چنان که گفته‌اند، آگاهی عرق تن نیست که فقط از جسم مادی انسان تراوش کند. در فصل پیشین تا حدی ناخوانایی رویکرد ایدئولوژیک را در تحلیل واقعیت‌های تاریخی عصر طاهره نشان دادیم. از رویکرد مارکسیسم کلاسیک و به بیان خود مارکس در سرمایه، فردیت یا سوژگی‌ای در کار نیست، تنها «مردم» اند که در فراگشت مناسبات اجتماعی نقش دارند و تا آنجا می‌توان قائل به «فرد» بود که بیانگر شخصیت‌یافتگی و تجسمی از مناسبات و منافع طبقاتی باشد. در رویکردهای متأخر، چنان که مثلاً در آلتوسر می‌بینیم، ایدئولوژی دیگر آن آگاهی واژگون از نگاه مارکس نیست و نه چیزی واحد، بلکه متکثر و پراکنده به صورت مجموعه‌ای از ایدئولوژی‌ها در جریان‌ی روزمره است که ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم را نیز در بر می‌گیرد. از نگاه آلتوسر، این مجموعه‌ی ایدئولوژیک در روندی از تخاطب سوژه را برمی‌سازد و سوژه در واقع اثر و کارکردی از ایدئولوژی‌هاست. از هر دو رویکرد در نهایت، سوژه همچون یک آگاهی، حاصلی از ایدئولوژی است و مشکل بتوان به بیان روشنی از این آگاهی مادی شده همچون ساحتی از مقاومت جز به صورت کشمکش طبقاتی دست یافت. از رویکردی دیگر که ما در اینجا بدان نزدیک شده‌ایم، سوژه در واقع روندی از «سوژگی‌شدگی» (subjection) به تعبیری از فوکو است و در رویارویی با آنچه گفتمان مقدر می‌دارد و آنچه مقدر نمی‌دارد، فقط یک ذات کنش‌پذیر

<sup>۱</sup> تعریفی فشرده از گفتمان با نگاهی به فوکو

نمی‌تواند باشد. اگر مجموعه‌ی گفتمان‌های یک عصر را بیانی از مناسبات قدرت بدانیم، عرصه‌ای از مقاومت‌ها را نیز در این مناسبات گشوده می‌یابیم. فصل گذشته در بررسی رویدادهای زندگی طاهره و عصر او را می‌توان از این منظر هم خواند که هرکجا قدرتی هست، مقاومتی هم هست.<sup>۲</sup> آنجا که قدرت در قالب زورِ عریان به خشونت دست می‌یازد، این کار را به قصد امحای مقاومت در ساختار ایجابی و گفتمانی آن انجام می‌دهد. لبخند بر لب مرتدی بابی که با تنی شمع‌آجین شده در معابر گردانده می‌شد، واپسین نشان مقاومت او بود.

از اتفاق، مادر خوانش شعر طاهره، سوژه را در متن، نه به تعریف کلاسیک آن یا با تاریخچه‌ی محوشدگی آن در متن از منظری مدرن یا ساختارگرا، بلکه از منظری پساساختارگرا همچون کارکردی از متن (فوکو) و در کسوت یک «امضا» همچون مرکزیتی در هر گفتمانی در نظر گرفته‌ایم که حتی بانفی مدلول نهایی (استعلایی) در متن، نمی‌توان آن را به دور ریخت (دریدا). این حرکت از آن‌رو ضروری می‌نماید که با تأکید بر محو سوژه در متن، دیگر هر بحثی از جنسیت آن، سالبه به انتفای موضوع خواهد بود. در اینجا باید گفت که سوژه‌ی شعر یادشده در شب تاریک قرون وسطایی خود به مفهومی پساساختارگرایانه، نه واحدی یکپارچه، که موجودیتی پریشیده (dispersed) است و با نگاهی به نیچه باید بگوییم که تخلص طاهره نه یک نام، که بسیاری نام‌هاست... این سوژگی زنانه را می‌توان نه صرف برابندی از ذهن و عین، که با وامی از باختمین همچون برابندی از رویارویی خود با «دیگر»<sup>۳</sup> به معنای فرهنگ مذکر با همه‌ی ملازمات و نمودهای بیرونی و درونی آن همچون «دیگر»<sup>۳</sup> در هر لحظه‌ی

<sup>۲</sup> سخنی از فوکو در مقدمه‌ی تاریخ جنسیت

تاریخی، تبیین و تعریف کرد. گفتمان ادبی زنانه همچون بازتابی از این سوژگی همواره متنی دوصدایی (double-voiced) به تعبیر باختین همچون عرصه‌ای از تداخل صدای خاموشانِ مقهور در صدای غالبان قاهر بوده است. از این نگاه، طاهره همچون یک سوژگی، هم اکنون و هم گذشته‌ی خود است و اگر آگاهی را بر یک گسست در قالب یک بدعت در سخن خود بازمی‌نماید، اما هنوز زنجیرهای همان چیزی را بر گردن دارد که خواستار گسستن از آن است. به سخن دیگر، می‌توان گفت که طاهره همچون یک سوژگی یا شکل‌گیری یک سوژگی زنانه در آستانه‌ی آینده‌ای است که هنوز نیامده و در انتهای گذشته‌ای است که هنوز سپری نشده است.

ذکر چند نکته‌ی دیگر نیز اشاره‌وار ضروری است. این درست است که ما نمی‌توانیم هویت یا سوژگی زنی را در نیمه‌ی قرن نوزدهم در ایران و در عصر پیشاچاپ با مفهوم سوژگی مدرن همچون یک آگاهی مدرن (گسستی در تاریخ اندیشه حتی در خود اروپا) به تعریف درآوریم و دانش و توانشی را به او اختصاص دهیم که بیرون از شرایط تاریخی و حیطه‌ی دانستگی‌های فردی و عصری اوست، اما این نیز گفتنی است که در هر دوره‌ی مشخص تاریخی به آگاهی درون‌زاد و ویژه‌ای برمی‌خوریم که برایندی از مناسبات اجتماعی، یا به سخن دیگر، برایندی از مناسبات قدرت در همان دوره است. آن مورخی که یکسره هرگونه آگاهی نوین یا اندیشه‌ی نقاد را در تاریخ معاصر ایران برگرفته از غرب و جز آن هرچه را که بوده، ادامه‌ی خرافه‌ی گذشتگان می‌داند، حرفی را می‌زند که برای قبول آن باید از پیش بپذیریم که ایرانی ذاتاً بهیمنه‌ای ناتوان از اندیشیدن بازتابی (انعکاسی) در طول قرون و اعصار تاریخ خود بوده است. از سوی دیگر، آن اندیشمندی که از مفهوم امتناع از تفکر، کلان‌روایتی را برمی‌سازد که با آن وجه غالب فرهنگ ایرانی را توصیف می‌کند، تفکر را

همچون یک پیش فرض تنها در قلمروی زبانِ مفهوم میسر می‌داند و زبانِ انگاره (تصویر) و نمادینِ شعر در این فرهنگ از نظر او یکسره عرصه‌ی بازی با الفاظ و فاقد هرگونه اندیشه و اندیشه‌ورزی است. مشکل اینجاست که ما در پرداختن به طاهره و شعر او با گونه‌ای بیان از خود روبه‌روییم که هوشیار و آگاه در عین مستی و شوریدگی است، حالتی از «با خود آمدن» در عین بی‌خودشدگی است:

### با خود آیند بی خودان هوا هوشیاران شوند مست و خراب

این حالتی است که با جنون پهلو می‌زند اما نه آن جنونی که کسروی می‌گفت، بلکه جنونی که اقبال لاهوری در شعرش گفته است، گناهی که کائنات دیگری را پدید می‌آورد؛ شوق بی‌حدی که خواستار زدودن کهنگی از تماشای جهان است:

شوق بی حد پرده‌ها را بر دَرَد  
کهنگی را از تماشا می‌بَرَد  
آخر از دار و رَسَن گیرد نصیب  
برنگردد زنده از کوی حبیب  
جلوه‌ی او بنگر اندر شهر و دشت  
تا نپنداری که از عالم گذشت

– اقبال لاهوری در وصف طاهره

## بدعت، ابداع

خواهم از بدع برون آورم از ابداع  
تاکنم جان به فدایش همه شاهد باشید<sup>۳</sup>

در این مصرع چه چیزی را می خواهد از بدع از «ابداع» بیرون آورد، یا به سخن دیگر، آشکار سازد؟ هرآنچه از نویی در نو هست؟ چیزی از جنس «هستی هر هست» در سخن مولوی؟ این چه صحنه‌ای بدیع از آغاز و آشکارگی یک ابداع است که ما را به تماشای آن فرامی خواند؟ برملا کردن «باطنِ باطن»...<sup>۴</sup>

در زبان شعری طاهره غرابتی یا بگوئیم گرهی هست که با معیارهای معمول سلاست در شعر زمانه اش جور در نمی آید. می توان گفت این گره از آن رو در زبانش افتاده که هم زمان به دو زبان فارسی و عربی می اندیشید و می نوشت و به خصوص کاربرد ماهرانه‌ی دومی، چنان که اشاره شد، بخشی از استدلال هم او و هم باب در اثبات حقانیت مدعایشان در مکتوبات و خطابیاتشان بود. شاید هم بتوان گفت که این غرابت یا گره‌ی زبانی از آنجا ناشی شده که نه همچون شاعری تمام وقت شعر می سرود و پس در قید رسایی و روانی سخن خود نبوده است. بیرون آوردن بدع از ابداع، آشکاره ساختن گوهر بدع از ابداع، یکی از همین گره‌های زبانی اوست. بدع به معنای گشاده‌زبانی و هم به معنای فریادکردن، بانگ‌زدن و صداکردن است و ابداع را اگرچه در شعر یادشده مترادف با بدعت (رسم نو در دین بعد اكمال آن) آورده است، در اینجا آن را

<sup>۳</sup> این بیت در مجموعه‌ی ناکاملی از شعرهای طاهره با عنوان *دیوان اشعار طاهره به کوشش سام واتقی و سهیلا واتقی* (۲۰۰۶) از قلم افتاده. بنیاد کتاب‌های سوخته‌ی ایران.

<sup>۴</sup> تعبیری از خود طاهره

به مفهومی ادبی به کار می‌گیریم.<sup>۵</sup> ابداع به مفهوم قاموسی کلمه به معنای سخن نو آوردن است، اما نه هر سخن نویی ابداع است. بدعت یا ابداع، گسستی در یک پیوستگی، یا آغازی از یک «دیگر» در «همان» و چیزی به کلی دیگر است. زندگی طاهره چنان که در فصل پیشین کوشیدیم نشان دهیم، با بدعتی دینی که بدان دل سپرده بود، در هم گره خورده است. او در آن بدعت، گسستی را به یک باره و بی هیچ مماشاتاتی از گذشته می‌جست. در اینجا می‌کوشیم که نشان دهیم این گره در چهارچوب یک ابداع در شعرش چگونه خود را باز می‌گشاید. آیا این شعر در تاریخ شعر زنان ایران تا پیش از طاهره، سخن دیگری بود؟ به سخن دیگر، آیا می‌توان شعر طاهره را همچون یک ابداع، فراگشتی در شعر زنانه در تاریخ ادب ایران دانست؟

هر تأملی بر مفهوم شعر زنانه، ما را ناگزیر به این پرسش یا بغرنج می‌کشاند که آیا اصولاً چیزی به نام نگارش یا متن زنانه، اعم از شعر یا داستان، هست؟ به بیانی خاص‌تر، آیا چیزی به نام «جمله‌ی زنانه» (تعبیری از ویرجینیا وولف) را می‌توان تعریف کرد، بوطیقای برای آن یافت و در شعر و به‌ویژه در شعر دیروز نمونه‌هایی از آن را نشان داد؟ در پرداختن به شعر طاهره و به‌طور کلی در خوانش متون شعری سده‌های گذشته، نظرات نقد فمینیستی و مثلاً آنچه از آن همچون نگارش زنانه یا «نویسش مادین» (*écriture féminine*)<sup>۶</sup> اصطلاح کرده‌اند و تجویزات آن آیا می‌توان سود برد؟ آیا از میان این نظریه‌ها می‌توان بوطیقای را برای ادبیات زنانه بیرون کشید؟ درباره‌ی ادبیات زنانه و متن زنانه و در اثبات وجود آن ما همچنان می‌توانیم به گفته‌ای از فروید برگردیم که تن (در

<sup>۵</sup> ابداع به مفهوم ادبی برابر *Invention* یا نوآفرینی که به لحاظ نظری با هر نوآوری (*Innovation*) فرق دارد. در متن به اجمال تعریفی از ابداع را آورده‌ایم.

<sup>۶</sup> اصطلاحی از هلن سیکسو، نظریه پرداز فرانسوی



اصل، آناتومی) یک سرنوشت است و اگر ادبیات را بازنمودی از سرنوشت فردی و جمعی آدمیان بدانیم، تن زن به‌ناگزیر سرنوشتی متفاوت از مرد دارد و این سرنوشت بازنمایی دیگری را رقم می‌زند. تنانگی (corporeality) زن، به‌ویژه در ادبیات مدرن، عنصری جدایی‌ناپذیر از این بازنمایی است.

درباره‌ی ادبیات یا نگارش زنانه، چه در پذیرش و چه در نفی آن، کم سخن گفته نشده است و گاه حتی در این زمینه به نظرات ضدونقیضی در ازمنه‌ی متفاوت برمی‌خوریم. در اروپا جان استوارت میل در کتاب خود، *انقیاد زنان*، در سال ۱۸۶۹، یعنی در همان دورانی که طاهره می‌زیست، می‌نویسد: «اگر زنان در سرزمینی جدا از مردان می‌زیستند و یک کلمه هم از نوشته‌ی آنان را نمی‌خواندند، آنگاه ادبیات خود را داشتند.»<sup>۷</sup> در برابر این نظر، از زبان نویسنده‌ای همچون وی. اس. نیپل، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل در سده‌ی بیست‌ویکم، می‌خوانیم که او به‌آسانی جنسیت نویسنده‌ی یک متن را حدس می‌زند و در توجیه این ساده‌انگاری خود می‌افزاید که نوشته‌ی زنانه متصلب در احساسات و دیدی تنگ از جهان است!<sup>۸</sup> در ادبیات معاصر ایران نیز عجیب نیست اگر به رویکردی در میان معدودی زنان شاعر یا نویسنده برمی‌خوریم که برای ادبیات، ذاتی فراجنسیتی و صرفاً «انسانی» قائل است و فرقی میان ادبیات زنانه و مردانه نمی‌بیند. این رویکرد چندان هم نادرست نمی‌نماید، چراکه شاعر یا نویسنده‌ای که هنوز به بیانی مشخص و از آن خود دست نیافته، اطلاق هر جنسیتی به اثر او بی‌مورد است.

<sup>۷</sup> نقل از:

Elaine Showalter, (1977) *A Literature of Their Own*. Princeton University Press, p. 3.

<sup>۸</sup> Time Armande Wison, (2019) 'Writing' in Robin Truth Goodman, (ed.) *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. p. 184.

از دهه‌های پایانی سده‌ی گذشته، همراه با تحولات تازه در جنبش‌های زنانه و پدیدآمدن فمینیسم نظری و اشکال و شاخه‌های گوناگونش، شاهد نظراتی درباره‌ی نویسش یا نگارش زنانه نیز بوده‌ایم. به‌تعبیری، آنچه امروز نقد فمینیستی شناخته می‌شود، یکی از خواهران جنبش‌های زنان است.<sup>۹</sup> نخست بگوییم و سخنی به‌گزارف نیست اگر بگوییم که تعریف جامع و مانعی از نگارش زنانه یا به‌طور کلی زبان جنسیت‌دار، به‌رغم وفور نظریه‌پردازی‌های معاصر، در دسترس ما نیست و این مفهوم با توجه به مصادیق آن، نه‌فقط در ادبیات معاصر یا مدرن، که در ادبیات کهن یا پیشامدرن هنوز یک مسئله است. این سخن بدان معنا نیست که مثلاً در تاریخ ادبیات سده‌های پیشین شاعران زن نبوده‌اند، اما از منظری کلی، جنسیت زبان و نوع نگارش یک متن را آگاهی پیشینی ما از انتساب آن متن به یک سراینده‌ی زن تعیین می‌کرده است. این آگاهی یا عنصر پیشامتن، به‌ویژه در خوانش متون کهن شعری، بی‌شک تعیین‌کننده است. این مسئله بار دیگر رابطه‌ی دستی که می‌نویسد و نوشته، موضوع نام سراینده همچون کارکردی از متن یا چنان‌که گفته شد، همچون تکه‌ای از بینامتنیت متن را به یاد ما می‌آورد. ما با هیچ معیار و ملاکی مضمونی یا صوری نمی‌توانیم جنسیت سراینده‌ی دو تکه‌شعر زیر را تعیین کنیم اگر از پیش ندانیم که غزل نخست، سروده‌ی مولوی و دومی، چنان‌که از تخلص آن پیداست، سروده‌ی طاهره است. با مقایسه‌ی این دو غزل ما بیشتر به آبشخور عرفانی سخن طاهره پی می‌بریم تا به جنسیت او:

<sup>9</sup> Elaine Showalter, (1985) 'The Feminist Critical Revolution', in *The New Feminist Criticism*. Pantheon Books, p. 7.

## غزل ۱

گوش تویی، دیده تویی، وز همه بگزیده تویی  
 بلبل سرمست تویی، جانب گلزار بیا  
 پای تویی، دست تویی، هستی هر هست تویی  
 تشنه‌ی مخمور نگر، ای شه خَمَّار بیا  
 خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگر بار بیا  
 یوسف دزدیده تویی، بر سر بازار بیا  
 از نظر گشته نهان، ای همه را جان و جهان  
 بار دگر رقص کنان بی دل و دستار بیا  
 روشنی روز تویی، شادی غم سوز تویی  
 بس بُود ای ناطق جان، چند از این گفت زبان...  
 ای عَلم عالم نو، پیش تو هر عقل گرو  
 ماه شب افروز تویی، ابر شکر بار بیا  
 چند زنی طبل بیان، بی دم و گفتار بیا

## غزل ۲

در ره عشقت ای صنم، شیفته‌ی بلا منم  
 چند مغایرت کنی؟ با غمت آشنا منم  
 پرده به روی بسته‌ای، زلف به هم شکسته‌ای  
 از همه خلق رسته‌ای، از همگان جدا منم  
 شیر تویی، شکر تویی، شاخه تویی، ثمر تویی  
 شمس تویی، قمر تویی، ذره منم، هبا منم  
 نخل تویی، رطب تویی، لعبت نوش لب تویی  
 خواجه‌ی با ادب تویی، بنده‌ی بی حیا منم

کعبه تویی، صنم تویی، دیر تویی، حرم تویی  
 دلبر محترم تویی، عاشق بینوا منم  
 شاهد شوخ دل‌ربا گفت به سوی من بیا  
 رسته ز کبر و از ریا، مظهر کبریا منم  
 طاهره خاک پای تو، مست می‌لقای تو  
 منتظر عطای تو، معترف خطا منم

آیا می‌توان در ادبیات ایران، به‌ویژه در ادبیات گذشته و پیش از عصر مدرن و حرکت مدرنیسم، به جمله‌ای زنانه به‌تعریف و وولف دست یافت؟ جمله‌ای سبک و انعطاف‌پذیر که در برابر جمله‌ی سنگین و خودنمایانه‌ی مردانه باشد؟ وولف فرادش ادبی را در یک جمله و آن‌هم جمله‌ای مردانه خلاصه می‌کند. در برابر آن و در طرح جمله‌ی زنانه، نه ساختار صوری آن، بلکه بیشتر معنا و محتوای آن را مدنظر دارد: ایستادگی در برابر ساختار مردسالار که نظم خود را بر مناسبات اجتماعی از جمله بر زبان تحمیل کرده است.<sup>۱۰</sup> به‌سخن دیگر، این جمله در بردارنده‌ی آن آگاهی یا سوژگی تازه‌ای است که می‌توان آن را برآیندی از مناسبات اجتماعی و اقتصادی در جهان مدرن دانست که هم‌پای سلسله‌ای از کنش‌های رهایی‌خواهانه‌ی زنان شکل گرفته و به‌لحاظ نظری، در طیفی از گفتمان‌های فمینیستی تعریف و تبیین گردیده است. این سوژگی، گونه‌ای آگاهی دیگر بر تنانگی زنانه است که نه با حسی از نبود یا فقدان نرینگی (از نگاه فروید)، بلکه با وقوفی بر یک بود یا بر یک پرینگی (دو لبه‌ی بوسان و خودبسنده‌ی آلت زنانه از نگاه لوس ایریگاره (Luce Irigaray) در نفی تهینگی، خود را بازمی‌شناسد. جمله یا نویسنش مادین همچون بازتابی از این سوژگی،

10 Sara Mills, (1995) *Feminist Stylistics*. Routledge, p. 35.

تجربه‌ی تنانه‌ی زن را در برابر الگوهای نرینه- نمادین تنیده در اندیشه و گفتمان مردانه قرار می‌دهد. این جمله در برابر کلام عقلایی، سراسر است و تک‌صدایانه‌ی مردانه، خود را به صورت سخنی غیرعقلایی (حسی)، به‌گرد خود پیچنده و چندصدایانه تعریف می‌کند. با نگاهی به آرای ژولیا کریستوا می‌توان به شور سخن طاهره اشاره کرد و آن را همانا شادی بازگشت به مرحله‌ی پیشاکلامی در کودکی و همسان‌پنداری خود با مادر و نفی پدر و سرپیچی از منطق کلام او دانست.

در اینجا گفتنی است که رویکردهای نظری منتقدان فمینیست به‌ویژه فرانسوی (لوس ایریگاره، هلن سیکسو و کریستوا) اگرچه انقلابی را در نقد فمینیستی رقم زد، اما در کاربست این رویکردها در خوانش متنی شعری از گذشته چندان نمی‌توان گشاده‌دستی کرد، چراکه لازمه‌ی کاربست آنها پیش فرضی از سوژگی زنانه به‌مفهوم امروزمین در پس همه‌ی متن‌های ادبی از گذشته تاکنون را لازم می‌آورد. به‌لحاظ صوری نیز این نظر ایریگاره درباره‌ی جمله‌ی زنانه که فاقد رابطه‌ی متعارف فاعل و مفعول است، دچار گسیختگی نحوی است و ناتمام به نظر می‌رسد را نمی‌توان ذاتی هرمتنی دانست که به‌دست زنان نوشته می‌شود. از منظر ایریگاره، سیکسو و کریستوا، زن در ادبیات خود باید سخن را از جنسیت خود آغاز کند، از جنسیتی که از تن آغاز می‌شود، از تفاوت میل جنسی و مادینگی اندام خود. این رویکردهای پس‌اساختارگرا، روان‌شناختی و گاه در ترکیبی از مارکس‌گرایی و پس‌اساختارگرایی، مشکل بتوانند ما را در تعریفی از ادبیات زنانه در گذشته یاری رسانند. این رویکردها که گاه صورتی از شطحیات نظری به‌خود می‌گیرد تا حدی در سیکسو، یا مثلاً در نوشته‌های گایاتری چاکراورتی اسپواک (Gayatri Chakravorty Spivak)، تجویزاتی را درباره‌ی نگارش زنانه یا نویسش مادین طرح می‌کنند؛ از جمله و

برای نمونه این تجویز سیکسو در *لبخند مدوسا* که زنان با نوشتن از تن خود و برای خود باید ساختار مردسالارانه‌ای را فروریزند که سالیان درازی است بر ادبیات سیطره یافته است؛ تجویزی که در واقع بایستی نظری است. این بایست نظری متن زنانه را آن گونه که باید باشد تعریف می‌کند و نه آن گونه که هست یا آن گونه که در گذشته بوده است.

نویسش مادین در واقع بیشتر نوعی نویسش آرمانی است. جای شگفتی نیست که می‌بینیم چاپ نخست جستار معروف سیکسو، *لبخند مدوسا*، در گلچینی از نوشته‌های فمینیست‌های فرانسوی در غرفه‌ی کتاب‌هایی با عنوان آرمان شهر (utopias) جای گرفت و به‌عنوان اثری مهم در صورت‌بندی رابطه‌ی زن و زبان قلمداد شد که به مسئله در بُعدی آرمانی و نه به‌صورت یک کردش (practice) واقعی ادبی می‌پردازد.<sup>۱۱</sup> می‌توان در این باره همچنین با سارا میلز موافق بود که معلوم نیست آنچه این گرایش فمینیستی از ویژگی‌های سبکی نویسش زنانه برمی‌شمرد، در خودآگاه سوژه شکل می‌گیرد یا امری ناخودآگاه و خودبه‌خودی است؟<sup>۱۲</sup> بر تأکید این رویکردها بر آمیختگی تن و نویسش این خرده را هم گرفته‌اند که با برداشتی ذاتی‌انگارانه، متن زنانه را به متنی تک‌صدا تقلیل می‌دهد. از سوی دیگر، باید گفت که این تأکید بر تنانگی به تعریفی از سوژگی در سخن زنانه می‌رسد که در واقع فاقد جنسیت یا دوجنسیتی (androgyny) است (سیکسو و کریستوا) و در انتهای افراط به محو تنانگی مادی سوژه می‌انجامد که نه زن است نه مرد یا هم این است و هم آن (جودیت باتلر). پرسش اما این است که چگونه می‌توان مثلاً در این تکه از سخن فروغ، بیانی از تنانگی را، این سوژگی مادیت‌یافته در زبان را، نادیده گرفت؟ استعاره‌ی

11 Paul Smith, P. (1988) *Discerning the Subject*. University of Minnesota press, p.146.

12 *Feminist Stylistics*, p. 49.

شب در سطرهای زیر از شعر فروغ معنایی به کلی متفاوت از همین استعاره با بار معنایی سیاسی در شعر مردانه‌ی معاصر فروغ (نیما، شاملو و...) پیدا کرده و بیانگر تجربه‌ای فردی و زنانه است. در این استعاره‌ی مُکنیه شب و تن شاعر یکی شده‌اند. شب پوست دارد و این پوست خواستار لمس شدن است، همچون تن خود شاعر و برای آنکه حس شود و به بیان درآید، باید که با سرانگستان لمس شود:

**دلم گرفته است**  
**دلم گرفته است به ایوان می‌روم و انگستانم را**  
**بر پوست کشیده‌ی شب می‌کشم**

از یک منظر کلی رویکردهای نظری درباره‌ی نگارش زنانه از دهه‌های پایانی سده‌ی گذشته در بعدی هم‌زمانی به موضوع پرداخته‌اند تا آنکه در بعدی در زمانی به نمودهای آن در گذشته بپردازند و هر جا به تاریخیت این نگارش پرداخته شده، به تحلیلی محتوایی یا مضمونی متن روی آورده‌اند. از این روست که می‌توان گفت نقد فمینیستی از آثار ادبی بیشتر بر تحلیل درون‌مایه‌ای (thematic) یا مضمونی این آثار توجه دارد تا ویژگی‌های صوری (formal) و سبکی آنها. این نقدها در جایی هم که به جنبه‌های صناعی داستان یا شعر زنانه پرداخته‌اند، بیشتر شعر و داستان معاصر، مواد کارشان بوده است. می‌توان با سارا میلز موافق بود که به لحاظ نوعی، جمله‌ای مردانه یا زنانه را نمی‌توان در ادبیات پیدا کرد، مگر در اشکال کلیشه‌ای آن یا به صورت بازنمایی‌های آرمانی شده از تفاوت‌های جنسیتی در زبان.<sup>۱۳</sup> آنچه را نیز او خود از جمله‌ی زنانه در وجوه سبکی و شیوه‌ای و زبان‌شناختی آن به دست می‌دهد، بیشتر برگرفته از زبان نثر داستانی معاصر یا زبان گفتار روزمره و زبان رسانه‌ها است.

در خوانش ادبیات زنانه‌ی پیشامدرن ما به پیش‌متن‌های تاریخی، جامعه‌شناسی و تاریخ عقاید نیاز داریم تا زبان‌شناسی یا حتی روان‌شناسی. ادبیات زنانه‌ی ایرانی را تا پیش از مدرنیسم ایرانی و شعر فروغ می‌توان به کوتاه سخن گفتمانی در برابر (اما به لحاظ ساختاری در درون) فرادش کلام مذکر در ادبیات منظوم و منثور تعریف کرد. در تاریخ ادب پارسی همچون تاریخ ادب دیگر زبان‌ها همواره شعر زنانه یا شعر زنان حاشیه‌ای بر متن شعر مردانه تلقی شده است. عنوان تذکره‌ی شعرای فارسی‌گوی هند به‌عنوان مثال کافی است تا دریابیم با مجموعه‌ای از شعر شاعران مرد سروکار داریم، در حالی که برای مجموعه‌ای از اشعار شاعران زن قید عنوان «تذکره‌ی زنان شاعر...» برای تعیین نوع محتوای آن ضروری بوده است. حتی می‌توان گفت که جواز ورود اشعار زنان در جُنگ‌ها و گلچین‌ها و تذکره‌ها هم‌پایه دانستن این اشعار به لحاظ بدیعی و بلاغی با اشعار مردان بوده است و نه کیفیت متفاوت آنها. در فرهنگ مذکر ایرانی به زن همیشه همچون فرعی بر یک اصل نگریسته شده و نقش اجتماعی او فقط به‌صورت مادر، همسر، معشوقه، روسپی و کنیز قابل تصور بوده است. در یک چشم‌انداز تاریخی این گفته‌ی سیکسو به‌خوبی درباره‌ی این فرهنگ نیز تعمیم‌پذیر است که در منطق پدرسالار این فرهنگ، مرد همیشه آن چیزی بوده که زن نبوده است. در این فرهنگ و نموده‌های گفتمانی‌اش، مفهوم مرد همواره با خرد و تعقل و زن با تن و جنون تداعی می‌شده است. به یاد آوریم جنونی را که کسروی در سلوک و سخن طاهره می‌دید. پیشینه‌ی چنین نگاهی را چه در گفتمان‌های دینی و چه در گفتمان‌های عرفانی و صوفیانه به‌خوبی می‌توان دید. زن حتی با زهد و تقوا و حدی از «علم» هرگز به پای مردان نمی‌رسید. فریدالدین عطار در تذکرة‌الاولیا خرده‌گیران را پیشاپیش از آوردن نام رابعه‌ی عُدویه در صف رجال چنین پاسخ می‌دهد: «... چون زن



در راه خدای مرد باشد، او را زن نتوان گفت، چنان که عباسی طوسی گفت: چون فردا در عرصات آواز دهند که یا رجال! اول کسی که پای در صف رجال نهد، مریم بُود.<sup>۱۴</sup>

نیازی به گفتن ندارد که در نصی که پایه و اساس این کلام مذکر را برمی سازد، در قرآن، زن در هیچ جایی واسطه مورد خطاب قرار نگرفته است. در این فرهنگ مذکر، زن در ذات خود گناهکار و به لحاظ عقلی موجودی ناقص دانسته می شد. در ادبیات شواهد این فرونگری به زنان را فراوان می توان یافت. حتی از شاعری همچون فخرالدین اسعد گرگانی که منظومه‌ی عاشقانه‌ی او را درباره‌ی عشقی ممنوع به نام ویس و رامین سروده، چنین نگاهی را به زن می بینیم:

### زنان چون نیمه‌ها ناتمام اند ازیرا خویش کام و زشت نام اند

تن زن عرصه‌ی نشست خونی نجس دست کم در چند روزی از هر ماه بود و حتی از عبادت در چنین روزهایی منع شده بود. اما همین تن زنانه اغوا می کرد و این اغوا حق انتخابی را در رابطه با مرد به او می داد که فرهنگ مردسالاران را بر نمی تابید. این تن و به ویژه گیسوان زن باید از نگاه نامحرم پوشیده می ماند. از نگاهی تاریخی می توان گفت گفتمان حجاب که از ضرورتی قبیله‌ای و بدوی، فضیلتی اخلاقی را برای همه‌ی اعصار و جوامع پیشرفته‌تر بیرون می کشد، در واقع ادامه‌ی «ختنه‌ی زنان» به وسایلی دیگر است. هر دو، هدفی جز «ابژه کردن» تن زن نداشته‌اند. بی خود نیست که در شرق اسلامی و ایران، چشمان زن

<sup>۱۴</sup> فریدالدین عطار نیشابوری، تذکرة الاولیا، تصحیح محمد استعلامی، (۱۳۸۳) چاپ چهاردهم، نشر زوار.

گویاترین اندام او هستند (آن نرگسان بیمار که نمی توانست پوشیده بماند). می توان با این نظر رضا براهنی موافق بود که «تاریخ ایران در گذشته مذکر بوده است و بی زن... زن ایرانی در گذشته عملاً وجود خارجی نداشته است. اگر وجود خارجی داشته، وجودی مخفی، مرموز، عقب‌نگه‌داشته‌شده و مردزده بوده است... سیادت تاریخی مرد، زن را تنها به‌عنوان یک انسان درجه‌دو، انسانی شیئی شده و از انسانیت افتاده خواسته است».<sup>۱۵</sup> در ادامه اما او سخنانی می گوید که نشان می دهد براهنی همچون یکی از سرآمدان روشن فکری پیش از انقلاب، حتی از گذشته‌ی نزدیک تاریخی خود بی اطلاع بوده یا عامدانه خود را به بی اطلاعی زده است که می گوید: «طوری که گویی او [زن] حتی حاضر و ناظر بر جریان‌های تاریخی هم نمی توانسته باشد، چه رسد به اینکه مثل زینب اعراب، نطق و بیانش مجلس یزید را به لرزه درآورد. یا مثل ژاندارک عصبان را به وحی و الهام درآمیزد».<sup>۱۶</sup> حتی این حکم تاریخ ادبیاتی او هم کلی و تعمیمی خطاست که می گوید: «... تا زمان فروغ، شعر فارسی از داشتن مرد معشوق، مردی که از دیدگاه حسی، عاطفی و جسمانی یک زن دیده و تصویر شده باشد، محروم می ماند».<sup>۱۷</sup> کافی است این بیان شعری صریح را از مهستی گنجوی درباره‌ی معشوق مرد خود (جوانی قصاب) در اینجا یادآور شویم:

### چون پوست کشد کارد به دندان گیرد آهن ز لبش قیمت مرجان گیرد

۱۵ رضا براهنی، (۱۳۶۳) تاریخ مذکر. نشر اول، صص ۲۸-۲۹.  
 ۱۶ همان. ادامه‌ی سخنان براهنی بسی تأمل برانگیز است که درباره‌ی زن معاصر، خود نیز چنین می گوید: «... و پس از آنکه چادر کنار گذاشته، خیز برداشته در بی‌اصالت‌ترین هیئت‌ها تا خود را به صفوف مقدم زنان با فرهنگ جهان برساند که می بینیم چگونه پس از این خیز برداشتن در آن سوی صفوف در ابتدالی پوچ و یاوه دارد می افتد و لجن سروروی‌اش را می پوشاند!» خواننده شک می کند که این سطور را براهنی از شریعتی نقل به مضمون کرده یا مستقیماً از سید قطب مصری در نوشتن آنها الهام گرفته است؟  
 ۱۷ همان، صص ۳۵-۳۶.

او کارد در دست خود خویش میزان گیرد  
تا جان گیرد، هر آنچه با جان گیرد

و نیز از همین شاعر است:

جوله پسری که جان و دل خسته‌ی اوست  
از تار زلفش تن من بسته‌ی اوست  
بی‌پود چو تار زلف در شانه کند  
زان این تن زارگشته پیوسته‌ی اوست

یا این بیان زنانه در وصف معشوق در شعر ملک جهان خاتون:

شب‌های دراز تا سحر بیدارم  
نزدیک سحر، روی به بالین آرم  
می‌پندارم که دیده بی دیدن دوست  
در خواب رود، خیال می‌پندارم  
آن دوست که آرام دل ما باشد  
گویند که زشت است، بهل تا باشد  
شاید که به چشم کس نه زیبا باشد  
تا باری از آن من تنها باشد

در تاریخ ادبیات ایران اگرچه شمار زنان شاعر کم نبوده، اما آنان هویت خود را همواره در ساختار بدیعی و معنایی کلام مذکر، یا به تعبیری دیگر در ساختار «کلام پدر»، بیان کرده‌اند. اما باید به یاد داشت که صرف گفتن شعر برای یک زن، شکستن آن عرفی بود که همان تاریخ مذکر بر او و هم‌جنسان او تحمیل کرده بود. شاعر زن با گفتن هر مصرع، سکوتی را می‌شکست که

لازمه‌ی شکستن آن، نخست توانایی خواندن و نوشتن بود که اکثریت عظیمی از زنان از این توانایی محروم بودند. از این روست که زنان شاعر از لایه‌های بالایی جامعه برمی‌خاستند و آثار شعری آنها هم در حلقه‌ای از نخبگان جامعه جریان می‌یافت. شکستن سکوت برای شاعر زن خالی از آن اضطرابی نبود که هارولد بلوم (Harold Bloom) برای نوآوری در سخن برای شاعر ناگزیر می‌داند. اما به مصاف اسلاف مرد رفتن برای به اصطلاح «شاعره» اضطرابی مضاعف را در پی داشته است. او به عرصه‌ای ممنوع پا می‌گذاشت که فقط از آن مردان شاعر می‌بود و با نشر سخن خود، تن خود را در برابر دید نامحرمان می‌گذاشت. چنین منع و ممنوعیتی برای «شاعر» مرد در کار نبود. در برابر زن شاعر، به‌هنگام شکستن سکوت، همه‌ی مجازات و استعارات و اوزان متصلب کلام مردانه قد برمی‌افراشتند، اوزانی که در اصل، طبیعی‌ی زبان فارسی نمی‌بود. استقبال‌های شاهزاده جهان ملک خاتون از شاعر هم‌عصر خود، حافظ، اگرچه مصافی از پیش محتوم به شکست می‌نماید، اما از زبان اوست و در یک بداهه‌سرایی که این بیت را از او خطاب به حافظ می‌خوانیم:

**حافظا این می‌پرستی تا به کی**

**می ز تو بیزار و مستان نیز هم**

او نه تنها در برابر حافظ به طبع آزمایی برخاسته، بلکه شعرهایی نیز در استقبال از شعر سعدی سروده است. در پاره‌ای از غزلیات او اما می‌بینیم که به بیانی خاص از خود و به فرارفتی از صرف تأثیر از آن دو سخنور نزدیک شده است. این فرارفت‌ها را در آثار دیگر زنان شاعر نیز می‌توان یافت. حتی در زمان ما و در ادبیات معاصر، سیمین بهبهانی با اینکه در قالب و اسلوب کلاسیک شعر می‌سرود، اما این فرارفت را نه تنها به صورت تشبیهات و استعارات تازه بلکه در اوزان بدیعی که به کار گرفته، در شعرش می‌توان دید. این غزل از

جهان ملک خاتون نمونه‌ای از این فرارفت است:

خوش آن شبنم که ز روی تو ماهتابی بود  
 امید صبح وصالم به آفتابی بود  
 خوش آن زمان که به روی تو برگشادم چشم  
 خوش آن دمی که به وصلت مرا شتابی بود  
 جمال روی تو را من نشانی نیارم داد  
 چه جای این مگر آن خود خیال و خوابی بود  
 به راه بادیه‌ی شوق و کعبه‌ی مقصود  
 زلال وصل تو جستیم و خود سرابی بود  
 طیب درد مرا دید و شرح حال بگفت  
 عزیز من، چه شد آخر تو را جوابی بود  
 بریخت خون دلم گفتمش و بالت نیست؟  
 بگفت خون چنین ریختن ثوابی بود  
 به سرزنش، همه یاران محرم گویند  
 جهان همیشه تو را رونقی و آبی بود<sup>۱۸</sup>

اقبال مردانه از چنین شعری و به‌طور کلی شعر زنان و آوردن نام و آثارشان در تذکره‌ها و جنگ‌ها در نهایت ناشی از دیدن گونه‌ای وضع شیئی در غیر ما وضع له می‌بود یا آنچه از آن به‌عنوان «غریزه‌ی حظ بصر» (Scopophilic instinct)<sup>۱۹</sup> یاد

<sup>۱۸</sup> پروین دولت‌آبادی، (۱۳۶۷) منظومه‌ی خردمند: بررسی احوال و گزیده‌ی اشعار ملک جهان خاتون. نشر گهر. ص ۸۷.

<sup>۱۹</sup> تعبیری از فروید به‌معنای التذاد از دیدن متعلقات ابژه‌ی زن

کرده‌اند. این سخنی به گزاف نیست اگر بگوییم که در چنین زمینه‌ی فرهنگی یا تاریخی‌ای جمله‌ی زنانه همواره جمله‌ای با فعل لازم (ناگذار) در قیاس با جمله‌ی مردانه با فعل متعدی (گذارا) بوده است. به سخن دقیق‌تر، نهاد در این جمله کنش‌پذیر بوده است تا کنشگر و از هویتی در بند سخن می‌گفته است:

کاشک تنم بازیافتی خبر دل  
 کاشک دلم بازیافتی خبر تن  
 کاش من از تو برستمی به سلامت  
 آی فسوسا! کجا توانم رستن

– رابعه‌ی بلخی

اگر برای شعر زنانه در تاریخ ادبیات ایران سیری را از رابعه‌ی بلخی تا فروغ فرخزاد، یا به سخن دیگر، فراگشتی را از سوژه‌ی کنش‌پذیر تا سوژه‌ی کنشگر در نظر بگیریم، طاهره با بیانی کنش‌مند در نفی یک‌باره‌ی کلام مذکر «قانون پدر» در شعر خود با فاصله‌ای نه‌چندان دور پشت سر فروغ ایستاده است.

در پژوهش‌های اخیر درباره‌ی شعر زنان در ادبیات فارسی اغلب به شرح و توصیف مضامین شعرها پرداخته شده تا ویژگی‌های سبکی و صوری آنها. درباره‌ی شعر طاهره این پژوهش‌ها به‌ویژه با رویکرد فمینیستی بر کنایندگی (agency) طاهره همچون یک زن در زندگی اجتماعی‌اش تأکید می‌گذارند و به‌درستی از او همچون پیشگام‌رهایی زنان در تاریخ معاصر ایران یاد می‌کنند. از رویکردی دیگر در مقدمه بر ترجمه‌ی گزیده‌ای از شعرهای طاهره به زبان انگلیسی، می‌خوانیم که طاهره نه در مکتوبات منشورش که در شعر است که

چهره و سودای خود را آشکار می‌سازد.<sup>۲۰</sup> اما باید گفت که در خوانش شعر طاهره به‌ویژه از بعضی رویکردهای دانشگاهی اخیر، جایگاه این شعر تا حد ادبیاتی مرامی و مسلکی تنزل داده شده است. از مشکلات پرداختن به طاهره یکی هم این است که ما حتی نمی‌توانیم به یک زمان‌بندی برای تاریخ سرایش قطعات پراکنده‌ی شعر او برسیم. در تذکرها یا گزیده‌ی شعرهای او به تاریخ سرایش شعرها بر نمی‌خوریم، مگر معدودی که مناسبتی را برای سرودن آنها ذکر کرده‌اند. از این رو ما بر مبنای حجم اندک به‌جامانده از آثارش نمی‌توانیم به سیری زمانی از تحول ذهنی و زبان شعری یا به تاریخچه‌ای از این «سودا» دست یابیم. با این حال می‌توان گفت که چنان‌که از مضامین شعرها برمی‌آید، این شعرها در پی دگرگونی‌ای درونی و تحول ذهنی طاهره در پی بریدن از افکار شیخیه و گرویدن به بدعتی تازه سروده شده‌اند. مضامین شعر طاهره تنها در چهارچوب این دگرگونی درونی اوست که معنای خاص خود را می‌یابند.

پژوهنده‌ای مضامین شعر طاهره را در مقولاتی همچون عشق عرفانی به خدا و مظهر این عشق در وجود باب (و به‌زعم این پژوهشگر شاید هم در وجود بهاء)، سودای خود را به بلافکندن و طلب شهادت، شور و شر آخرالزمانی و آرزوی سامان اجتماعی‌ای نو و ستیز با روحانیان برشمرده است و به‌گفته‌ی او دو مضمون آخر را می‌توان در گفتمان آزادی‌خواهان عصر مشروطه نیز یافت.<sup>۲۱</sup> این پژوهشگر با رویکرد خاص خود به سخن و کنش طاهره او را سرنمونی آیینی از یک زن «باهوش، جسور، زبان‌آور و عمیقاً دل‌سپرده به

20 Amin Banani, Jascha Kessler, and Anthony A. Lee, (2005) *Tāhīrīh: A Portrait in Poetry: Selected Poems of QurratulAyn*. Kalimat Press, p. 3.

21 Susan Maneck, (2004) 'Tahirih: A Religious Paradigm of Womanhood' in Sabir Afaqi, (ed.) *Tahirih in History*. Kalimat Press, p. 197.

اهداف دینی در عین زیباییِ منظر...» توصیف می کند. با نظر به زندگی و سلوک شخصی طاهره اما مشکل بتوان او را زنی نمونه برای هیچ کدام از ادیان شناخته شده دانست. می توان در اینجا با آنتونی لی موافق بود که طاهره زنی «شورش‌ی بود، خود را از قید شوهر و فرزند رها کرده بود، عصبانی و پرخاشگر و عامدانه و آگاهانه در ابراز عقاید خود راه افراط می پیمود».<sup>۲۲</sup> این لحن تند و پرخاشگر او را گاهی در شعرش نیز می بینیم:

### یا الها حق این شاهنشهان وارهانم از شئونات خسان

گذشته از این باید گفت شعر طاهره را نمی توان بیرون از فراداهش شعر فارسی و به ویژه فراداهش عرفانی آن بازخواند. این فراداهش بخشی از بینامتنیت شعر اوست و همچون گونه ای تأثیر از اسلاف آشکارتر از آن است که بتوان نادیده گرفت؛ مثلاً تأثیر حافظ در این ابیات او:

خرقه و سجاده به دور افکنم  
باده به مینای بلور افکنم  
شعشعه در وادی طور افکنم  
بام و دراز عشق به شور افکنم  
بر در میخانه بود جای من

یا:

اگر مشرک کافر م از توام  
اگر خاطی قاصر م از توام

<sup>22</sup> Lee, A. 'Theology of Tahirih as Revealed in Her Poems'



و نیز در این بیت:

سوی غمش رقص کنان می رود  
هر که تمنای لقامی کند

در بیت زیر نار به چه معناست؟ به کدام «نار» یا آتش اشاره دارد؟ از قرآینی در شعر او می‌توان نار را در بیت زیر به نار در کوه طور تعبیر کرد:

زدلم شراره بارد که نسب ز نار دارد  
ز چه رو ثمر نیارد که به کام باشد این دل؟

اما در بیت زیر فوران نار از ارض «فا» (شیراز) رگه‌ای از آتش نامیرای حافظانه را نیز به صورت یک تلمیح در خود دارد:

فوران نار ز ارض فا، نوران نور ز شهر طا  
ظهران روح ز شطرها و لقد علا و قد اعتلا

در همان فرادش عرفانی و به‌ویژه در شعر حافظ، طعن و کنایه به شیخ و دکاکین زهد و تقدس مضمونی تکرارشونده است. در شعر طاهره اما رفتار با این مضمون با اعلام فسخ آن گفتمانی که این دکاکین زهد را سراپا نگه داشته و مشروعیت بخشیده بود، به گونه‌ای دیگر است. درباره‌ی عشق عرفانی او و تجسم زمینی محبوب در هیئت جوانی بدعت‌گذار (باب) نیز می‌توان اشاره کرد که این تجسم در خیال او صورت گرفته بود و بدان گونه بود که می‌خواست. در عالم واقع می‌دانیم که طاهره به هنگام دل‌سپردن به ندای این بدعت‌نه‌چهره‌ی باب را از نزدیک دیده بود و نه نوشته‌های او را آن گونه که باید و به‌تمامی خوانده بود. می‌توان با عباس امانت موافق بود که پس از گرویدن به بدعت تازه، استقلال فکری طاهره و اینکه تا چه اندازه در چهارچوب فکری

بایه حرکت می کرد، یک پرسش است.<sup>۲۳</sup>

گذشته از این، کاربست نام «بهاء» یا صفت «بهائی» نیز در شعر او نمی تواند اشاره به بنیان گذار آیین بهائی باشد. در این باره مؤلف تذکره‌ی شعرای بهائی می گوید: «... قول نبیل نیز قابل تردید نیست چه به صراحت می گوید خودم آن اشعار را [که] به خط طاهره بود، دیدم. در این صورت و با توجه به اینکه جناب طاهره تا آن تاریخ، سنه‌ی شصت که مقصود ۱۲۶۰ هجری قمری است، حضرت بهاءالله را زیارت نکرده بود و هم آثاری از حضرت نقطه‌ی اولی که اشاره به وجود بهاءالله داشته باشد تا آن وقت وجود نداشت و از طرفی می دانیم که لقب بهاء و بهاءالله را جمال قدم در واقعه‌ی بدشت سال ۱۲۶۴ قمری برای خود اختیار فرمودند. این اشاره به اسم الهی را در شعر او جز یک وارده‌ی قلبی نمی توان تلقی نمود.»<sup>۲۴</sup> طاهره در زمان آن تحول ذهنی زنی عامی و ناآگاه در معارف دینی نبود که سراپا شیفته‌ی هر سخنی بدعت آمیز گردد، بدان لبیک گوید و چنین خطاب به بدعت گذار بسراید:

### لمعات وجهک اشرفک و شعاع طلعتک اعتلا

ز چه رو الست بر بکم نرنی که بلی بلی<sup>۲۵</sup>

او پیش از این تحول ذهنی از شیخیه و بدعت تا حدی مجاز این جریان دینی، دل کننده بود و به گفته‌ی عباس امانت گرویدنش به بدعت تازه با استناد

<sup>۲۳</sup> عباس امانت، (۱۳۹۸) «باب را باید صاحب اندیشه‌ی گسست از اسلام دانست»، گفت و گو با ایقان شهیدی، آسو.

<sup>۲۴</sup> تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی، ص ۱۳۲.

<sup>۲۵</sup> چنان که در فصل اول گفته آمد این شعر به گفته‌ی کسروی از خود طاهره است و بعدها به دیوان صحبت لاری افزوده شده است.

به گفته‌هایی از خود طاهره در یک کشف و شهود آنی رخ داد.<sup>۲۶</sup> در شعر طاهره این تحول ناگهانیِ درونی چنین به وصف درآمده است:

بر در دل تا ارنی گو شدم  
 جلوه کنان بر سر آن گو شدم  
 هر طرفی گرم هیاهو شدم  
 او همگی من شد و من او شدم  
 من دل و او گشت دلارای من  
 کعبه‌ی من خاک سر کوی تو  
 مشعله افروز جهان، روی تو  
 سلسله‌ی جانِ حَم گیسوی تو  
 قبله‌ی دل، طاق دو ابروی تو  
 زلف تو در دیر، چلیپای من

...

پژوهشگری دیگر، امین بنانی، در جستاری با رویکردی تاریخی و با تکیه بر مضامین شعر طاهره آن را بیانگر آرمان‌های اجتماعی و آیینی بدعت باب می‌داند.<sup>۲۷</sup> اگر مجاز باشیم که در نگاهی تاریخی لفظ «اگر» را به کار گیریم، می‌توانیم بگوییم که اگر طاهره زنده می‌ماند، ای بسا که در اثر سخن و کنش اجتماعی او همچون یک زن، آن بدعت تازه نه همان می‌شد که شد و با تأثیری که در نگرش‌های آزادی‌خواهانه‌ی پس از خود بر جا می‌گذاشت، انقلاب

<sup>26</sup> *Resurrection and Renewal: The Making of the Babi Movement in Iran, 1844-1850*, p. 302.

<sup>27</sup> Amin Banani, (2000) 'Tahirith a Portrate in Poetry', *The journal of Bahai Studie*, p. 8.

مشروطه به لحاظ مضمون و هم به لحاظ شکل و به ویژه نقش زنان در جریان آن، سرنوشت دیگری پیدا می‌کرد.

با در نظر داشتن حجم کم شعرهای به‌جامانده از طاهره باید گفت که بی‌شک آنچه شعر او را در دوران خود برجستگی می‌بخشد، همین مضامین طرح‌شده در آن است و در خوانش شعر او نخست باید به همین مضامین پرداخت. باید اما دید که این مضامین در تجربه‌ی یکه‌ی زنانه‌ی او چه بیان ویژه‌ای پیدا کرده‌اند. مضمون تکرارشونده در شعر طاهره را می‌توان «صلا» یا فراخوانی دانست به چیزی نو، به آنچه آیان (در حال آمدن) است، آغازی دیگر که در حال آشکار شدن است:

**طلعات قدس بشارتی که جمال حق شده برملا  
بزن ای صبا تو به ساختش، به گروه غم‌زدگان صلا**

شعر طاهره را اما با نظر به مفهوم نو و ملازماتش در آن نمی‌توان تا حد یک «مانیفست» مرامی تقلیل داد. معنای این نو را آن‌گونه که طاهره در شعرش در اشتیاق آن بود، نمی‌توان در صرف یک چهارچوب دینی محصور کرد. این مفهوم در شعر طاهره تعبیر حافظانه‌ی طرحی نو در افکندن را به یاد می‌آورد: مطلق چیزی نو... آنچه تاکنون نبوده است. این نو اما در اکنون طاهره و از نگاه او در دعوتی از یک بدعت، خود را آشکار کرده بود. این آشکارگی یا «ظهور» یکی دیگر از مضامین تکرارشونده در شعر اوست:

**ای عاشقان، ای عاشقان، شد آشکارا وجه حق  
رفع حجب گردید، هان! از قدرت رب‌الفلق**

خیزید کاین دم با بهاء ظاهر شده وجه خدا  
 بنگر به صد لطف و صفا، آن روی روشن چون شفق  
 یعنی ز خلاق زمان شد این جهان خرم جنان  
 روز قیام است، ای مهان! معدوم شد لیل غسق  
 آمد زمان راستی، کژی شد اندر کاستی  
 آن شد که آن می خواستی از عدل و قانون و نسق  
 شد از میان جور و ستم، هنگام لطف است و کرم  
 ای دون به جای هر سقم، شد جانشین قوت و رmq  
 علم حقیقی شد عیان، شد جهل معدوم از میان  
 برگو به شیخ اندر زمان، برخیز و بر هم زن ورق  
 بود ار چه عمری واژگون، وضع جهان از چند و چون  
 هان شیر آمد جای خون، باید بگردانی طبق  
 گرچه به انداز ملل، ظاهر شده شاه دول  
 لکن به لطف لم یزل، برهاند از ایشان غلق

می گوئیم که این شعر خبر از آغاز «نو»یی را می دهد: بدعتی که شعر از آن  
 به آشکارگی وجه حق از پس پرده های ظلمت تعبیر می کند. این «نو» اما هنوز  
 متحقق نشده، چرا که اگر متحقق شده بود، شاعر صلای آغاز آن را نمی داد.  
 همگان از آن باخبر می بودند. شعرهای طاهره را می توان برگردان های از همین  
 مضمون صلای آغاز یک «نو» خواند. این آشکارگی حقیقتی نو یا بدعت به یک  
 معنا در زمان خود ورق دیگری بود که در دفتر دین گشوده می شد:

علم حقیقی شد عیان، شد جهل معدوم از میان  
 برگو به شیخ اندر زمان، برخیز و بر هم زن ورق

اما این تنها دین نبود که دفترش ورق می خورد. در جهان آرزوشدهی این شعر، علم حقیقی به جای علم دروغین؛ عدل به جای ظلم، نظم و نسق به جای بی نظمی و آشوب می نشیند و ناهم‌زبانی (غلق) جای خود را به هم‌زبانی در میان ملل خواهد داد. ملل به معنای مذاهب و فرق دینی و نه به معنای «ملت» به مفهومی که از مشروطه به این سو مصطلح شد.<sup>۲۸</sup> حال پرسش این است که در ذهنیت این زن چه اتفاقی افتاده بود که از یکسو واژگونی (بی سامانی) جهان کهنه‌ی پیرامون خود را می دیده و از سوی دیگر از نویی سخن می گوید که می آید، که هنوز نیامده است؟

گفته‌اند که ذهنیت مدرن بود که سنت را اختراع کرد و با پیدایی این ذهنیت یا «آگاهی نوین» از صدر مشروطه به این سو بود که ذهن ایرانی به «سنت» همچون یک مفهوم در برابر «نو» پی برد. پیش از آن در جهان همگون و هماهنگ او چیزی به نام سنت به مفهوم سنت شناخته شده نبود. اما سال‌ها پیش از پیدایی آن آگاهی نوین در جهان ترسیم شده در شعر یادشده، ما رویارویی کهنه و نو را به صورت تقابلی آشتی ناپذیر از «شب» و «روز» آشکارا می بینیم. این تقابل، ابیات شعر را به هم پیوند زده است. از منظری که این شعر در برابر ما به جهان خود می گشاید، سنت وجود دارد و با همه‌ی قدرت قاهر خود وجود داشته است و مهم‌تر اینکه چنان که شعر بیان می کند، ذهنیت سراینده بر آن دانستگی داشته و خواستار رهاشدن از آن است. این خواست رهایی را در شعرهای دیگر طاهره از هر آنچه گذشته است به تعبیر مختلف می بینیم. مثلاً در این بیت از یکی از شعرهایش:

<sup>۲۸</sup> آن‌گروه زبانی طاهره در اینجا یک «تعقید» را نشان می دهد و آنچه از معنای بیت برمی آید به صورت هم‌زبانی در برابر ناهم‌زبانی برداشت نویسنده است.

## تا مرفع آیم اندر بسط عدل وارهم از شأن غیریات هزل

نکته‌ی دیگر اینکه در شعر یادشده، سراینده از سرآمدن نابسامانی و واژگونی امور جهان خود خبر می‌دهد با این مژده که از این پس «شیر» به جای «خون» خواهد نشست:

بود ارچه عمری واژگون، وضع جهان از چندو چون  
هان شیر آمد جای خون، باید بگردانی طبق

این تنها دستی زنانه است که از میان همه‌ی استعاره‌های دیگر برای بیان فراگشتی در جهان بیرونی و عینی و نه تجربه‌ای درونی و عارفانه، شیر را به جای خون می‌نشانند. شاعر خطوط آن بدعت را که بدان دل نهاده بود و سرانجام نیز جان بر سر آن گذاشت، در ابیات شعر یادشده ترسیم کرده است، اما این بدعت چه نسبتی با شعر او برقرار می‌کند؟ آیا می‌توان شعر او را نیز همچون یک «ابداع» خواند؟ آنچه او خود از آن همچون «طرز دیگر» نام می‌برد، بازتابی از یک سوژگی زنانه (feminine subjectivity) به صورت صدایی متفاوت در شعر زمانه‌اش و نیز در فراداهش شعر زنان پیش از اوست؟

## طرزی دیگر

هان طرز دگر سازم، این عید سعید آمد  
انوار خداوندی از پرده پدید آمد

شعر زنانه با طاهره آغاز نشده نبود و بی پیشینه نبود. فرادش شعر زنانه در تاریخ ادبیات ایران سده‌ها پیش از طاهره با سخنان رابعه‌ی بلخی و از همان زمان رودکی آغاز شده بود:

الا ای باد شب‌گیری گذر کن  
زمن آن ترک یغما را خبر کن  
بگو کز تشنگی خوابم ببرد  
ببردی آبم و خونم بخوردی

از رابعه نیز اکنون اشعار اندکی در دست داریم و شگفت اینکه هر دو شاعر سرنوشت یکسانی داشتند: کشته‌شدن در جوانی و در لحظه‌ی شکفتگی تن و ذهن، یکی به جرم عشقی ممنوع و دیگری به جرم داشتن باوری ممنوع. این زنانگی سرکش را، همه‌ی کشش و تنش دنیای این دو شاعر زن را، در تقابلی از «تن» و «کمند» در شعر رابعه می‌توان یافت که در شعر طاهره نیز بازتاب یافته و بعدها در شعر مدرنیست فروغ فرخزاد نیز در زمانه‌ای دیگر و به زبانی دیگر این بازتاب ادامه می‌یابد. مرگ فروغ نیز در اوج جوانی و شکفتگی زبان شعر او اتفاق افتاد.

طاهره زمانی سخن به شعر گفت که تن زبان شعری فارسی فرسوده بود. استعاره‌های مرده، مجازات و تشبیهات دست‌سوده و مضامین تکراری، خون و حیات را از این تن گرفته و تکلف و طمطراق قلم‌نشینان درباری و شیخان



مدرسه آن را نحیف و زار ساخته بود. سبک بازگشت و ادامه‌ی آن تا نیمه‌ی عصر ناصری، اگرچه در واکنش به ابتذال سبک هندی پا گرفته بود، اما چنان‌که از نام آن برمی‌آید، حرکتی بود که رو به گذشته داشت و در بهترین نمودهایش به صورت قصیده و غزل از سبک خراسانی و عراقی تقلید می‌کرد. سیروس شمیسا به درستی می‌گوید که «قصیده در دوره‌ی بازگشت دارای هیچ‌گونه اصالتی نیست، نسخه‌ی دوم اشعار قدمای سبک خراسانی و عراقی است... چندین شاعر مکرراً از یک نمونه‌ی اصلی تقلید می‌کردند».<sup>۲۹</sup> شعر فارسی در پی نابسامانی‌های پس از حمله‌ی مغول سال‌ها بود که دوران انحطاط خود را می‌گذراند و چنان‌که شمیسا می‌گوید: «... حافظ کشتزار ادبیات بعد از خود را بی‌برکرده بود.»<sup>۳۰</sup> هنوز سال‌هایی باید می‌گذشت که با رواج چاپ و روزنامه، فراگشتی بنیادین در ذهنیت ادبی و بیان شعری در اثر نزدیکی زبان نوشتار با گفتار زنده و روزمره‌ی مردم پدید آید و ماهیت خود شعر، موضوع اندیشیدن گردد، چنان‌که در نوشته‌های آخوندزاده یا تقی رفعت و پس از آنها در تأملات نیما در باب شعر می‌بینیم. شعر طاهره به‌رغم مضامین متفاوتش از دایره‌ی تنگ زبان ادبی فرسوده‌ی عصر خود نمی‌توانست فراتر رود. با این حال در لابه‌لای یکی از مناجات‌های به‌جامانده از طاهره به چنین سطری نیز برمی‌خوریم که عدول از عرف و هنجار متکلف زبان ادبی و آیینی زمانه‌اش را نشان می‌دهد: «... آن‌که خواهد زنده نماید و آن‌که خواهد بزباید و نگارد و برآرد و نگاهش دارد.»<sup>۳۱</sup>

<sup>۲۹</sup> سیروس غزل در شعر فارسی، ص ۱۹۴.

<sup>۳۰</sup> همان، ص ۱۴۴.

<sup>۳۱</sup> برگرفته از: «یادبود صدمین سال شهادت نابغی دوران طاهره قره‌العین» (۱۳۶۸ ق)، برگه‌ی ۳۳.

این انحطاط ادبی را باید در بستره‌ی تاریخی انحطاط فرهنگی گسترده‌تری دید که طی آن افول شعر با «زوال اندیشه»<sup>۳۲</sup> پیوندی تنگاتنگ داشت. در دوران این انحطاط که با یورش مغول آغاز شده بود، شب تاریک قرون وسطای ایرانی، بیدل دهلوی را باید واپسین درخشش شعر پس از حافظ، آن هم در شبه قاره‌ی هند، دانست. حافظ نه تنها پس از خود در تاریخ غزل سرایی، زمینی خشک و بایر بر جا گذاشته بود، بلکه به گفته‌ی جواد طباطبایی، «حافظ آگاهی ملی آخر زمان تاریخ ایران را به بیان عرفانی پیوند زد و با او نه تنها دوره‌ای از تاریخ ایران به سر آمد، بلکه دفتر آگاهی ملی ایرانیان به گونه‌ای که در دوره‌ی اسلامی به دنبال دو قرن سکوت تکوین پیدا کرده بود، برای همیشه بسته شد».<sup>۳۳</sup> در همین دوران است که نه فیلسوف و نه شاعر را یارای سخن گفتن نیست و کلیم کاشانی، شاعر سبک هندی در سده‌ی دهم هجری، فضای فرهنگی ایران را چنین وصف می‌کند:

### وطن خس و خار بی کس است کلیم برو سواد وطن را از آستان بردار

می‌توانیم همچون جواد طباطبایی بر این باور باشیم که در بررسی تاریخ تحول سوژه‌ی «آگاهی» در ایران در مقایسه با سیر این آگاهی در اروپا، ما با یک «خلاف آمد عادت» روبه‌رویم: رنسانس ایرانی پیش از دوران قرون وسطایش رخ داده است. در تأیید این نظر باید افزود که اگر نخواهیم روایت اروپامحورانه از پیدایش رنسانس و پی‌آیند آن، مدرنیته را نه فقط در بعدی زمانی، بلکه در بعد مکانی یا «فضایی مکانی شده» نیز بنگریم، باید

<sup>۳۲</sup> تعبیری از جواد طباطبایی

<sup>۳۳</sup> دیباچه‌ای بر نظریه‌ی انحطاط ایران، ص ۴۵۸.

گفت که این دگرگونی فرهنگی نه تک‌کانونی (monocentric)، بلکه چندکانونی (polycentric) بوده است و ناگهان و فقط در اروپای قرن پانزدهم و شانزدهم رخ نداده بود.<sup>۳۴</sup> رنسانس فکری ایرانی یا به تعبیر پژوهشگری دیگر، عباس میلانی، «رنسانس سقط‌شده‌ی ایرانی» سده‌ها پیش از مدرنیته‌ی اروپایی رخ داده بود.<sup>۳۵</sup> این رنسانس هرچند به گفته‌ی میلانی تغییری جدی در منزلت زن ایرانی بر جا نگذاشت، اما چنان‌که در فصل پیشین بدان اشاره شد، همچون آگاهی‌ای درون‌زاد به‌رغم گسست‌های خون‌بار تاریخی در زمینه‌ای از تضاد میان شهریت و بیابان همچنان ادامه داشت: گسلی زلزله‌خیز اما خاموش که گاهی در قالب بدعت‌های دینی و عرفانی، گاه سرپیچی‌ها و طغیان‌های مردمی و نیز در درخشش‌های ادواری هنر و معماری در فضای گفتمان غالب فعال می‌شد. باده‌های ناخورده‌ای همچنان در رگ تاک می‌بود. بدعت دینی باب و چرخش ذهنی طاهره را نه گسستی در خلاء، بلکه در فضایی از همین تکاپوی نامیرای ذهن و زبان ایرانی در یکی از آخرین شب‌های تاریک قرون وسطای خود باید دید. این بدعت یا آنچه باب آن را «خلق بدیع» می‌خواند، پاسخی بود به ناامیدی مردم در برابر برآمدن حضور قاهر غرب و بحرانی از بی‌اعتمادی که در تاروپود سیاسی، اقتصادی و اخلاقی جامعه‌ی ایرانی خانه کرده بود.<sup>۳۶</sup> بدعتی راکه طاهره بدان باور داشت، برخلاف نظر پاره‌ای پژوهشگران، نمی‌توان ادامه یا تحقق موعودگرایی قلمداد کرد، اگرچه به همان ادبیات موعودگرایانه

<sup>۳۴</sup> با نگاهی به این منبع:

Susan Stanford Friedman, (2006) 'Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies', *Modernism/modernity*, 13(3), pp. 425-443. Project MUSE.

<sup>۳۵</sup> Abbas Milani, (2004) *Lost Wisdom: rethinking Modernity in Iran*. Mage, p. 20.

<sup>۳۶</sup> Abbas Amanat (2009) *Apocalyptic Islam and Iranian Shi'ism*. I. B. Taurus, p. 111.

سخن می گفت. این بدعت همچون یک گسست، پایان موعودگرایی را اعلام می داشت و چنان که میلانی به درستی می گوید: «انتهای منجی گری، آغاز تجدید است.»<sup>۳۷</sup> در تعیین جایگاه تاریخی طاهره می توان با پژوهشگری دیگر، عباس امانت، موافق بود که «صدای زنان در قرن نوزدهم بخش مهمی از تاریخ ناگفته است. جای طاهره در این تاریخ خیلی خالی است، زیرا او اگرچه هم زمان با نهضت های فمینیستی غربی می زیست، اما در واقع مظهری از تجدید بومی بود.»<sup>۳۸</sup>

برای یافتن رگه هایی از این تاریخ ناگفته به صورت گفتمانی نو در شعر طاهره همچون صدایی زنانه، باید به مفهوم گسست در قالب یک ابداع به مفهوم ادبی کلمه برگردیم. ابداع، همچنان که بدعت، گسستی در «همان» و پذیره شدن چیزی «دیگر» و به کلی دیگر است که هیچ سازش یا شباهتی را با همان (گذشته) نمی پذیرد. در گفت و کردش طاهره این پذیره شدن نو یا دیگری به کلی دیگر را می بینیم. این دیگری اما نمی تواند در بی زمانی و بی مکانی رخ دهد، همچنان که بدعتی دینی نمی تواند از «گذشته»ی خود یکسره بریده باشد. هر ابداع یا بدعتی را می توان گفت برآمد تنشی میان همان و دیگری است و از دل این تنش است که پدید می آید. سخن طاهره را، قال و مقال او را، همچون یک نابهنگامی در این تنش است که می توان بازخواند. اما آیا ما در اینجا و در پرداختن به شعر طاهره نیز دچار خوانشی نازمان مند نخواهیم شد؟ در دورانی که طاهره می زیست «سنت» وجود داشت و مهم تر اینکه، چنان که پیش تر اشاره شد، ذهنیتی همچون او بر آن آگاهی داشت و خواستار گسست

<sup>۳۷</sup> عباس میلانی، (۱۴۰۰) «روشن فکران و بهائی ستیزی در ایران»، گفت و گو با شبینم طلوعی، آسو.

<sup>۳۸</sup> «باب را باید صاحب اندیشه ی گسست از اسلام دانست»، آسو.

از آن بود. بریدن از کهنه سرآغازی از نواست و تا آنجا که به ادبیات برمی گردد، می توان در چهارچوب دیالکتیکی از کهنه و نو به درجات مختلف، این روند را در همه ی ادوار تاریخی دید. رابطه ی حال با سنت همواره یکسان و لایتغیر نمی ماند. این رابطه ی دگرگون شونده، به گفته ی اکتاویو پاز (Octavio Paz)، در هر تمدنی صورتی دیگر و متفاوت دارد و هم به گفته ی او: «... ملل سنتی غرقه در گذشته ی خویش می زیند بی آنکه آن را به سؤال گیرند. ناآگاه از سنت های خود، با آنها و در آنها زندگی می کنند. هنگامی که آدمی متوجه شود که به سنتی تعلق دارد، ضمناً می داند که خود از آن سنت متفاوت است؛ این دانش دیر یا زود او را وامی دارد که درباره ی آن سنت سؤال کند، آن را به آزمون کشد و گاه آن را نفی کند.»<sup>۳۹</sup> ابداع ادبی را همچنین می توان بریدن از گذشته ای بیگانه و عادت شده و آفرینش نویی دانست که از آن خود است.

تنش میان کهنه و نو را در شعر طاهره می توان به صورت تنشی میان ساده و پیچیده، لفظ و معنا، و روح و تن دید. سخن شعری طاهره را به درستی معقد و پیچیده خوانده اند: گره ای در زبان او چنان که اشاره شد. در دفتر شعرش در یک جا این بیان ساده ی شعری را هم می خوانیم:

**بنما آفتاب را بی ابر  
بگشا از جمال خویش نقاب**

و در جاهای دیگر به بیت هایی برمی خوریم با اصطلاحات ویژه ی آیینی و تلمیعاتی از عربی، آن هم نه عربی معمول که دریافت معنا را در نگاه نخست دشوار می سازد:

<sup>۳۹</sup> اکتاویو پاز، (۱۳۶۱) کودکان آب و گل. ترجمه ی احمد میرعلایی، نشر کتاب آزاد، ص ۱۹.

بزنید نغمه ز هر طرف که زوجه طلعت ما عرف  
 رفع الغطا [القناع] وقد كشف، ظلم اللیال قد انجلی  
 فوران نار ز ارض فا، نوران نور ز شهر طا  
 ظهران روح ز شطرها و لقد علا و قد اعتلا  
 طیر العما تکفکفت ورق البهاء تصفصفت  
 دیک الضیاء تذرقت متجملاً متجللاً

به دنبال این بیت‌ها در همان غزل به سطرهایی نیز برمی‌خوریم که معنا را ساده و سراسر بیان کرده‌اند:

دلم از دو زلف سیاه او ز فراق روی چو ماه او  
 به تراب مقدم او شده خون من متبلبلا  
 ز غم تو ای مه مهربان، ز فراق تو ای شه دلبران  
 شده روح هیکل جسمیان، متخففاً متخلخلا

واقع این است که این سخن شعری هم پیچیده و هم ساده است. این دوگانه‌ی پیچیده و ساده به صورت رویارویی لفظ با معنا و با چیرگی لفظ بر معنای خود می‌نماید: صرفه‌جویی هرچه بیشتر در لفظ با تصریفی آهنگین از واژه‌های عربی در قافیه یا با دخالت در صورت معمول صرفی آنها مثلاً در این بیت:

ز ظهور آن شه آلهه، ز الست آن مه مالهه  
 شده آلهه همه والهه، به تغینات بلی بلی

در شعری دیگر، این گریز از معنای مقدر لفظ در حیطه‌ی کلام مذکر، لفظ را مستقل از معنا همچون صوتی آهنگین بر جای می‌گذارد:

## چه شود که آتش حیرتی ز نیم به قله‌ی طور دل فسککته و دککته متدکدکاً متزلزلاً

گفته‌اند که جمله‌ی بلند و پیچیده با بندهای پیرو، طبیعی زبان زنانه نیست. این بیت شعر طاهره چنین حکمی را نقض می‌کند و گفتنی است که ساخت پیچیده‌ی جمله را در این بیت، وزن مصاریع متقارن ضروری نکرده است:

چو کسی طریق مرا رود کنمش ندا که خبر شود  
که هر آنکه عاشق من بود، نرهد ز محنت و ابتلا

در بیان شاعرانه‌ی طاهره در کنار مصاریع پیچیده به لحاظ نحوی و گاه با واژه‌های شاذ به جملات ساده و کوتاهی نیز برمی‌خوریم که از آرایه‌های لفظی معمول در شعرش نیز عاری‌اند. در ساقی‌نامه‌ای که از تکرار ردیف و قافیه خود را وارها نیده، چنین سروده است:

هیچ را از من بگیری ای حبیب  
هستی محض آوری بیرون ز جیب  
دیدن بگذشتنی بگذاشتند  
آنچه را بایستشان برداشتند

...

یا الها خود به ایشان داشتی  
داستی و داشتی و داشتی

و نیز این تغزل ساده که با جملاتی کوتاه و انگاره‌پردازی‌های لطیف ملموس حتی با عدولی اندک از قالب معمول وزن سروده شده است:

ای خفته رسید یار برخیز  
 از خود بنشان غبار برخیز  
 هین بر سر مهر و لطف آیی  
 ای عاشق زار یار برخیز  
 آمد بر تو طبیب غم خوار  
 ای خسته دل نزار برخیز  
 ای آنکه خماری داری  
 آمد مه غم گسار برخیز  
 ای آنکه به هجر مبتلایی  
 شد موسم وصل یار برخیز  
 ای آنکه خزان فسرده کردت  
 اینک آمد بهار برخیز  
 هان سال نو و حیات تازه است  
 ای مرده‌ی لاشِ پار برخیز

می‌توان گفت که شعر طاهره در بلاغت خود تنشی میان همین ساده و پیچیده است و اگر عمر شاعری او به درازا می‌کشید، این تنش ای بسا که به سود ساده و نزدیک شدن به بیان تجربه‌ی شخصی و نزدیکی به زبان زنده‌ی گفتاری و فرارفتی بیشتر از کلام نوشتاری مذکر می‌انجامید، چنان که نمونه‌ای از آن را در این شعر او به صورت عدول از سبک و زبان متکلف شعری زمانه‌اش می‌بینیم:



بود سوی توام راز نهانی  
 که زانم هست عیش و کامرانی  
 شدم چون آشنا ای یار جانی  
 به بزم خالی از بیگانه‌ی تو  
 ای ماهرویم ای مشک مویم  
 یار تویی ای شهریارم

...

تا آنجا که در پایان شعر می گوید:

شده هر موی زلفت یک کمندم  
 که بر عشق تو کرده پایبندم  
 شدم ای دلبر بالا بلندم  
 هلاک از غمزه‌ی فتانه‌ی تو  
 چون پادشاهی گاهی نگاهی  
 بر این اسیرت، ای شهسوارم

## تنها صداست که می ماند

صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می ماند

– فروغ فرخزاد

از ظاهره برای ما اکنون تک صدایی بر صفحات ادب فارسی بر جا مانده است. این صدا به چه معناست؟ در سطر یادشده از فروغ، صدا به چه معناست که ما آن را برای گفتمان شعری ظاهره می خواهیم به کار گیریم؟

«صدا» استعاره‌ای شنیداری است همچنان که «متن» استعاره‌ای دیداری است، اما در مباحث نقد ادبی کمتر تعریف دقیقی می توان برای آن یافت. صدا در این مباحث در معنای قاموسی و اصطلاحی کلمه، برگردانی از مفهوم بلاغی ارسطویی (Ethos) است که در بحث از اثر قصوی به حضور راوی یا شخصیتی داستانی یا بر ویژگی‌های متمایز یک نوشته یا گفتار، زبان ویژه، دیدگاه یا منش یک شخصیت اطلاق می شود. اما صدا به معنایی که در اینجا مدنظر است، ماهیتی متفاوت دارد. این صدا در شعر پیش از هر چیز در تقابل با سکوت است که خود را تعریف می کند. سخن شعری، چنان که گفته اند، خواستار بلندخوانده شدن است، حتی آنگاه که آن را در سکوت می خوانیم. شعر همچنین به تعبیری خواستار به خاطر سپرده شدن است.<sup>۴۰</sup> این صدا در هر لحظه می گوید به من گوش فراده! من را به خاطر بسپار! صدا را در این ویژگی شعر است که می توان تعریف کرد.

<sup>۴۰</sup> با نگاهی به این جستار مشکل از دریدا درباره‌ی شعر:

Jacques Derrida, (1995) 'Che cos è la poesia?' in Elisabeth Weber, (ed.) *Points*. Translated by Peggy Kamuf, and others. Stanford University press, pp. 289-299.

صدا را می‌توان به‌اعتباری لحن یا آهنگ (intonation) به‌تعبیر باختین دانست که به نظر او در معنادهی سخن، چه گفتاری و چه نوشتاری، نقشی فراتر از بافت معناشناختی و واژگانی آن ایفا می‌کند. به‌معنای دقیق‌تر می‌توان گفت که بودگاه (locus) این صدا در آن کارکردی از زبان است که رومن یاکوبسن بدان کارکرد شعری سخن نام نهاده است: آنگاه که سخن نه بر بافتگان (context) و گیرنده و گوینده، بلکه بر خود (در اصل: «پیام») تأکید دارد و تمام معنای خود را در استعارات و مجازات و جناس‌ها و موسیقی وزن کلام به جلوه درمی‌آورد.<sup>۴۱</sup> همچنین می‌توان این صدا را به‌ویژه در شعر زنانه بازگشتی یا خواستی به بازگشت به ساحت نشانه‌ای (semiotic)، یا مرحله‌ی آغازین نزدیکی به مادر، دانست که ژولیا کریستوا آن را در برابر زبان نمادین (symbolic) تعریف می‌کند: زبان به‌معنای متعارف و دستورمند که ذهن کودک آن را در مرحله‌ای پس از ساحت نشانه‌ای ارتباط با محیط و همچون عرصه‌ی اقتدار پدر (قانون پدر) فرامی‌گیرد. در این بازگشت یا در اشتیاق این بازگشت است که شاعر به زبان استعاره و مجاز روی می‌آورد. صدا حاصل جمع همه‌ی این آرایه‌های لفظی و معنوی در یک گفتمان شعری است، اما نیرو و تأثیری افزوده بر تک‌تک این آرایه‌ها دارد. در این تکه از شعر به‌اصطلاح سپید از احمد شاملو بی‌هیچ آرایه‌ی لفظی یا معنوی اما صدایی هست:

و ما همچنان

دوره می‌کنیم

شب را و روز را

هنوز را...

<sup>۴۱</sup> با نگاهی به این جستار یاکوبسن:

صدا یک نحو است. نحو یا چینش کلمات، اساس معنادهی در یک جمله است و بر نقش آن در آهنگین کردن جمله، سخن‌سنجان عصر باستان یونان اشاره کرده‌اند، همچنان که جرجانی در *دلایل‌الاعجاز خود آن را حامل «اغراض ثانویه»*ی سخن‌گو در کلام می‌داند.<sup>۴۲</sup> نحو همچون صدا اما فقط چینش واژه‌ها به مفهوم دستوری کلمه برای ادای مقصودی خاص نیست، بلکه رویه‌ای است که ژرفای سخن را در ژرفا نگاه می‌دارد.<sup>۴۳</sup> برونی است که در عین حال، درون است. از این روست که می‌توان گفت صدا پیش از آنکه برایندی از آرایه‌های لفظی و معنوی در سخن شعری باشد، از جایی برمی‌خیزد که ویلیام کارلوس ویلیامز آن را چنین شرح می‌دهد: «بنابراین شاعران با صداها تماس دارند، اما این جوهر قدرت آنهاست، صداها گذشته [ی شاعر و شعر] اند، از ژرفاهای وجود می‌آیند، از مغز میانی، از عصب‌ها، غده‌ها، گوشت و استخوان و تن...»<sup>۴۴</sup>

با نسبت دادن صدا به سخن شعری آیا ما شعر را به یک مقوله‌ی شنیداری تقلیل نداده‌ایم؟ در پاسخ باید گفت که در شعر است که نسبت معتاد نثری برون و درون سخن و آن منطق رجحان «گفتار» بر «نوشتار» از میان برمی‌خیزد. این صدا را به تعبیری حافظانه می‌توان از جنس یا پژوهاکی از آن صدایی دانست که به ناگهان فضای سینه‌ی شاعر را پر کرده است:

**ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند  
فضای سینه‌ی حافظ هنوز پر ز صداست**

<sup>۴۲</sup> داوود عمارتی مقدم، (۱۳۹۵) بلاغت. نشر هرمس، ص ۲۴۸.

<sup>۴۳</sup> Barbara Jonson, (2014) 'Poetry and Syntax, What the Gypsy Know' in Melissa Feuerstein, Et al. (ed.) *The Barbara Jonson Reader*. Duke Universtry Press, p. 26.

<sup>۴۴</sup> برگرفته از این منبع:

Peter Elbow, 'What do we mean when we talk about voice in texts?'

این صدا حضور و ادامه‌ی تن شاعر در کلمات اوست، نحوی است که در ناخودآگاه او تن بر سخن، اعمال می‌کند. با استفاده از تعبیری از سیکسو می‌توان گفت از این نحو است که در نویسش زنانه، تن شنیده می‌شود.<sup>۴۵</sup> صدا را بدین معنا نمی‌توان با هویت تجربی «آمریک» خود شاعر یکی گرفت. در اینجا نیز با همان راه‌بست «آپوریا»ی «نام» سروکار داریم. این صدا، هم از آن یک شخص است و هم از آن او نیست، گاهی در این صدا طنین صداهایی دیگری را می‌توان بازشنید: بینامتنیت سخن یا یادایاد زبان. اما یکتایی (singularity) سخن شعری نیز در همین صداست و همین صداست که از آن رخدادی تکرارناپذیر می‌سازد. در تغزل زیر از طاهره سوای گره‌ی زبانی، واژگان عربی مهجور و عدول از بحور معمول، چه چیز دیگری جز یک صدا به شعر در کلیت آن، حال و تأثیر یک زمزمه را بخشیده است؟

ای صبا بگو از من آن عزیزهایی را  
 این چنین روا باشد طلعت بهائی را؟  
 ابر لطف آن محبوب رشحه رشحه می‌بارد  
 بر هیاکل مطروح، محو سرّهایی را  
 نسمة‌ی عراقی اش می‌وزد بسی روحا  
 زنده می‌نماید او هیکل سوایی را  
 باب رکن غربی اش شد مفتح ابواب  
 لطف او شده سائل اهل فتح طایی را  
 بایان نوریه جملگی برون آید  
 از حجاب‌های غرب، نگرید فائی را

<sup>45</sup> Hélène Cixous, (1976) 'The Laugh of the Medusa', *The University of Chicago Press Journal*, 1, Summer, p. 888.

## طلعت مبین ناگه طالع از حجاب عزّ مشنوای عزیز من نطق لن ترانی را

در برابر نحو کلام مذکر، می توان گفت شعر زنانه با نحو دیگری که به زبان می دهد، صدایی دیگر یا به تعبیری دیگر، صدای دیگری است. از این روست که باید گفت که در تاریخ ادبیات ایران تا پیش از مدرنیسم ایرانی (شعر فروغ)، ما اینجا و آنجا تک تک با صداهای زنان شاعر روبه روییم: شعر زنان شاعر... اما مشکل بتوان برای این صداها در قالب مفهوم «شعر زنانه» به تعریفی جامع و کامل رسید. شدت و شور طاهره برای بیان آشکار همه ی آنچه کلام مذکر او را از گفتن آن باز می داشت، وقوف تاریخی او، حساسیت زنانه اش، این صدا را در شعرش رساتر از پیشینیانش ساخته و به جرئت می توان گفت که شعر او صدایی متفاوت است. این صدا را همچون ادامه ی تنانگی زنانه در سخن، پیشینه ای به درازای قرن ها داشت. مثلاً آنجا که رابعه از مشکل خود، از دلی تخته بند تن، چنین می گوید:

کاشک تنم بازیافتی خبر دل  
کاشک دلم بازیافتی خبر تن

شوربختی طاهره همچون یک زن، نه از شقاق دل و تن، که در شقاقی تاریخی میان «تن» و «روح» ریشه داشت. حتی عشق نه تجربه ای عارفانه و در روح، که همه ی تن او را از خود آکنده بود:

راهرو وادی سوداستم  
از همه بگذشته تو را خواستم  
پر شده از عشق تو اعضای من

نابهنگامین بودن صدای او را می توان در تناقضی دانست میان آنچه به تمامی نمی توانست در سخن بازگوید و آنچه در دل داشت و کنش واقعی اش در زندگی به صد زبان آن را بازمی گفت. این تناقض را نمی توان گفت که در سخن و کردار او بود. او چیزی را نمی گفت که به رسم مردم روزگارش بدان عمل نکند. گفت و کرد او یکی بود. در شعرش نیز اگرچه باطن را ظاهر می خواست و غیب را عیان و آشکار:

طاهره بردار پرده از میان  
تا بیاید سرّ غیبی در عیان

اما در شعرش، در کوشش برای شکستن نحو کلام مذکر و در آزادکردن لفظ از معنای مقدرش، همچنان گرفتار آن معنای مقدر می بود.

سوختم ای کردگار مقتدر  
از شراریات افکیات شرّ

او می خواست معنایی دیگر، معنایی از آن خود را، به لفظ بدهد، اما این مظلوفی بود که از ظرف فراتر می رفت. این تنش میان معنا و لفظ را می توان در لایه ی ژرف تر گفتمان شعری او همچون تنشی میان «تن» و «روح» دید؛ روح به معنای همه ی آنچه از کلام مذکر، تن او را تخته بند کرده بود. می توان گفت نحو سخن او را همچون یک صدا این رویارویی منطقی تن از ژرفا در برابر منطق روح از بیرون، برمی سازد. تا آنجا که به لفظ در شعر و مکتوباتش برمی گردد، او رهایی «تن» را همچنان در «روح» می جست:

برهانیم چو از این مکان بکشانیم سوی لامکان  
گذرم ز جان و جهانیان که تو جان و جان ده خلقتی

در حالی که در کنش و سلوک شوریده اما واقعی خود در زندگی همچون یک زن، رهایی «تن» خویش را در رهایی از «روح» می‌خواست.

با آنچه گفته شد، حتی اگر طاهره و شعرش را لحظه‌ای گذرا از یک استثنا در تاریخ شعر زنان تا پیش از جریان مدرنیسم در شعر ایرانی به حساب آوریم، اما همین استثنا نافی هر قاعده‌ای است و ما را به بازخوانی دقیق‌تر کل فراداهش شعر زنان در ادبیات ایران فرا می‌خواند. می‌توان گفت که در تاریخ شعر زنان، در میان صداهای زنانه در این تاریخ، شعر طاهره صدایی دیگر بوده است.



## سخن پایانی

آیا می‌توان درباره‌ی یک شاعر و شعر او، سخنی را در پایان و همچون پایانی برای سخن درباره‌ی او گفت؟ درباره‌ی طاهره همچون یک شاعر تا آنگاه که همه‌ی شعرهایش در دسترس نباشد نمی‌توان به اصطلاح «حرف آخر» را زد، اگر اصلاً بتوان حرف آخری زد. آنچه را نیز در فصول پیش گفته شد، می‌توان به حاصل کار آن باستان‌شناسی مانند دانست که کوشیده شکلی از سفالینه‌ی منقوش شکسته‌ای را از روی بقایایی از دل خاک بیرون‌آمده‌ی آن ترسیم کند. ناگفته پیداست که این شکل نهایی، حدس و گمانی بیشتر نیست. هنوز شاید دست‌نوشته‌های دیگری از شعر و نثر از طاهره هست که به دست ما نرسیده است.

زندگی کوتاه طاهره، چنان‌که گفته شد، از اتاقی در خانه‌ی پدری در قزوین، خلوتگاه نوجوانی او آغاز و به بالاخانه‌ای در تهران ختم می‌شود که دو سال آخر زندگی خود را در آن در حبس گذراند. این زندگی با تاریخ خون‌بار بدعتی دینی در نیمه‌ی قرن نوزدهم در ایران در هم آمیخته و اغلب طاهره را

با نقش او در این بدعت می‌شناسند. طاهره به این بدعت دل سپرده بود و از منادیان نام‌آور آن می‌بود و سرانجام نیز جان خود را بر سر آن گذاشت. آنچه از دیدگاه‌های تاکنون درباره‌ی طاهره گفته شده، تأکیدی بر همین نقش تاریخی او همچون مضمونی غالب در متن شعری او بوده است. در برابر این رویکرد، در این نوشته کوشیده شد تا آنجا که ممکن است به خود متن شعرش پرداخته شود. به زندگی و نقش تاریخی او تا آنجا پرداخته شد که بینامتنیت شعر او را برای ما آشکار سازد. ما نمی‌دانیم و نمی‌توانیم بگوییم که اگر طاهره در اوج جوانی و شکفتگی ذهن و زبان خود کشته نمی‌شد، شعر او چه سرانجامی می‌یافت و در شکستن پای‌بست‌های فرهنگ مسلط و قاهر زمانه‌ی خود تا کجاها همچون یک زن می‌توانست از آنچه رفت، فراتر رود. اما در همان درخشش کوتاه در ظلام روزگار خویش، گسستی را از گذشته و اشتیاقی را برای آغازی نو آشکار ساخت. بازتاب این درخشش را در شعر او همچون بلاغتی دیگر یا خواستی برای بلاغتی دیگر کوشیدیم نشان دهیم. شعر او از این نگاه فراگشتی را در سوژگی زنانه از «خود» شاعران زن در گذشته، به «من» در شعر او نشان می‌دهد که بعدها بیانی از آن در مدرنیسم ایرانی و در شعر فروغ فرخزاد به بلوغ و شکوفایی رسید.

خوانش شعر طاهره را با خوانش از تخلص بحث‌انگیز او همچون یک «امضا» آغاز کردیم و گفتیم که مرگ شاعر آخرین امضای او یا امضای امضاها‌ی او در پای اثر شعری است. در این خوانش اما پرسش اصلی، یا آن پرسش پیش از هر پرسش دیگر، همچنان بی‌پاسخ مانده است؛ اینکه در آن واپسین لحظه‌های پیش از مرگ چه سخنی را، چه شعری را، با خود زمزمه می‌کرده است؟ در اینجا تکه‌ای از روایتی دست‌اول را از این واپسین لحظات می‌آوریم، از زبان کسی که خود شاهد ماجرا بوده است:

«... بعد از ظهر روزی که شب آن [طاهره] کشته می‌شد، مانند کسی که خبر داشته باشد، از بالاخانه به زیر آمد. خود را تنظیف نموده بود و تغییر لباس داده بود... از اهل خانه یکان یکان عذر زحمت می‌خواست مانند مسافری که در شرف حرکت است. با کمال خرمی و انبساط اوایل غروب به عادت همیشگی در بالاخانه حرکت می‌کرد و آهسته چیزی تلاوت می‌کرد و ابداً با کسی صحبت نمی‌داشت.»<sup>۱</sup>

آیا می‌توان به کلماتی از آن «تلاوت» یا زمزمه‌ی واپسین از روی سروده‌های شاعر در زمان حیاتش دست یافت؟ محمد مختاری در شعر خود به گونه‌ای شگفت‌انگیز واپسین کلمات در ذهنش را به هنگام جان‌دادن همچون یک تک‌گوییِ درونی، زمزمه‌ای با خود، چنین پیشگویی کرده است:

دستی به نیمه‌ی تن خود می‌کشم  
 چشم‌هایم را می‌مالم  
 اندامم را به دشواری به یاد می‌آورم  
 خنجی درون حنجره‌ام لرزشی خفیف به لب‌هایم می‌دهد:  
 نامم چه بود؟  
 اینجا کجاست؟  
 دستی به دور گردن خود می‌لغزانم  
 سیب‌گلویم را چیزی انگار می‌خواست است له کند  
 له کرده است؟  
 در کپه‌ی زباله به دنبال تکه‌ای آینه می‌گردم  
 چشمم به روی دیواری زنگار بسته می‌ماند

<sup>۱</sup> چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین. صص ۷۱-۷۴.

خطی سیاه و محو نگاهم را می خواند:  
 «آغاز کوچه‌های تنها  
 و مدخل خیابان‌های دشوار  
 تُف کرده است دنیا در این گوشه‌ی خراب  
 و شیب فاضلاب‌های هستی انگار اینجا  
 پایان گرفته است.»

یا در میان شعرهای طاهره این بیت را درباره‌ی لحظه‌ی مرگ خود می‌خوانیم:

به وقت مرگ گشودی ز پرسش لب شیرین  
 چنان که باز بمانم ز نو دمیده حیاتی

در این بیت هم، همان گره زبانی را می‌یابیم که در دیگر شعرهایش. در این زبان گره‌دار و در بلاغت آن همچون صدایی دیگر، شاعر فقط با بیانی عارفانه از مرگ سخن نمی‌گوید. تک‌تک واژه‌های این شعر به مرگ لب‌خند می‌زنند. می‌توان تجربه‌ی ناگفتنی وقت مرگ را در این شعر، به‌یاری کلماتی از بلانشو چنین بازخواند: حسی برگردان‌ناپذیر از یک روشنایی، رهایی از زندگی؟ گشایشی بی‌پایان؟ شادی در عین ناشادی... و نه فقدان ترس و شاید گامی فراسوی آن...<sup>۲</sup>

<sup>۲</sup> با نگاهی به:

Maurice Blanchot, (2000) *The Instant of my Death*. Translated by Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, pp. 1-13.

در پایان سخن، ادامه‌ی روایت شاهد واپسین لحظات طاهره را می‌آوریم. این روایت را پسر محمودخان کلانتر، دوستاق‌بان طاهره در ایام حبس در تهران، بعدها برای یکی از هم‌کیشان طاهره نقل کرده است:

«... تا سه ساعت از شب گذشته... قدغن بلیغ بود احدی از منزل خود خارج نشود و الا مورد سیاست است. پدرم وارد شد و به من گفت آنچه لازمه‌ی احتیاط بود، کرده‌ام و به جمیع نایب‌ها سپرده‌ام با غلام دلاورا نهایت مراقبت را داشته باشند در جمیع گذرها که مبادا آشوبی بشود. تو نیز با کمال احتیاط با غلام‌ها این زن را باید به باغ ایلخانی برده، تسلیم سردار کل، عزیزخان کن و بایستی تا امر او را انجام داد، بیایی و مرا خبر کنی که باید به شاه اطلاع دهم.

پس از آن برخاست و با من گفت بیا. پس با هم رفتیم. همین که به درِ بالاخانه رسیدیم، او را مهیا دیدیم. پدرم به او گفت بفرمایید که به جایی باید بروید. فوراً روانه شد. چون به در خانه رسیدیم، اسب پدرم حاضر بود. او را سوار کردیم و جبهی خود را بر سر او انداخت که کسی نفهمد آن سوار زن است. پس با جمعی از غلامان دلاور حرکت کرده، همه‌جا رفتیم تا در باغ او را پیاده کردند و به یک اتاق تحتانی که مال نوکرها بود، او را وارد نمودند. من رفتم بالاخانه خدمت سردار. او هم تنها و منتظر بود. پیغام و سلام پدرم را رساندم. گفت کسی در راه مطلع نشد؟ گفتم نه. پیشخدمتی را خواست و از حالش پرسید که در این سفر چیزی برای کسان خود فرستاده؟ گفت نه. پس یک‌مشت اشرفی به دست او ریخت گفت اینها را عجالاً برای آنها بفرست تا من بعد تلافی کنم و دستمال ابریشمی را که در دست داشت گفت بگیر و برو این زن بابی را که آورده‌اند، به گلویش پیچ که خفه شود که اسباب گمراهی است. او روانه شد، من هم با او آمدم. من در اتاق ایستاده، او جلو رفت. همین که نزدیک شد، قره‌العین نگاهی به او انداخت و عبارتی گفت که دیدم کم کم

آن پیشخدمت برگشت. سر به زیر انداخت. به ترکی چیزی می گفت، از در بیرون رفت. من برگشتم به سردار، واقعه را گفتم. قهوه خواست و فکری کرده پس از آن ناظر خود را طلبید. گفت فلان سیاه که شرارت می کرد او را خارج نموده و به تو سپردم، کجاست؟ گفت در آشپزخانه خدمت می کند. گفت او را بگو بیاید. پس سیاه کثیفی با هیئت منکری وارد شد. گفت دیدی چطور گرفتار شدی؟ اگر توبه می کنی دیگر شرارت و هرزگی نکنی باز می گویم که بیایی به همان درجه. اول خودت مثل سایرین خوش بگذرانی. گفت دیگر من از فرمایش شما بیرون نمی روم. گفت بسیار خوب، یقین این مدت عرق هم زهرمار نکرده ای، برو آن اتاق یک پیاله زهرمار کن، بیا تا بگویم لباس و اسباب تو را بدهند. رفت و برگشت. گفت تو به این پهلوانی یک زن است پایین. او را خفه کنی؟ گفت بلی و روانه شد. من نیز با او رفتم. همین که رسید، چیزی به گردن او انداخته، چندان پیچید که بی حس شد و افتاد. پس چند لگد سخت به سینه و پهلوی او زد و فراش ها آمدند با همان لباس او را برداشته، به چاهی که پشت باغ واقع بود انداختند و از سنگ و خاک چاه را پر کردند. پس من به خانه برگشتم و به پدرم تفصیل را نقل کردم.<sup>۳</sup>

<sup>۳</sup> چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین، همان صفحات.

پیوستها





## گزیده‌ی منابع

- بارنی، لورا کلیفورد (۱۳۳۳ بدیع) *دلیران ربانی*. ترجمه‌ی علی شیرازی، (نسخه‌ی خطی در کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی)
- براهنی، رضا (۱۳۶۳) *تاریخ مذکر*. تهران: نشر اول.
- بغدادی، محمد مصطفی و دیگران. (۱۴۸ بدیع) *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قره‌العین*. به کوشش ابوالقاسم افغان، مؤسسه‌ی چاپ و نشر کتاب - عصر جدید.
- بلوکباشی، علی (۱۳۷۵) *قهوه‌خانه‌های ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- پاز، اکتاویو (۱۳۶۱) *کودکان آب و گل*، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، تهران: کتاب آزاد.
- پوراناری، زهره (۱۳۹۵) «بررسی تخلص در شعر فارسی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، پاییز و زمستان.
- دولت‌آبادی، پروین (۱۳۶۷) *منظومه‌ی خردمند: بررسی احوال و گزیده‌ی اشعار ملک جهان خاتون*. تهران: نشر گهر.
- ذکایی بیضایی، نعمت‌الله (۱۲۶ بدیع) *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ج ۳. مؤسسه‌ی ملی مطبوعات امری.
- خدایار، ابراهیم و عبید صالح عبید، یحیی (۱۳۹۱) «تخلص در شعر فارسی و عربی»، *فنون ادبی*، بهار و تابستان.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱) *چهره‌ی پنهان حرف*. تهران: نشر نگاه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴) *من، گذشته، امضا*. تهران: نشر نگاه.
- سانسون، مارتین (۱۳۴۷) *سفرنامه: وضع کشور ایران در عهد شاه سلیمان صفوی*. ترجمه‌ی تقی تفضلی، تهران: ابن‌سینا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲) «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی در نگاهی به تخلص‌ها»، *بخارا*، ش ۳۲.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: فردوس.
- ربانی، شوقی. قرن بدیع. ترجمه‌ی نصرالله مودت، مؤسسه‌ی معارف بهائی (۱۹۹۲).

- صحبت لاری. دیوان صحبت لاری. چاپ سوم. شیراز: معرفت، (۱۳۳۳).
- طاهره قره‌العین، دیوان اشعار. به کوشش سام واثقی و سهیلا واثقی، بنیاد کتاب‌های سوخته ایران (۱۳۸۵).
- \_\_\_\_\_ «رساله‌ی اشراق ربانی» به کوشش و بازنویسی یدالله کائدی، بی‌نا، بی‌تا، نسخه‌ی اینترنتی.
- طباطبایی، جواد (۱۳۸۱) *دیباچه‌ای بر نظریه‌ی انحطاط ایران*. تهران: نگاه معاصر.
- طبری، احسان (بی‌تا) *برخی بررسی‌ها پیرامون جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران*. انتشارات انجمن دوستداران احسان طبری.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. *تذکرة‌الاولیا*. تصحیح محمد استعلامی، چاپ چهاردهم. تهران: نشر زوار (۱۳۸۳).
- عمارتی مقدم، داوود (۱۳۹۵) *بلاغت*. تهران: هرمس.
- غیبی، فاضل (۱۳۹۷) *رگ تاک*. چاپ پنجم بازبینی شده. آلمان: بی‌نا.
- فشاهی، محمدرضا (۲۵۳۵ شاهنشاهی) *واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فتو‌دال*. چاپ نخست. تهران: جاویدان.
- فرخ‌فال، رضا (۱۳۹۷) *در حضرت راز وطن*. آسو.
- قانونی، ایرج (۲۰۱۹) «طاهره و آزادی در اسارت» در عرفان ثابتی، (ویراستار) *باب: دویست سال بعد، آسو*.
- کربن، هانری (۱۳۷۳) *تاریخ فلسفه اسلامی*. ترجمه‌ی جواد طباطبایی، تهران: کویر.
- کسروی، احمد (۱۳۲۳) *بهای‌گری*. تهران: چاپخانه‌ی پیمان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۰) *تاریخ پانصدساله‌ی خوزستان*. چاپ سوم. تهران: گوتنبرگ.
- گوبینو، آرتور دو (۱۳۲۸) *مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا*، ترجمه‌ی همایون فره‌وشی، تهران: بی‌نا.
- مارکس، کارل. *هجدهم برومرلویی بناپارت*. ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران: نشر مرکز (۱۳۷۷).
- محمدحسینی، نصرت‌الله (۲۰۰۰) *حضرت طاهره*. مؤسسه‌ی معارف بهائی.

- محمدی سیدآبادی، علی (۱۳۸۴) «ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، تابستان.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۵۶) «طاهرا یا طاهره»، گوهر.
- میرفطرس، علی (۱۳۵۶) جنبش حروفیه و نهضت پسیخانیان. تهران: بامداد.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۴) *ارمغان مور*. تهران: نشر نی.
- ناطق، هما (۱۹۹۰) *ایران در راهیابی فرهنگی ۱۸۳۴ – ۱۸۴۸*. خاوران.
- \_\_\_\_\_ «تأثیر اجتماعی و اقتصادی بیماری وبا در دوره‌ی قاجار» نسخه‌ی اینترنتی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.
- یزدانی، مینا (۲۰۰۳)، *اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجار از خلال آثار مبارکه بهائی*. مؤسسه‌ی معارف بهائی.
- (بی‌نا) یادبود صدمین سال شهادت نابغه‌ی دوران طاهره قره‌العین (۱۳۶۸ق).

Amanat, Abbas (2009) *Apocalyptic Islam and Iranian Shi'ism*. London: I. B. Tauris.

\_\_\_\_\_ (1989) *Resurrection and Renewal: The Making of the Babi Movement in Iran, 1844-1850*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

Banani, Amin (2000) 'Tahirith a Portrate in Poetry', *The Journal of Bahai Studie*.

\_\_\_\_\_ (2005) Translated by J. Kessler, and A. A. Lee, *Táhirih: A Portrait in Poetry: Selected Poems of QurratulAyn*. Los Angeles: Kalimat Press.

Barthes, Roland (1977) 'The Death of the Author', in *Image/Music/Text*. Translated by: Heath, S. London: Fontana.

Benveniste, Emile (1971) *Problems in General Linguistics*. Translated by M.E. Meek, University of Miami Press.

Blanchot, Maurice (2000) *The Instant of my Death*. Translated by Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press.

Cixous, Helene (1976) 'The Laugh of the Medusa' in *The University of Chicago Press Journal*, 1, Summer.

Derrida, Jacques (1948) *Signéponge/Signsponge*. Translated by Richard Rand,

New York: Columbia University Press.

————— (1992) 'From Sinsponge' in Derek Attridge, (ed.) *Acts of Literature*. London: Routledge.

————— (1995) 'Che cos è la poesia?' in Elisabeth Weber, (ed.) *Points*. Translated by P. Kamuf, and others. Stanford: Stanford University press.

Eagleton, Terry (1976) *Marxism and Literary Criticism*. University of California Press.

Eco, Umberto (1992) 'Between Author and Text' in Stefan Collini, (ed.) *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Cambridge University Press.

Elbow, Peter 'What do we mean when we talk about voice in texts?'

Mischel Foucault, (1984) 'What is an Author?' in Paul Rabinow, (ed.) *Foucault Reader*. New York: Pantheon Books.

————— (1984) 'Nietzsche, Genealogy, History' in Paul Rabinow, (ed.) *Foucault Reader*. New York: Pantheon Books.

Jonson, Barbara (2014) 'Poetry and Syntax, What the Gypsy Know' in Melissa Feuerstein, et al. (ed.) *The Barbara Jonson Reader*. Durham and London: Duke University Press.

Lawson, Todd (2007) 'The Authority of the Feminine and Fatima's Place in an Early Work by the Bab', *Online Journal of Bahá'í Studies*, 1.

Lee, Anthony 'Theology of Tahirih as Revealed in Her Poems'.

Maneck, Susan (2004) 'Tahirih: A Religious Paradigm of Womanhood' in Sabir Afaqi, (ed.) *Tahirih in History*. Los Angeles: Kalimat Press.

Marx, Karl. *Theses on Feuerbach*. Translated by Lough, W. Marx Engels InternetArchive.

Milani, Abbas (2004) *Lost Wisdom: Rethinking Modernity in Iran*. Washington D.C: Mage.

Mills, Sara (1995) *Feminist Stylistics*. London: Routledge.

Mottahedeh, Negar 'The Unveiling of the Babi Poetess Qurrat al-'Ayn Tahirih in the Gardens of Badasht'.

Root, Martha L. (1938) *Tahirih, the Pure, Iran's Greatest Women*. Bahá'í Library Online.

Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own*. Princeton University Press.

————— (1985) 'The Feminist Critical Revolution' in *The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books.

Smith, Paul (1988) *Discerning the Subject*. Minneapolis and London: University of Minnesota press.

Stanford Friedman, Susan (2006) 'Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies', *Modernism/modernity*, 13 (3).

Wison, Time Armande (2019) 'Writing' in Goodman, R. T. (ed.) *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. London: Bloomsbury.

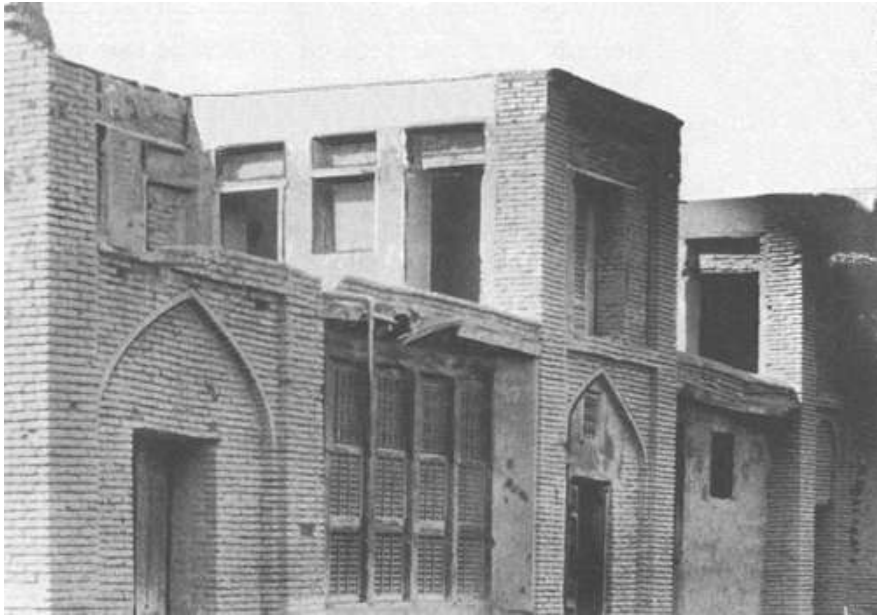


تصويرها









نمایی از خانه‌ی پدری طاهره در قزوین



محبس طاهره در دو سال پایانی زندگی در تهران



زینب ملقب به رستم علی خان، دختر شانزده ساله‌ی بابی از روستاییان زنجان که با پوشش مردانه با قشون دولتی می‌جنگید و سرانجام در میدان نبرد در ۱۸۵۰ کشته شد.

Aasoo Books  
Zani Arayesh -e- Rouzgar  
By Reza Farokhfal

Cover design:  
Portrait by Aqa Lutf<sup>o</sup>Ali Suratgar  
Part of a letter by Tahereh in her own handwriting

Taslimi Foundation Publications  
First edition: 2022

Taslimi Foundation  
Colorado Ave, Santa Monica 1805  
Santa Monica, CA 90404-3411, USA

ISBN:979-8-9852703-1-0  
Copyright: @2022 by aaSoo

# زنی آرایش روزگار

در حالات شعری طاهره قره‌العین

(۱۲۳۳-۱۲۶۸ق)

رضا فرخ‌فال

آنچه در این کتاب درباره‌ی «حالات شعری طاهره قره‌العین» می‌خوانید، چهره‌گشایی ازین شاعر در شعر اوست. درباره‌ی طاهره قره‌العین تاکنون کم نوشته نشده است. او را یکی از آوازه‌گران دلیر جنبش بابی در نیمه‌ی قرن نوزدهم در ایران دانسته‌اند که در جوانی جان بر سر ایمان خود گذاشت. همچنین او را زنی زیبا، سخنور، با شخصیتی شگفت توصیف کرده‌اند که برای نخستین بار حجاب از سر برگرفت و در برابر ساختارهای اجتماعی و دینی عصر خود شورید. در این میان آنچه کمتر بدان پرداخته شده شعر اوست. آیا شعرهایی که اینجا و آنجا از طاهره نقل شده به راستی همه از آن خود اوست؟ این شعرها امروز با ما چه می‌گویند؟ طاهره و شعرش در تاریخ ادبیات زنانه‌ی ایران از رابعه تا فروغ فرخزاد چه جایگاهی دارد؟ در این کتاب نویسنده کوشیده از منظری ادبی به پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها نزدیک شود.

## A Woman Grace of Her Time

On the Poetic Modes of Tahereh (Tāhīrih) Qurrat al-'Ayn

(1817–1852)

Much has been written about Tahereh. Writers have depicted her as a courageous advocate of the Babi movement, as a stunningly beautiful, matchlessly eloquent, and peerlessly learned prodigy of her time, and as the first woman in the Islamic world to remove her hijab in public and openly refuse to submit to the oppressive social and religious norms of her society. Nonetheless, the uniqueness of Tahereh's voice as a poet has received comparatively little attention. In this work, therefore, the author provides a fresh study of Tahereh's poetry and seeks to find answers to vital questions, such as the authenticity of poetical fragments ascribed to her, her present relevance in Iran and the wider world, and her place in the history of Persian literature composed by women, alongside such figures as Rabia Balkhi in the tenth century to the modernist poet Forough Farrokhzad in the twentieth.