زنی آرایش روزگار

در حالات شعری طاهره قرةالعین
(۱۲۳۳-۱۲۶۸ق)

رضا فرخ‌فال

زنی آرایش روزگار
در حالات شعری طاهره قرةالعین
(۱۲۳۳ ـ ۱۲۶۸ ق)

رضا فرخ‌فال

کتاب‌های آسو
زنی آرایش روزگار

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

ناشر: بنیاد تسلیمی
سانتا مونیکا ـ کالیفرنیا
چاپ نخست: ۱۴۰۰

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است

زنی بود آرایش روزگار...

فردوسی (شاهنامه)

نامه‌ای به‌خط طاهره قرة‌العین

فهرست

درآمد سخن ۹

فصل نخست: شبح یک نام ۱۵
طاهره یا طاهرا؟ ۲۹
زبان، حیاتِ مرگ ۳۸
پایان تغزل ۵۲

فصل دوم: لاشه‌ی پار ۶۱
اتاق‌ها ۶۳
افق‌های یک عکس ۷۲
آغازی دیگر ۸۶

فصل سوم: توسنی‌های تن ۱۰۵
بدعت، ابداع ۱۱۱
طرزی دیگر ۱۳۶
تنها صداست که می‌ماند ۱۴۶

سخن پایانی ۱۵۳

پیوست‌ها ۱۵۹
گزیده‌ی منابع ۱۶۱
تصاویر ۱۶۷

درآمد سخن

ز حسن روی تو بر دین خلق می‌ترسم
که بدعتی که نبوده است در جهان، آری
ـ سعدی

طاهره قرةالعین 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 قرةالعین کم نوشته نشده است اما در این نوشته‌ها چهره‌ی او همچون یک شاعر در پسِ چهره‌های دیگرش همچون آوازه‌گرِ دلیر و سخن‌آورِ بدعت دینیِ باب، زنی انقلابی و زنی که برای نخستین بار حجاب را از سر برگرفت، در سایه فرو رفته است. در ادبیاتِ هم‌کیشان 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 گِرَوِش گذاشت. در منابع آیینی به‌قلم 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 جنبش رهایی 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 قرةالعین 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 فرادهش شعر زنان در آن، چه جایگاهی دارد؟

در پاسخ به این پرسش در فصل نخستِ این نوشته به مسئله‌ی اصالت شعرهای طاهره پرداخته شده؛ اینکه آیا تغزل‌های پراکنده‌ای که از زنی به نام طاهره قرةالعین 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 وارسی نظرات نسخه‌شناسانه، خودبه‌خود یا چنان‌که باید و شاید از منظری گسترده‌تر به بحث درازدامنِ 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 پیدا کنم.

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 موضوعْ مربوط بوده‌اند و بعضی روایات نامربوط را نیز به‌اجمال 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 (آمپریک) 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 ادبیِ این اصطلاح پرداخته‌ام و با نگاهی گذرا به فرادهش 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 روشن‌شدن 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 نظریْ من را به‌صرافت 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 بالاآمدن 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 صورتِ قتل طاهره انجام گرفته بود، من را به‌یاد طاهره و کلمات آخر او انداخت. این دو شاعر در چند قدمیِ 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 سرِ 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 شلیکِ بدویتی خون‌خواره و زن‌ستیز، سینه سپر کرده‌اند و برای رهایی تن خویش پیکار می‌کنند.

رضا فرخ‌فال ــ لاوال، سپتامبر ۲۰۲۱

فصل نخست
شبح یک نام

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

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

– 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 آغازِ سخن بگوییم: 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 قرةالعین پیش از

هر پرسشی دیگر خواهی‌نخواهی در برابر ماست: آیا سخنان پراکنده‌ی شعری که به نام طاهره قرةالعین اینجا و آنجا ثبت شده، از آن او است؟ آیا به‌راستی زنی با نام شعریِ طاهره این شعرها را سروده است؟ آیا این سخنانِ شعری همه از آن سراینده‌ای واحد است و این سراینده زنی است به نام طاهره قرةالعین؟ چه سروده‌هایی را می‌توان گفت که اثر قلم اوست؟ پیش از پرداختن به شعر طاهره این پرسش‌ها ناگزیر پیش می‌آید، ازآن‌رو 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 دراین‌باره پرسش‌های دیگری را نیز در پی می‌آورد: اکنون و برای ما اهمیت این شعرها را که زنی در عصری سپری‌شده 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 سپری‌شده است؟ آیا کل شعرهای به‌جامانده از او را باید درکنار 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؟ می‌کوشیم 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 قرةالعین می‌گذرد (۱۲۳۰، ۱۲۳۱ یا ۱۲۳۳ — ۱۲۶۸ق)،[۱] نام او تاریخ خون‌بار پیدایش یک بدعت مذهبی را به یاد ما می‌آورد. این تاریخ خون‌بار نه‌تنها بر زندگی طاهره که بر شعر او نیز سایه انداخته است. طاهره قرةالعین را زنی شورشی و نامورترین پیرو باب یا چنان‌که امروز به‌درستی گفته می‌شود، یکی از آوازه‌گران رهایی زن در تاریخ معاصر ایران یا نخستینِ آنان می‌دانند. اما چهره‌ی او همچون یک شاعر، به‌دلایلی، به همان آشکارگیِ چهره‌ی او در تاریخ نیست. طنز تلخی است که درست به‌دلیل تاریخیت این نام، در واقعیت ادبی آن شک کرده‌اند، تا آنجا که می‌توان گفت در خوانش شعر طاهره، ما نه با یک نام که با شبح یک «نام» سروکار داریم. این شبح در کسوت نام‌های دیگری نیز ظاهر می‌شود: فاطمه که نام خانگی او بوده است و نیز اُمّ سَلمَه، زرین‌تاج، زکیّه... . اینها نام‌هایی است که در دوران زندگی‌اش بدان‌ها خوانده یا ملقب شده است. قرةالعین یکی دیگر از القاب اوست و طاهره، اگرچه بیشترِ شعرهایش بدون تخلص‌اند، نام شعری یا تخلص اصلی و بحث‌انگیز این شاعر است. ازاین‌روست که می‌توان گفت خوانش طاهره کوششی در یافتن ردّپایی از یک شبح است... .

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

---

[۱] ۱۸۱۷ـ۱۸۵۲

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 ملأعام برنمی‌تابید، 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 گاه گزینش‌ها و تخلیط‌های دل‌بخواهانه‌ی نسخه‌برداران و تذکره‌نویسان نیز کار خوانش این متن شعری را دچار مشکل کرده است. حتی می‌بینیم که در میان هم‌کیشان طاهره نیز بیشتر گرایشی 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».[۲] نتیجه اینکه ما هنوز نسخه‌ای ویراسته و قابل‌اطمینان 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.[۳]

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

---

[۲] نعمت‌الله ذکایی بیضایی، (۱۲۶ بدیع) *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ج۳. تهران: مؤسسه‌ی ملی مطبوعات امری، ص۱۰۷.

[۳] همان، ص۱۱۳.

خود، اِشعاری نداشته است. در مجالی تنگ، کار شاعری در دستور روز او نبوده است. این را زندگی کوتاه و پرتلاطمش به ما می‌گوید. این شعرها سروده شده‌اند که سروده شوند و پس از مرگ شاعر اینجا و آنجا پراکنده شده‌اند و گاه خود نیز پراکنده و به‌نظر ناتمام می‌آیند. 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 به‌مفهوم متعارف روبه‌رو نیستیم. پرسش دیگر به حجم آثار به‌جامانده از او برمی‌گردد. این حجم اندکِ 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؟ چه‌کسی 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 طاهره گریزی بزنیم و می‌کوشیم که ببینیم در پس شک‌وشبهات 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 شک‌وتردید قرار گرفته و با نااصل‌دانستن یکی‌دو نمونه از آن، اصالت کل آثار شعری زنی به نام طاهره قرةالعین 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 تاکجا 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 تاریخ‌ادبیاتی یا تتبعات نسخه‌شناسانه فراتر می‌رود. در این بحث ما با مسئله‌ی «نام» به‌صورت نامی شعری روبه‌روییم که لزوماً با نام یا نشان شخصیِ 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 کیستیِ 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. به‌سخن دیگر، تخلص همچون مُهر یا امضای شاعر، سندیت انتساب یک اثر به یک سراینده با نامی خاص است و چنین است که به‌گفته‌ی رادویانی «شعر مزّور را از نامزّور» با تخلص شناسند.[۴] تذکره‌نویسان در گذشته کل دستاورد یک شاعر را با تخلص او می‌شناختند و

[۴] نقل از: ابراهیم خدایار و یحیی عبید صالح عبید، (۱۳۹۱) «تخلص در شعر فارسی و عربی»، *فنون ادبی*، بهار و تابستان، ص۶۶.

از دید آنان، شاعران «اربابان تخلص» بودند. تخلص اما همچون امضا همیشه امکان جعل‌شدن 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. ازاین‌روست که می‌بینیم تنها نه یک «عطار» که در تاریخ‌ادبیات 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.[۵] 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 به‌مفهوم مدرن به پیدایی مفهوم «فردیت» مدرن بازمی‌گردد که همچون خود واژه‌ی ادبیات به‌مفهوم امروزین 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 به‌امساک 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

[۵] محمدرضا شفیعی کدکنی، (۱۳۸۲) «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی در نگاهی به تخلص‌ها»، *بخارا*، ش۳۲، صص۴۶ـ۶۶.

خریدوفروش می‌شده یا به سرقت می‌رفته است.[۶]

به‌لحاظ تاریخی پیشینه‌ی تخلص را به رودکی رسانده‌اند اما باید گفت که تخلص هیچ‌گاه در تحول شعر فارسی جای و کاربست 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 نقل‌مکان 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 به‌صورت شخص یکّه و تاریخی نمی‌توان مفروض دانست و ازاین‌روست که به‌درستی گفته شده که حافظ همچون نامی شعری یا «تخلص» در دیوان، نه «شباهتی با حافظِ شاعر دارد و نه شباهتی به گوینده‌ی شعر».[۷] اغلب چنین است که شاعر در قالب سوم‌شخص‌مفرد به‌صورت تخلص از خود در شعر نام می‌برد، چنان‌که در حافظ می‌بینیم، اما گاه نیز به صیغه‌ی ندایی، شاعر مورد خطاب قرار می‌گیرد. این خطاب از جانب کیست؟ آیا چنان‌که از تفتازانی نقل کرده‌اند، در این موارد، خطاب‌کننده انتزاع یا تجریدی از خود شاعر است (تخلص همچون صنعت تجرید)[۸] یا گوینده‌ای به کلی دیگر و غیر از خود شاعر را مورد خطاب قرار داده است؟ در قصیده‌ای همچون قصیده‌ی ایوان مداین که

---

[۶] زهره پورانارى، (۱۳۹۱) «بررسی تخلص در شعر فارسی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، پاییز و زمستان، صص۲۳ـ۵۱.

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، صص۶۱ـ۷۸.

[۷] علی محمدی سیدآبادی، (۱۳۸۴) «ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ»، *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی*، تابستان، ص۵۱ـ۷۵.

[۸] همان.

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

خاقانی ازین درگه، دریوزه‌ی عبرت کن
تا از پس تو زین پس، دریوزه 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؟ ازاین‌روست که بحث از تخلص همچون یک نام از حد چهارچوبی صرفاً بلاغی فراتر می‌رود و در چهارچوب نظریِ 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 نظریِ نسبت سراینده با سروده، اما نخست ببینیم که در همان چهارچوب روش‌شناختی تاکجا تتبعات نسخه‌شناسانه قابل‌اتکا هستند و می‌توانند در اصالت تخصیص به‌ویژه یک متن شعری به یک شاعر، ما را یاری دهند.

در زمینه‌ی شعر، اهم کوشش ناقدان نُسَخ 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، به‌نحوی 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 به‌قلم خود شاعر یا به‌لحاظ 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 تتبعات نسخه‌شناسانه به‌خصوص در عصر چاپ لازم بوده و نمی‌توان منکر اهمیت و لزوم آن شد. عمری بر آثار ادبی به‌خصوص 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 کوتاه سخن، 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: عاری‌بودن اثر از ملحقات یا اضافاتی که به‌شیوه‌ای متفاوت با شیوه‌ی مؤلف (شاعر در اینجا) نوشته شده و حاوی کلمات و ترکیباتی باشد که به‌طور معمول در آثار آن سخن‌گو دیده نمی‌شوند.[۹] از رویکردی نظری مشکل اینجاست که ما در پرداختن با اثری شعری نه با حضور شاعر بلکه با غیاب او در متن روبه‌روییم. هیچ‌کس در لحظه‌ی سرایش یک غزل حافظ حضور نداشته است. آن لحظه از زمان حالِ 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 مقدّری را نمی‌توان برای متن، مفروض

[۹] سن جروم کشیش، متأله و مورخ مسیحی، درگذشته در سال ۴۲۰م. نگاه کنید به نوشته‌ی فوکو در این منبع:

Michel Foucault, (1984) ‘What is an Author?’ in Paul Rabinow (ed.) *Foucault Reader*. Pantheon Books, pp. 101-120.

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

مشکل اینجا این است که گاه در کاربست این دو وجهِ یادشده، یعنی ویژگی تاریخی و ویژگی بیانی (بلاغی) در تتبعات نسخه‌شناسانه تناقضی نمودار می‌شود؛ آن‌گونه که می‌توان در مطلقِ ترجیحِ این تتبعات شک کرد. لفظ «وُصلِه» را اگرچه بر مبنای «اقدم نسخ، اصحِ نسخ» بر لفظ آشنای «قصه» در مصرعی از حافظ (شبی خَوش است بدین قصه‌اش دراز کنید) ترجیح داده‌اند، اما درست به‌دلیل سبْکی و اُخت واژگانی در دیوان، نمی‌توان این ترجیح یا جایگزینی را پذیرفت.[۱۰] در نمونه‌ای دیگر، بیت نخست از دفتر مثنوی را از صورت آشنا و مألوفش درآورده و با گذاشتن لفظ «این» به‌جای «از»، بیت را به‌صورت 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 اِسنادی مجازی را به اسنادی حقیقی یا در واقع استعاره‌ی نی را به کسوت تشبیهْ نازل بدون ادات تشبیه

[۱۰] نگارنده به این موضوع به‌تفصیل پرداخته است در: رضا فرخ‌فال، (۲۰۱۹) *قصه‌ی گیسوی یار* (نسخه‌ی اینترنتی در باشگاه‌کتاب).

درآورده‌ایم: من مثل نی‌ای هستم که... که نه‌تنها از شاعرانگی متن می‌کاهد بلکه با ابیات پس از آن در اشاره به نی هم‌خوانی 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 به‌تعبیر حافظ)[۱۱] به یک تشبیه نازل، مضمون فراق که اساس محاکات شعری مولوی است از آن گرفته شده و نی به‌صورت وسیله‌ای به‌خدمت حدیث نفس سطحی شاعر درآمده است. گفتنی است که هر دو نسخه به اصطلاح از «اقدم 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؟ به‌لحاظ نظری می‌توان این تأکید بی‌چون‌وچرا بر قدمت نسخه، همچون ملاکی نهایی در سنجش اصالت سخنی شعری را ناشی از یقین مصحح به لحظه‌ی سرایش معین برای سخن دانست و نه‌تنها 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 حک‌واصلاح مسوده‌های تحریرشده به‌دست خود مولوی امری بسیار محتمل است. حافظ نیز چنان‌که نقل شده، در نسخه‌های تحریرشده به‌دست خود با گذشت زمان دست می‌برْد و آنها را می‌ویراست.

از نگاهی تاریخی، چنان‌که اشاره شد، عرف ادبی تخلص، تعریف ثابتی در دوره‌های مختلف شعر فارسی نداشته است. بسیاری شعرها و به‌خصوص

[۱۱] نگاه کنید به بیتی از حافظ که در ادامه‌ی همین بحث مثال آورده‌ایم.

قطعات تغزلی هست که فاقد تخلص‌اند. در دیوان حافظ عدول از صورت شناخته‌شده‌ی تخلص را به‌صورت نامیْ واحد در بیت پایانی در غزلی با مصراع آغازین «چو بر شکست صبا زلف عنبرافشانش...» می‌بینیم. در تصحیح معتبر خانلری نام شعریِ سراینده نه به‌صورت «حافظ» که به‌صورت «خواجه» آمده است:

بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم
که داد من بستاند ز مکر و دستانش[۱۲]

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

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش
حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش

تخلص را نمی‌توان با نام خاص شاعر و به‌سخنی دقیق‌تر، با شخص شاعر یکی گرفت. به‌لحاظ دستوری نیز به‌ندرت شاعر را همچون اول‌شخص‌مفرد نمایندگی می‌کند، بلکه اغلب به شاعر همچون سوم‌شخصی‌مفرد غایب ارجاع می‌دهد:

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

و گاهی نیز در وجه امریِ فعل به اول‌شخصی برمی‌گردد که مورد خطاب قرار گرفته است:

---

[۱۲] 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[۱۳]

در این جایگاه دیگر نه «منِ» شاعر، بلکه این خودِ شعر یا به‌تعبیری دیگر، این خودِ زبان است که سخن می‌گوید. جایگاه این صدا به‌کلی بیرون از جایگاه «منِ» سخن‌گو در کنج «میکده» در دیگر ابیات غزل است که در آغاز غزل منظری بر آن گشوده شده است: «این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی...» این پرش سخن‌گو از «من» به «تو»ی مضمر 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:

زبانت درکش ای حافظ زمانی
حدیث بی‌زبانان بشنو از نی

به‌کوتاه سخن می‌توان گفت که تخلص به نامی بیرون از شعر ارجاع نمی‌دهد، بلکه در درون فضای شعر، یکی از مفردات آن و حلقه‌ای از حلقات دلالی آن است.

[۱۳] 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 به‌جای «طاهر» یا «طاهرا» خود را متخلص به‌صورت مؤنث لفظ «طاهره» نمی‌کرد و به یاد بیاوریم که زنان روزگار او اغلب به نام‌هایی همچون «مستوره» و «عاجزه» تخلص می‌کردند. عاجزه نام شعری زنی به نام صنوبر بود که در اواخر سده‌ی سیزدهم می‌زیست و این بیت با تخلصی از اوست:

ای مه چهارده اثر، خواجه‌ی کل بحر و برّ
قصد تو گفته مختصر، عاجزه، بینوای تو[۱۴]

صرف‌نظر از پاره‌ای از شعرها و مناجات‌ها و نامه‌ها که به‌خط 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 سرّ غیبی در عیان
ای قرة بگو هردم با قلب تهی از غم
کز طلعت شه خرّم‌ها نحن هنیئالک!
قرةالعین نگر با نظر پاک صفی
کیست منظور بهائش همه شاهد باشید

---

[۱۴] زهره پورانواری، (۱۳۹۳) «بررسی تخلص در شعر فارسی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، پاییز و زمستان، ص۲۳ ـ ۵۱.

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

قرةالعینم 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 دلیلِ آن می‌بود که شعرها همه سراییده‌ی خود اوست؟ چنین نیست. هر تخلصی چنان‌که اشاره شد امکان جعل‌شدن را در خود دارد و در انتساب هر سخنی به یک مصدر سخن خاص همیشه می‌توان شک کرد. به‌لحاظ این ویژگی است که می‌بینیم در ادبیات غرب کسانی بوده‌اند که آثار شکسپیر یا حتی آثار بورخس را نه از آنِ یک نفر که از آنِ 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 به‌کلی 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 اختلاف‌نظر 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 مستنداتی صحت انتساب آن را به طاهره به‌کلی مردود می‌داند و غزل را به شاعر دیگری نسبت می‌دهد.[۱۵] او نخست به‌درستی انتساب این شعر را به حزین لاهیجی رد می‌کند و از نسخه‌ی خطی‌ای نام می‌برد به‌شماره‌ی ۱۴۰۹ در کتابخانه‌ی مجلس (کتابت‌شده از سال ۱۱۰۶ تا ۱۱۱۹ ق) که در افزوده‌ای به آن با تاریخ کتابت ۱۱۲۵، شعر مذکور نه به‌صورت غزل، بلکه به‌صورت 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 کدوکدو

این ترکیب‌بند یا مخمس، طولانی‌تر از روایتی است که به طاهره نسبت داده‌اند[۱۶] و پیداکردنش در آن مجموعه‌ی خطی «مخدوش» برای این پژوهشگر، به‌گفته‌ی 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

[۱۵] محمد محیط طباطبایی، (۱۳۵۶) «طاهرا یا طاهره»، گوهر، صص۵۸۱ـ۵۸۸.
[۱۶] متن کامل شعر محمدطاهر وحید قزوینی را در پایان این بخش به‌پیوست آورده‌ایم.

در عهد شاه‌اسماعیل صفوی) می‌خوانیم 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 لابه‌لای 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 اصلِ شعر را هم ارائه نکرده است. یک نکته مسلم است و آن اینکه شاعر مذَکری را سراغ نداریم که اسم مؤنثی را به‌عنوان تخلص برای خود برگزیده باشد. تغییر طاهرا به طاهره در روایت منسوب به طاهره قرةالعین در تخلص این شعر جای تأمل دارد. از سوی دیگر ما نمی‌دانیم و محیط طباطبایی در این زمینه نمونه‌هایی از دیوان شعری شاه‌طاهر به دست نمی‌دهد که نشان دهد تا چه حد این شعر با ذهن و زبان این شاعر در دیگر اشعارش هم‌ساز و نزدیک است.[۱۷] 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 شاه‌طاهر 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».[۱۸] 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.

---

[۱۷] تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرد از دیوان شاه‌طاهر انجدانی دکنی فقط نسخه‌ای در کتابخانه‌ی ملک موجود است و چاپ ویراسته و معتبری از آن در دسترس نیست.

[۱۸] *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ص۱۰۸.

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 رُخَت، 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 خون‌دل، از دل‌ودیده شد روان
قطره به قطره، شط به شط، بحر به بحر، جو به جو

طاهره:
می‌رود از فراق تو، خون‌دل از دو دیده‌ام
دجله به دجله، یَم به یَم، 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

شاه‌طاهر:

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 شاه‌طاهر سوای اشکال وزنی، تنافری معنایی نیز در کل بیت دارد.

شاه‌طاهر:

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

شاه‌طاهر:

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، خون‌دل از دو دیده‌ام
دجله به دجله، یَم به یَم، 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 مرغ‌دل
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

همچنان‌که می‌بینیم، توالی بیت‌ها نیز در روایت طاهره با توالی ابیات شعر شاه‌طاهر اندکی تفاوت دارد. اگر اصل این شعر را چنان‌که محیط طباطبایی ادعا می‌کند از آنِ 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 شاه‌طاهر به‌گونه‌ای دیگر استقبال کرده است؟ با تصرفات طاهره در متن غزل یادشده می‌توان آن را مسوّده‌ای از استقبالی ناتمام دانست که شاعر هرگز مجال تهیه‌ی بیاضی از آن را پیدا نکرده است. ثبت این غزل در تاریخ‌ها وتذکره‌های 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 شاه‌طاهر 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 اشرقت و شعاع طلعتک اعتلیٰ
ز چه رو الست بربکم نزنی، بزن که بلیٰ بلیٰ

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

جذبات شوقک الجمت بسلاسل الغم و البلا
همه عاشقان شکسته‌دل که دهند جان به ره بلا
طلعات قدس بشارتی که جمال حق شده بر ملا
بزن ای صبا تو به ساحتش 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.[۱۹] 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 سبک‌وسیاق 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[۲۰]

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 «سرَقات ادبی» به‌دست خود شاعر جای داد یا چنان‌که 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؟

---

[۱۹] *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ص۱۰۸.

[۲۰] صحبت لاری، *دیوان صحبت لاری*. چاپ سوم. شیراز: معرفت (۱۳۳۳)، صص۱۲۹ ـ 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. چراکه 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.
>
> ــ یدالله رؤیایی، *چهره‌ی پنهان حرف*[۲۱]

بحث از شعر طاهره را با درنگی در مفهوم تخلص همچون یک نام پی می‌گیریم. تخلص یا نام شعری شاعر چنان‌که اشاره شد، امضای شاعر است در پای اثری که سروده است، اما در اصالت این امضا می‌توان شک کرد. به‌سخن دیگر و چنان‌که اشاره شد، تخلص همیشه همچون امضا می‌تواند جعل شود. این جعل‌پذیری یا به‌سخن دیگر «تکرارپذیریِ» یک امضا، شرط خوانایی آن است.[۲۲] 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؛ همچنان‌که هیچ دو امضایی به‌دست یک شخص بر پای سندی

---

[۲۱] 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.

[۲۲] تکرارپذیری در برابر مفهوم دریدایی (iterability) آورده شده است. از میان نوشته‌های متعدد دریدا درباره‌ی نام و امضا در متن ادبی، نگاهی داشته‌ام به‌ویژه 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 به‌صورت تخلص در بیت مقطع یا در پای شعر هم همواره به یک شخص و در یک زمان واحد ارجاع نمی‌دهد. ازاین‌روست 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 روبه‌رو هستیم که با هم در تخلصی واحد هم‌نامی پیدا کرده‌اند. حافظ در جوانی و آغاز کار همچون شاعری مفلِق، با حافظ در دوران پختگی اندیشه و بیانِ شعری یک فرد یا یک ذهنیت، «سوژگی» نیست.

ازسوی 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 هرچند 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 شناخته‌شده است، گاه به غزلی فاقد تخلص برمی‌خوریم، چنان‌که در سعدی و غزلی از او با این مطلع:

سخن عشق تو بی‌آنکه 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 جداافتاده از دیوان سعدی بخوانیم، باز هم آن را از سعدی و همچون پاره‌ای از سخن او خواهیم

خواند؟[۲۳] 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 به‌لحاظ مضمون می‌توان تغزل‌هایی پراکنده دانست و نه لزوماً غزل به‌معنای دقیق صناعی کلمه. اغلب این پاره‌های تغزلی بدون تخلص‌اند. از میان آنها تغزلی کوتاه را در اینجا می‌آوریم. در انتساب این شعر بدون تخلص به طاهره به‌نظر، کسی یا هیچ‌کس 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 هردم صبح
برون آورد آیینه 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 افعالِ به باد دادن، سرمه‌کشیدن، برون‌آوردن (به دین خود) و بردن

[۲۳] کل این غزل در پیوست این فصل آورده شده است.

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

این «من» در این شعر چیزی بیش از یک ضمیر اول‌شخص‌مفرد است. این را بنونیست 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 به‌معنای زبان‌شناختی) و در تمامیت آن است که این نشانه‌ی خالی پر می‌شود.[۲۴] ما در اینجا در لحظه‌ی گفتمانی این شعر است که با اضافت زلف به چهره‌ی «منِ» سخن‌گو در شعر به جنسیت مؤنث او پی می‌بریم. این من در لحظه‌ی ایراد سخن فرونمی‌مانَد و و با هر اضافتی همچون به باد دادن زلف، سرمه‌کشیدن چشم و از راه به در بردنِ 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 منِ مؤنث برخلاف آنچه در عرف گفتمان شعری مذکر از او بازنموده 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:

---

۲۴ نگاه کنید به این کتابِ امیل بنونیست، زبان‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی، و فصل «ماهیت ضمایر» در آن:

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

چو برشکست 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 روبه‌روییم. 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:[۲۵]

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

[۲۵] میشل فوکو، *مؤلف چیست*.

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 به‌تعبیر 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 نگاشته است. متن یا اثر ادبی با صورت خرید روزانه فرقی ماهوی دارد. تا کجا می‌توانیم از رویکردی معطوف به متن، شعر طاهره را بازبخوانیم و به‌سخن دیگر آیا خوانش ما از این شعر می‌تواند در خود متن متوقف بماند؟ هیچ خوانشی از شعر نیست که بتواند مسئله‌ی سرایندگی 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 مرگ گوینده‌ی سخن یا به‌سخنی 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 برایندی 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 ضمایر «من» و «ما» در جملات قرآنی، یا به‌سخن دیگر، منشأ صدور سخن در قرآن طرح شده است. در این آیه برای نمونه «وَ مَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ...»[۲۶] گوینده‌ی

[۲۶] آیه‌ی ۵۶ از سوره‌ی والذاریات: و جن و انس را نیافریدم جز برای آنکه مرا بپرستند.

سخن یا فاعل در این جمله کیست؟ آیا خود خداوند است که بلاتشبیه به زبان انسانی سخن می‌گوید؟ یا گوینده‌ی کلام)خداوند) ضمیری فاعلی چسبیده به فعل و جانشین «شخص» واقعی را همچون «مجاز»ی از خود در کسوت یک شخص به‌کار برده است؟ یا آنکه این سخن را خود پیامبر بر زبان آورده است؟ می‌دانیم 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.[۲۷] اما باید گفت که این رویکرد بارت به مؤلف نیز بی‌پیشینه نبود. پیش از او نیچه مرگ خدا و والری مرگ سوژه را در زبان اعلام کرده بودند. مرگ و نویسش می‌توان گفت از دیرباز مقولاتی متداخل در یکدیگر بوده‌اند. سده‌ها پیش از والری، منصور حلاج به روایت هجویری بیانی از مرگ را در نویسش چنین بیان می‌کند که زبان‌های گویا، هلاک دل خویش‌اند،[۲۸] یا به برگردان یدالله رؤیایی: «آنها که سخن می‌گویند مردگان سخن خویش‌اند.» رؤیایی در این گفته، ترجمانی از نگاه بلانشو را می‌یابد که برای او هر نویسشی «تجربه‌ی خطرناک مرگ» بود.

می‌توان در برابر آن گفته‌ی بکت این سخن هایدگر را آورد که در شعر است که زبان از خود سخن می‌گوید. این گفته را می‌توان کلیدی برای حل معضل سوژگی در زبان شعری دانست، اما همین گفته درجا این پرسش را پیش می‌آورد که زبان در شعر با چه‌کسی سخن می‌گوید؟ 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

---

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

۲۸ الالسنة مستنطقات تحت نطقها مستهلكات.

همچون نگاه بارت، اگر نگوییم به قداست‌بخشیدن به متن تا حد قائل‌شدن به منزلتی «قدیم» برای آن (همچون نگاه بعضی از متکلمان مسلمان به نص قرآن) که به رفتاری با آن می‌انجامد که می‌توان بدان «فتیشیسم متن» (تعبیری از ادوارد سعید) نام داد. بارت عنصر وحدت‌بخش در فضای کلامی یک متن را نه در مبدأ سخن (مؤلف) که در مقصد آن (خواننده) می‌داند. اما با اعلام مرگ مؤلف به بهای زایش خواننده‌ای نو، در واقع مؤلف را به‌گفته‌ی فوکو به کسوت یک لاادریِ «استعلایی» درمی‌آورد. بر این گفته‌ی فوکو باید افزود که حتی این خواننده‌ی تازه‌تولدیافته از دل نظریه‌ی بارت همچون «آدمی بی‌تاریخ، بدون شرح‌حال و بدون روان‌شناسی» نیز چیزی جز یک ناشناخته‌ی استعلایی نمی‌تواند باشد. این خواننده کیست؟ اگر از ساحت نمادین زبان به ساحت صورت خالص موسیقی گریزی بزنیم، می‌بینیم که دریافت مخاطبان مثلاً اپرایی از واگنر یا قطعه‌ای از شوئنبرگ در پاریس یا وین نه همان دریافت یکی از ساکنان حاشیه‌ی کویر لوت در ایران است! یک متن برای یک مخاطب و تنها یک مخاطب (خواننده) نوشته نمی‌شود و هرگونه دریافتی از آن در نسبت با چهارچوب‌های فرهنگی متفاوتی صورت می‌گیرد.[۲۹]

همراه با اقبال هیجان‌زده از نظریه‌ی مرگ مؤلف، جریانی نیز در نقد آن پدید آمد و می‌توان گفت که از دهه‌های پایانی قرن بیستم تاکنون، ما شاهد مرگ و زایش دوباره‌ی مؤلف بوده‌ایم؛ از بیرون‌راندن او از متن تا به درون‌آوردن دوباره‌ی او در متن. به موازات این جریان اگر باختین را ادامه‌ی صورت‌گرایی روس و ساختارگرایی با محوریت زبان در متن بدانیم، در چشم‌اندازی نظری که

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

او از رمان 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 نه‌تنها ازآن‌رو 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).[۳۰] این نگرش اگرچه در دوران چاپ و کالایی‌شدن کتاب، پاسخی به مسئله‌ی نسبت مؤلف و اثر می‌دهد (دست‌کم 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 به‌معنی ارتقای کار ادبی تا جایگاه اعلای «آفرینش» به‌مفهوم رمانتیک کلمه یا تقلیل اثر ادبی به‌صرف «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.

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

رویکرد بارت در واقع واکنشی بود در برابر تصور رمانتیک خدای‌گونه‌ی مؤلف و اقتدار او بر سخن از بیرون سخن و نیز واکنشی بود در برابر آن گرایش در نقد آکادمیک که با کشف زیروبم 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 به‌تعبیر فوکو «بنیان‌گذاران گفتمانیت»[۳۱] یا کردش (practice)ها و رویه‌های گفتمانیِ تازه، نه در دوره‌ی تاریخی خود که در دوره‌های پس از خود هم هستند. این رویکرد فوکو را می‌توان به تاریخ‌ادبیات هم تعمیم داد و گفت فردوسی، حافظ و مولوی در ادبیات ما فقط یک نام به شمار نمی‌روند. آنان نه‌فقط سخنور که «سخن‌گذار»انی بوده‌اند که سخنشان 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 به‌معنای مرگ سوژه در زبان نیست. زبان بدون سوژه مُشتی اصوات یا علائمی مکتوب در کتاب‌های لغت است. اما این سخن به‌معنای اصالت‌دادن مطلق به سوژه‌ای یکپارچه نیز نیست. در متن ادبی گاه نه با یک سوژه که با سوژگی متکثر و چندگونی روبه‌روییم. 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 به‌نظر 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 تلاقی‌گاه گفتمان‌های جاریِ زمانه‌ی خود و در نهایت، برایند آن چیزی می‌داند که بدان اپیستیم (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 ناشناسیِ استعلایی، که واقعیتی تاریخی و قابل‌شناسایی است که نظم معنادار سخن را تعیین می‌کند. در تاریخ‌ادبیات حتی شعری منسوب به شاعری گمنام «لاادری» 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 چیستی 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 بپردازیم، ما با مسئله‌ی اثر و فرق آن با نوشته روبه‌روییم. 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 «ماخ‌اولا پیکره رود بلند» در چیست؟ به‌تعبیر 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 دیگرِ گفتمان در یک فرهنگ یا در یک عصر و دوره‌ی تاریخی، تشریح (explanation) و تبیین می‌نماید و بدان تمایز می‌بخشد. ازاین‌روست 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 تاریخ‌ادبیات ایران است.

به‌کوتاه سخن و تا آنجاکه 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، به‌زبان 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. به‌سخن دیگر، از یک سو همچون یک سوژگی اگرچه برایند گفتمان‌هایی از عصر خود است، اما در همان حال در تمایز با آنها و در جهت رهایی از آنها در حال شکل گرفتن است،

آن‌چنان که در شعر نقل‌شده از طاهره می‌بینیم: حرکتی از گرفتِ پوشیدگی به رهایش در آشکارگی:

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

از نگرش ساخت‌گشایانه 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 هیچ‌چیز بیرون از متن نیست و اگرچه وجود منشأ صدور سخن همچون مدلولی استعلایی رد می‌شود، اما سراینده در راه‌بست (aporia) یک نام خاصِ (proper name) سراینده و زبان که از خود سخن می‌گوید)نام عام سراینده) در متن خود را بازمی‌گشاید. از این رویکرد، امضاگذشته‌ای است در اکنون متن که واژش[۳۲] یکه و تقلیدناپذیر سراینده‌ای را به یک متن اختصاص می‌دهد. در همان حال که به‌صورت یک شیء، به‌صورت 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.[۳۳] مؤلف یا سوژگی در اثر از رویکردی ساخت‌گشایانه 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 «گذشته‌ـحال» در متن و تکه‌ای از بینامتنیت یا یادایادِ 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.

---

[۳۲] از مصدر واژیدن به‌معنای سخن گفتن.

33 *Signéponge/Signsponge.*

در فرادهش ادب فارسی نیز (فردوسی و حافظ) به‌بیان 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 قصه‌گو یادآور می‌شود: «بیرون‌راندن مرگ از دایره‌ی زندگی» با قصه‌گویی هرشبه‌اش 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 فرادهش ادب فارسی آگاهی نداشته است. در این فرادهش سراینده سخن را، نویسش را، همچون کنشی آگاهانه در برابر مرگ می‌نهد (همچون یادگاری از خود، به‌تعبیر 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)[۳۴] شاعر در سخن بار دیگر زاده می‌شود. چنین است در شاهنامه که «سخن» نه‌تنها در برابر مرگ شاعر به تنِ خویش، که در برابر مرگ به‌مفهومی گسترده‌تر، در برابر مرگِ دامن‌گیر یک فرهنگ، نهاده می‌شود:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام

از این نگرش در فرادهش 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

۳۴ شاهرخ مسکوب، (۱۳۸۴) *ارمغان مور*. تهران: نشر نی، ص۲۱۸.

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 متنِ» آن به‌تعبیر رؤیایی می‌خوانیم و این خوانش، باز امضای ماست بر امضای درهم‌پیچیده و چندلایه‌ی او: هر خوانشی از متن باز ــ امضایی است که به‌دست خواننده در تأیید اصالت امضای نویسنده یا در اینجا در تأیید امضای شاعر در پای شعر گذاشته می‌شود.[۳۵] چنین است که هر خوانشی در واقع یک نویسش است.[۳۶] 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 مختاریِ شاعر آن‌چنان که در زمان ما اتفاق افتاد، از شعر آنها جدا نیست. امضای دیگری است در دل متن این دو شاعر بر امضاهای درخودپیچیده 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 به‌دست شاعر... .

پایان تغزل

بار دیگر و از منظری بدیعی به موضوع تخلص برگردیم. تخلص بنا به عرف در بیت آخر یک پاره‌شعر 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 به‌طورکلی

---

[۳۵] 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.)

[۳۶] *چهره‌ی پنهان حرف*، ص۳۷.

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[۳۷] و در نهایت معیاری کمّی 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.[۳۸] اما پرسش این است که بیت پایانی چرا باید پایانی بر ابیات پیش از خود باشد و آیا این بیت به‌صرف ترتیبِ گاه دل‌بخواهانه‌ی 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. دراین‌باره در گفته‌های پیشینیان تنها همان معیار کمّی یا شمار معدود ابیات را می‌یابیم، معیاری کمّی که در توضیح امری به‌شدت کیفی کافی نمی‌نماید. می‌توان گفت به کوتاه سخن که ضرورت شکلیِ 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 به گفته‌ی جواد طباطبایی، این ضرورت مکانی که موقعیت جغرافیایی ایران

---

[۳۷] نگاه کنید مثلاً به: *المعجم شمس قیس*.

[۳۸] مثلاً از متأخران نگاه کنید به:
جلال‌الدین همایی، (۱۳۸۹) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، اهورا، ص۷۲.

همچون سرزمینی پیوسته در معرض بادهای استغنای خداوند، یا به‌تعبیر دیگر، هجوم بیابان‌گردان به باشندگان در آن تحمیل کرده، آنان را واداشته که همواره راهی را برای رویارویی با انهدام کامل پیدا کنند. غزل یکی از این راه‌جویی‌هاست به‌صورت 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...»[۳۹] ظاهر را بخوانید فرم غزل یا قالب غزل همچون یک اقتصاد به‌ضرورتی تاریخی به‌ویژه 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 مخلّ... .

با نگاهی گذرا به ابیات مقطع در سخن تغزلی در ادبیات فارسی می‌بینیم که آنچه در این بیت به‌صورت 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 نه‌تنها به هیچ معیار کمّی برای شمار ابیات غزلش پایبند نیست، گاه سخن را عامدانه نیمه‌تمام رها می‌کند و از محبوب می‌خواهد که او خود سخن را به پایان رساند:

دوسه بیت مانده باقی، تو بگو که از تو خوش‌تر
که ز ابر منطق تو، دل و سینه اخضر آمد[۴۰]

---

[۳۹] جواد طباطبایی، (۱۳۸۱) *دیباچه‌ای بر نظریه‌ی انحطاط ایران*. انتشارات نگاه معاصر، ص۴۶۲.
[۴۰] به‌نقل از: سیروس شمیسا، (۱۳۷۰) سیر غزل در شعر فارسی. فردوس، ص۱۱۴.

لحظه‌ای منظر بدیعی را کنار گذاریم و از منظری دیگر و گسترده‌تر، هستی‌شناسیِ سخن تغزلی، به مسئله‌ی پایان نگاه کنیم. در این مبحث اگر از گزیده‌گویی‌های شاعرانه یا فیلسوفانه صرف‌نظر 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 یاکوبسن (Roman Jakobson) به ماهیت شعر آن را درنگی پایدار در تنش میان آوا / معنا یا به‌عبارت دیگر میان نظم موسیقایی (تکرار آهنگین به‌صورت 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 به‌صورت گونه‌ای نثر درمی‌آید. در اینجاست 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 فرادهش شعر فارسی هر تعریفی از پایان سخن تغزلی با تناقضی در خودِ این سخن روبه‌روست یا به‌تعبیری 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

می‌بینیم که می‌گوید:

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 ازاین‌روست که می‌توان گفت هر شاعری در غزل تنها یک گزاره‌ی شعری را در نهایت تکرار می‌کند. کل گفتمان عاشقانه‌ی سعدی را می‌توان به‌صورت‌های بیانی گوناگون اما تکرار این جمله از او دانست: «تو را من دوست می‌دارم» که در این تک‌بیت آمده است:

تو را من دوست می‌دارم خلاف هرکه در عالم
اگر طعنه است در عقلم، اگر رخنه است در دینم

اما این نیز هست که شاعر در زمان، فرصت بی‌انتهایی در اختیار ندارد و باید که در نقطه‌ای از زمان، خود را از شعف تعشق رها سازد: تخلص به‌معنای خلاص‌شدن، رهاشدن... . حتی در شعری بدون تخلص بیانی از این خواست به رهایی و رهایی‌شدگی را می‌بینیم، چنان‌که 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، آنجاکه 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: «پایان‌دادن همانا آغازکردن است، پایان همان‌جاست که ما آغاز کرده‌ایم.»[۴۱] پایان هر تغزل از این نگاه بازگشتی به آغاز آن است.

در تغزل کوتاه نقل‌شده از طاهره این ذات متعشق نیست که در ستایش معشوق سخن می‌گوید، بلکه خود معشوقِ زیباست که به ستایش از خود لب به سخن گشوده است: اگر به باد دهم زلف عنبرآسا را... . در این جابه‌جایی خلاف عرفِ 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 یک‌سو 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

41 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 به‌معنای مجازی و هم به‌معنای حقیقی کلمه، صدایی خفه‌شده است.

پیوست‌ها

۱ ــ مخمس محمدطاهر وحید قزوینی (سال سرایش: ۱۱۱۲ ــ 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 حلقه‌حلقه‌ات دام بلا نمایدم
لحظه به لحظه، دم به دم، خون ز دیده زایدم
از رخ و چشم و زلف و قد، ای مه من فزایدم
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 طاهرا گشت و ندید جز وفا
صفحه به صفحه، سر به سر، پرده به پرده، تو به تو

۲ ــ شعر بی‌تخلص سعدی

سخن عشق تو بی‌آنکه برآید به زبانم
رنگ رخساره خبر می‌دهد از حال نهانم
گاه گویم که بنالم ز پریشانیِ حال
بازگویم 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 بِرهانم
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 بچکانم
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، جدایی‌ناپذیر می‌ماند. منظره‌ای تنها که اطراف ندارد.

ـ یدالله رؤیایی، *چهره‌ی پنهان حرف*

چهره منظری است از نام، چنان‌که رؤیایی می‌گوید، اما می‌کوشیم در اینجا نامی را در منظری از یک چهره بازبخوانیم؛ منظری گشوده به یک زندگی، به یک عصر، به تاریخیت یک متن، منظری که اما اطراف (قاب) ندارد: تخلصی درون یا در پای متن... رسوخِ گذشته در آینده به‌صورت یک امضا در متن، باز به‌تعبیر رؤیایی... .

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

در خوانش شعر، اولی را به سود آن دومی به‌یک‌باره 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 درانداخته 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.[۱] 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 دراین‌باره اما ناامیدکننده‌اند. در روایتی از زندگی او می‌خوانیم که پس از اعدام طاهره به جرم ارتداد و شورش، حتی

۱ نگاه کنید به: *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ج۳.

لباس‌های او را هم سوزاندند.[۲] اما آن‌قدر هست که هر خوانشی از هرآنچه 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 به‌اجمال 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 ۱۲۳۳ق 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 میلتون نامش آمده است.[۳] 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 (اُرُسی).[۴] فضای داخلی این خانه را یکی دیگر از دوستداران غربیِ طاهره در نمایشنامه‌ای و در خیال چنین وصف می‌کند که دور از واقع نمی‌نماید: تالار بزرگی با کاشی‌های لاجوردی و قالی‌ها

---

[۲] نقل از مارتا روت در:
نصرت‌الله محمدحسینی، (۲۰۰۰) *حضرت طاهره*. مؤسسه‌ی معارف بهائی، ص۱۵۴.

[۳] س. گ. و. بنجامین، (۱۳۶۸) *ایران و ایرانیان* (*سفرنامه‌ی بنجامین*). جاویدان، ص۴۰.

[4] Martha L. Root, (1938) *Tahirih, the Pure, Iran's Greatest Women*. Bahá'í Library Online. 4/21- 5/21.

و پرده‌ها و تنگ و شیردان‌ها و ادوات برنجی با رنگ‌های درخشان... .[۵] 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، همچنان‌که 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.[۶] در این خانه‌ی اعیانی و در اتاقی در طبقه‌ی دوم آن بود که طاهره کتاب‌هایی را، دور از چشم پدر، می‌خواند که نبایست می‌خواند. طاهره‌ی جوان پیش از آنکه این کتاب‌ها را بخواند و با نظرات بدعت‌آمیز بنیان‌گذاران شیخی آشنا شود، به گفته‌ی گوبینو، از معقول و منقول آنچه را می‌بایست، آموخته و مستمع و مشتاق مباحث علمای متبحر خانواده‌ی خود بود وگاه در بحث‌وجدل آنان شرکت می‌کرد.[۷] 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

---

[۵] لورا کلیفورد بارنی، *دلیران ربانی*. ترجمه‌ی عزیزالله شیرازی، (عکس از روی نسخه‌ی خطی در کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی) ص۳۵.

[۶] احمد کسروی، (۱۳۲۳) *بهائی‌گری*. چاپخانه‌ی پیمان، ص۶۲.

[۷] آرتور دو گوبینو، (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.»[۸] شهر قزوین در آن زمان اگرچه یکی از کانون‌های شیعه بود (از زمان شاه‌اسماعیل به بعد) و «بالغ بر صد نفر از علما و رؤسای دین اسلام در آن سکونت داشتند»،[۹] 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 قیل‌وقال 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 (نورین نیّرین) برنمی‌تابید. 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[۱۰]

برخلاف رابطه‌ی مهرآمیز با پدر، طاهره اما زندگی پرتنشی 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. اختلاف‌نظر با شوهر متشرع بر این بی‌میلی دامن زد و میانشان فاصله افتاد و

---

[۸] «رساله‌ی عبدالبهاء» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*. به‌کوشش ابوالقاسم افنان، (۱۴۸بدیع)، ص۷۵.
[۹] *مطالع الانوار*، به‌نقل از: فاضل غیبی، (۱۳۹۷) *رگ تاک*. چاپ پنجم. ص۱۴۲.
[۱۰] *حضرت طاهره*، ص۱۲۸.

چندی نگذشت که طاهره برخلاف عرف زمانه و در اوج جوانی، به‌اراده‌ی 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، چراکه 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... .[11] بر سر زیبایی طاهره از دوست و دشمن در روایات خود با هم متفق‌القول‌اند: «ملحده‌ای شیرین‌زبان که با وجود حسن و جمال و غنج و دلال در علوم معقول و منقول به‌حد کمال بود.» (*حقایق‌الاخبار*)؛ 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...»[12]

درباره‌ی جزئیات ظاهر طاهره گفته‌اند که سبزه‌رو بود با خالی در گونه‌ی چپ و گیسوانی سیاه یا گیسوانی طلایی شاید، ازآن‌رو 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 بابی دیگر در زمان او. این را هم می‌دانیم که طاهره خوش‌اشتها بود. غذاخوردن 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. پاسخ ردش را به خواستگاری ناصرالدین‌شاه در پشت نامه‌ی شاه با این شعر نوشت:

---

[11] گفته‌ای از عبدالبهاء در توصیف طاهره

[12] ایرج قانونی، (۲۰۱۹) «طاهره و آزادی در اسارت» در عرفان ثابتی، (ویراستار) *باب؛ دویست سال بعد*. آسو، ص۹۵.

تو و ملک و جاه سکندری
من و رسم و راه قلندری
اگر آن نکوست تو درخوری
وگر این بَدَست 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 به‌مناسبت تولد باب در اول ماه محرم لباس‌های رنگارنگ پوشید و حنا بست.[۱۳] همچنین به‌گفته‌ی 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»[۱۴] 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.[۱۵]

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، آن‌هم وقتی بود که به هنگام بالا رفتن یا پایین‌آمدن از نردبان به زمین افتاد. در همین اتاق بود که با چوب جارو و مرکبی از آب سبزیجات بر

---

[۱۳] «رساله‌ی محمد مصطفی ابن شبل کاظمی» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۴۸.
[۱۴] *حضرت طاهره*. ص۳۲۶، نقل از *تاریخ نبیل زرندی*.
[۱۵] 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 به‌مناسبت 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».[۱۶]

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 رشتیِ شیخی بود که چند روزی پیش از ورودش به کربلا، مرگ مشکوک شیخ اتفاق افتاد. به‌روایتی در کربلا بود که نخستین بار دعوت باب را شنید و بدان «آری» گفت و این آری را در نامه‌ای سربه‌مهر برای باب چنین نوشت:

لمعات وجهک اشرقت و شعاع طلعتک اعتلی
ز چه رو الست بربکم نزنی بزن که بلیٰ بلیٰ

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

فراق رویت ای سلطان خوبان
چو زلفت کرده عالم را پریشان
به هرسویی درآیم همچو طفلان
که شاید بشنوم افسانه‌ی تو

---

[۱۶] «رساله‌ی میرزا حسن ادیب‌العلما» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۶۹.

از کربلا و در پی بلوای مَرَده‌ی متشرعین در آن شهر، از راه کرمانشاه و همدان به قزوین بازگشت. در پی قتل عمویش، ملامحمدتقی 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 مسموم‌کردنش را داشته است.[۱۷] از ملامحمدِ برغانی، همسر طاهره، در منابع بابی همچون متشرعی عصبی و خشمگین و انتقام‌جو یاد شده است. می‌دانیم که پس از کشته‌شدنِ پدرش، ملاتقی، در پیِ انتقام‌جویی از قرةالعین و یارانش که بانی و مجریانِ آن قتل می‌پنداشت، بیش از هرکسِ دیگر پیگیری و بی‌رحمی از خود نشان داد.[۱۸] 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 ناصرالدین‌شاه 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، ص۵۷.

[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. به‌روایت گوبینو، بعد از خفه‌کردن، 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.[۱۹] 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 به‌گفته‌ی شاهدی از ماجرا، «... زن زیبا مرگی طولانی را با قدرتی مافوق انسانی تحمل نمود».[۲۰] 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.

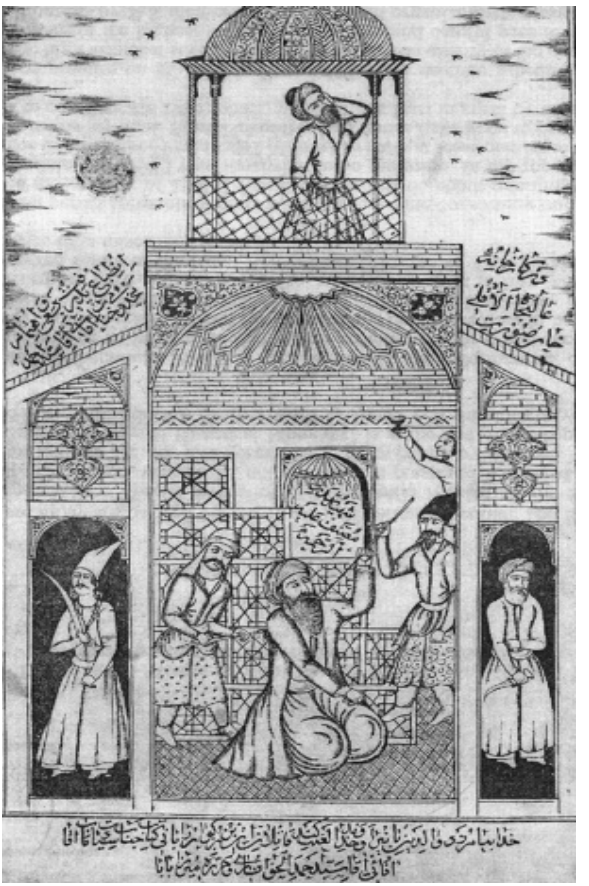
حیات طاهره با فرازوفرود یک جنبش دینی، جنبش باب، در هم گره خورده است. خطوطی از چهره‌ی او را در زمینه‌ای از همین جنبش می‌توان بازخواند و عصر تاریکی که این جنبش در آن رخ داد. تاریخ‌نگاری‌های معاصر تاکجا ما را در خواندن این خطوط یاری می‌دهند؟ این تاریخ‌نگاری‌ها که پاره‌ای به تحلیل رگه‌های اندیشگی جنبش بابی 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 برایندی از تلاقی گفتمان‌های عصری او، چه

---

[۱۹] *مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا*، ص۱۸۳.

[۲۰] روایت دکتر پولاک، طبیب شاه، به‌نقل از: بهمن نیک‌اندیش، (۲۰۱۷) *کسروی و کتاب بهائی‌گریِ او*. نشر پیام، ص۱۳۹.

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 *مجالس المتقین*، از صحنه‌ی ترور مجتهد شیعه، محمدتقی برغانی (عموی طاهره)، معروف به «شهید ثالث». در گوشه‌ی راست زیر مقرنس ورودی (یا محراب مسجد) و بالای سر یکی از مهاجمان، طاهره با جام شرابی در دست نشان داده شده است.[۲۱]

[۲۱] موژان مؤمن، پژوهشگر بهائی، زن جام‌به‌دست را در این تصویر بی‌تردید طاهره می‌داند.

افق‌های یک عکس

در اینجا و برای هرچه فشرده‌ترکردن 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 نه گرد که واقعاً مسطح است... . بر روی این زمین از حیوان و زن و ماهی (به‌شرط 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 مبرابودن از هر نجاست (و خون همچون یکی از نجاسات) 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 صغیرِ 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 عکسِ نمونه‌وار، عصری را در آستانه‌ی بحرانی معرفتی نشان نمی‌دهد. این بحرانِ 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 بگوییم که نه‌تنها افق معرفتی بلکه کل «آفاق» فردی و اجتماعیِ این عصر عرصه‌ی «خلاف»ها می‌بود و گرفتار و در بند «تباین»ها... .

بالای سر ملای نشسته، ورای جهان عنصری در قاب عکس، هنوز آسمانی با لایه‌های پیازی به‌صورت 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 به درازا می‌کشد... . جایی در این آسمان چند پوسته «مدینة‌العلم» 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 «کلحلحون» و «شلحلحون»[۲۲] که معلوم نیست آیا «نام‌آوا»هایی تحریف‌شده‌اند، فقط اصوات‌اند یا از زبانی ناشناخته شیخ آنها را به وام گرفته است. از جمله مثلاً در آنجا کوچه‌ای هست که صاحبش مردی است با خنجری در دست به نام «رخیبا»؛ 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 «طوطیع ال» 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... .

---

۲۲ *بهائی‌گری*، ص۱۸.

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 منجیِ غایب جایی در جابلقا و جابلسا به حیات روحانی خود ادامه می‌داد، در شهری که به‌توصیف شیخ احمد احسایی،[۲۳] بنیان‌گذار مکتب شیخی که خواب‌هایش به بیداری هم ادامه می‌یافت، دور آن را حصاری آهنین فراگرفته بود (لابد برای محافظت از جان منجی از گزند دشمنان و منکرانش) و هزاراندرهزار دروازه می‌داشت... . روزانه هفتادهزار سوار وارد این شهر می‌شدند که دیگر خارج نمی‌شدند و در همان حال هفتادهزار سوار خارج می‌شدند که دیگر بازنمی‌گشتند. 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 وزوزِ زنبور عسل در کندو می‌ماند... .[۲۴] 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 غلوّآمیز اما در همان چهارچوب

---

[۲۳] شیخ احمد احسایی (۱۱۶۶ ـ ۱۲۴۱ق) بنیان‌گذار مکتب شیخی، زاده‌شده در احسا، استانی در غرب عربستان کنونی یا به‌گفته‌ی 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 ـ ۱۲۵۹ق) پیرو و جانشین او بود.

[۲۴] احمد کسروی، به‌نقل از *رگ تاک*، ص۱۳۸.

شیعیِ امامیه ارائه داده بودند.[۲۵] چرا نباید تصور کنیم که ذهن سرکش طاهره در اوج شکفتگی‌اش همچنان باید در بند لاهوت «هورقلیایی» این دو شیخ باقی می‌ماند و در جست‌وجوی مفاهیم دیگری برای معنابخشی به زندگی ناسوتی خود همچون یک زن برنمی‌آمد؟ شیفتگی ناگهانی‌اش را به باب که بی‌شک به‌معنای فاصله‌گرفتن از آموزه‌های شیخی باید دانست، به چه‌چیز دیگری می‌توان تعبیر کرد؟ باب در آن زمان جوانی بیست‌وچندساله 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 می‌رسید.

بر روی زمین واقعی، افلاس نظری برگزیدگانی از متشرعین را در هیچ کجا عیان‌تر از پرسش‌های آنان از باب در محاکمه‌ی او در حضور ولیعهد قاجار نمی‌توان دید. همه‌ی میراث عقلی و نقلی سنت در محاجه با جوانی سی‌ساله که ادعای پیامبری داشت در سؤالاتی مربوط به صرف و نحو عربی، تبدیل عصا به مار و امراض معده خلاصه می‌شود. نقل است که نظام‌العلما، یکی از آخوندهای حاضر در جلسه‌ی محاکمه‌ی باب، پس از اشاره به تقسیم‌بندی علوم از نگاه پیامبر به «العلم الابدان و علم الادیان» و تقدم علم ابدان بر علم ادیان، از باب می‌پرسد که در معده چه کیفیتی به هم می‌رسد که شخص دچار «تُخَمِه» (اسهال) می‌شود؟ بعضی به معالجه رفع می‌گردد و برخی به سوءهضم و غِثیان یا به مَراق می‌انجامد؟ و باب در پاسخ می‌گوید که او علم طب نخوانده است. از محاکمه‌ی باب روایات متفاوتی در دست است. در میان آنها اگر زمانی در گذشته به کسری از حقیقت می‌توانستیم باور کنیم،

---

[۲۵] هانری کربن، (۱۳۷۳) *تاریخ فلسفه‌ی اسلامی*. ترجمه‌ی جواد طباطبایی، نشر کویر. صص۴۰۲ـ۴۰۳.

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 به‌قلم 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 فلسفیِ 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 زبانِ 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 نه‌تنها بر ورق‌ورق 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 بابیان 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»[۲۶] به‌صورت کشتن دگراندیشان، پدیده‌ای تازه و مختص عصر قاجار نبود. در عصر صفوی و در اوج قدرت تشیع امامی همچون مذهب رسمی و فراگیر، نه‌تنها بدعت‌آورندگان در دین که گروندگان به دیگر ادیان صاحب‌کتاب نیز حکمشان ارتداد فطری بود و به‌سختی 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

---

۲۶ تعبیری از محمدرضا نیکفر

در پوست خر دوختند و به چهار نعل کشیدند.[۲۷] اندکی پیش‌تر از به‌اصطلاح «فتنه‌ی باب»، شیخ شفتی در اصفهان از کلان زمین‌داران روحانی که به دربار «وام» می‌داد و معتقد بود همزادی از اجنه دارد، محکومان را با دست خود حد می‌زد و آنگاه به نماز می‌ایستاد و به حال آنان می‌گریست. این ملای زمین‌خوار رؤیای محمد مشعشع را در قرن نهم در عمل متحقق کرده بود که می‌خواست جهان را پر از عدل‌وداد کند و در اعتکاف خود در مسجد کوفه می‌گریست و می‌گفت: «به حال کسانی می‌گریم که پس از ظهورم به‌دست من کشته خواهند شد.»[۲۸] کشتن مرتدان نه‌فقط به‌دست غوغا و همچون خشونتی کور، بلکه به‌بیان فقهی حدود و تعزیرات، در ملأعام انجام می‌گرفت و برای خود دم‌ودستگاه و عمله‌واکره‌ی حقوق‌بگیری داشت. خیل اوباش مَرَده‌ی شیخ شفتی دشنه‌های آلوده به خون مرتدان را در حوض مساجد اصفهان غسل می‌دادند.[۲۹] همچنین در دستگاه حاکم شرع کرمانشاه، آقا محمدعلی بهبهانی معروف به «صوفی‌کُش» که به‌دست خود معصوم علی‌شاه صوفی را کشت و پیکرش را در رودخانه‌ی قره‌سو انداخت، همیشه ده‌بیست 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 همه‌روزه چندین حکم قتل و حد جاری می‌کنم و اگر اینها بنشینند، مرا آن قدرت و سطوت نخواهد بود.»[۳۰] محکومان و مظنونان در سیاه‌چال‌ها با غل‌وزنجیر بر دست‌وپا زندانی می‌شدند

---

[۲۷] مارتین سانسون، (۱۳۴۷) *سفرنامه: وضع کشور ایران در عهد شاه‌سلیمان صفوی*. ترجمه‌ی تقی تفضلی، نشر ابن‌سینا، ص۲۱۳.

[۲۸] احمد کسروی، (۱۳۳۰) *تاریخ پانصدساله‌ی خوزستان*. چاپ سوم. تهران: گوتنبرگ، ص۱۰.

[۲۹] نقل از سپهر، برگفته از *رگ تاک*، ص۱۲۸.

[۳۰] محمد تنکابنی، *قصص‌العلما*، برگرفته از *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۳۰ (پانویس).

و اگر شقه نمی‌شدند یا شمع‌آجینشان نمی‌کردند، تن‌هایشان گاه با اندام‌های بریده‌شده در همان سیاه‌چال می‌پوسید و می‌ریزید. این دم‌ودستگاهِ اِعمال 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 نه‌فقط برای مرتدان که برای گناهکاران دیگر و به‌دست 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 برنمی‌داشتند و به خاک نمی‌سپردند.[۳۱] در چشم‌اندازی کلی، قدرت و اِعمال آن، چه از سوی مذهب و چه از سوی عمال حکومت برای همین مجازات‌ها ساخته شده و وجود آن، خودْ دلیل مشروعیت آن بود. کسی از مردمان این عصر در پی چون‌وچرا درباره‌ی احکام آن برنمی‌آمد.[۳۲] در پایان روز بابی‌کشی 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 بی‌شکل‌وترکیب کشید. سرهای قربانیان را ردیف با ریسمان به تیرها بسته بودند و سگ‌ها از محلات بیرون شهر به این طرف روی می‌آوردند.»[۳۳] 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 دست‌دردستِ حکومت و گاه جداسرانه با شیوه‌های خود، خواستار ادامه‌ی

---

[۳۱] هما ناطق، *روحانیت از پراکندگی تا قدرت ۱۸۲۸ ـ ۱۹۰۹*. نسخه‌ی اینترنتی.
[۳۲] *مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا*، ص۲۲۴.
[۳۳] همان، ص۲۵۵.

اقتدارش نه‌تنها بر تن مردمان که بر روح آنان نیز بود. وعاظ و نوحه‌خوانان بر سر منابر و در تکایا در سوگ شهید کربلا «طوفانی از اشک»[۳۴] را از چشم مردم سیاه‌پوش جاری می‌کردند.

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 عصرِ «شفاهیات» با شروع کار اولین ماشین چاپ پیشرفته، حروف سربی را خطوط شیاطین خواندند و فقط چاپ سنگی را با خط نستعلیق مجاز دانستند.[۳۵] 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 می‌دانستند. آرزوی گوبینو که دکارت را برای این «مردمان منحط» به فارسی برگردانَد، هرگز برآورده نشد. دو جنگ اجتناب‌پذیر با روس اگرچه در سرحدات رخ داده بود، اما پیامدهایش برای عامه‌ی مردم آشکار و ملموس می‌نمود. خزانه‌ی حکومت خالی و دستگاه قدرت خودکامه غرق در فساد و نادانی با بستن مالیات‌های سنگین تسمه از گرده‌ی سوداگران و پیشه‌وران شهریِ خرد و روستاییان می‌کشید و بازار مسلمان به‌کلی کساد شده بود. بر جور عمال محلیِ حکومت و ظلم اربابان زمین (بعضاً روحانی) قحطی، شیوع طاعون و وبا را نیز بر اقلام فلاکت مردم باید افزود. مردم شهرها هزارهزار تلف می‌شدند. در سالِ وبایی مبلغان مسیحی که خطر کرده و به میان

---

۳۴ *طوفان‌البکا فی مقاتل‌الشهدا* نام کتابی درباره‌ی واقعه‌ی کربلا به نثر و نظم از دوره‌ی فتحعلی‌شاه به‌قلم محمدابراهیم بن محمدباقر جوهری هروی است که در اواخر عمر در دستگاه ملاباقر شفتی در اصفهان می‌زیست.

۳۵ باب به‌رغم علاقه‌اش به خوش‌نویسی، از پیدایش ماشین چاپ استقبال کرده و آن را وسیله‌ای برای گسترش باسوادی دانسته است:

Abbas Amanat, (2009) *Apocalyptic Islam and Iranian Shi'ism*. I .B .Tauris, p. 116.

مردم وبازده می‌رفتند تا در سکرات 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 وبازدگان 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 ییلاقات می‌گریختند.[۳۶] به گفته‌ی توکویل، در مراسلاتش باگوبینو، موریانه‌ای این هیکل عظیم فرسوده (ایران) را از داخل خورده و فروپاشانده بود.[۳۷] سال‌ها بعد توصیفی از افق تیره‌ی «خاک مشک‌بیز» ایران را در این روزگار به‌قلم عبدالبهاء چنین می‌خوانیم که این خاکْ 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».[۳۸] 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 بر هم می‌شورانند... صبرها تمام و جگرها گداخته گردید و جان به لب رسید. یا سیدی احکم بیننا و بین الظامین بالحق، انک حمید مجید...»[۳۹]

---

[۳۶] هما ناطق، *تأثیر اجتماعی و اقتصادی بیماری وبا در دوره‌ی قاجار*. نسخه‌ی اینترنتی.

[۳۷] برگرفته از رگ تاک، ص۱۹۸.

[۳۸] از الواح عبدالبهاء، برگرفته از: مینا یزدانی، (۲۰۰۳) *اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجار از خلال آثار مبارکه‌ی بهائی*. مؤسسه‌ی معارف بهائی، ص۳۹.

[۳۹] *رساله‌ی اشراق ربانی* به‌قلم طاهره قرةالعین. به‌کوشش و بازنویسی یدالله کائدی، (بدون نام ناشر و تاریخ نشر نسخه‌ی اینترنتی) صص۲۷ـ۲۸. (در یادداشت انتهای کتاب آمده است: «تمام شد کتاب اشراق ربانی به خط جناب طاهره قرةالعین در تاریخ ۱۳۶۸/۷/۲۱ اینجانب یدالله کائدی مشهور به قائدی موفق به بازنویسی این اثر نفیس شد.»)

از روایات «قدسی»[۴۰] (منابع درون‌آیینیِ بابی‌ــ بهائی) و نیز از ردیه‌پردازی‌ها که بگذریم، در تاریخ‌نگاری معاصر ایران در پرداختن روشمند به جنبش باب همچون حرکتی تاریخی فضل تقدم از آنِ تاریخ‌نگاری مارکس‌گراست که در دوره‌ای از چهره‌ی طاهره و جنبشی که درگیرش بود دست‌کم برای اذهان روشن‌فکری غبارروبی کرد (طبری و نیز فشاهی). از نگاهی ماتریالیستی به تاریخ عصر طاهره، بابی‌گرایی یکی از آخرین جنبش‌های دهقانی با هم‌دستی پیشه‌وران تهی‌دست شهری در برابر دستگاه حاکم در «قرون‌وسطای» 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 نه‌تنها جنبش بابی بلکه جنبش‌های حروفیه و نقطویون، صوفیه و شعوبیه، ملاحده و قرمطیان 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 لیبرال‌ــ دمکرات به تاریخ در ردیه‌ای تاریخ‌نگارانه درباره‌ی بابی‌گرایی و لفافه‌ی مذهبی خواسته‌های آن با مورخین مارکس‌گرا هم‌صداست 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 درس‌خواندنش و هم از «خانه بیرون جستنش» شگفت‌آور است.[۴۱] تاریخ‌نگاری مارکس‌گرا که مناسبات «آسمانی» منقول در یک گفتمان مذهبی را همچون ماده‌ی خامی برای درک مناسبات «زمینی» و مادی آن به‌کار می‌گیرد، از یک سو، به‌دلیل داشتن مضمونی مذهبی

---

[۴۰] تعبیری از عباس امانت

[۴۱] بهائی‌گری، نسخه‌ی اینترنتی.

و نداشتن تفکری «مترقی»، شکست و سرکوب جنبش بابی را سرانجامی محتوم برای آن در شب تاریک قرون‌وسطای ایرانی می‌داند (فشاهی)،[۴۲] 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).[۴۳]

اگر این نگرش، رخداد بابی را «شورشی» مردمی و به هر حال دادخواهانه می‌داند و به‌لحاظ 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 مهم‌ترینِ آنها جنبش بابی را همچون ادامه‌ی «موعودگرایی» و برایندی از جهان‌بینی شیعی و در عین حال در قالب مفهومی از یک «بدعت» بررسی می‌کند (عباس امانت و نیز تاد لاوسون).[۴۴] 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 تاریخ‌نگاریِ یادشده نمی‌افزایند. در این میان اشاره به دیدگاه «دو رکن» 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

---

[۴۲] محمدرضا فشاهی، (۲۵۳۶شاهنشاهی) *واپسین جنبش قرون‌وسطایی در دوران فئودال*. چاپ نخست. تهران: نشر جاویدان.

[۴۳] احسان طبری، (بی‌تا) *برخی بررسی‌ها پیرامون جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران*. انتشارات انجمن دوستداران احسان طبری.

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

(آدمیت).[۴۵] 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.[۴۶]

نخست و به کوتاه 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 درکربلا. آشکارشدن صورت و گیسوان یک زن نه‌تنها برای مسلمین که بعدها خبر آن را شنیدند، تکان‌دهنده بود، بلکه حتی برای بعضی باورمندان بابی هم حرکتی نابیوسیده و تحمل‌ناپذیر می‌نمود. کسانی از میان آنان با دیدن روی گشوده‌ی طاهره که با صدای بلند فسخ شریعتی کهنه را اعلام می‌داشت، ازخودبی‌خود و متحیر شدند، بعضی را دیدن این صحنه «مجنون» کرد، یک نفر با بریدن گلوی خود دست به انتحار زد و کسانی نیز از

---

[۴۵] فریدون آدمیت، (۱۳۵۷) *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی*. انتشارات پیام، ص۱۴۶.
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 مجبتی مینوی این ادعا را پس گرفت.

[۴۶] هما ناطق، (۱۹۹۰) *ایران در راهیابی فرهنگی ۱۸۳۴ ـ ۱۸۴۸*. انتشارات خاوران، ص۷۱.

این معرکه‌ی «رسوایی و هرزگی» پا به فرار گذاشتند که ته‌مانده‌ی ایمان خود را نجات دهند.[۴۷] عجب نیست که لسان‌الملک سپهر، وقایع‌نگار دربار ناصری، صحنه را به‌گونه‌ای دیگر و با لذتی شهوی چنین وصف می‌کند که وقتی طاهره بر منبر رفت و برقع از رخ برکشید، «... حقا که روی چون قمر و زلفی چون مشک ازفر 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 نار بستان دریغ می‌خورد، چهره می‌سودند».[۴۸] 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 کناررفتن روسریِ او را اتفاقی و در اثر شور و هیجان سخن‌گویی ذکر می‌کند؛ آن‌طور که هربار روسری کنار می‌رفته، طاهره آن را باز بر سر خود می‌کشیده است.[۴۹] اما این حرکت طاهره نه بی‌سابقه بود و نه اتفاقی. نقل است که پیش‌تر هم در مجالس خودیِ «احباب»، حجاب از سر برمی‌گرفت و در حضور اغیار آن را بر سر می‌کرد.[۵۰] 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 چه‌چیزی را نادیده دیده بود و در دعوت او ناخوانده خوانده بود که می‌سراید:[۵۱]

---

[۴۷] میرزا جانی کاشانی، نقطةالکاف، به‌نقل از فشاهی، ص۷۲.

[۴۸] *ایران در راهیابی فرهنگی ۱۸۳۴ ـ ۱۸۴۸*، ص۷۱، به‌نقل از *ناسخ‌التواریخ*.

[49] Negar Mottahedeh, '*The Unveiling of the Babi Poetess Qurrat al-`Ayn Tahirih in the Gardens of Badash*'.

[۵۰] «رساله‌ی محمد مصطفی ابن شبل کاظمی» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۲۳.

[۵۱] در روایات این هم آمده است که طاهره تنها با خواندن تفسیر سوره‌ی یوسف به‌قلم 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 کروبیان
رسد این صفیر مهیمنی که گروه غم‌زده الصلا

می‌توان با عباس امانت موافق بود که بعدها و با آشنایی بیشتر با نوشته‌های باب آنچه طاهره را شیفته کرد، برخاستن تخالف‌های معمول میان نظر و عمل، ظاهر و باطن، و خاص و عام... در سخنان باب بود.[۵۲] اما از این نظر تنها طاهره نبود و بسیار کسانی دیگر نیز مجذوب سخنان باب شده بودند. شیفتگی طاهره را به همین حد نمی‌توان فروکاست. به پرسشی برگردیم که به‌نظر سخت‌تر از آن می‌رسد که منابع تاریخی و تحلیلی حتی به‌صورت تاریخ عقاید و نه صرفاً شرح علّی رویدادها کوشیده‌اند برای آن پاسخی پیدا کنند. پاسخ به این پرسش به‌ویژه ازآن‌رو سخت‌تر می‌شود که از دل آن پرسش دیگری سر برمی‌آورد: اینکه «ذهنیت»ی همچون طاهره تا کجا می‌توانست از حیطه‌ی بنیاد معرفتیِ یک عصر (افق یا اساس دانستگی‌های یک عصر که مبنای شناخت آن را از هرچیز در زمان حال آن عصر تشکیل می‌دهد) 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 بی‌درنگ شریعت کهنه پی برده بود.[۵۳]

52 *Apocalyptic Islam*, p. 112.

۵۳ رجوع کنید به نظر شیخ کاظم سمندر که در شرح‌حال طاهره می‌نویسد که او فسخ شرع قرآن را از جمیع یا از اغلب اهل بیان زودتر دریافته بود:
چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین، ص۴۹.

آغازی دیگر

در ملتقای دو افق، 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 *آتئیسم در مسیحیت* که «مسیانیسم (موعودگرایی) راز سرخ هر انقلابی است». در اینجا می‌گوییم که در پرداختن به جنبش بابی ما با پدیده‌ای باژگون روبه‌روییم: 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، تصوری از یک «تداوم» در سیر علّی رویدادها 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 رویکردگاه 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.[۵۴] در سال‌های اخیر در تحلیلی جامعه‌شناختی و به‌اصطلاح «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.[۵۵] 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 قرون‌وسطای 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 به‌معنای باورداشت به‌گونه‌ای معنویت (ایدئالیسم) تاریخی در برابر مادی‌گرایی تاریخی نیست، بلکه ازآن‌روست 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 دوگانه‌سازیِ مادی/معنوی

---

۵۴ *واپسین جنبش قرون‌وسطایی در دوران فئودال*، ص۱۴۶.

55 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 تعیین‌کننده دانسته و به‌اصطلاح، همه‌ی وزن را روی یک کفه از دو کفه‌ی دیالکتیک واقعه‌ی تاریخی قرار داده باشیم. آموزه‌های مارکس دراین‌باره هشداردهنده است که در تعارض با برداشت سطحی انگلس (و بعدها لنین) این دوگانه‌سازیِ برتری‌دهنده 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. قرون‌وسطای ایرانی، برعکس اروپا، بعد از عصر روشنگری آن (فردوسی، رازی، خیام و...) رخ داده بود. آری، بر این شب دراز قرون‌وسطایی و لازمه‌ی آن انحطاط اندیشه و فرهنگ، سالیانی دراز و خون‌بار می‌گذشت، اما انسان ایرانی هنوز بهیمه‌ای فاقد حافظه نشده بود. نزدیک‌ترین خاطره‌اش خاطره‌ی قرن‌ها بود.[۵۶] در همین دوره که مدنظر ماست، قهوه‌خانه‌ها، این ساحات عمومی‌ـ‌بومی در کنار مساجد، مشتریان خود را داشتند و از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به بعد کارشان رونق بیشتری پیدا کرده بود.[۵۷] به‌گفته‌ی گوبینو، مردم عادی در این قهوه‌خانه‌ها در سال سرجمع بیش از داستان‌های کربلا به داستان‌های شاهنامه (در فرادهش مکتوب و «شفاهی» آن) گوش فرامی‌دادند.[۵۸]

---

[۵۶] با وامی از این سطر شعر شاملو: نزدیک‌ترین خاطره‌ام خاطره‌ی قرن‌هاست...

[۵۷] نگاه کنید به: علی بلوکباشی، (۱۳۷۵) *قهوه‌خانه‌های ایران*. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

[۵۸] نگاه کنید به: *رگ تاک*، ص۱۹۹. تقسیم فرادهش کتابی و مکتوب، افزوده‌ی نگارنده است. مقصود از فرادهش 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 فرادهش (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 فئودال 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 نه‌فقط روستاییان فقیر، بلکه قشرهای فرودست شهری از پیشه‌وران و سوداگرانِ 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 با لباس مردانه (برای آنکه جنسیتش شناخته نشود) سنگر به سنگر با قشون حکومتی جنگید و سرانجام نیز جان بر سر این پیکار گذاشت.[۵۹] 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 به‌دست عمال حاکمیت فئودال 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 قلع‌وقمع آنان سودها بردند. ترس حکومت از خیزش

---

[۵۹] 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 مصطفی کاتب ازلی و با حواشی متعدی بر برگه‌های آن از نگاه ازلیان. این نسخه یکی از سه نسخ موجود از این کتاب است که در مجموعه‌ی *بابیه‌ی* ویلیام میلر در کتابخانه‌ی دانشگاه پرینستون نگهداری می‌شود.

بابیان به‌ویژه پس از ترور ناموفق شاه بی‌اساس نبود. شوقی ربانی درباره‌ی رویارویی حکومت با جنبش بابی که می‌رفت شکل قیامی گسترده و مردمی به خود گیرد، 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 تاج‌وتخت، اجرای آن را به‌دست خویش نپسندید و به پیشکار و رئیس اندرون خویش محول ساخت تا وی از طرف سلطان به این امر مباشرت ورزد.»[۶۰] 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 «... قدعَلَم کردن در برابر نظم موجود چه عواقبی دارد ــ درس عبرتی که هم اخطار و هم انتقام در آن مستتر بود».[۶۱] در این کشتار که به قتل‌عام 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 زجرکُش می‌کردند، سرافراز و شادمان در برابر مرگی نزدیک که آن را شهادتی پرجلال می‌انگاشتند، شاه را دشنام می‌دادند.[۶۲] اکنون می‌پرسیم که چرا نباید با فاضل غیبی موافق باشیم که جنبش

---

[۶۰] شوقی ربانی، *قرن بدیع*، ترجمه‌ی نصرالله مودت، مؤسسه‌ی معارف بهائی (۱۹۹۲)، ص۱۵۴.
[۶۱] عباس امانت، (۱۳۸۳) *قبله‌ی عالم*، ترجمه‌ی حسن کامشاد، تهران: نشر کارنامه، ص۲۹۴.
[۶۲] همان، ص۲۹۶، به‌نقل از گزارش دالگورکی.

بابی با ویژگی‌هایش نخستین یا طلایه‌ی نخستین جنبش ملی ایرانی در برابر نظم موجود بوده است؟[۶۳] قتل طاهره در ادامه‌ی همین سرکوب بابیان و اندکی دیرتر انجام گرفت.

از آموزه‌های مارکس است که روح دینی (اگر به روح باور داشته باشیم) نه چیزی در خود و تغییرناپذیر، بلکه برایندی 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.[۶۴]

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 تدلس
آرام شود دهر ز اوهام و خرافات
آسوده شود خلق ز تخییل و توسس

در سخنان طاهره نه‌تنها شریعت موجود که مالکیت خصوصی نیز منسوخ و روستاییان و شهریان از پرداخت مالیات‌های سنگین مالکانه و حکومتی معاف اعلام شده بودند.[۶۵] 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:

---

۶۳ *رگ تاک*، ص۱۷۲.

۶۴ کارل مارکس، *تزهای فوئرباخ*. دو اصطلاح «راز خانواده‌ی آسمانی» و «خانواده‌ی زمینی» برگرفته از همین متن است.

۶۵ *واپسین جنبش قرون‌وسطایی در دوران فئودال*، ص۱۲۰.

محکوم شود ظلم به‌بازوی مساوات
معدوم شود جهل ز نیروی تفرّس
گسترده شود در همه‌جا فرش عدالت
افشانده شود در همه‌جا تخم تونس

تا آنجا که در بیت آخر می‌گوید:

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

از سوی دیگر، می‌بینیم که هم نگرش مارکس‌گرا 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 مَجازی از ساکنان بیابان، اقوام بیابان‌گردی که از عرب و غُز و مغول در درازای سده‌ها بر واحه‌های تمدنیِ 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 سو از 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 آنِ خود بود و از سوی دیگر، خودی‌کردن زبان و قانونی که

از آنِ خود نبود. بازتاب‌های این کوشش هزارساله را می‌توان در نوزایی زبان پارسی در خراسان و فرادهش ادب فارسی از فردوسی و پس آنگاه، جریان‌های صوفیانه و عارفانه تا ذهن و زبان محمود پسیخانی، شاعر نقطویِ عصر تیموری، پی گرفت. در بیت آخر شعر طاهره آیا «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 آنِ خود کردنِ زبان و آیینی که از آنِ خود او نبود؟ دو واژه‌ی تجانس و تباین البته در معانی قاموسی خود بر این تنش در کُنْهِ 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، درافتادن با خلافی که از آغاز سلطه‌ی فرهنگی قاهر و بیگانه در کار و جهان او افتاده بود. طاهره این کار را با آشکارکردن حقیقتی دیگر، حقیقتی که از آنِ خود می‌پنداشت، ممکن می‌دانست و این حقیقت را در عمل به خودِ این حقیقت می‌جست: «حالا وقت روایات نیست، وقت آیات بیّنات است، وقت استقامت است، وقت هتک استار اوهام است. عمل لازم است، عمل!»[۶۶]

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

[۶۶] «رساله‌ی عبدالبهاء» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۸۲.

دنباله‌ی موعودگرایی (مسیانیسم) شیخی دانست. تا آنجا که به عقاید شیخ احمد احسایی 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».[۶۷] 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.[۶۸] این ظهور، این آشکارگی حقیقتِ غایب، حرکتی بود که از نگاه او زمان حال را از گذشته می‌برید. درک این آشکارگیِ «راز رازها»، برای طاهره یک شهود بود و شهودی که عقل نیز آن را می‌پذیرفت.[۶۹] در تاریخ‌نگاری‌های اخیرِ آکادمیک همچنین می‌خوانیم که مکتب بابی در اساسِ الهیاتیِ خود، بازگشتی به «میثاق» به‌معنای تجدید عهد با علی و فاطمه و فرزندانشان از «بلیٰ» گویانِ نخستین به خطاب «اَلَستُ بربکم؟»[۷۰] یا اصل «ولایت» می‌بود و از این نظر طاهره را باید تجسمی از فاطمه، دختِ پیامبر، دانست. از این رویکرد، طاهره نقش فاطمه را ایفا نمی‌کرد، خودِ فاطمه بود.[۷۱] البته میان این دو چهره‌ی تاریخی هیچ شباهتی

---

۶۷ *تاریخ فلسفه‌ی اسلامی* (در باب شیخیه)

68 *Resurrection and Renewal*, pp. 301-302.

69 Ibid.

۷۰ خطاب یا بانگ الست برگرفته از *قرآن*، سوره‌ی اعراف، آیه‌ی ۱۷۲.

71 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 خیال‌پردازی خودِ پژوهشگر نمی‌توان یافت. حتی در ادبیات بهائی این همانندیِ فاطمه، دختر پیامبر، را با بهیه‌خانم (ورقه‌ی علیا)، دختر بهاءالله، می‌بینیم و نه با طاهره قرةالعین.[۷۲] گذشته از این، حتی اگر در شعر طاهره اشاره‌ای به «الست» آمده باشد، به‌مفهوم لحظه‌ی خاستگاهی آغاز همه‌چیز، چرا باید آن را در قالب مفهوم‌پردازی‌های متألهان و مفسران متشرع محدود کنیم و نه حتی آن‌گونه 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 ازسرگیری 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 ازسرگیریِ گذشته، این بدعت چه نسبتی را با گذشته و به‌سخن دقیق‌تر با آن لحظه‌ی خاستگاهیِ خدشه‌ناپذیر و روح فرازمانی و فراجهانیِ 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 متعارفِ تاریخ‌نگاری آکادمیک به دست دهد. در نهایت اما و اگرچه به‌شیوه و زبانی دیگر، به همان نتیجه‌ای می‌رسد که لاوسون رسیده است. این نگرش نیز جنبش باب را کوششی برای بازگردانیدن (re-enactment) «گذشته‌ی آرمانی» شیعه می‌خواند، هم در آن حال که آن را حرکتی روبه‌آینده می‌بیند.[۷۳] از آنجا که این پژوهشگر در جستار خود به‌ویژه به

---

۷۲ نگاه کنید به: حضرت *طاهره*، ص۷۵.

73 ‘*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 تاریخ‌نگاریِ اثرمند اوست (effective history)، به زمینه و ملازمات گفتمانی رخداد بدشت می‌پردازد و حرکت سنت‌شکنانه‌ی 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،[۷۴] خوانش این پژوهشگر از باغ ایرانی با پیشینه‌ی اسلامی، نه «باغ» ایرانی به‌مفهوم اخص کلمه است و نه آن «آفریده‌ی کهن شگفت‌انگیزِ» ذوق ایرانی که فوکو آن را در مقوله‌ی «دگرجا» (heterotopia) در جستار خود «از فضاهای دیگر» گنجانده است. میان باغ ایرانیِ «فردوس» و «جنت» در گفتمان اسلامی اگر هم بتوان نسبتی برقرار کرد، این نسبت برعکس آن چیزی است که پژوهشگر مذکور پنداشته است.[۷۵] 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 مَجازی 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, Geneology, 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...».[۷۶] این باغ‌ها را که در کنار روستایی دورافتاده برای اسکان سران جنبش اجاره کرده بودند، مشکل بتوان باغ ایرانیِ 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 به‌قاعده‌ی شرف المکان بالمکین به‌مجاز این سه باغ را حتی از روضه‌ی رضوان برتر توصیف کرده است و ربطی به واقعیت مکانی آنها ندارد. نکته‌ی دیگر اینکه، چنان‌که گفته‌اند، سخنرانی طاهره نه در هیچ‌یک از این باغ‌ها، که در محوطه‌ی بیرونی آنها صورت گرفت. روایت گوبینو 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. قرةالعین از منزل به‌طرف 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.»[۷۷] 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، چنان‌که از گفته‌های او در این گردهمایی که نقل شده برمی‌آید: «... رستاخیزی اگر هست همین‌جا 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

---

[۷۶] «رساله‌ی عبدالبهاء در شرح‌حال طاهره» در *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، ص۸۲.

[۷۷] *مذاهب و فلسفه در آسیای وسطا*، ص۱۵۲.

خفقان، جور دیگری می‌بیند و جور دیگری می‌خواهد».[۷۸] 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 موعودگراییِ شیعی ما باید همچون تاریخ‌نگارانِ 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 (مسیانیسم) 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 نیاورده است.[۷۹] با کم‌رنگ کردن ویژگی‌های ناهمگون و گسستگی و پراکندگی‌های این بدعت‌ها و ارتدادهاست که می‌توان پیوستگی‌ای را برای فقط یک جریان برجسته نمود. سرکوبیِ این جریان‌ها از شعوبی و قرمطی تا بابی و نه‌فقط 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

---

[۷۸] ادوارد براون در «طاهره و آزادی در اسارت»، *باب؛ دویست سال بعد*، ص۹۱.

[۷۹] برگرفته از: عبدالحسین زرین‌کوب، (۱۳۷۹) «نهضت‌های ایرانی»، *از چیزهای دیگر*، نشر سخن، ص۱۶۰.

نمی‌گرفتند، آن‌گونه که در تصورات آل‌احمد، رشک نوروز توصیف شده است. این جشن به‌گواهی 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 حروفی که برای حفظ جان خود در «صوَر پراکنده» سخن می‌گفت، بر این باور بود که:

ماییم و به‌غیر 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[۸۰]

---

[۸۰] با نگاهی به: علی میرفطرس، (۱۳۵۶) *جنبش حروفیه 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، خودْ نشانی از گرایشی در عصر او به روی‌گردانی از عربی و روی‌آوری 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.»[۸۱] در همان دوره، یغمای جندقی در نامه‌نگاری‌هایش به نوشتن فارسی روی آورده بود. خواستِ 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 به‌فارسی بخوانند یا آنگاه که ابوحنیفه‌ی کابلی (ترمذی یا نسایی)، فقیه و متکلم سنی (درگذشته در سال ۱۵۰ ق)، در کوفه فتوا به خواندن نماز به‌فارسی 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 به‌صوت خوش این ارتباط با مبدأ صدور سخن با موسیقی نیز همراه شده است.[۸۲] در اینجا باید گفت نه در ایام طفولیت، که در شکفتگی ذهن جوانش، از طاهره 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

---

[۸۱] *رگ تاک*، ص۱۵۵.

[۸۲] نگاه کنید به: در حضرت *راز وطن*، به‌همین قلم. آنجا این نوع ارتباط پارسی‌زبانان ایرانی را با متن عربی قرآن در مقوله‌ی ارتباطی یاکوبسنی phatic function جای داده‌ام.

که به تفسیر نگریسته‌ای به قرآن بنگر! ... ببین که چه مقدار آیات نامربوط به هم می‌باشد.»[۸۳] 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 به‌نحوی 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.[۸۴]

در پرداختن به طاهره و در دوگانه‌سازیِ سنت/بدعت، کفه‌ی سنت (گذشته‌ی آرمانیِ اسلام، بازگشت به اصل و لایت 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 ذهنیتیِ یک بدعت و در اینجا بدعتی به نام طاهره همچون نمونه‌ای از گسست از آن سنت. بدعت، هم به‌مفهوم مذهبی و هم به‌مفهوم 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 (به‌صورت گسست‌های در عین پیوست)، سخنی از مارکس برای ما راهگشاست: در هر بدعتی این آدم‌ها نیستند که شرایط را خود انتخاب کرده باشند، بلکه در شرایطی از پیش داده‌شده، بار سنتِ نسل‌های پیشین

---

[۸۳] اسدالله اضل مازندرانی، *ظهورالحق*، برگرفته از: *رگ تاک*، ص۱۷۸.

[۸۴] طاهره، *رساله‌ی اشراق ربانی*، صص۲۱ـ۲۳. و نیز اشاره‌ی او به علمی که از باطن لوح اخذ می‌شود (ص۲۵).

«با تمامی وزن خود بر اذهان آنان سنگینی می‌کند».[۸۵] و نه عجب که باز هم به‌گفته‌ی مارکس، از «ارواح گذشته» یاری طلب می‌کنند؛ شعارهایشان را به وام می‌گیرند و به زبان عاریه‌ایِ آنان سخن می‌گویند.[۸۶] چنین است که «لوتر نقاب پولس حواری را به چهره می‌زند» و باب در کسوت امام غایب ظاهر می‌شود. به همین دلیل است که نمی‌توان این انتظار را از باب و تا حدی از طاهره، به‌ویژه در مکتوبات منثورش داشت، چراکه آنچه را می‌خواسته‌اند، به زبان خود ننوشته‌اند. عربی‌نویسی‌های 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 به‌تعبیر مارکس و به‌دلایلی زبان‌شناختی همچون زبان مصطلح خود ملایان، نوعی عربی مکتوب لهجه‌دار بود.

ذهنیت طاهره را می‌توان برایندی دانست از تنشی میان دو نیروی گسستن و ماندن. تن سرکشش او را به‌سویی می‌کشید و سلاسل روح به‌سویی دیگر. ناهمخوانی این ذهنیت شوریده با هنجارهای روزگارش نیز از همین تنش، مایه می‌گیرد. این همان ناهمخوانی‌ای است که کسروی که هرگز شعر نمی‌فهمید، از آن با واژه‌ی «دیوانگی» یاد می‌کند؛ آنجا که می‌گوید: «چه بوده است داستان باب که این زن را بدین‌سان دیوانه گردانید؟»[۸۷] می‌پرسیم در تقابل با کدام عقل کسروی این دیوانگی را تعریف کرده است؟ بازتابی از همین پنداشت را، پنداشت نوعی جنون در زن را، به‌صورت نقصان عقل در او، در ماجرای بدشت نیز می‌بینیم 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)، ص۱۱.

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 به‌دست من آسان است، زیرا که در شرع اسلام هرگاه زنی کلمه‌ی کفر بگوید و بعد توبه کند، توبه‌اش قبول می‌شود».[۸۸] 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.

[۸۸] چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین، ص۶۶.

فصل سوم
توسنی‌های تن

توسنی کردم ندانستم همی
کز کشیدن سخت‌تر گردد کمند
ـ 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، اِشعار دارد و این اشعار را بر تنِ ممنوع خود بی‌محابا فاش می‌سازد. می‌توان گفت اتفاقی که در این شعر افتاده، چرخشی در آگاهی زنانه یا به‌سخن دیگر، زایش یک سوژگیِ

دیگر و متفاوت است که به‌صورت فراگشتی در شعر زنانه‌ی ایرانِ پیش از مدرنیسم ادبی، از صِرف بیان «خود» همچون نهادی کنش‌پذیر در جمله‌ی شعریِ 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 اکنونی 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 شرطیِ آرزویی در شعر طاهره ما با انتقال منِ 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 برخوردگاهی 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 برایندی 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.[۱]

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 چنان‌که گفته‌اند، آگاهیْ عرق تن نیست که فقط از جسم مادی انسان تراوش کند. در فصل پیشین تا حدی ناخوانایی رویکرد ایدئولوژیک را در تحلیل واقعیت‌های تاریخیِ عصر طاهره نشان دادیم. از رویکرد مارکسیسم کلاسیک و به‌بیان خود مارکس در *سرمایه*، فردیت یا سوژگی‌ای در کار نیَست، 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، چنان‌که مثلاً در آلتوسر می‌بینیم، ایدئولوژی دیگر آن آگاهی واژگون از نگاه مارکس نیست و نه چیزی واحد، بلکه متکثر و پراکنده به‌صورت 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 به‌بیان روشنی از این آگاهیِ مادی‌شده همچون ساحتی از مقاومت جز به‌صورت کشمکش طبقاتی دست یافت. از رویکردی دیگر که ما در اینجا بدان نزدیک شده‌ایم، سوژه در واقع روندی از «سوژگی‌شدگی» (subjection) به‌تعبیری از فوکو است و در رویارویی با آنچه گفتمانْ مقدر می‌دارد و آنچه مقدر نمی‌دارد، فقط یک ذات کنش‌پذیر

[۱] 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.[۲] آنجاکه قدرت در قالب زورِ عریان به خشونت دست می‌یازد، این کار را به‌قصد امحای مقاومت در ساختار ایجابی و گفتمانی آن انجام می‌دهد. لبخند بر لب مرتدی بابی که با تنی شمع‌آجین‌شده در معابر گردانده می‌شد، واپسین نشان مقاومت او بود.

از اتفاق، ما در خوانش شعر طاهره، سوژه را در متن، نه به‌تعریف 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 با نفی مدلول نهایی (استعلایی) در متن، نمی‌توان آن را به دور ریخت (دریدا). این حرکت ازآن‌رو ضروری می‌نماید که با تأکید بر محو سوژه در متن، دیگر هر بحثی از جنسیتِ آن، سالبه به انتفای موضوع خواهد بود. در اینجا باید گفت که سوژه‌ی شعرِ یادشده در شب تاریک قرون‌وسطایی خود به‌مفهومی 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 صِرف برایندی از ذهن و عین، که با وامی از باختین همچون برایندی از رویارویی خود با «دیگر»ی به‌معنای فرهنگ مذکر با همه‌ی ملازمات و نمودهای بیرونی و درونی آن همچون «دیگر»ی در هر لحظه‌ی

---

[۲] 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) به‌تعبیر 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. به‌سخن 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 به‌سخن 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 بهیمه‌ای ناتوان از اندیشیدنِ 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 پیش‌فرض 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 بی‌خودان 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 بی‌حد 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

ـ اقبال لاهوری در وصف طاهره

بدعت، ابداع

خواهم از بدع برون آورم از ابداع
تا کنم جان به‌فدایش همه شاهد باشید[۳]

در این مصرع چه‌چیزی را می‌خواهد از بدع از «ابداع» بیرون آورد، یا به‌سخن دیگر، آشکار سازد؟ هرآنچه از نویی در نو هست؟ چیزی از جنس «هستیِ هر هست» در سخن مولوی؟ این چه صحنه‌ای بدیع از آغاز و آشکارگی یک ابداع است که ما را به تماشای آن فرامی‌خواند؟ برملا کردن «باطنِ باطن»... .[۴]

در زبان شعری طاهره غرابتی یا بگوییم گرهی هست که با معیارهای معمول سلاست در شعر زمانه‌اش جور در نمی‌آید. می‌توان گفت این گره از آن‌رو در زبانش افتاده که هم‌زمان به دو زبان فارسی و عربی می‌اندیشید و می‌نوشت و به‌خصوص کاربست ماهرانه‌ی دومی، چنان‌که 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 تمام‌وقت شعر می‌سرود و پس در قید رسایی و روانی سخن خود نبوده است. بیرون‌آوردن بدع از ابداع، آشکاره‌ساختن گوهر بدع از ابداع، یکی از همین گره‌های زبانی اوست. بدع به‌معنای گشاده‌زبانی و هم به‌معنای فریادکردن، بانگ‌زدن و صداکردن است و ابداع را اگرچه در شعرِ یادشده مترادف با بدعت (رسم نو در دین بعد اکمال آن) آورده است، در اینجا آن را

---

[۳] این بیت در مجموعه‌ی ناکاملی از شعرهای طاهره با عنوان *دیوان اشعار طاهره* به‌کوشش سام واثقی و سهیلا واثقی (۲۰۰۶) از قلم افتاده. بنیاد کتاب‌های سوخته‌ی ایران.

[۴] تعبیری از خود طاهره

به‌مفهومی ادبی به‌کار می‌گیریم.[۵] ابداع به‌مفهوم قاموسیِ کلمه به‌معنای سخنِ 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 به‌کلی دیگر است. زندگی طاهره چنان‌که 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 به‌یک‌باره و بی‌هیچ مماشاتی از گذشته می‌جست. در اینجا می‌کوشیم که نشان دهیم این گره در چهارچوب یک ابداع در شعرش چگونه خود را بازمی‌گشاید. آیا این شعر در تاریخ شعر زنان ایران تا پیش از طاهره، سخن دیگری بود؟ به‌سخن 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؟ به‌بیانی خاص‌تر، آیا چیزی به نام «جمله‌ی زنانه» (تعبیری از ویرجینیا وولف) را می‌توان تعریف کرد، بوطیقایی 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)[۶] اصطلاح کرده‌اند و تجویزات آن آیا می‌توان سود برد؟ آیا از میان این نظریه‌ها می‌توان بوطیقایی را برای ادبیات زنانه بیرون‌کشید؟ درباره‌ی ادبیات زنانه و متن زنانه و در اثبات وجود آن ما همچنان می‌توانیم به گفته‌ای از فروید برگردیم که تن (در

---

[۵] ابداع به‌مفهوم ادبی برابر Invention یا نوآفرینی که به‌لحاظ نظری با هر نوآوری (Innovation) فرق دارد. در متن به‌اجمال تعریفی از ابداع را آورده‌ایم.

[۶] اصطلاحی از هلن سیکسو، نظریه‌پرداز 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.»[۷] 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![۸] 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 آنِ خود دست نیافته، اطلاق هر جنسیتی به اثر او بی‌مورد است.

---

[۷] نقل از:

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

[8] 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 فمینیسمِ نظری و اشکال و شاخه‌های گوناگونش، شاهد نظراتی درباره‌ی نویسش یَا نگارش زنانه نیز بوده‌ایم. به‌تعبیری، آنچه امروز نقد فمینیستی شناخته می‌شود، یکی از خواهران جنبش‌های زنان است.[۹] نخست بگوییم و سخنی به گزاف نیست اگر بگوییم که تعریف جامع و مانعی از نگارش زنانه یا به‌طورکلی 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 تاریخ‌ادبیاتِ سده‌های پیشین شاعران زن نبوده‌اند، اما از منظری کلی، جنسیتِ 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 بینامتنیتِ 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:

9 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، هستیِ هر هست تویی
تشنه‌ی مخمور نگر، ای شه خَمّار بیا
خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگربار بیا
یوسف دزدیده تویی، بر سر بازار بیا
از نظر گشته نهان، ای همه را جان و جهان
بار دگر رقص کنان بی‌دل و دستار بیا
روشنی روز تویی، شادی غم‌سوز تویی
بس بُوَد ای ناطق جان، چند از این گفت زبان...
ای عَلَم عالم نو، پیش تو هر عقل گرو
ماه شب‌افروز تویی، ابر شکربار بیا
چند زنی طبل بیان، بی‌دم 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 به‌هم 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 باادب تویی، بنده‌ی بی‌حیا منم

کعبه تویی، صنم تویی، دیر تویی، حرم تویی
دلبر محترم تویی، عاشق بینوا منم
شاهد شوخِ دل‌ربا گفت به‌سوی من بیا
رسته زِ کبر و از ریا، مظهر کبریا منم
طاهره خاک پای تو، مستِ میِ لقای 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 وولف دست یافت؟ جمله‌ای سبک و انعطاف‌پذیر که در برابر جمله‌ی سنگین و خودنمایانه‌ی مردانه باشد؟ وولف فرادهش 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.[۱۰] به‌سخن دیگر، این جمله دربردارنده‌ی آن آگاهی یا سوژگی تازه‌ای است که می‌توان آن را برایندی 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 نویسش مادین همچون بازتابی از این سوژگی،

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

تجربه‌ی تنانه‌ی زن را در برابر الگوهای نرینه ــ نمادینِ تنیده در اندیشه و گفتمان مردانه قرار می‌دهد. این جمله در برابر کلام عُقَلایی، سرراست و تک‌صدایانه‌ی مردانه، خود را به‌صورت سخنی غیرعقلایی (حسی)، به‌گِرد خود پیچنده و چندصدایانه تعریف می‌کند. با نگاهی به آرای ژولیا کریستوا می‌توان به شور سخن طاهره اشاره کرد و آن را همانا شادیِ 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 پیش‌فرضی از سوژگی زنانه به‌مفهوم امروزین در پس همه‌ی متن‌های ادبی از گذشته تاکنون را لازم می‌آورد. به‌لحاظ صوری نیز این نظرِ ایریگاره درباره‌ی جمله‌ی زنانه که فاقد رابطه‌ی متعارف فاعل و مفعول است، دچار گسیختگی نحوی است و ناتمام به نظر می‌رسد را نمی‌توان ذاتیِ هر متنی دانست که به‌دست زنان نوشته می‌شود. از منظر ایریگاره، سیکسو و کریستوا، زن در ادبیاتِ 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 اسپیواک (Gayatri Chakravorty Spivak)، تجویزاتی را درباره‌ی نگارش زنانه یا نویسش مادین طرح می‌کنند؛ از جمله و

برای نمونه این تجویزِ سیکسو در *لبخند مدوسا* که زنان با نوشتن از تنِ 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 آن‌گونه که باید باشد تعریف می‌کند و نه آن‌گونه که هست یا آن‌گونه 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 آرمان‌شهر (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.[۱۱] می‌توان دراین‌باره 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؟[۱۲] 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 به‌کلی 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 لمس‌شدن است، همچون تن خود شاعر و برای آنکه حس شود و به بیان درآید، باید که با سرانگشتان لمس شود:

دلم گرفته است
دلم گرفته است به ایوان می‌روم و انگشتانم 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 درزمانی به نمودهای آن در گذشته بپردازند و هرجا به تاریخیت این نگارش پرداخته شده، به تحلیلی محتوایی یا مضمونیِ متن روی آورده‌اند. ازاین‌روست که می‌توان گفت نقد فمینیستی از آثار ادبی بیشتر بر تحلیل درون‌مایه‌ای (thematic) یا مضمونیِ 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 به‌لحاظ نوعی، جمله‌ای مردانه یا زنانه را نمی‌توان در ادبیات پیدا کرد، مگر در اشکال کلیشه‌ای آن یا به‌صورت بازنمایی‌های آرمانی‌شده از تفاوت‌های جنسیتی در زبان.[۱۳] آنچه را نیز او خود از جمله‌ی زنانه در وجوه سبکی و شیوه‌ای و زبان‌شناختیِ آن به دست می‌دهد، بیشتر برگرفته از زبان نثر داستانی معاصر یا زبان گفتار روزمره و زبان رسانه‌ها است.

13 Ibid.

در خوانش ادبیات زنانه‌ی پیشامدرن ما به پیش‌متن‌های تاریخی، جامعه‌شناسی و تاریخِ عقاید نیاز داریم تا زبان‌شناسی یا حتی روان‌شناسی. ادبیات زنانه‌ی ایرانی را تا پیش از مدرنیسم ایرانی و شعر فروغ می‌توان به‌کوتاه سخن گفتمانی در برابرِ (اما به‌لحاظ ساختاری در درونِ) فرادهش کلام مذکر در ادبیاتِ 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 هم‌پایه‌دانستن این اشعار به‌لحاظ 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 قابل‌تصور بوده است. در یک چشم‌اندازِ تاریخی این گفته‌ی سیکسو به‌خوبی درباره‌ی این فرهنگ نیز تعمیم‌پذیر است که در منطق پدرسالارِ این فرهنگ، مرد همیشه آن چیزی بوده که زن نبوده است. در این فرهنگ و نمودهای گفتمانی‌اش، مفهوم مرد همواره با خِرَد و تعقل و زن با تن و جنون تداعی می‌شده است. به یاد آوریم جنونی را که کسروی در سلوک و سخنِ طاهره می‌دید. پیشینه‌ی چنین نگاهی را چه در گفتمان‌های دینی و چه در گفتمان‌های عرفانی و صوفیانه به‌خوبی می‌توان دید. زن حتی با زُهد 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، چنان‌که عباسه‌ی طوسی گفت: چون فردا در عرَصات آواز دهند که یا رجال! اول کسی که پای در صف رجال نهد، مریم بُوَد.»[۱۴]

نیازی به گفتن ندارد که در نصی که پایه و اساس این کلام مذکر را برمی‌سازد، در قرآن، زن در هیچ‌جا بی‌واسطه مورد خطاب قرار نگرفته است. در این فرهنگ مذکر، زن در ذات خود گناهکار و به‌لحاظ عقلی موجودی ناقص دانسته می‌شد. در ادبیات شواهد این فرونگری به زنان را فراوان می‌توان یافت. حتی از شاعری همچون فخرالدین اسعد گرگانی که منظومه‌ی عاشقانه‌ای را درباره‌ی عشقی ممنوع به نام *ویس و رامین* سروده، چنین نگاهی را به زن می‌بینیم:

زنان چون نیمه‌ها ناتمام‌اند
ازیرا خویش کام و زشت‌نام‌اند

تن زن عرصه‌ی نشت خونی نجس دست‌کم در چند روزی از هر ماه بود و حتی از عبادت در چنین روزهایی منع شده بود. اما همین تن زنانه اغوا می‌کرد و این اغوا حق انتخابی را در رابطه با مرد به او می‌داد که فرهنگ مردسالار آن را برنمی‌تابید. این تن و به‌ویژه گیسوان زن باید از نگاه نامحرم پوشیده می‌ماند. از نگاهی تاریخی می‌توان گفت گفتمان حجاب که از ضرورتی قبیله‌ای و بدوی، فضیلتی اخلاقی را برای همه‌ی اعصار و جوامعِ پیشرفته‌تر بیرون می‌کشد، در واقع ادامه‌ی «ختنه‌ی زنان» به‌وسایلی دیگر است. هر دو، هدفی جز «ابژه کردن» تن زن نداشته‌اند. بی‌خود نیست که در شرق اسلامی و ایران، چشمان زن

---

[۱۴] فریدالدین عطار نیشابوری، *تذکرةالاولیا*. تصحیح محمد استعلامی، (۱۳۸۳) چاپ چهاردهم. نشر زوار. ص۶۱.

گویاترین اندام او هستند (آن نرگسان بیمار که نمی‌توانست پوشیده بماند). می‌توان با این نظر رضا براهنی موافق بود که «تاریخ ایران در گذشته مذکر بوده است و بی‌زن... 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 شیئی‌شده و ازانسانیت‌افتاده خواسته است».[۱۵] در ادامه اما او سخنانی می‌گوید که نشان می‌دهد براهنی همچون یکی از سرآمدان روشن‌فکریِ پیش از انقلاب، حتی از گذشته‌ی نزدیک تاریخی خود بی‌اطلاع بوده یا عامدانه خود را به بی‌اطلاعی زده است که می‌گوید: «طوری که گویی او [زن] حتی حاضر و ناظر بر جریان‌های تاریخی هم نمی‌توانسته باشد، چه رسد به اینکه مثل زینبِ اعراب، نطق و بیانش مجلس یزید را به لرزه درآورَد. یا مثل ژاندارک عصیان را به وحی و الهام در آمیزد.»[۱۶] حتی این حکم تاریخ‌ادبیاتی او هم کلی و تعمیمی خطاست که می‌گوید: «... تا زمان فروغ، شعر فارسی از داشتن مرد معشوق، مردی که از دیدگاه حسی، عاطفی و جسمانیِ یک زن دیده و تصویر شده باشد، محروم می‌مانَد.»[۱۷] کافی است این بیان شعری صریح را از مهستی گنجوی درباره‌ی معشوقِ 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، صص۲۸ ـ ۲۹.

[۱۶] همان. ادامه‌ی سخنان براهنی بسی تأمل‌برانگیز است که درباره‌ی زن معاصر، خود نیز چنین می‌گوید: «... و پس از آنکه چادر کنار گذاشته، خیز برداشته در بی‌اصالت‌ترین هیئت‌ها تا خود را به صفوف مقدم زنان با فرهنگ جهان برساند که می‌بینیم چگونه پس از این خیزبرداشتن در آن سوی صفوف در ابتذالی پوچ و یاوه دارد می‌افتد و لجن سروروی‌اش را می‌پوشاند!» خواننده شک می‌کند که این سطور را براهنی از شریعتی نقل به‌مضمون کرده یا مستقیماً از سید قطب مصری در نوشتن آنها الهام گرفته است؟

[۱۷] همان، صص۳۵ ـ ۳۶.

او کارد در دست خود خویش میزان گیرد
تا جان گیرد، هرآنچه 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 به‌چشم کس نه زیبا باشد
تا باری از آنِ منِ تنها باشد

در تاریخ‌ادبیات ایران اگرچه شمار زنان شاعر کم نبوده، اما آنان هویت خود را همواره در ساختار بدیعی و معنایی کلام مذکر، یا به‌تعبیری 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. ازاین‌روست 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 به‌اصطلاح «شاعره» اضطرابی مضاعف را در پی داشته است. او به عرصه‌ای ممنوع پا می‌گذاشت که فقط از آنِ 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 مَجازات و استعارات و اوزان متصلب کلام مردانه قد برمی‌افراشتند، اوزانی که در اصل، طبیعیِ 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 به‌کِی
می ز تو بیزار و مستان نیز هم

او نه‌تنها در برابر حافظ به طبع‌آزمایی 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 نه‌تنها به‌صورت 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 شبم 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
طبیب درد مرا دید و شرح حال بگفت
عزیز من، چه شد آخر تو را جوابی بود
بریخت خون دلم گفتمش وبالت نیست؟
بگفت خون چنین ریختن ثوابی بود
به سرزنش، همه یاران محرمم گویند
جهان همیشه تو را رونقی و آبی بود[۱۸]

اقبال مردانه از چنین شعری و به‌طور کلی شعر زنان و آوردن نام و آثارشان در تذکره‌ها و جُنگ‌ها در نهایت ناشی از دیدن گونه‌ای وضع شیئی در غیر ماوضع له می‌بود یا آنچه از آن به‌عنوان «غریزه‌ی حظ بصر» (Scopophilic instinct)[۱۹] یاد

[۱۸] پروین دولت‌آبادی، (۱۳۶۷) *منظومه‌ی خردمند: بررسی احوال و گزیده‌ی اشعار ملک جهان خاتون*. نشر گهر. ص۸۷.
[۱۹] تعبیری از فروید به‌معنای التذاذ از دیدن متعلقات ابژه‌ی زن

کرده‌اند. این سخنی به‌گزاف 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. به‌سخن دقیق‌تر، نهاد در این جمله کنش‌پذیر بوده است تا کنشگر و از هویتی دربند 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

ـ رابعه‌ی بلخی

اگر برای شعر زنانه در تاریخ‌ادبیات ایران سیری را از رابعه‌ی بلخی تا فروغ فرخزاد، یا به‌سخن 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 کُنایندگی (agency) طاهره همچون یک زن در زندگی اجتماعی‌اش تأکید می‌گذارند و به‌درستی از او همچون پیشگام رهایی 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 منثورش که در شعر است که

چهره و سودای خود را آشکار می‌سازد.[۲۰] اما باید گفت که در خوانش شعر طاهره به‌ویژه از بعضی رویکردهای دانشگاهیِ 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 تذکره‌ها یا گزیده‌ی شعرهای او به تاریخ سرایش شعرها برنمی‌خوریم، مگر معدودی که مناسبتی را برای سرودن آنها ذکر کرده‌اند. ازاین‌رو 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 بلاافکندن و طلب شهادت، شور و شر آخرالزمانی و آرزوی سامان اجتماعی‌ای نو و ستیز با روحانیان برشمرده است و به گفته‌ی او دو مضمون آخر را می‌توان در گفتمان آزادی‌خواهان عصر مشروطه نیز یافت.[۲۱] این پژوهشگر با رویکرد خاص خود به سخن و کنش طاهره او را سرنمونی آیینی از یک زنِ «باهوش، جسور، زبان‌آور و عمیقاً دل‌سپرده به

20 Amin Banani, Jascha Kessler, and Anthony A. Lee, (2005) *Táhirih: 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 می‌کند. با نظر به زندگی و سلوک شخصی طاهره اما مشکل بتوان او را زنی نمونه برای هیچ‌کدام از ادیانِ شناخته‌شده دانست. می‌توان 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 می‌پیمود».[۲۲] این لحن تند و پرخاشگر او را گاهی در شعرش نیز می‌بینیم:

یا الها حق این شاهنشهان
وارهانم از شئونات خسان

گذشته از این باید گفت شعر طاهره را نمی‌توان بیرون از فرادهش شعر فارسی و به‌ویژه فرادهش عرفانی آن بازخواند. این فرادهش بخشی از بینامتنیت شعر اوست و همچون گونه‌ای 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 در از عشق به شور افکنم
بر در میخانه بود جای من

یا:

اگر مشرک کافرم از توام
اگر خاطی قاصرم از توام

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

و نیز در این بیت:

سوی غمش رقص‌کنان می‌رود
هرکه تمنای لقا می‌کند

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

ز دلم شراره بارد که نسب ز نار دارد
ز چه رو ثمر نیارد که به‌کام باشد این دل؟

اما در بیت زیر فوران نار از ارض «فا» (شیراز) رگه‌ای از آتش نامیرای حافظانه را نیز به‌صورت 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 فرادهش 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، به‌گونه‌ای 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 بدعت نه چهره‌ی باب را از نزدیک دیده بود و نه نوشته‌های او را آن‌گونه 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

بابیه حرکت می‌کرد، یک پرسش است.[۲۳]

گذشته از این، کاربست نام «بهاء» یا صفت «بهائی» نیز در شعر او نمی‌تواند اشاره به بنیان‌گذار آیین بهائی باشد. دراین‌باره مؤلف تذکره‌ی شعرای بهائی می‌گوید: «... قول نبیل نیز قابل‌تردید نیست چه به‌صراحت می‌گوید 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 می‌دانیم که لقب بهاء و بهاءالله را جمال‌قدم در واقعه‌ی بدشت سال ۱۲۶۴ قمری برای خود اختیار فرمودند. این اشاره به اسم الهی را در شعر او جز یک وارده‌ی قلبی نمی‌توان تلقی نمود.»[۲۴] طاهره در زمان آن تحول ذهنی زنی عامی و ناآگاه در معارف دینی نبود که سراپا شیفته‌ی هر سخنی بدعت‌آمیز گردد، بدان لبیک گوید و چنین خطاب به بدعت‌گذار بسراید:

لمعات وجهک اشرقت و شعاع طلعتک اعتلا
ز چه رو الست بربکم نزنی که بلیٰ بلیٰ[۲۵]

او پیش از این تحول ذهنی از شیخیه و بدعتِ تا حدی مجازِ این جریان دینی، دل‌کنده بود و به‌گفته‌ی عباس امانت گرویدنش به بدعت تازه با استناد

---

[۲۳] عباس امانت، (۱۳۹۸) «باب را باید صاحب اندیشه‌ی گسست از اسلام دانست»، گفت‌وگو با ایقان شهیدی، *آسو*.

[۲۴] *تذکره‌ی شعرای قرن اول بهائی*، ص۱۳۲.

[۲۵] چنان‌که در فصل اول گفته آمد این شعر به‌گفته‌ی 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.[۲۶] در شعر طاهره این تحول ناگهانیِ درونی چنین به وصف درآمده است:

بر درِ دل تا اَرِنی گو شدم
جلوه‌کنان بر سر آن کو 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
مشعله‌افروز جهان، روی تو
سلسله‌ی جانْ خَم گیسوی تو
قبله‌ی دل، طاق دَو ابروی تو
زلف تو در دِیْر، 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.[۲۷] 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

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

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

مشروطه به‌لحاظ مضمون و هم به‌لحاظ شکل و به‌ویژه 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 آشکارشدن است:

طلعات قدس بشارتی که جمال حق شده برملا
بزن ای صبا تو به ساحتش، 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: مطلقِ 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 خرم‌جنان
روز قیام است، ای مهان! معدوم شد لیل غسق
آمد زمان راستی، کژی شد اندر کاستی
آن شد که آن می‌خواستی از عدل و قانون و نسق
شد از میان جور و ستم، هنگام لطف است و کرم
ای دون به‌جای هر سقم، شد جانشین قوت و رمق
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 چندوچون
هان شیر آمد جای خون، باید بگردانی طبق
گرچه به‌اندازِ ملل، ظاهر شده شاه دول
لکن به لطف لم یزل، برهاند از ایشان غلق

می‌گوییم که این شعر خبر از آغاز «نو»یی را می‌دهد: بدعتی که شعر از آن به آشکارگی وجه حق از پس پرده‌های ظلمت تعبیر می‌کند. این «نو» اما هنوز متحقق نشده، چراکه اگر متحقق شده بود، شاعر صلای آغاز آن را نمی‌داد. همگان از آن باخبر می‌بودند. شعرهای طاهره را می‌توان برگردان‌های از همین مضمون صلای آغاز یک «نو» خواند. این آشکارگیِ حقیقتی نو یا بدعت به یک معنا در زمان خود ورق دیگری بود که در دفتر دین گشوده می‌شد:

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 می‌خورد. در جهان آرزوشده‌ی این شعر، علم حقیقی به‌جای علم دروغین؛ عدل به‌جای ظلم، نظم و نسق به‌جای بی‌نظمی و آشوب می‌نشیند و ناهم‌زبانی (غلق) جای خود را به هم‌زبانی در میان ملل خواهد داد. ملل به‌معنای مذاهب و فرق دینی و نه به‌معنای «ملت» به‌مفهومی که از مشروطه به این سو مصطلح شد.[۲۸] حال پرسش این است که در ذهنیت این زن چه اتفاقی افتاده بود که از یکسو واژگونی (بی‌سامانی) جهان کهنه‌ی پیرامون خود را می‌دیده و از سوی دیگر از نویی سخن می‌گوید که می‌آید، 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 به‌مفهوم سنت شناخته‌شده نبود. اما سال‌ها پیش از پیدایی آن آگاهی نوین در جهان ترسیم‌شده در شعر یادشده، ما رویارویی کهنه و نو را به‌صورت تقابلی آشتی‌ناپذیر از «شب» و «روز» آشکارا می‌بینیم. این تقابل، ابیات شعر را به هم پیوند زده است. از منظری که این شعر در برابر ما به جهان خود می‌گشاید، سنت وجود دارد و با همه‌ی قدرت قاهر خود وجود داشته است و مهم‌تر اینکه چنان‌که شعر بیان می‌کند، ذهنیت سراینده بر آن دانستگی داشته و خواستار رهاشدن از آن است. این خواست رهایی را در شعرهای دیگر طاهره از هرآنچه گذشته است به‌تعابیر مختلف می‌بینیم. مثلاً در این بیت از یکی از شعرهایش:

---

[۲۸] آن‌گره زبانی طاهره در اینجا یک «تعقید» را نشان می‌دهد و آنچه از معنای بیت برمی‌آید به‌صورت 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 واژگونگی امور جهان خود خبر می‌دهد با این مژده که از این پس «شیر» به‌جای «خون» خواهد نشست:

بود ارچه عمری واژگون، وضع جهان از چندوچون
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 به‌جای خون می‌نشاند. 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) به‌صورت صدایی متفاوت در شعر زمانه‌اش و نیز در فرادهش 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 بی‌پیشینه نبود. فرادهش شعر زنانه در تاریخ‌ادبیات ایران سده‌ها پیش از طاهره با سخنان رابعه‌ی بلخی و از همان زمان رودکی آغاز شده بود:

الا ای باد شب‌گیری گذر کن
ز من آن ترک یغما را خبر کن
بگو کز تشنگی خوابم ببردی
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 قلم مُنشیان 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 پاگرفته بود، اما چنان‌که از نام آن برمی‌آید، حرکتی بود که رو به گذشته داشت و در بهترین نمودهایش به‌صورت قصیده و غزل از سبک خراسانی و عراقی تقلید می‌کرد. سیروس شمیسا به‌درستی 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».[۲۹] 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.»[۳۰] 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 ادبیِ فرسوده‌ی عصر خود نمی‌توانست فراتر رود. با این حال درلابه‌لای یکی از مناجات‌های به‌جامانده از طاهره به چنین سطری نیز برمی‌خوریم که عدول از عرف و هنجار متکلف زبان ادبی و آیینیِ زمانه‌اش را نشان می‌دهد: «... آن‌که خواهد زنده نماید و آن‌که خواهد بزیباید و نگارد و برآرد و نگاهش دارد.»[۳۱]

---

۲۹ *سیر غزل در شعر فارسی*، ص۱۹۴.

۳۰ همان، ص۱۴۴.

۳۱ برگرفته از: «یادبود صدمین سال شهادت نابغه‌ی دوران طاهره قرةالعین» (۱۳۶۸ ق)، برگه‌ی۳۳.

این انحطاط ادبی را باید در بستره‌ی تاریخی انحطاط فرهنگی گسترده‌تری دید که طی آن افول شعر با «زوال اندیشه»[۳۲] پیوندی تنگاتنگ داشت. در دوران این انحطاط که با یورش مغول آغاز شده بود، شب تاریک قرون‌وسطای ایرانی، بیدل دهلوی را باید واپسین درخشش شعر پس از حافظ، آن‌هم در شبه قاره‌ی هند، دانست. حافظ نه‌تنها پس از خود در تاریخ غزل‌سرایی، زمینی خشک و بایر بر جا گذاشته بود، بلکه به‌گفته‌ی جواد طباطبایی، «حافظ آگاهی ملی آخر زمان تاریخ ایران را به بیان عرفانی پیوند زد و با او نه‌تنها دوره‌ای از تاریخ ایران به سر آمد، بلکه دفتر آگاهی ملی ایرانیان به‌گونه‌ای که در دوره‌ی اسلامی به‌دنبال دو قرن سکوت تکوین پیدا کرده بود، برای همیشه بسته شد».[۳۳] 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 بی‌کس 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 «خلاف‌آمدِ عادت» روبه‌روییم: رنسانس ایرانی پیش از دوران قرون‌وسطایش رخ داده است. در تأیید این نظر باید افزود که اگر نخواهیم روایت اروپامحورانه از پیدایش رنسانس و پی‌آیند آن، مدرنیته را نه‌فقط در بعدی زمانی، بلکه در بعد مکانی یا «فضایی مکانی‌شده» نیز بنگریم، باید

---

[۳۲] تعبیری از جواد طباطبایی
[۳۳] *دیباچه‌ای بر نظریه‌ی انحطاط ایران*، ص۴۵۸.

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.[۳۴] رنسانس فکری ایرانی یا به‌تعبیر پژوهشگری دیگر، عباس میلانی، «رنسانس سقط‌شده‌ی ایرانی» سده‌ها پیش از مدرنیته‌ی اروپایی رخ داده بود.[۳۵] این رنسانس هرچند به‌گفته‌ی 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 ادواریِ 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 خلأ، بلکه در فضایی از همین تکاپوی نامیرای ذهن و زبان ایرانی در یکی از آخرین شب‌های تاریک قرون‌وسطای 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.[۳۶] بدعتی را که طاهره بدان باور داشت، برخلاف نظر پاره‌ای پژوهشگران، نمی‌توان ادامه یا تحقق موعودگرایی قلمداد کرد، اگرچه به همان ادبیات موعودگرایانه

---

۳۴ 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.

35 Abbas Milani, (2004) *Lost Wisdom: rethinking Modernity in Iran*. Mage, p. 20.

36 Abbas Amanat (2009) *Apocalyptic Islam and Iranian Shi'ism*. I. B. Taurus, p. 111.

سخن می‌گفت. این بدعت همچون یک گسست، پایان موعودگرایی را اعلام می‌داشت و چنان‌که میلانی به‌درستی می‌گوید: «انتهای منجی‌گری، آغاز تجدد است.»[۳۷] در تعیین جایگاه تاریخی طاهره می‌توان با پژوهشگری دیگر، عباس امانت، موافق بود که «صدای زنان در قرن نوزدهم بخش مهمی از تاریخِ ناگفته است. جای طاهره در این تاریخ خیلی خالی است، زیرا او اگرچه هم‌زمان با نهضت‌های فمینیستیِ غربی می‌زیست، اما در واقع مظهری از تجددِ بومی بود.»[۳۸]

برای یافتن رگه‌هایی از این تاریخ ناگفته به‌صورت گفتمانی نو در شعر طاهره همچون صدایی زنانه، باید به مفهوم گسست در قالب یک ابداع به‌مفهوم ادبی کلمه برگردیم. ابداع، همچنان که بدعت، گسستی در «همان» و پذیره‌شدنِ چیزی «دیگر» و به‌کلی دیگر است که هیچ سازش یا شباهتی را با همان (گذشته) نمی‌پذیرد. در گفت و کردش طاهره این پذیره‌شدن نو یا دیگری به‌کلی دیگر را می‌بینیم. این دیگری اما نمی‌تواند در بی‌زمانی و بی‌مکانی رخ دهد، همچنان که بدعتی دینی نمی‌تواند از «گذشته»ی خود یکسره بریده باشد. هر ابداع یا بدعتی را می‌توان گفت برآمد تنشی میان همان و دیگری است و از دل این تنش است که پدید می‌آید. سخن طاهره را، قال و مقال او را، همچون یک نابهنگامی در این تنش است که می‌توان بازخواند. اما آیا ما در اینجا و در پرداختن به شعر طاهره نیز دچار خوانشی نازمان‌مند نخواهیم شد؟ در دورانی که طاهره می‌زیست «سنت» وجود داشت و مهم‌تر اینکه، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، ذهنیتی همچون او بر آن آگاهی داشت و خواستار گسست

---

[۳۷] عباس میلانی، (۱۴۰۰) «روشن‌فکران و بهائی‌ستیزی در ایران»، گفت‌وگو با شبنم طلوعی، *آسو*.
[۳۸] «باب را باید صاحب اندیشه‌ی گسست از اسلام دانست»، *آسو*.

از آن بود. بریدن از کهنه سرآغازی از نو است و تا آنجاکه به ادبیات برمی‌گردد، می‌توان در چهارچوب دیالکتیکی از کهنه و نو به درجات مختلف، این روند را در همه‌ی ادوار تاریخی دید. رابطه‌ی حال با سنت همواره یکسان و لایتغیر نمی‌ماند. این رابطه‌ی دگرگون‌شونده، به‌گفته‌ی اکتاویو پاز (Octavio Paz)، در هر تمدنی صورتی دیگر و متفاوت دارد و هم به‌گفته‌ی او: «... ملل سنتی غرقه در گذشته‌ی خویش می‌زیند بی‌آنکه آن را به سؤال گیرند. ناآگاه از سنت‌های خود، با آنها و در آنها زندگی می‌کنند. هنگامی‌که آدمی‌متوجه شود که به سنتی تعلق دارد، ضمناً می‌داند که خود از آن سنت متفاوت است؛ این دانش دیر یا زود او را وامی‌دارد که درباره‌ی آن سنت سؤال کند، آن را به آزمون کشد و گاه آن را نفی کند.»[۳۹] ابداع ادبی را همچنین می‌توان بریدن از گذشته‌ای بیگانه و عادت‌شده و آفرینش نویی دانست که از آنِ خود است.

تنش میان کهنه و نو را در شعر طاهره می‌توان به‌صورت تنشی میان ساده و پیچیده، لفظ و معنا، و روح و تن دید. سخن شعری طاهره را به‌درستی معقّد و پیچیده خوانده‌اند: گره‌ای در زبان او چنان‌که اشاره شد. در دفتر شعرش در یک جا این بیان ساده‌ی شعری را هم می‌خوانیم:

بنما آفتاب را بی‌ابر
بگشا از جمال خویش نقاب

و در جاهای دیگر به بیت‌هایی برمی‌خوریم با اصطلاحات ویژه‌ی آیینی و تلمیعاتی از عربی، آن‌هم نه عربیِ معمول که دریافت معنا را در نگاه نخست دشوار می‌سازد:

---

[۳۹] اکتاویو پاز، (۱۳۶۱) *کودکان آب و گل*، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، نشر کتاب آزاد، ص۱۹.

بزنید نغمه ز هر طرف که زِ وَجه طلعت ما عرف
رفع الغطا [القناع] و قد کشف، 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 متجملا متجلّلا

به‌دنبال این بیت‌ها در همان غزل به سطرهایی نیز برمی‌خوریم که معنا را ساده و سرراست 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 فراقت ای شه دلبران
شده روح هیکل جسمیان، متخفقاً متخلخلا

واقع این است که این سخن شعری هم پیچیده و هم ساده است. این دوگانه‌ی پیچیده و ساده به‌صورت 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 بلیٰ بلیٰ

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

چه شود که آتش حیرتی زنیم به قله‌ی طور دل
فسککته و دککته متدکدکاً متزلزلا

گفته‌اند که جمله‌ی بلند و پیچیده با بندهای پیرو، طبیعیِ 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 نداکه خبر شود
که هر آنکه عاشق من بود، نرهد ز محنت و ابتلا

در بیان شاعرانه‌ی طاهره در کنار مصاریع پیچیده به‌لحاظ 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 وارهانیده، 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
داشتی 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 برِ تو طبیب غم‌خوار
ای خسته‌دلِ نزار برخیز
ای آنکه خمار یار داری
آمد مه غم‌گسار 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 نزدیک‌شدن به بیان تجربه‌ی شخصی و نزدیکی به زبان زنده‌ی گفتاری و فرارفتی بیشتر از کلام نوشتاری مذکر می‌انجامید، چنان‌که نمونه‌ای از آن را در این شعر او به‌صورت 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 می‌گوید:

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 می‌ماند

صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند

ـ فروغ فرخزاد

از طاهره برای ما اکنون تک‌صدایی 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 طاهره می‌خواهیم به کار گیریم؟

«صدا» استعاره‌ای شنیداری است همچنان که «متن» استعاره‌ای دیداری است، اما در مباحث نقد ادبی کمتر تعریف دقیقی می‌توان 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 می‌شود. اما صدا به‌معنایی که در اینجا مدنظر است، ماهیتی متفاوت دارد. این صدا در شعر پیش از هرچیز در تقابل با سکوت است که خود را تعریف می‌کند. سخن شعری، چنان‌که گفته‌اند، خواستار بلندخوانده‌شدن است، حتی آنگاه که آن را در سکوت می‌خوانیم. شعر همچنین به‌تعبیری خواستار به‌خاطرسپرده‌شدن است.[۴۰] این صدا در هر لحظه می‌گوید به من گوش فراده! من را به خاطر بسپار! صدا را در این ویژگی شعر است که می‌توان تعریف کرد.

---

[۴۰] با نگاهی به این جستارِ 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 بودگاهِ (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 مَجازات و جناس‌ها و موسیقی وزن کلام به جلوه درمی‌آورد.[۴۱] 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 حاصل‌جمع 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 شعرِ 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...

---

[۴۱] با نگاهی به این جستارِ یاکوبسن:

Roman Jakobson, (1997) 'Linguistics and Poetics' In Newton K. M. (ed.) *Twentieth-Century Literary Theory*. Palgrave.

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 *دلائل الاعجاز* خود آن را حامل «اغراض ثانویه»ی سخن‌گو در کلام می‌داند.[۴۲] نحو همچون صدا اما فقط چینش واژه‌ها به‌مفهوم دستوری کلمه برای ادای مقصودی خاص نیست، بلکه رُویه‌ای است که ژرفای سخن را در ژرفا نگاه می‌دارد.[۴۳] برونی است که در عین حال، درون است. ازاین‌روست 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 وشعر] اند، از ژرفاهای وجود می‌آیند، از مغز میانی، از عصب‌ها، غده‌ها، گوشت و استخوان و تن...»[۴۴]

با نسبت‌دادن 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 نثریِ برون و درون سخن و آن منطق رجحانِ «گفتار» بر «نوشتار» از میان برمی‌خیزد. این صدا را به‌تعبیری حافظانه می‌توان از جنس یا پژواکی از آن صدایی دانست که به‌ناگهان فضای سینه‌ی شاعر را پر کرده است:

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

---

۴۲ داوود عمارتی مقدم، (۱۳۹۵) بلاغت. نشر هرمس، ص۲۴۸.

43 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.

۴۴ 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.[۴۵] صدا را بدین معنا نمی‌توان با هویت تجربی «آمپریک» خود شاعر یکی گرفت. در اینجا نیز با همان راه‌بست «آپوریا»ی «نام» سروکار داریم. این صدا، هم از آنِ یک شخص است و هم از آنِ او نیست، گاهی در این صدا طنین صداهایی دیگری را می‌توان بازشنید: بینامتنیت سخن یا یاداياد 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، چه‌چیز دیگری جز یک صدا به شعر در کلیت آن، حال و تأثیر یک زمزمه را بخشیده است؟

ای صبا بگو از من آن عزیزِ هایی را
این‌چنین روا باشد طلعت بهائی را؟
ابر لطف آن محبوب رشحه‌رشحه می‌بارد
بر هیاکل مطروح، محو سرّ هایی را
نسمه‌ی عراقی‌اش می‌وزد بسی روحا
زنده می‌نماید او هیکل سوایی را
باب رکن غربی‌اش شد مفتح ابواب
لطف او شده سائل اهل فتح طایی را
بابیان نوریه جملگی برون آیید
از حجاب‌های غرب، نگرید فائی را

45 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
مشنو ای عزیز من نطق لن ترانی را

در برابر نحو کلام مذکر، می‌توان گفت شعر زنانه با نحو دیگری که به زبان می‌دهد، صدایی دیگر یا به‌تعبیری دیگر، صدای دیگری است. ازاین‌روست که باید گفت که در تاریخ‌ادبیات ایران تا پیش از مدرنیسم ایرانی (شعر فروغ)، ما اینجا و آنجا تک‌تک با صداهای زنان شاعر روبه‌روییم: شعر زنان شاعر... . اما مشکل بتوان برای این صداها در قالب مفهوم «شعر زنانه» به‌تعریفی جامع و کامل رسید. شدت و شور طاهره برای بیان آشکار همه‌ی آنچه کلام مذکر او را از گفتنِ آن باز می‌داشت، وقوف تاریخی او، حساسیت زنانه‌اش، این صدا را در شعرش رساتر از پیشینیانش ساخته و به‌جرئت می‌توان گفت که شعر او صدایی متفاوت است. این صدا را همچون ادامه‌ی تنانگی زنانه در سخن، پیشینه‌ای به درازای قرن‌ها داشت. مثلاً آنجا که رابعه از مشکل خود، از دلی تخته‌بند تن، چنین می‌گوید:

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 تجربه‌ای عارفانه و در روح، که همه‌ی تن او را از خود آکنده بود:

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

نابهنگامین‌بودن صدای او را می‌توان در تناقضی دانست میان آنچه به‌تمامی نمی‌توانست در سخن بازگوید و آنچه در دل داشت و کنش واقعی‌اش در زندگی به صد زبان آن را بازمی‌گفت. این تناقض را نمی‌توان گفت که در سخن و کردار او بود. او چیزی را نمی‌گفت که به‌رسم مردم روزگارش بدان عمل نکند. گفت و کردِ او یکی بود. در شعرش نیز اگرچه باطن را ظاهر می‌خواست 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 می‌بود.

سوختم ای کردگار مقتدر
از شراریات افکیات شرّ

او می‌خواست معنایی دیگر، معنایی از آنِ خود را، به لفظ بدهد، اما این مظروفی بود که از ظرف فراتر می‌رفت. این تنش میان معنا و لفظ را می‌توان در لایه‌ی ژرف‌تر گفتمان شعری او همچون تنشی میان «تن» و «روح» دید؛ روح به‌معنای همه‌ی آنچه از کلام مذکر، تن او را تخته‌بند کرده بود. می‌توان گفت نحو سخن او را همچون یک صدا این رویارویی منطق تن از ژرفا در برابر منطق روح از بیرون، برمی‌سازد. تا آنجا که به لفظ در شعر و مکتوباتش برمی‌گردد، او رهایی «تن» را همچنان در «روح» می‌جست:

برهانیم چو از این مکان بکشانیم سوی لامکان
گذرم ز جان و جهانیان که تو جان و جان‌ده 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 فرادهش 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 به‌اصطلاح «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 سالِ 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 پرسشِ 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:

«... بعدازظهر 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 یکان‌یکان عذر زحمت می‌خواست مانند مسافری که در شرف حرکت است. با کمال خرمی و انبساط اوایل غروب به‌عادت همیشگی در بالاخانه حرکت می‌کرد و آهسته چیزی تلاوت می‌کرد و ابداً با کسی صحبت نمی‌داشت.»[۱]

آیا می‌توان به کلماتی از آن «تلاوت» یا زمزمه‌ی واپسین از روی سروده‌های شاعر در زمان حیاتش دست یافت؟ محمد مختاری در شعر خود به‌گونه‌ای 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 به‌دشواری به یاد می‌آورم
خَنجی درون حنجره‌ام لرزشی خفیف به لب‌هایم می‌دهد:
نامم چه بود؟
اینجاکجاست؟
دستی به دور گردن خود می‌لغزانم
سیب گلویم را چیزی انگار می‌خواسته است له کند
له کرده است؟
در کپه‌ی زباله به دنبال تکه‌ای آیینه می‌گردم
چشمم به روی دیواری زنگاربسته می‌ماند

[۱] *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره* قرةالعین. صص۷۱ـ۷۴.

خطی سیاه و محو نگاهم را می‌خواند:
«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:

به‌وقت مرگ گشودی ز پرسشم لب شیرین
چنان‌که 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... .[۲]

---

[۲] 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 باکمال 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 درِ باغ او را پیاده کردند و به یک اطاق 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 عجالتاً 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 بپیچ 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، قرةالعین نگاهی به او انداخت و عبارتی گفت که دیدم کم‌کم

آن پیشخدمت برگشت. سر به زیر انداخت. به‌ترکی چیزی می‌گفت، 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 می‌کرد او را خارج نموده و به تو سپردم، کجاست؟ گفت در آشپزخانه خدمت می‌کند. گفت او را بگو بیاید. پس سیاه کثیفی با هیئت منکری وارد شد. گفت دیدی چطور گرفتار شدی؟ اگر توبه می‌کنی دیگر شرارت و هرزگی نکنی باز می‌گویم که بیایی به همان درجه. اول خودت مثل سایرین خوش بگذرانی. گفت دیگر من از فرمایش شما بیرون نمی‌روم. گفت بسیار خوب، یقین این مدت عرق هم زهرمار نکرده‌ای، 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 بی‌حس شد و افتاد. پس چند لگد سخت به سینه و پهلوی او زد و فراش‌ها آمدند با همان لباس او را برداشته، به چاهی که پشت باغ واقع بود انداختند و از سنگ و خاکْ چاه را پر کردند. پس من به خانه برگشتم و به پدرم تفصیل را نقل کردم.»[۳]

[۳] *چهار رساله‌ی تاریخی درباره‌ی طاهره قرةالعین*، همان صفحات.

پیوست‌ها

گزیده‌ی منابع

بارنی، لورا کلیفورد (۱۳۳ 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 قرةالعین*. به‌کوشش ابوالقاسم افنان، مؤسسه‌ی چاپ و نشر کتاب ـ عصرجدید.

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*، ج۳. 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 شاه‌سلیمان صفوی*. ترجمه‌ی تقی تفضلی، تهران: ابن‌سینا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲) «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی در نگاهی به تخلص‌ها»، *بخارا*، ش۳۲.

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 قرةالعین، *دیوان اشعار*. به‌کوشش سام واثقی و سهیلا واثقی، بنیاد کتاب‌های سوخته ایران (۱۳۸۵).

ـــــــــــــ «رساله‌ی اشراق ربانی» به‌کوشش 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 بازبینی‌شده. آلمان: بی‌نا.

فشاهی، محمدرضا (۲۵۳۵شاهنشاهی) *واپسین جنبش قرون‌وسطایی در دوران فئودال*. 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) *بهائی‌گری*. تهران: چاپخانه‌ی پیمان.

ـــــــــــــ (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 برومر لویی 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 ـ ۱۸۴۸* . خاوران.

ـــــــــــ «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 قرةالعین* (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,

NewYork: 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 Bahái 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.

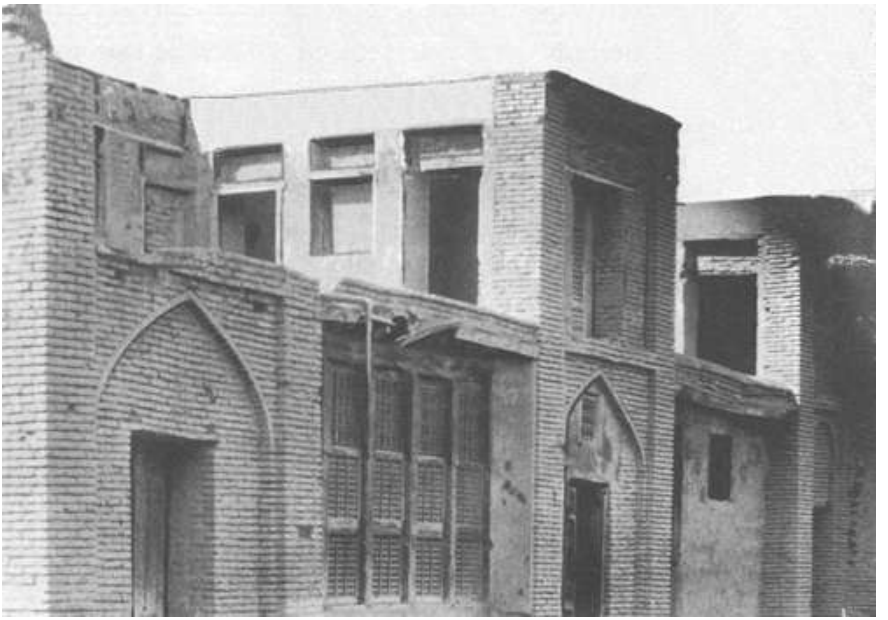
Smith, Paul (1988) *Discerning the Subject*. Minneapolis and London: University of Minnesota press.

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

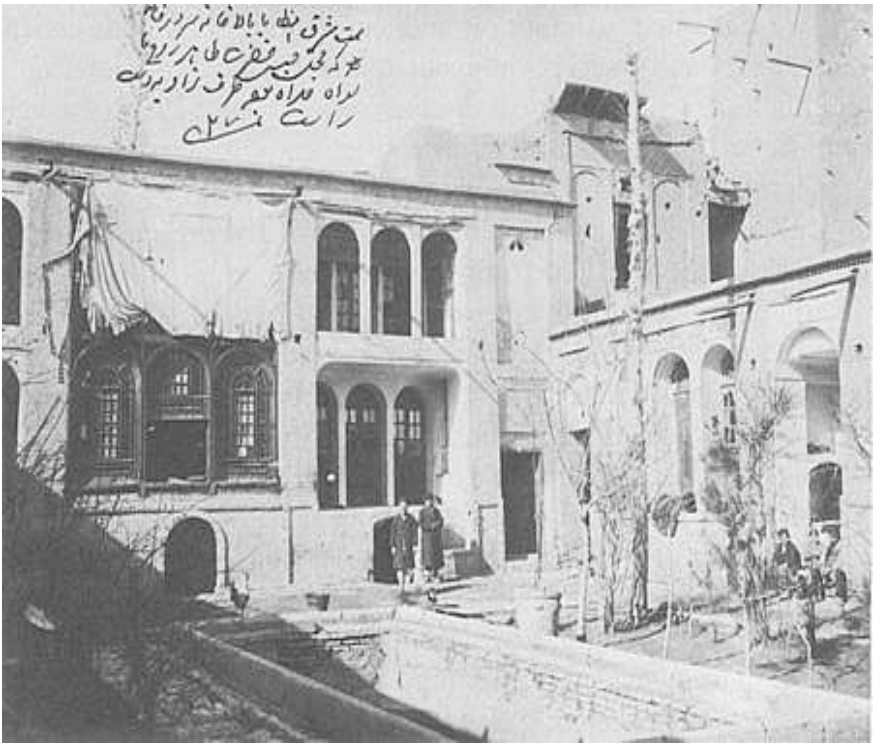
Wison, Time Armande (2019) ‘Writing’ in Goodman, R. T. (ed.) *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. London: Bloomsbury.

تصویرها

دستخططاهره



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'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 قرةالعین
(۱۲۶۸-۱۲۳۳ق)

رضا فرخ‌فال

آنچه در این کتاب درباره‌ی «حالات شعری طاهره قرةالعین» می‌خوانید، چهره‌گشایی ازین شاعر در شعر اوست. درباره‌ی طاهره قرةالعین 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 (Tāhirih) Qurrat al-ʿAyn
(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.