*Literary Theory and Criticism*
*Year 9, Vol. 1, No. 18*
*Spring & Summer 2024*
**Research Article**

DOI: 10.22124/naqd.2024.27920.2592
Received: 17/07/2024
Accepted: 05/09/2024

# Conceptual Metaphors for Women in Three Afghan Poetesses: A Case Study of Mahjoubeh Heravi, Homaira Nakhat Dastgirzada, and Baran Sajadi

Afsaneh Habibzadeh Vahedyar[1]
Seyed Mahdi Zarghani[2]*

**Abstract**

Informed by discursive and lived experiences, Afghan poetesses have many representations of poetic phenomena. Female-centred metaphors provide an image of women's situation and orientation in Afghanistan. This study explores the metaphors for women in three Afghan poetesses who represent a spectrum of Afghan people and poets. Closely tied to tradition, Mahjoubeh Heravi adopts and maintains a traditional mindset toward women. Homaira Nakhat, on the other hand, adopts a reformist approach; she starts from a traditional point of view and becomes more modern, transcending her representations of women from passive to active. In stark contrast, Baran Sajadi deviates from tradition, challenges the norms, and breaks the taboos. The scope of this study is limited to the poems of the above-mentioned poetesses. Adopting a content analysis approach, this study explores the grand metaphors for women in the three poetesses to expose their worldview.

**Keywords:** Afghan Women Poetry, Baran Sajadi, Conceptual Metaphors, Homaira Nakhat Dastgirzada, Mahjoubeh Hervai

## Extended Abstract

### 1. Introduction

Informed by discursive and lived experiences, Afghan poetesses have many representations of poetic phenomena. Female-centred metaphors provide an image of women's situation and orientation in Afghanistan. This study explores

1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (avahedyar@gmail.com)
*2. Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, *Mashhad, Iran. **(Corresponding Author: irzarghani@yahoo.com)**

the metaphors for women in three Afghan poetesses who represent a spectrum of Afghan people and poets. Closely tied to tradition, Mahjoubeh Heravi adopts and maintains a traditional mindset toward women; Homaira Nakhat adopts a reformist approach; and Baran Sajadi deviates from tradition, challenges the norms, and breaks the taboos. The scope of this study is limited to the poems of the above-mentioned poetesses.

**2. Methodology**

This library research extracts the metaphors for women from the works of the above-mentioned poetesses, explores the biography of each poet, correlates the metaphors with their lives, and categorises the metaphors in light of their significance in representing women. Lastly, the study investigates their mindset and worldview.

**3. Theoretical Framework**

This research is a combination of theories on conceptual metaphors and content analysis. The definition of "metaphor" is limited to the theories on conceptual metaphors.

**4. Discussion and Analysis**

Though Mahjoubeh Heravi grew up in a traditional household, she was a reformist. Her poeticity is informed by traditional norms and concepts such as praising/glorifying knowledge, religious icons, ethics, and nature. Though she addresses issues such as freedom and the individuation of women, her romantic mindset echoes the male-dominated literary and cultural tradition. The frequent images of female captivity de-individuate her poeticity. She is the embodiment of women who – either unknowingly or out of fear – follow the footsteps of men in poetry. In her worldview, women are conceptualised and represented as alienated, captured, hunted, slaved, bounded, and faithless individuals. Having the opportunity to travel abroad and broaden her mind, Homaira Nakhat Dastgirzada moved to Bulgaria and the Netherlands. Influenced by her travels and different cultures, she moved beyond a simple traditionalist to a reformist poetess. Her poetry reveals her persistent call for reforming the male-dominated cultural tradition of her country, Afghanistan. She does not ignore the tradition but views the cultural tradition as a sick body in need of multiple surgeries. Though cancer affected the content of her poetry, it did not affect her call for reformation. At first, she called upon the men to actively participate in reformation, but then she focused on women.

One can categorise her poetry as a constant war on two fronts: with cancer and the male-centred culture and tradition.

Baran Sajadi is the representative of the third generation of Afghan poetesses. She used to live in Iran and is categorised as a diasporic poet. Unlike the traditionalist Mahjoubeh Heravi or the reformist Nakhat Dastgirzada, she was a nonconformist. Due to her nonconformism, she had to leave Iran and migrate to Canada. Her oeuvre is not as canonical as the other two poetesses, but young as she is, she managed to publish more books. Judging by her two books, one can argue that Sajadi moves beyond content and form. For her conceptualisations, she employs three groups of metaphors: women having the upper hand, taboos, and women as inferior to men, all of which intend to fight the male-dominated cultural tradition.

**5. Conclusion**

Heravi, Nakhat, and Sajadi are representatives of three generations of Afghan contemporary poetesses. Heravi represents a voice which orients toward the literary-cultural tradition but is not transcendental enough to be considered a discourse. Nakhat represents the second generation, the reformists, who identify the problems in male-dominated cultural traditions and poetically call for reformation. Representing the third generation, the rebellious Sajadi adopts a nonconformist approach and employs femininity and corporality to constantly move between the ideal and the real.

**Bibliography**

Habibi, S. 1399 [2020]. *Banova'n-e Sokhanvar: Pazhoohesh-I dar Mored-e A'sar-e Zanan-e Sha'er Dari-Pardaz-e Afghanistan*. Kabul: Academy of Sciences. [In Persian].

Heravi, M. 1347 [1968]. *Divan*. Mohammad, A. G (ed.). Herat: Tab-e Kotob-e Herat. [In Persian].

Kovecses, Z. 1393 [2014]. *Moqadameh-I Karbordi bar Estea'reh*. Shirin, P. E (trans.). Tehran: Samt. (*Metaphor: A Practical Introduction*) [In Persian].

Mojaddadi, M. Sh. 1402 [2023]. *Ra'z-e A'farinesh: Dr. Homaira Nakhat Datgirzada, Ravi-e Eshq va AzadAndishi*. Herat: Farhang-sara-e Bahreh. [In Persian].

Nakhat Dastgirzada, H. 1400 [2021]. *Divan*. Herat: An. [In Persian].

Navabi, Q. H. 1356 [1977]. *Mahjoubeh Heravi*. Pishavar: Al-Azhar. [In Persian].

Rahmani, M. 1393 [2014]. *Pardeh-Neshina'n-e Sokhangoo*. Fatemeh, S (paraph.). Tehran: Nega'h-e Moaser. [In Persian].

Sajadi, B. 1392 [2013]. *Sang-Baran*. Kabul: Tak. [In Persian].
Sajadi, B. 1394 [2015]. *Period*. Kabul: Amiri. [In Persian].
Yasna, Y. 1400 [2021]. *Zan-Nameh-e Naqd-e Goftema'n-e PedarSalar*. Kabul: Maqsoudi. [In Persian].

**How to cite:**
Habibzadeh Vahedyar, A., Zarghani, S.M. 2024. "Conceptual Metaphors for Women in Three Afghan Poetesses: A Case Study of Mahjoubeh Heravi, Homaira Nakhat Dastgirzada, and Baran Sajadi", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 151-177. DOI:10.22124/naqd.2024.27920.2592

**Copyright:**
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: 10.22124/naqd.2024.27920.2592

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵
صفحات ۱۵۱-۱۷۷

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

# استعاره‌های مفهومی دربارهٔ زنان در شعر سه شاعر زن افغانستانی
# مطالعهٔ موردی: محجوبه هروی، حمیرا نکهت دستگیرزاده، باران سجادی

افسانه حبیب‌زادهٔ واحدیار[۱]  سید مهدی زرقانی[۲*]

## چکیده

شاعران زن در افغانستان با توجه به شرایط گفتمانی و تجربهٔ زیسته بازنمایی‌های متعددی از موضوعات شعری ارائه داده‌اند. استعاره‌هایی که با محوریت زن ساخته شده تصویری از وضعیت و موضع زنان در افغانستان به دست می‌دهد. ما در این مقاله به سراغ استعاره‌های زن در شعر سه شاعری می‌رویم که هرکدام طیفی از شاعران و مردم افغانستان را نمایندگی می‌کنند. محجوبه هروی به ذهنیت سنتی نزدیک‌تر است. او از نظرگاه سنتی نسبت به زنان فاصله نگرفته و جز بیان اعتراضاتی اندک، در همان چارچوب سیر می‌کند. حمیرا نکهت از موضع یک زن سنتی آغاز می‌کند اما هرچه جلوتر می‌رود دیدگاه‌هایش مدرن‌تر می‌شود. جایگاه زن در شعر او از وضعیت انفعال و انعطاف به فعال بودن تغییر می‌کند. او تا آخرین لحظات عمر ارتباطش را با سنت فرهنگی قطع نکرده و پیوسته خواهان اصلاح آن است. باران سجادی از همان آغاز با موضع سنت‌شکنانه وارد شده و با تابوشکنی‌های متعدد بر آن است که از سنت بگذرد نه اینکه آن را اصلاح کند. پیکرهٔ متنی تحقیق، آثار این سه شاعر و شیوهٔ کار تحلیل محتواست. ابتدا همه استعاره‌های زن در شعر هریک از سه شاعر مذکور را استخراج کردیم و سپس با تعیین انگاره‌ها و کلان‌استعاره‌ها به تحلیل استعاره‌ها برای دست یافتن به نظام ذهنی هر شاعر مبادرت ورزیدیم.

**واژگان کلیدی:** استعاره‌های مفهومی، شعر زنان افغانستان، محجوبه هروی، حمیرا نکهت دستگیرزاده، باران سجادی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران Avahedyar@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول) * zarghani@um.ac.ir

**۱- مقدمه**

شاعران زن در افغانستان با توجه به شرایط گفتمانی و تجربهٔ زیسته بازنمایی‌های متعددی از موضوعات شعری ارائه داده‌اند. استعاره‌هایی که با محوریت زن ساخته شده تصویری از وضعیت و موضع زنان در افغانستان به دست می‌دهد. ما در این مقاله به سراغ استعاره‌های زن در شعر سه شاعری می‌رویم که هرکدام طیفی از شاعران و مردم افغانستان را نمایندگی می‌کنند. محجوبه هروی به ذهنیت سنتی نزدیک‌تر و ازاین‌جهت یادآور پروین اعتصامی در ایران است. حمیرا نکهت موضع اصلاح‌طلبانه‌تری دارد و طرز تلقی او از زنان تداعی‌کنندهٔ سیمین بهبهانی است و باران سجادی که موضع سنت‌شکنانه‌ای دارد، شباهتی به فروغ فرخزاد می‌برد. این مقاله تطبیقی نیست و مثال‌های فوق صرفاً برای تقریب به ذهن است. ما سعی می‌کنیم با تمرکز بر استعاره‌های مفهومی نظرگاه هرکدام از شاعران فوق را نسبت به مسئلهٔ زن در افغانستان بررسی کنیم. پیکرهٔ متنی آثار این سه شاعر و شیوهٔ کار تحلیل محتواست.

**۱-۱- پیشنیه تحقیق**

تحقیق بر شعر شاعران زن افغانستانی از دههٔ پیش رونق گرفته‌است. نخستین مقالهٔ جدی در دههٔ هشتاد نوشتهٔ میرشاهی (۱۳۸۳) بود که زنان شاعر افغانستان و ویژگی‌های محتوایی و ادبی شعر آنها را معرفی کرد. رحمانی (۱۳۹۳) در اثر خود، در پی پاسخ‌دادن به این پرسش برآمد که چرا شاعران زن کمتر شناخته شده‌اند و اشعارشان در گذر تاریخ از بین رفته است. حکمت (۱۳۹۳) با هدف شرح محدودیت زنان در جامعهٔ مردسالار، ادبیات زنانه را بررسی می‌کند و به وجه اعتراضی شعر باران سجادی توجه کرده، بُعد اروتیک آن را برجسته می‌داند. یسنا (۱۳۹۳) پس از بررسی شعری از باران سجادی به اینجا می‌رسد که بخشی از شعر او در جناح شعر آوانگارد افغانستان قرار می‌گیرد. سراب (۱۳۹۷) در مقاله‌ای اعتراض را یکی از مؤلفه‌های برجستهٔ شعر باران سجادی قلمداد می‌کند که البته نتوانسته در محیط اجتماعی افغانستان تأثیرگذار واقع شود. مجددی (۱۳۹۶) به بررسی شعر زنان از رابعهٔ بلخی تا نادیا انجمن، از لحاظ شکل و محتوا می‌پردازد و برخی از مفاهیم برجسته شعر زنانه را تحلیل می‌کند. شریعتی (۱۳۹۸) بر موضوع تأثیر مهاجرت بر شعر چند شاعر زن افغانستانی متمرکز شد. حیدربیگی (۱۳۹۸) به تغزل در شعر زنان افغانستان توجه کرد. عصمتی (۱۳۹۸) ویژگی‌های شعر زنانه در سروده‌های بهار سعید و مهتاب ساحل را بررسی کرد. فرامنش

(۱۳۹۸) با بررسی زبان و محتوای اشعار محجوبه هروی به این نتیجه رسید که شعر او مردانـه و خالی از ظرافت و لطافت دنیای زنانه است و واحدیار (۱۳۹۸) از منظر جامعه‌شـناختی بـه شـعر زنان مقیم افغانستان در دهه‌های هشتاد و نود پرداخت. پایان‌بخش تحقیقات ایـن دهـه کتـاب حبیبی (۱۳۹۹) بود که بررسی بوطیقای شعر زنان افغانستان در سال‌هـای ۱۲۹۸ تـا ۱۳۴۲ش را مـد نظـر قـرار داد. بسـیم (۱۳۹۹) هـم در مقالـه‌ای سـعی دارد شاخصـه‌هـای غـزل نکهـت دستگیرزاده را پیدا کند اما فقدان ساختار منظم او را از رسیدن به هدفش بازمی‌دارد. شعر ایـن شاعر توجه دیگر منتقدان را هم جلـب کـرد. واحـدیار (۱۴۰۰) مجموعـهٔ *الفبـای سـلطهٔ* او را از منظر نقد اسطوره‌گرا بررسی کرد، نادری (۱۴۰۱) نشان مـی‌دهـد کـه نکهـت در آغـاز از اشـعار مولانا متأثر بوده و بعد به فروغ فرخزاد گرایش پیدا مـی‌کنـد. مجـددی (۱۴۰۲) مضـمون‌هـای محوری شعر او را استخراج می‌کند و رهیاب (۱۴۰۲) با اتخاذ رویکـرد فمینسـتی، مفـاهیم زن، عشق، مادر و میهن را در شعر او واکاویده‌است. در همین سال‌ها، نیکبخت و پودینـه (۱۴۰۰) بـا تمرکز بر ویژگی‌های معشوق در شعر محجوبه هروی به این نتیجه رسیدند که سیمای معشوق در شعر او از محیط زندگی و جو حاکم بـر زنـدگی سـنتی افغانسـتان متـأثر اسـت. دانشـگر و دیگران (۱۴۰۲) با رویکرد بینامتنی به سراغ روایت‌ها و شخصیت‌هـای اسـطوره‌ای حماسـی در شعر زنان افغانستان رفتند. نظر واحدیار (۱۴۰۲) آن است که بازتاب عشق در طول این سـده در شعر تحول یافته‌است. تمرکز ما در این مقاله بر روی استعاره‌های زن در شعر سه شاعر مـذکور است به قصد دست یافتن به سه صدای شاعرانه که به نظر ما نمایندهٔ سه طـرز نگـاه در میـان شاعران زن افغانستان است.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- تحلیل استعاره‌ها در شعر محجوبه هروی

بی‌بی صفورا، متخلص به محجوبـهٔ هـروی (۱۲۸۵- ۱۳۴۵)، از چهـارده سـالگی سـرودن شـعر را تحت‌تأثیر اشعار مستوره غوری آغاز کرد و با شاعران معاصر افغانستان مراوده داشـت. رابطـهٔ او با مخفی بدخشی از دیگر شاعران صمیمانه‌تر بود و با یک‌دیگر نامه‌نگاری داشتند. ظـاهراً میـل او به زندگی در فضای آزاد افکار و عواطف شاعرانه ازیک‌سو و نظـام ارزشـی مردانـه افغانسـتان ازسوی‌دیگر مانع از آن می‌شد که هروی تن به ازدواج دهد اما سرانجام نتوانست بر این تصمیم بماند و آن‌طور که از اشعارش پیداست پیش‌بینی او دربارهٔ محدودیت‌هـای جامعـه بـرای زنـی

شاعر درست بوده است. فعالیت ادبی او در انجمن ادبی هرات سال‌ها ادامه داشت و مضامین محوری شعر او نشان می‌دهد که در جغرافیای شعر نیز غالباً در همان چارچوب سنتی مانده است. مضامینی مثل ستایش علم، اظهار ارادت به عبدالقادر جیلانی و خواجه عبدالله انصاری، ستایش پیامبر، مناجات، وصف طبیعت، فراق، انتظار، غربت، تنهایی، اتحاد، ستایش معارف، پند و اندرز و مسایل اخلاقی در مجموعهٔ اشعار او غلبه دارد. بدین ترتیب می‌توان او را نمایندهٔ ذهنیت سنت‌گرا در شعر زنان افغانستان به شمار آورد.

پربسامدترین استعاره‌های مفهومی مرتبط با زن در شعر او را می‌توان در غالب شش انگاره خلاصه کرد. نخست انگارهٔ «زن، مردِ عاشق است». شاعر با حذف هویت زنانه برای معرفی من شاعرانهٔ خویش از استعاره‌هایی نظیر مجنون، فرهاد و وامق استفاده کرده‌است (هروی، ۱۳۴۷: ۱۱۱).

اغلب شاعران زن سنتی هویت زنانهٔ خویش را پنهان می‌کنند. اگرچه زنان عصر جدید درمقابل مفاهیمی نظیر فرمان‌برداری و سربه‌زیری، که فرهنگ سنتی برای آنها تعریف کرده بود، قیام کرده‌اند و به‌جای آن بر ویژگی‌هایی ازقبیل استقلال، خوداتکایی، اصالت فکر و اندیشه و اصالت رابطهٔ تعاملی با همسر تأکید می‌کنند، اما این ویژگی‌ها در شعر محجوبه هروی محقق نشده است. چنان‌که حتی آنگاه که در مقام عاشق به خودبیانگری می‌پردازد، خود را در بدن‌های مردانه‌ای مثل مجنون، فرهاد و وامق بازنمایی می‌کند. ممکن است تصور شود این‌گونه استعاره‌سازی جزو سنت ادبی است و ربطی به سنت‌های فرهنگی ندارد اما اولاً سنت ادبی هم کاملاً مردانه برساخته شده و ثانیاً همین که شاعر در صدد تغییر آن دسته از سنت‌های ادبی که محملی هستند برای سنت فرهنگی مردانه برنیامده، خود نشان و دلیلی از ذهنیت سنت گرای اوست. ما در شعر او ده نمونه شعر یافتیم که براساس انگارهٔ «زن مرد عاشق است» سروده شده‌اند. این بدان معناست که او بیش از آنکه تجربهٔ فردی و زیسته‌اش را از شناخت خود و معشوق وارد شعر کند، تخیل شاعرانه‌اش از سنت ادبی و فرهنگی مردانه متأثر است؛ والاّ دلیلی نداشت که او در شعر از مخاطب شعری خود بخواهد که برقع از چهره بردارد تا او را ببیند و درعین‌حال چهره‌اش را از دیگران پنهان کند. خاستگاه چنین ایماژهایی ذهنیت مردانه‌ای است که بر ذهن و زبان زنان شاعر سایه افکنده بود. عاشقانه‌های محجوبه هروی زیاد است و آنجا که مسئلهٔ جنسیت مطرح نیست او شکوه‌مندانه به سراغ عشق رفته و خویش را «پادشاه کشور عشق» می‌داند. گویا با حذف مرد از دایرهٔ عشق ناگهان او خویشتن واقعی خویش را می‌یابد و زن در نظرش جایگاه والایی پیدا می‌کند. این پادشاه تا زمانی که

درمقابل مرد قرار نگیرد مقام والایی دارد. زن‌های دیگر شعر او نیز در غیبت مرد، «بلقیس یگانهٔ جهان» و «شاهنشه خیل مهوشان» می‌شوند (همان: ۲۱و ۹۴).

دال مرکزی در انگارهٔ مهم دیگر او «زنِ پرده‌نشین» است. این انگاره هم در گفتمانی قابل طرح است که زن در ارتباط با مرد مطرح می‌شود. برقع‌زنی و پرده‌نشینی زن امری است که حتی در تخلص‌های همان محدود شاعران کلاسیک حضور و ظهور جدی دارد. «حجابی، مخفی، مستوره و نهانی» ازجمله تخلص‌های زنان شاعر کلاسیک است که بر «گوشه‌نشینی و دوری زنان از حیات اجتماعی» دلالت دارد (رحمانی، ۱۳۹۳: ۱۷). محجوبه هروی زنی پرده‌نشین بود که همسرش مانع حضور او در انجمن ادبی هرات می‌شد. این ممانعت به‌شدت روان این شاعر را آزرده می‌ساخت. او در نامه‌ای به مخفی بدخشی این‌طور می‌نویسد: «چقدر خوشبخت می‌باشی که شوهر نداری من خیلی رنج می‌کشم که چرا در یک محیط روشن و تابناک سلسله بر پا و زنجیر به گردن دارم. بارها از طرف انجمن ادبی هرات و کابل دعوت شده‌ام اما اجازه نداشتم که به نزد برادران ادیب و خطیبم بروم » (نوابی، ۱۳۵۶: ۳۸). اگرچه او در زندگی واقعی از این مستوری خوشنود نبود اما در جهان شاعرانه‌اش نتوانسته به حریم این تابوی فرهنگی تجاوز کند و بدان احترام می‌گذارد:

محجوبه که از جهانیان مستور است  از ظلم زمانه زنده اندر گور است
(هروی، ۱۳۴۷: ۳۶)

«زن اسیر است»، سومین انگارهٔ مهم در جهان استعاری شعر محجوبه هروی است اما این انگاره از حوزهٔ اندیشه‌های اجتماعی و فرهنگی به حوزهٔ اندیشه‌های عرفانی تغییر وضعیت داده و بنابراین می‌توان به‌جای زن، کلمهٔ انسان را گذاشت. او در قالب روایت اول‌شخص خویش را چونان یوسفی می‌داند که در زندان تن اسیر شده‌است:

یوسف جانم به زندان بدن افتاده‌ام  نور قدسم لیک در ظلمات تن افتاده‌ام
(همان: ۱۱۵)

او حتی وقتی در قالب روایت اول‌شخص خویش را «اسیر در زنجیر زلف یار» معرفی می‌کند، بیشتر از آنکه خود را به‌عنوان یک زن بازنمایی کند، به‌عنوان عاشقی معرفی می‌کند که جنسیت او تعیین نشده است. حذف هویت جنسیتی از عاشق و معشوق از سنت‌های ادبی کلاسیک است که به شعر شاعران سنت‌گرایی مثل محجوبه هروی راه یافته و بیش از آنکه

معرّف فردیت شاعر باشد، محملی است عمومی برای بیان حسی زیبایی‌شناسانه کـه در مـرد و زن مشترک است. بنابراین، اسارت در چنین مواردی به زن یا مرد منحصر نمی‌شود.

اما هروی در اشعار دیگری از اسارت در بند قراردادهـا و سـاختارهایی سـخن مـی‌گویـد کـه اگرچه تصریح نکرده اما بیشتر اسارت زن را نشان می‌دهد. مثل آنجا که تقاضای رهایی می‌کند:

من رهایی از کسی خواهم که او از لطف کرد یوسف صدیق را از چاه و از زندان خلاص

(همان: ۸۵)

«زن پرنده است»، چهارمین انگارهٔ مهم مرتبط با زنان در شـعر هـروی اسـت. در مرکـز ایـن انگاره نیز مفهوم اسارت و رهایی تعبیه شده است. او در نامه‌ای به مخفی بدخشی تصریح می‌کنـد «چقدر ناراحتم که چرا شاعر شده‌ام و باز چرا همسر یـک مـرد خودخـواه و خـودبین و متعصـب شده‌ام. یک روز به من گفت بلبل و طوطی و مینا در قفس خوب ناله‌ها را موزون مـی‌سـازند اگـر تو هوایی صحرایی و شهری می‌شدی شعر خوب گفتـه نمـی‌توانسـتی» (نـوابی، ۱۳۵۶: ۴۵). پرنـده بودن زن در دو سطح معناسازی شده است. در سطح واقعیت موجود که بـا اسـارت پیونـد دارد و در سطح آرمان که با رهایی مرتبط است:

طایر بی‌پروبالم به قفس به هوایت نپریدم افسوس

(هروی، ۱۳۴۷: ۸۱)

در برخی سروده‌ها نیز گرفتاری پرنده در قفس در زمینه‌ای غنـایی مطـرح شـده‌کـه دارای وجه اجتماعی نیست و بیشتر ریشه در سنت‌های ادبی‌ای دارد کـه در آنهـا زن و مـرد مسـاوی هستند (همان: ۳۷و ۵۶). یک چنین اسارت خودخواسته‌ای نه تنها مایهٔ رنج عاشق نیسـت کـه از آن لذت می‌برد. استعارهٔ پرندهٔ اسیر وقتی در چارچوب سنت غنایی مطـرح مـی‌شـود اساسـاً فاقد مفهوم جنسیت متعیّن است و به همین علت نمـی‌تـوان آن را در راسـتای اسـتعاره‌هـایی تحلیل کرد که در آنها فردیت شاعر از سنت ادبی رها شده و در زمان و زمانهٔ خود مـی‌اندیشـد و می‌سراید.

در انگارهٔ «زن صید است» نیز همین دوگانگی را می‌توان مشـاهده کـرد. یعنـی یـک بـار «من شاعر» در حال‌وهوای سنت ادبی سیر می‌کند و چنین می‌سراید:

چو بسمل می‌تپم در خاک و در خون خدنگ تیر مژگان تو خوردم

(همان: ۱۰۳)

راوی-عاشقی که خدنگ تیر مژگان معشوق را خورده است اولاً هویت جنسیتی متعینی نـدارد و می‌تواند مرد یا زن باشد و ثانیاً از این تیر خوردن ناراحت نیست و ای بسا که تیـر بـه دسـت

گرفته و فریاد می‌زند «ای به‌قربانت چرا دیرم زدی؟». اما در مواردی شاعر از همان مفردات سنت ادبی بهره می‌برد و مفهوم اعتراض را القا می‌کند:

آهویی بودم به صحرای ختن مأوای من  از قضای بد به چنگال کلاب افتاده‌ام

(همان: ۱۱۶)

درست است که استعارهٔ مرکزی خدنگ‌خورده و در چنگال سگان گرفتار آمده، القاکنندهٔ مفهوم صیدشدگی است اما در اولی شاعر در چارچوب سنت ادبی می‌سراید و در دومی از آن عدول کرده است.

درمجموع، نیمهٔ سنت‌گرای شعر محجوبه هروی غالب است. طبق عرف جامعهٔ افغانستان زنان منزوی و خانه‌نشین بودند و به‌خاطر فضای اجتماعی بسته‌ای که در آن زندگی می‌کردند، مجبور بودند احساسات‌شان را سانسور کنند و مانند یک مرد معشوق خود را وصف کنند. به این ترتیب در شعر این بانو کمتر با فردیت و تجربه‌های زیستهٔ خاص او مواجه هستیم. با توجه به بررسی‌های ما در تمام دیوان محجوبه هروی تنها هشت استعاره مفهومی برای حوزهٔ مقصد زن یافت شد. همین میزان کم استعاره‌های مفهومی با حوزهٔ مقصد زن بیانگر آن است که شاعر چندان به خودآگاهی هویتی نرسیده است. در محیط زندگی او، زن در فضای عمومی به میزان امروز مطرح نبود، حقوق و توانمندی‌هایش به رسمیت شناخته نمی‌شد و زن‌اندیشی در شعرش برجسته نشد. او نمایندهٔ زنانی بود که یا به‌دلیل ناآگاهی از هویت زنانه یا از ترس جامعهٔ مردسالار همچون مردان شعر می‌سرودند. در روایت او زن موجودی پرده‌نشین، صیدشده، اسیر، کنیز و بی‌وفا مفهوم‌سازی و بازنمایی شده است.

### ۲-۲- تحلیل استعاره‌ها در شعر حمیرا نکهت دستگیرزاده

حمیرا نکهت دستگیرزاده در اردیبهشت ۱۳۳۹ در کابل دیده به جهان گشود. فرزند عزیزه خدیجه فیضی و دگروال غلام دستگیرخان، از نخستین لیسانسیه‌های دانشگاه نظامی، بود. به اقتضای شغل پدرش تحصیلات ابتدایی‌اش را در سه شهرگذراند و از دبیرستان زرغونهٔ کابل دیپلم گرفت و پس از آن موفق شد لیسانس خود را در رشتهٔ حقوق و علوم سیاسی از دانشگاه کابل بگیرد (۱۳۶۱ ش). بعدها دکترای ادبیات‌شناسی خود را از دانشگاه صوفیهٔ کشور بلغاریا گرفت و با نشریه‌هایی مثل ژوندون و آواز همکاری داشت (نکهت دستگیرزاده، ۱۴۰۰: ۸-۹). همکاری او با رادیوی افغانستان و اتحادیهٔ نویسندگان افغانستان از حدود سال ۱۳۶۲ آغاز شد.

یک سال پیش از این با دکتر محمد عمر عدیل ازدواج کـرد و در سـال‌هـای نابسـامانی اوضـاع افغانستان ابتدا با بورسیه تحصیلی در سال ۱۳۶۴ به بلغارستان سفر کرد. پس از پایان تحصیل به هلند مهاجرت کرد. سال‌های آخر عمرش را درگیر مبارزه با بیماری سرطان بود تا اینکـه در ۱۴ سنبله (شهریور) سـال ۱۳۹۹ درگذشـت. فعالیـت در رادیـوی افغانسـتان زمینـهٔ دیـدار و ارتباط نکهت را با شاعران افغانستان و ایران فراهم آورد. انتشار پانزده مجموعه شـعر در فاصـلهٔ سال‌های ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۸ نشان می‌دهد که او هیچ‌گاه دست از سرودن برنداشت.

*شط آبی رهایی* (۱۳۶۹) نخستین مجموعه از اشعار دختر جوانی است که آنها را بین هفده تا بیست و شش سالگی سروده است. به همین دلیل زمینهٔ عاطفی این اثر بیشتر در تصرف تموجات عاطفی آغاز جوانی است و دغدغه‌های اجتماعی هنوز چندان برایش جذابیت ندارد. طبع‌آزمایی در قالب‌های سنتی مثل غزل، مثنوی، چهارپاره و هم‌زمان در قالب نیمایی نشان می‌دهد که وی دل در گرو سنت دارد و درعین‌حال نمی‌خواهد از قافلهٔ نوگرایی عقب بماند. به‌خصوص که در این مجموعه هم رد پای حافظ و مولانا را می‌توان آشکارا مشاهده کرد و هم تأثیرپذیری از فروغ فرخزاد را. استعاره‌های این مجموعه را باید در ذیل همین سیالیت شاعر در برزخ میان سنت و تجدد بازخوانی و تفسیر کرد. مثلاً در ژرف‌ساخت مصراع «خوشبخت با توام من بی تو شکفتنم کو» (نکهت دستگیرزاده، ۱۴۰۰: ۴۰)، انگارهٔ «زن گیاه است» قرار دارد اما در عین حال وابستگی زن به مرد را هم می‌توان از آن استنباط کرد. همین تفسیر را می‌توان در این بیت، از این مجموعه نیز سراغ جست: «ای سعید سعادت رویش/ در نگاه تو پر جوانه شدم» (همان: ۴۵).

دو انگارهٔ دیگر «زن، زمین است» و «زن آبادی است» نیز در همین حال‌وهوای سیالیت میان سنت و تجدد معلّق است. او ازیک‌طرف خود را چونان زمینی می‌بیند که بغضی چون کوهی با صلابت در آن نشسته است و ازطرف‌دیگر از معشوق می‌خواهد که او را آباد کند:

این بغض سال‌ها/ چون کوه پرصلابتی در من/ نشسته است/[...]/ ویرانه می‌شوم آباد کن مرا (همان: ۷۰).

سیزده سال گذشت تا او *غزل غریب غربت* (۱۳۸۲) را در کابل منتشر کرد. نکهت که در سـال «۱۳۶۴ به‌منظور تحصیل در مقطع دکترا به بلغاریا سفر کرد» (واقعی اعلم هـروی، ۱۳۸۲: ۱۲۵)، پـس از پایان تحصیلات ترجیح داد به‌جای بازگشت بـه کشـوری درحـال‌جنـگ و نابسـامان بـه هلنـد مهاجرت کنـد. تجربـهٔ مهـاجرت و غـم غربـت و اوضـاع نابسـامان کشـورش دو محـور اصـلی سروده‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهنـد. در ایـن اثـر نگـاه شـاعر وسـعت یافتـه و دایـرهٔ

دغدغه‌هایش بزرگ‌تر شده و وجه تشخص و تمایز این اثر که در دورهٔ اول تسلط طالبان سروده شده، عبور شاعر از من فردی به من اجتماعی و نیز رهایی ذهنی از سنت مردانه است. او به این حد از بلوغ جنسیتی رسیده که راه نجات زنان دربند را نه در دست مردان که در همت خود آنها می‌جوید. شعر «سوار نور» زنی آرمانی را به تصویر می‌کشد که تاج عشق بر سر نهاده، از شب عبور می‌کند و سوار بر آفتاب خواهد آمد. او به این نتیجه رسیده که مردان زن‌ستیز افغانستانی گامی برای بهبودی زندگی برای زنان برنخواهند داشت. باید زنی قدم در میدان بگذارد و برای تحول در دنیای زنان کاری بکند (نکهت دستگیرزاده، ۱۴۰۰: ۹۵و۹۶). نگارهٔ زن، گیاه است در این مجموعه هم تکرار شده، با این تفاوت که این بار او «رها در تب رویش‌ها» و «پر از ریشه» است، «هجوم سبز واژه‌ها» او را به بهار تبدیل کرده و جوانه‌هایی که از او روییده‌اند، او را بیقرار کرده‌اند. او دیگر زنی وابسته و منفعل و منعطف نیست و از «حواشی به متن حادثه‌ها» آمده تا «بروید». بااین‌همه، هنوز ته‌مانده‌ای از سنت در اعماقش جاری است، چنان‌که منتظر است تا «دیگری» ببارد و او را «سبز کند» (همان: ۷۷و ۸۲و ۸۴). همین حالات رهایی و آزادی را در نگارهٔ دیگر این مجموعه، یعنی زن، پرنده است نیز می‌توان سراغ جست، آنجا که می‌سراید:

وقت آن است که من بشکنم این پنجره را پر پرواز کنم باز و شوم من سفری (همان: ۹۵)

*به دور آتش و دریغ* (۱۳۸۷) مجموعه‌ای از عواطف عاشقانه، دغدغه‌های اجتماعی و حسرت بر مرگ عزیزان است. اما وجه تشخص آن در شعر «راز آفرینش» است که خبر از تولد شاعری می‌دهد که می‌خواهد از منظری انتقادی به فلسفهٔ آفرینشی بنگرد که به قلم مردان نوشته شده است. او باور برتری مرد را رد کرده، با توسل به ایدهٔ قرآنی خلیفةاللهی، همراهی زن و مرد را پیشنهاد می‌کند (همان: ۴۲۳).

بدین ترتیب انگارهٔ «زن، خلیفه‌الله است»، برای نخستین بار در شعرش شکل می‌گیرد. انگارهٔ دیگر این مجموعه «زن، زمین است» نیز دستمایه‌ای برای شاعر می‌شود تا حس بودن و شدن یک زن را در کنار مردی به تصویر بکشد که می‌تواند چراغ خاطره‌ای در ذهن تیرهٔ او باشد یا ابری که زمین وجود او را بارور کند یا سرزمینی از جنس عشق شود که انسان از او می‌روید (همان: ۴۰۵و ۴۳۳). انگارهٔ «زن گیاه است» پدیدآورندهٔ استعاره‌ای است که زن را به صدای سبز برگ تبدیل می‌کند و دلش را پر از جوانه می‌کند (همان: ۴۱۷ و ۴۱۹). در برخی دیگر از اشعار این مجموعه با استفاده از انگاره‌های «زن آیینه است» و «زن سیاه‌سر است»

باورهای نادرست مردانی را به باد سخره می‌گیرد که بـا کمـک اسـطوره‌سـازی خویشـتن را در موقعیت برتر قرار می‌دهند:

قـرار بـود ز پهلـوی تـو بریـده شـوم — کـه تـا چـو آیینـه‌ای در برابـرت باشـم
قرار بـود مگـر نـام مـن شـود تعـویض — و با زبـونی ازآن‌پـس سـیه‌سـرت باشـم
(همان: ۴۲۱- ۴۲۲)

*آفتاب آواره* (۱۳۹۰) شامل سروده‌های بین سال ۱۳۶۵ تا ۱۳۹۰ اسـت و در هلنـد منتشـر شده است. گرایش شاعر به شعر سپید در این مجموعـه بیشـتر شـده امـا در قالـب نیمـایی و قالب‌های سنتی مثل غزل، مثنوی و رباعی هم سروده است. اسـتعارهٔ آفتـاب آواره خـود نـاظر است بر غربتی که بر ذهن و زبان شاعر سایه انداخته اما او هنوز احساس می‌کند آفتاب اسـت، نه ماه یا ستاره یا تاریکی. اکنون نکهت به پنجاه‌سالگی رسـیده و بـا تجربـهٔ زیسـته گرانقـدر و ذهنیت فرهیخته‌ای که در این سال‌ها به دست آورده، آمادگی آن را دارد که با نگاهی فلسـفی-تر، اجتماعی‌تر و عمیق‌تر به مسائل اطراف خویش بنگرد. درعین‌حال، احساساتی کـه غالبـاً در چنین دوره‌ای از زندگی بر جان مهاجران می‌افتد، در وجود او نیز رخنه کرده است. جـان‌مایـهٔ اشعار این دفتر را عشق، غربت، دردهای جامعه و رنج‌های زن افغانستانی تشکیل می‌دهد. زبـان و نگاه شاعر پخته‌تر شده و شهود اجتماعی زنانه در شعرش پررنگ‌تـر اسـت. شخصـیت زن در این اثر به چنان استقلال وجودی رسیده که «آیینه‌هـای روز بـا قامـت او گـره مـی‌خورنـد» و درحالی‌که «از شکستن شب خبر می‌دهد» بر آن است تـا یـک «شـهر بـه غـم‌نشسـته» را «از تنگنای حادثه‌ها» عبور دهد. او به همهٔ زنان پیام می‌دهد که می‌توانند بـه نـام عشـق «مـردان کارزار خشونت» را به راه آورند و «آفتابی شوند» تا «تمام دروازه‌ها و پنجره‌ها را رو به مهربـانی باز کنند» (همان: ۱۶۲ و ۱۶۴). نکهت به‌درستی دریافته کـه بـرای مبـارزه بـا خشـونت فرهنـگ مردانه نباید در میدان خشونت بازی کند بلکه بهتر است بازی را بـه میـدان عشـق و مهربـانی بکشاند، چون در اینجا موفقیـت از آن زنـان اسـت. دو انگـارهٔ «زن پرنـده اسـت» و «زن گیـاه است» در این اثر هم تکرار شده و همان سیالیت میان وابستگی به دیگریِ مـرد و رسـیدن بـه بلوغ شخصیتی توأمان در این استعاره‌ها هم نمود یافته است. او هم از کسی یـاد مـی‌کنـد کـه بال‌وپرش را گشوده و در تن او غنوده و بی او فانی می‌شود (همان: ۱۲۶) و از لرزیدن بـرگ‌هـای صدایش هولی بر جانش افتاده و هم حواهایی را می‌بیند که از چشمانش روییده‌اند (همـان: ۱۴۵ و ۱۸۹). او از تن خسته و شکسته می‌سـراید و حصاردرحصـاری کـه گـرد او را فراگرفتـه اسـت

(همان: ۱۴۶و ۱۵۶). ویرانهٔ چشمانش محلی است برای باور آزادی و مژدهٔ آبادی و معشوق شعری با مفاهیم اجتماعی شعرش در هم می‌آمیزد:

تا ریخ نگاه تو در خانهٔ چشمانم آویخت تب شیرین در لانهٔ چشمانم
هم باور آزادیست هم آینهٔ شادیست هم مژدهٔ آبادیست ویرانهٔ چشمانم
(همان: ۱۴۵)

در سال ۱۳۹۲، نکهت چهار مجموعه شعر منتشر کرد. نخست از *پوست تا پوستر* نام داشت که اگرچه در هلند می‌زیست اما آن را در هرات منتشر کرد. اتفاق مهم این سال‌ها ابتلا نکهت به بیماری سرطان بود. اکنون او باید در سه جبهه می‌جنگید: مبارزه با سنت فرهنگی مردانه، مبارزه با غم غربت و دوری از وطن و مبارزه با بیماری:

تا سرطانم را بتکانم/ تنم را از دوزخ درد برهانم/ چشمانم را که می‌بندم/ زنی را در بستر نابود شدن می‌بینم/ که از چشمهٔ شفای تو انتظار معجزه دارد (همان: ۲۴۷).

وضعیت اخیر بر شعر او دو تأثیر آشکار دارد؛ نخست شتابزدگی در سرودن و منتشر کردن. گویا او نگران است که پیش از آنکه بتواند همهٔ حرف‌هایش را به گوش مخاطبان برساند، دست اجل بر دامان او چنگ افکند. ازاین‌روی، پرنویسی را بر گزینه‌نویسی ترجیح می‌دهد. دیگر، کدر شدن جهان‌نگری شاعر حتی وقتی دم از مبارزه می‌زند. هنوز هم انگارهٔ «زن پرنده است» در شعر او حضور دارد با همان حس‌وحال پرواز (همان: ۲۵۴) اما انگارهٔ «زن سیاه‌سر است» که از جامعهٔ مردانهٔ افغانستان به‌عاریت گرفته شده، او را بر سر خشم آورده تا به کمک آن صدای اعتراضش را به گوش کسانی برساند که زیر سایهٔ عناوین مقدسی چون شریعت او را و زنان را سیاه‌سر نامیده‌اند. در مناسبات فرهنگی جوامع مردسالار و سنتی حضور زن در بسیاری از مناسبات ممنوع است، به‌این‌دلیل که زن سیاه‌سر است و و سیاه‌سر در فرهنگ مردانه به‌معنای نحس است (یسنا، ۱۴۰۰: ۲۹). سیاه‌سر در تداول عامه از ترکیبی توصیفی به ترکیبی ارزش‌گذارانه تغییر پیدا می‌کند و نکهت همین مسئله را دستاویزی برای سرودن قرار داده‌است: روسری سیاه/ من سیاه/ شعر سیاه/ شرع در سیاه‌سری من سفید می‌شود (نکهت دستگیرزاده، ۱۴۰۰: ۲۵۵). اوج تیره‌بینی نکهت در این مجموعه آنجاست که انگارهٔ «زن جهنم است» را ساخته است. زنی که در مجموعه‌های پیشین برآمدن‌گاه سبزه‌ها و حواها بود اکنون در چرخشی تراژیک به جحیم تغییر وضعیت یافته است: آتش دوزخ/ فقط از لای گیسوان بافتهٔ تو عبور می‌کند/ دخترک بیدار شو (همان: ۲۷۷).

*از سپیده لبریز* را نیز در همین سال ۱۳۹۲ و در هرات منتشر کرد. در این مجموعه دو نوع نگاه به گزاره‌های دینی دارد. یکی آنکه به بیماری او مربوط می‌شود و با استناد به آیاتی نظیر «إذا أراد الله شیئا أن یقول له کن فیکون» به قدرت خدا در شفا دادن به بیماران اشاره می‌کند (همان: ۳۰۷-۳۰۸) و دیگر نگاه انتقادی به تلقی فرهنگ مردانه از گزاره‌های دینی مرتبط با زن. تلقی‌ای که زن را در دنیا اسیر قوانین و دستوراتی می‌کند که مردان وضع کرده‌اند و در بهشت نیز زن را «مزد مردانی در نظر می‌گیرد که خطای خلقتش دیده‌اند» (همان: ۳۲۵ -۳۲۶). هم‌چنین همان دو گروه از استعاره‌ها به متن راه یافته‌اند که یک سویهٔ آن تلاش برای زیستن و مبارزه کردن است و سویهٔ دیگر احساس ضعف و ترس و ناامیدی. در دل این فرآیندهای استعاره‌سازی است که انگاره‌هایی مثل «زن شیشه است» (همان: ۲۹۶) ازیک‌سو و «زن ستیزه‌گر است»، «زن زمین است»، «زن نور است» و «زن خلعت نامتوازن بر قامت شایستگی‌های فرمایشی است» را می‌سازد (همان: ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۲۵). مبارزه در سه جبهه او را از نفس نینداخته فقط گاهی صاعقه‌ای بر ارادهٔ استوار او فرود می‌آید و به همان سرعت هم محو می‌شود.

*تلخ در آتش*، عنوان سومین مجموعه‌ای که در سال ۱۳۹۲ و در هرات منتشر شد، استعاره از زنی خشمگین است که چونان اسبی سرکش در پیراهن آتش می‌رقصد؛ پیراهنی که آن را مرد دوخته و «تارش عرف و پودش عنعنه و دفی که برایش نواخته می‌شود دشنام است». آن زن اشعار دفترهای پیشین در یک تحول آشکار به اسبی تشبیه شده که تن به افساری که در دست مرد است، نمی‌دهد. او می‌سوزد و مرد را هم به داخل آتش می‌کشاند تا بسوزد. این شهادتِ شعری بر نهایت عصیان و خشمی دلالت می‌کند که ذهن و زبان شاعر را به تصرف خویش درآورده است. نمادها و نشانه‌های دینی مثل بهشت و حور و غلمان در این مجموعه نیز بخشی از هویت زبانی شعر او را تشکیل می‌دهد و در همین بافت زبانی است که «بهشت تهی‌شده از حور و طراواتی» را به تصویر می‌کشد که «ویرانه شده است» (همان: ۳۴). نیز در شعر اعدام از همین مجموعه، زنی را به تصویر می‌کشد که شلاق می‌خورد و نهایتاً تن به مرگ می‌دهد تا زشتی خشونتی را که زیر عنوان‌های مقدس بر زنان افغانستان می‌رود، پیش چشم آورد (همان: ۳۷۶). اما این خشم به یأس نمی‌انجامد و او حتی «رخت یأس را می‌شوید» و همچنان با استفاده از انگارهٔ «زن زمین است» قصه‌گوی رنج‌های زمانه می‌ماند و با استفاده از انگارهٔ «زن خیاط است»، فلسفه و زندگی را به یکدیگر می‌دوزد (همان: ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۷۳) و با

انگارهٔ «زن لباس است» خستگی‌هایش را بر طناب می‌افکند تا خشک شود. او بنا ندارد تمام شود و در مبارزهٔ سه‌جانبهٔ خود میدان را به یکی از حریفان واگذارد.

همین امید به زندگی سبب شده نام مجموعهٔ بعدی را، که چهارمین اثری است که در سال ۱۳۹۲ منتشر کرده، *کوچه‌های روشن ماه* بگذارد. این مجموعه تماماً رباعی است و در هلند منتشر شده است. انتخاب رباعی هوشمندانه است، چون می‌توان عمیق‌ترین افکار فلسفی و عواطف عاشقانه را در فشرده‌ترین ژانر فارسی بیان کرد. او تصمیم گرفته دوباره به گزینه‌گویی بازگردد. منتها محورهای اصلی شعر او همچنان غم غربت، وطن، عشق و مسائل زنان است. این چهار کلمه به‌تدریج تبدیل به کدهای اصلی ذهن و زبان او می‌شود و مجموعهٔ انگاره‌ها و استعاره‌ها را بر گرد همین چهار کد اصلی می‌سازد.

زنی در من صدا می‌شد همیشه به دستانم رها می‌شد همیشه
همیشه می‌فتاد از دست‌هایم دریغا زیر پا می‌شد همیشه
(همان: ۳۸۹)

نکهت هیچ‌گاه از دغدغه‌های دینی فاصله نگرفته است. این‌قدر هست که نگاه انتقادی او متوجه تفسیرها و برداشت‌هایی است که مردان از دین کرده‌اند. او با خود دین مخالف نیست، با تفسیرهای مردانه از دین سر جدال دارد. در مجموعهٔ *پروانه‌های پندار* (۱۳۹۳)، که در هلند منتشر شده، بر اینکه حق اذان گفتن از زنان سلب شده، اعتراض می‌کند (همان: ۴۶۴). حتی به چالش کشیدن مفاهیمی مثل چادر از مقولهٔ واکنش اعتراضی او به حق انتخابی است که از زنان سلب شده است. او با حجاب مخالف نیست بلکه با حجابی مخالف است که مردان با زور و قهر و سلطه بر سر زنان می‌کنند. بر این اساس با استفاده از انگارهٔ «زن مادر است»، معصومیت عاشقانگی را سیر شیر می‌دهد (همان: ۴۷۰) و در سایهٔ همین معصومیت مادرانه راه ثواب را در «پاکیزه کردن ذهن رهگذری» می‌جوید که بر کناره ایستاده و او را بدبینانه می‌نگرد. چنین رهگذری اگر به پاکیزگی ذهن و نگاه نرسد، شایسته آن است که خود را از دار گیسوان زنی حلق‌آویز کند (همان: ۴۹۷). اینجاست که انگارهٔ زن مادر است به زن چوبهٔ دار است، تغییر می‌کند. زن در شعر او در همان حال که مادر و گیاه و پرنده است، عندالضروره چوبهٔ دار هم می‌شود. زن ایده‌آل او مبارز مهربان است.

رنج بیماری توان او را کاهش داده اما انتشار در *مفصل دروغ و دعا* (کابل، ۱۳۹۴) و تقدیم این اثر به خانواده‌اش و قدردانی از آنها بابت صبوری‌هایشان در مواجهه با بیماری نکهت نشان

می‌دهد او قصد دارد تا اخرین لحظات زندگی در هر سه جبهه به مبارزه ادامه دهد. عاشقانه‌ها در این اثر کمتر و دغدغه‌های اجتماعی بیشتر شده و بیش از همه مسئلهٔ زنان افغانستان الهام‌بخش او در سروده‌هایش است. بدتر شدن وضعیت زنان در افغانستان به‌علت سختگیری‌های روزافزون طالبان او را بر آن داشته تا بر موضوعاتی مثل سنگسار شدن زنان و قربانی‌شدن آنها در عملیات انتحاری تأکید بیشتری کند. مفصل‌بندی دروغ و دعا در عنوان مجموعه خبر از ذهنیتی می‌دهد که دو روی سکهٔ رفتار مذهبی‌نمایان متعصب را می‌بینند و می‌خواهد زشتی آن را به تصویر بکشد. بر این اساس، در این مجموعه معصومیت و مظلومیت ازیک‌طرف و سبعیت و خشونت ازطرف‌دیگر سازندهٔ انگاره‌ها و استعاره‌ها شده‌است. زن در این مجموعه خود را از «نگاه خویش می‌دزدد» و گوشش را بر «صدای خویش می‌بندد». او صدای «قفل اسارت» را با تمام وجود حس می‌کند و در «حافظهٔ چشمان» مردانی زندانی است که میراث‌بر سنتی ناعادلانه‌اند (همان: ۵۵۶). او دربرابر کسانی که «میله‌به‌میله قفسش» را بسته‌اند سر به اعتراض برمی‌دارد. انکار خویشتن و زندانی شدن در افکار پوسیده عامل رنج شاعر را فراهم می‌آورد. اما حس پرواز را هیچ‌گاه رها نمی‌کند و نگاشت «زن پرنده است» در سروده‌های او (همان: ۵۵۶) به موتیف تبدیل می‌شود. ازاین‌روی انفعال زنانهٔ آنان را به باد انتقاد می‌گیرد .

دههٔ نود دههٔ تلاش بی‌وقفهٔ نکهت دستگیرزاده است برای سرودن. یک سال از انتشار مجموعهٔ پیشین نگذشت که *هجای دردناک دره‌ها* (۱۳۹۵، هامبورگ) را منتشر کرد. استعارهٔ مرکزی درد در عنوان پیش از هرچیز رنج ناشی از بیماری را به ذهن متبادر می‌کند اما دردهای نکهت از سطح بدن فردی فراتر رفته و به بدن اجتماع رسیده است. گویا او هجای دردناک را حس می‌کند. وجه تشخص این مجموعه تغییر نگاه انتقادی شاعر از مردان به زنان است. او دریافته که در این بازی مظلومیت و خشونت خود زنان نیز بی‌تقصیر نیستند که میدان را به نفع حریف خالی کرده‌اند و همیشه منتظر بوده‌اند تا دیگریِ مرد برای نجات آنها یا بهبود وضعیت حیات مادی و معنویشان کاری کند. بر این اساس با استفاده از انگارهٔ «زن اسیر است»، در شعرش استعاره‌هایی می‌سازد از زنانی که خودشان دست‌وپای خودشان را بسته‌اند و «در خود شکسته‌اند» (همان: ۵۷۳). او با انگاره‌هایی مثل «زن گمراه است» و«زن مقصر است» عملاً انتقاد خود را متوجه جامعهٔ زنانی می‌کند که به نظر او چنان‌که شاید از حق خویش دفاع نکرده‌اند. بااین‌حال، در اشعار دیگری با استفاده از انگارهٔ «زن حواست» گناه بیرون افتادن انسان

از بهشت را به مرد منتسب می‌کند که با «سیب بیگانه بود» (همان: ۵۹۱) و یا با استفاده از انگارهٔ «زن گیاه است»، زمین مردانه را به داشتن باورهای میرا متهم می‌کند (همان: ۵۹۹).

نکهت در همین سال ۱۳۹۵ مجموعهٔ *از ریشه‌های همیشه* را نیز در آلمان منتشر کرد. آیا این پرگویی و پرکاری برخاسته از روان دغدغه‌مند نکهت است یا ناشی از شنیدن زنگ خطر مرگ که هر لحظه طنین آن در گوش او بلندتر می‌شود؟ به‌خصوص که در این مجموعه، حضور سرطان را در بدن واژگان بیشتر می‌توان مشاهده کرد. هرچه هست، عنوان مجموعه حاکی از حس عمیق شاعر است به وطنی که برای همیشه در آن ریشه دارد و تحصیل در بلغارستان و زندگی در هلند ذره‌ای از استواری آنها را نکاسته است. نکهت اصرار دارد که شعرش درعین‌حال که ناظر بر موضوعات کلی است، با وقایع روزگارش هم پیوندی داشته باشد. بدین جهت در مجموعه‌ای از عملیات انتحاری داعش یاد می‌کند و در مجموعهٔ دیگری به اختلاف علما بر سر تجلیل از جشن نوروز، سنگسار رخشانه، بمب‌باران ولایت ننگرهار توسط جنگنده‌های آمریکایی، کودک‌آزاری ملاها در مساجد و موضوعاتی ازاین‌قبیل. درعین حال، همهٔ این موضوعات زمینه‌ای می‌شود برای بیان منویات، حسرت‌ها، دغدغه‌ها و آرزوهای نکهت برای مردم کشورش. انگارهٔ «زن پرنده است» نشان می‌دهد که او حتی در این سال‌ها روحیهٔ امیدواری و میل پرواز را از دست نداده بلکه بر عکس قوی‌تر از همیشه این بار «با بال خورشید و سرمست» می‌پرد، هرچند کسی صدای پرواز او را نمی‌شنود (همان: ۶۲۸) یا با استفاده از انگارهٔ «زن جامه است» کسی را می‌بیند که آستین دل او را می‌کشد (همان: ۶۳۳) و یا با استفاده از انگارهٔ «زن خورشید است» خود را به خورشیدی تشبیه می‌کند که «میان دره‌های شب» افتاده و کسوفی نیست که بتواند «درد استمراری» او را برتابد (همان: ۶۳۷). نکهت به مرگ اجازه نمی‌دهد که پیش از مرگ طبیعی روحیهٔ او را بمیراند.

*الفبای سلطه* (۱۳۹۸) هم در عنوان متفاوت است و هم در استفاده شاعر از تمهیدات بلاغی-بیانی. نکهت در این مجموعه، با انتخاب عنوانی کاملاً مدرن، از قابلیت‌های اسطوره‌های قومی و ملی برای مبارزه در هر سه جبهه بهره می‌گیرد. جهان متن پر می‌شود از شخصیت‌ها، مکان‌ها و پرندگان اساطیری ازقبیل مهراب‌شاه، رودابه، رستم، زال، سهراب، ضحاک، کاوه، فرانک، آرش، مانی، حسنک، ایاز، سلطان محمود، بلقیس، داغ‌گاه، سیمرغ، هما، ققنوس، و اساطیر مذهبی دینی چون هاجر، آدم و حوا. عناصر اسطوره‌ای از بار معنایی کلاسیک خود خالی و با بارهای نمادین اجتماعی بازآفرینی می‌شوند. دیگر اینکه به تفاوت جهان‌ها اشاره می‌کند و می‌پذیرد که زندگی‌اش در پشت پنجره‌های جهان اول سپری می‌شود اما روح و

روانش درگیر بحران‌های اجتماعی، سیاسی و انسانی مردمانی است که در جهان سوم می‌زیند. درونمایه‌های اجتماعی زمینهٔ غالب این اثر را تشکیل می‌دهد اما شاعر نخواسته اثرش را از ذوق عاشقانه تهی کند. او می‌بیند که زندگی مردم سرزمینش چنان با جنگ توأم شده که دیگر این پدیدهٔ شوم را نمی‌بینند. برای همین می‌خواهد در آیینهٔ شعرش از عادی شدن و عادتی شدن زشتی جنگ غبارزدایی کند و با ایجاد ساختار معنایی دوقطبی در شعرش که یک قطب اشاره به شکوه قهرمانان گذشته دارد و قطب دیگر وضعیت بحرانی و نابسامان فعلی را نمایش می‌دهد تا از طریق تصاویر شعرش خوانندگان به چشمان جنگ خیره شوند و دهشت و وحشت جنگ را به کمک سازهٔ هنری که اثرگذاری آن به‌مراتب از آنچه در واقعیت وجود دارد، بیشتر است، احساس کنند. شاید به بیداری برسند و چاره‌ای بیابند. انگاره‌ها و استعاره‌ها در این اثر رنگ اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند. انگارهٔ «زن مادر است» او را به ساختن استعارهٔ فرانک ترغیب کرده که ابرزنی است برای زادن فریدونی که بتواند مردمانش را از چنگ ماران ضحاک نجات دهد. فرانک تعین و تجسد زنی منجی است که در مجموعه‌های پیشین به‌صورت مبهم و کلی درباره‌اش سخن می‌گفت. اکنون شاعر در جهان اسطوره‌ها تجسمی عینی برای آن زن ایده‌آل ذهنی یافته است (همان: ۲۴). در ذهنیت شاعرانهٔ نکهت دیگر زنان منتظر برآمدن مردان منجی نیستند بلکه اینک خود منجی مردان‌اند. چنین دیدگاهی موجب شکل‌گیری انگاره‌ای شده که در مجموعه‌های پیشین سابقه ندارد: «زن منجی است». بدین اعتبار باید *الفبای سلطه* را یک نقطهٔ عطف در تحول فکری نکهت به شمار آورد. دو انگارهٔ «زن گیاه است» و «زن پرنده است» در این مجموعه نیز موجب و موجد استعاره‌هایی شده است. با این تفاوت که اکنون این زمین نیست که به گیاه زن وجود می‌بخشد بلکه گیاهِ زن است که به زمین تازگی می‌دهد (همان: ۶۸۷). یا اگر شاعر با انگارهٔ «زن پرنده است» استعاره‌ای می‌سازد، پرنده‌ای است که خودش بال گشوده و خودش پرواز کرده و از آشیانه‌های خورشیدواره‌های خودش سخن می‌گوید (همان: ۷۱۸). این با پرنده‌ای که منتظر بود کسی بیاید و درهای قفسش را باز کند تفاوت زیادی دارد.

بااین‌حال، همین که وارد نقش عاشقانهٔ شعرش می‌شود، دوباره کلیشه‌های جنسیتی پیشین به زبانش راه پیدا می‌کنند. گویا ورود به قلمرو عاشقانه‌ها ناخودآگاه او را به جهان سنتی و سنت کهن پرتاب می‌کند. نکهت هنوز نتوانسته در انگارهٔ «زن عاشق است» تحولی ایجاد کند و حیثیت وجودی زن را در نقش عاشق هم ارتقا دهد.

سرطان سرانجام نکهت را در سال ۱۳۹۹ از پای درآورد اما انتشار *خواهرخواندهٔ مرجان‌ها* یک سال پس از مرگش نشان می‌دهد او که تا آخرین لحظات زندگی دست از سرودن و مبارزه کردن برنداشته است. این مجموعه نهایت راه‌هایی است که پیشتر درحال تجربه‌کردن آنها در جهان شعر و شاعری بوده است. در آغاز شعری در ستایش آزادی آمده و در ادامه سروده‌هایی که محور آنها انتقاد به جامعه‌ای که موی و روی زن را عامل رفتن به دوزخ می‌داند اما بهشت را سرشار از «زن و شراب و شهوت» معرفی می‌کند (همان: ۷۲۶). نکهت چنین ذهنیتی را که برمبنای انگارهٔ «زن گناهکار طبیعی است» شکل گرفته به چالش می‌کشد. او با ساختن استعارهٔ شراره‌خوان دوزخ برای موی زن عملاً وضعیتی آیرونیک را سامان می‌دهد که با انتساب این صفت به خویشتن و مفاخره به آن، آن را به سخره می‌گیرد (همان: ۷۲۶). وجه تمایز عاشقانه‌های این مجموعه، که به‌مراتب بیشتر از آثار قبلی است، درآمیختن آنها با اندیشه‌های اجتماعی است. در بررسی آثار پیش گفتیم که ذهنیت عاشقانهٔ او هنوز در سیطرهٔ سنت مردانه است اما در این مجموعه همان راهبردی را در پیش می‌گیرد که در *الفبای سلطه* در مواجهه با اسطوره‌ها اتخاذ کرده بود. او از عشقی می‌گوید که وجههٔ اجتماعی و فرهنگی آن پررنگ‌تر از جنبهٔ عاطفی و روانی آن است. در جامعهٔ مردانه ترس از ابراز عشق برای زنان امری طبیعی و عادی قلمداد می‌شد. شاعر برای تبیین این وضعیت انگارهٔ «زن آسمان است» را اساس قرار داده و به چنان زنی طعنه می‌زند که از آسمانش ترس می‌بارد. آنگاه خود را به گیاهی تشبیه می‌کند که از آن سرود عشق می‌روید (همان: ۷۳۰). این فاصله‌گذاری میان خود با زنان سنتی نقطهٔ پایان راهی است که از *شط آبی رهایی* آغاز و به اینجا ختم شد. انگارهٔ دیگر شاعر در عاشقانه‌ها عبارت است از «زن روشنایی است». این وحدت معنادار میان عشق و زن، که هر دو روشن و روشنایی‌بخش هستند نشانهٔ دیگری از ارتقاء ذهنیت عاشقانهٔ نکهت است. به‌خصوص که بلافاصله انگارهٔ دیگری در برابرمان ظهور می‌کند: «زن کوه طور است» (همان: ۷۳۵). تصویر زن عاشقِ روشنایی‌بخش و سرافراز چون کوه طور هیچ شباهتی با زن عاشق در نخستین تجربه‌های عاشقانه نکهت ندارد. انگاره‌های بعدی هم هرکدام وجهی دیگر از زن ارتقایافته در ذهنیت نکهت را نشان می‌دهد: زن آسمان است، زن همای است، زن پرنده‌ای است که بر بیکران می‌جهد (همان: ۷۳۲ و ۷۳۶). این استعاره‌ها شخصیت زن در شعر نکهت را تغییر داده است. او برای دفاع از حق زنان در جهان شعرش شخصیت زن را از معصوم مظلوم به مبارز فعال و پویا تغییر داده است. اکنون استعاره‌ها جلوه و جلای دیگری از زن به دست می‌دهند. آسمان از او آویزان است، دستانش ریشه در زیبایی

دارد، خورشیدی است که مشرق از او زاییده می‌شود، چون باد بر آنچه نزیسته می‌وزد تا بزید، در جستجوی صداست. انگاره‌های این مجموعه متفاوت از انگاره‌های آثار دهه‌های آغازین است. زن باران است، زن باد است، زن خورشید است، زن خواهان صمیمیت است (همان: ۷۵۶، ۷۷۲، ۷۹۸). وقتی می‌خواهند صدایش را درو کنند، بیشتر فریاد می‌کشد، وقتی می‌خواهند او را مرده بپندارند فریاد می‌کشد «جسدم را بر خاک مگذار» (همان: ۷۶۹ و ۷۸۰). او در جهان متن زن را متحول کرده تا الگویی باشد برای تحول خوانندگانش در جهان بیرون متن.

**۲-۳- تحلیل استعاره‌ها در شعر باران سجادی**

تجربهٔ زیستهٔ باران سجادی با هر دو شاعر دیگر متفاوت است. او که تبارش به ولایت غور افغانستان می‌رسد، در دههٔ شصت شمسی در ایران متولد شد و تحصیلات اولیه‌اش را هم در همین کشور سپری کرد (ارزگانی، ۱۳۹۸: ۱۷۵). زندگی او با امر سیاسی کاملاً آمیخته بود. مهاجری افغانستانی که پدرش بنیان‌گذار حزب وحدت اسلامی بود که نُه سال پس از تولد او ترور شد. زندگی او در ایران به سختی می‌گذشت، چنان‌که مجبور بود در کودکی کار کند. بااین‌همه موفق شد در ایران وارد دانشگاه شود اما همان تجربهٔ زیسته از او شخصیتی هنجارشکن ساخته بود و همین امر سبب شد به‌علت برهنه‌سرایی از ادامهٔ تحصیل در دانشگاه محروم شود. باران نهایتاً تصمیم گرفت ایران را ترک و به کانادا مهاجرت کند.

سجادی تاکنون دو مجموعه شعر منتشر کرده است. نخستین آنها با عنوان نمادین *سنگباران* (۱۳۹۲) در کابل منتشر شد. واکنش اعتراضی نسبت به وضعیت زنان در افغانستان دال مرکزی شعرهای این مجموعه را تشکیل می‌دهد. انتخاب سپیدسرایی و فاصله‌گرفتن از قالب‌های سنتی و حتی نیمایی حاکی از آن است که او می‌خواهد در دورترین فاصلهٔ بوطیقایی از سنت قرار گیرد و حضور سایهٔ فروغ فرخزاد بر کلیت مجموعه نوع حس همذات‌پنداری دو شاعر را به ذهن متبادر می‌کند. او می‌خواهد فروغ دههٔ نود باشد. او «از سرزمین پدری که قلمرو نظام نمادین است»، مهاجرت کرده و در سطح فرم و محتوا می‌خواهد دربرابر آن نظم نمادین قیام کند. به سراغ شعر سپید می‌رود که نوعی قیام «علیه نظم نمادینی» است که در جامعهٔ سنتی افغانستان حاکم است. بوطیقای او قیامی است علیه «قواعد ثابت و از قبل تعیین‌شده» که در زبان شعر سنتی افغانستان نهادینه شده بود. شعر او «از حافظهٔ تاریخی پدرسالانهٔ افغانستان نیز تهی است». هم در فرم بیرونی و هم در محتوا قیامی است علیه سنتی دیرپا و پولادین در افغانستان. او علیه «نظم و مناسبات معنایی»

شورش می‌کند تا هویت پدرسالارنهٔ نسل خویش را به چالش بکشد (نک. یسنا، ۱۳۹۵). *سنگباران* واکنشی اعتراضی به باورهای سنتی و مردانهٔ حاکم بر جامعهٔ افغانستان، گذران زندگی در فقر و رنج و تبعیض جنسیتی است. او، درست مثل فروغ و برخلاف دو شاعر دیگر، از همان نخستین سروده‌هایش درمقابل سنت فرهنگی مردانه می‌ایستد و راهبرد اساسی او تأکید بر عنصر زنانگی در شعر است. درست به‌این‌جهت است که دائم «از استعاره‌های دامن، چادر، موی بلند، رژ لب» و مواردی ازاین‌دست بهره می‌برد و خواننده خودش را به «همهٔ زوایای زندگی» زنانه‌اش می‌برد. او خواننده را «به اتاق یک خانم» وارد می‌کند (مهدوی، ۱۳۹۲).

انگاره‌های شکل‌گرفته در *سنگباران* برآمده از چنین زمینه‌ای است. شاعر در استعاره‌ای «دست‌های بریده‌شدهٔ خویش» را به نمایش می‌گذارد (سجادی، ۱۳۹۲: ۱۱) که با همهٔ سختی‌ها و رنج‌هایی که جامعه بر او تحمیل کرده، در خویشتن خویش «زنی از تبار عشق» را به نمایش می‌گذارد که به مخاطب «سلام می‌کند» (همان‌جا). او در جامعه‌ای می‌زید که «عشق بازی مصنوعی منتشر می‌کند» (همان‌جا) و او را که دچار «خم‌خوردگی مادرانه» شده، چونان شیئی کم‌ارزش به «دنیای مهاجرت پرتاب می‌کند» پس در پایان همین شعر، به بهشت پناه می‌برد تا شاید آسودگی‌اش را آنجا بیابد. این بدان معناست که امید او به بهبود شرایط چندان زیاد نیست و شاید به همین علت است که بسامد انگارهٔ «زن، مرده است» در *سنگباران* بالاست و استعاره‌های زیادی از دل همین انگاره برآمده است. او «انبوه عزادارانی» را به تصویر می‌کشد که زن را «تشییع می‌کنند» و حتی وقتی زیر جنازه‌اش تکبیر می‌گویند «به گوشه‌های تابوتش پناهنده می‌شود» و یا «مرده‌تر از همیشه به حمام خانه فرار می‌کند» چون حتی پس از مرگ از جانب دیگریِ مرد احساس امنیت نمی‌کند. فشار روانی جامعه بر او به‌عنوان زن چندان است که احساس می‌کند «سال‌هاست که مرده است» و «حتی فریادهای کوچه‌شان نمی‌تواند او را زنده کند». او بارها خویش را می‌بیند که «جنازه شده» و از مخاطب می‌خواهد که با او به سر قبرش برود تا هر دو «سخت بگریند» (نک. سجادی، ۱۳۹۲: ۲۷؛ ۲۹؛ ۱۰۷؛ ۱۳۹؛ ۱۴۳؛ ۱۴۶؛ ۱۸۶و ۱۸۹). این استعاره‌های مرده‌بنیاد واکنش اعتراضی زنی ساختارشکن است که جامعه او را چون مرده‌ای می‌بیند و می‌شناسد و تعریف می‌کند. صورت نهادینه‌شدهٔ این انگاره در ضرب‌المثلی دیده می‌شود که در افغانستان متداول است: «زنان یا به خانه باشند یا در گور». در این ضرب‌المثل فقط دو مکان برای زن تعریف شده است: خانه و گور. باران سجادی انگارهٔ زن مرده است را نپذیرفته بلکه با برجسته‌سازی آن می‌خواهد هم مردان و هم زنان

کشورش را از خطر ذهنیت‌های مخربی آگاه سازد که از فرط تکرار و عادی‌شدگی به امری طبیعی تبدیل شده است.

انگارهٔ شیءوارگی زن پایهٔ برخی دیگر از استعاره‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهد. تشبیه زن به «سطلی پر از بدبختی و انحصار» یا شیئی «افتاده جایی» یا شیئی که «به پنجرهٔ خالی برخورد می‌کند» یا وسیله‌ای که «باید تعمیر شود» (همان: ۱۱؛ ۱۹؛ ۹۸و ۱۷۱) نمونه‌ای از این‌گونه استعاره‌سازی‌ها است. اما در این مورد نیز نظر او به تصویر کشیدن وقاحت تصوراتی است که جامعهٔ مردانه نسبت به زن دارد و گاه نشانه‌های عصیانگری‌اش را حتی در دل همین استعاره‌ها بروز می‌دهد. مثلاً «بی‌محابا به شیشه‌های پنجرهٔ خالی» برخورد می‌کند تا آن را بشکند. شاعر می‌خواهد با این شکستن و بی‌محابا شکستن شیشه‌های پنجره‌های خالی، تلنگری به بدن‌های خواب‌آلود جامعه بزند. وقتی می‌بیند جامعه دل به مردگی او بسته، تصمیم می‌گیرد «دوباره خودش را بردارد و به یک جای دور ببرد». این گریز تنها گزیر اوست. گریزی است برای یافتن پایگاهی برای مبارزه و اصلاح و ساختن نه گریزی از روی تسلیم شدن. همین حس مبارزه است که او را به ساختن استعاره‌های روشن ترغیب می‌کند و در دل همین «اماها و اگرهای» فراوان «زیر چهلستونی روشن می‌شود» تا هم تکیه‌گاه باشد و هم روشنایی‌بخش (سجادی، ۱۳۹۲: ۵۲).

سجادی جوان در این مجموعه بیشتر روایتگر وضعیت موجود است تا تغییردهندهٔ آن. گویا در نخستین واگویه‌های زنی رنج‌کشیده در کش‌وقوس بازی ایام هنوز طرح‌واره‌های تغییر در ذهن او کاملاً شکل نگرفته است و مبارزه‌اش با سنت فرهنگی مردانه بیشتر از نوع مبارزهٔ منفی است تا قیام همه‌جانبه دربرابر سنتی هزارساله. بر همین اساس است که استعاره‌هایی را که در ذیل انگارهٔ «زن گیاه است» ساخته بیشتر با پژمردگی، پرپر شدن، خشک‌شدن و بریده-شدن تناسب دارد. احساس می‌کند «شاخه‌هایش خشکیده‌اند» و «زیر قدم‌هایی» که او را نادیده انگاشته‌اند «خشک شده است». «دست‌هایش را بریده‌اند» و تا صبح به تماشای پرپر شدن خویش نشسته است. بااین‌همه، بارقه‌هایی از مبارزه در همین گروه از استعاره‌هایش دیده می‌شود. مثلاً ضمن اذعان به پژمردگی خویش در مقام یک زن، تعریضی هم به نظام دانایی جامعه‌اش می‌زند که «پژمردگی‌اش را هزار استاد دانشگاه مرور کرده‌اند» (همان: ۱۱؛ ۳۵؛ ۱۶۳؛ ۱۷۳و ۱۷۷).

اما دردناک‌ترین استعاره‌ها در شعر باران سجادی بر گرد انگارهٔ «زن کالاست» شکل گرفته است. حضور و ظهور چنین انگاره‌ای در جهان مدرن قابل‌قبول نیست اما در جامعه‌ای

که در هنگام ازدواج پدرِ دختر از خانواده داماد پول، زمین، گاو گوسفند به نام طویانه یا پیشکش درخواست می‌کند و مرد می‌تواند با پرداخت پول، دختران دیگری را به همسری خویش درآورد و دخترش را در بدل دختری مبادله کند و آن دختر به بدل را به نکاح پسر و یا حتی به عقد خودش دربیاورد یا در نزاع‌ها دختران «به بد داده می‌شوند[1]»، استعاره‌هایی بر بنیاد «زن کالاست» اساساً در دل زبان شکل می‌گیرد. در چنین وضعیتی وقتی زنی به بازنمایی وضعیت موجود بپردازد، صحنه‌های غم‌باری به تصویر درمی‌آید. زنی را می‌بینیم که «هزار بار» خویشتن را چون کالایی «عرضه کرده» و لب‌های بوسه‌خواهش را «به حراج گذاشته» و می‌بیند که «هنوز خرید و فروش می‌شوم، هنوز زنده به گور می‌شوم». او نهایتاً به بدن زخمی خویش می‌نگرد که تازیانه‌های سنت مردان آن را زخمی کرده‌اند و اکنون به این می‌اندیشد که «امروز تن زخمی‌ام را کجا عرضه کنم؟» ( همان: ۱۱؛ ۶۸و ۸۹).

در چنین وضعیت‌هایی است که طنز در شعر سجادی شکل می‌گیرد. او در شعرش نقش‌هایی که جامعهٔ مردانهٔ افغانستان بر جنس زن تحمیل کرده می‌پذیرد تا زشتی این وضعیت را درشت‌نمایی کند. یک چنین طنزی را می‌توان در استعاره‌هایی سراغ گرفت که بر گرد انگارهٔ «زن خدمتکار است» شکل گرفته است. در فرهنگ سنتی افغانستان، نقش‌های جنسیتی به دو دستهٔ زنانه و مردانه تقسیم می‌شود؛ کارهای داخل خانه چون آشپزی پرستاری از بچه، رخت‌شویی و غیره به زن و کارهای عمده چون رسیدگی به امور مالی، مدیریت و رهبری خانواده به مرد محول می‌گردد. این طبقه‌بندی جنسیتی سبب کاهش مشارکت اجتماعی زنان و تنزل جایگاه آنها می‌شود. باورهای مذهبی نیز بر این نگاه جنسیت‌گرا دامن زده و برای آنها پشتوانه‌ای ماوراءالطبیعی تهیه می‌کند. راهی که باران سجادی برای به چالش کشیدن این وضعیت یافته، استعاره‌های طنزبنیاد است. او زنی را به تصویر می‌کشد که هویتش به این است که «شعلهٔ زیر قابلمه‌های غذا را هی کم و زیاد» کند و همهٔ زندگی‌اش در این خلاصه می‌شود که مراقب باشد «اجاق خانه خاموش نشود» یا خدمتکاری است که اضطرابش در این است که هنگام شستن «گیلاس‌های خالی» مبادا که «لکهٔ هرزی» روی آنها باقی مانده باشد یا زنی است که باید «به میزهای پر از گیلاس‌های چای لبخند بزند» و غایت حیاتش «پاکیزگی میزهای خانه» است (همان: ۱۱۱؛ ۱۳۲؛ ۱۳۹و ۱۹۸).

سجادی در *سنگ‌باران* زن را در موقعیت فروتر به تصویر کشیده است. او برای مبارزه با سنت فرهنگی مردانه در قالب یک مرد درنمی‌آید، از هویت جنسیتی خویش نمی‌گریزد، زنانگی خویش را به تصویر می‌کشد با همهٔ زخم‌ها و رنج‌هایی که در طول تاریخ بر او روا

داشته‌اند. ابایی ندارد از اینکه تصورات و ذهنیت‌هایی را که مردان دربارهٔ زن دارند با گستاخی و عریانی به تصویر بکشد. اگر مردان او را موجودی نشخوارکننده می‌پندارند، او استعارهٔ زنی را می‌سازد که «در غاری فرورفتگی‌هایش را» یا «هرزگی لحظاتش را» نشخوار می‌کند». گویا می‌خواهد زشتی تصورات ذهنیت‌های مردان را با تبدیل آنها به کدهای تصویری پیش چشمشان آورد. نیز ابایی ندارد که نیازش به دیگری مرد را به‌عنوان موجودی مکمل صریحاً بیان کند: «امشب به‌طرز بی‌حمانه‌ای زن هستم/ دست‌هایت غایب‌اند/ تا شانه‌های افسرده‌ام را بهبود بخشند» و در همین شعر رویهٔ دیگر تصویر مرد را پیش چشم او می‌آورد که «لب‌های بوسه‌خواه زن را به تاراج» می‌برد و او را «از ته دل فاحشه می‌خواند» و «خریدوفروش» و «زنده‌به‌گور می‌کند». زنی که در آرزوی دست‌های غایب است نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «می‌خواهم زنانگی‌ام را انکار کنم» (همان: ۷۹و ۱۷۰)، اما این انکار نیز وجه طنزی و پارودیک دارد. چون او که می‌گوید زنانگی‌ام را انکار می‌کنم، تمام شعرش چیزی نیست جز اثبات زنانگی. کسی که تمام شعرش اثبات زنانگی است می‌گوید می‌خواهد زنانگی‌اش را انکار کند و این «اجتماع هنری نقیضین است».

استعاره‌هایی که بر گرد انگارهٔ «زن پرنده است» شکل گرفته، به شعر او هم راه یافته است. منتها پرنده‌ای که بال‌هایش خیس در خون است و اصلاً با بال‌های شکسته به دنیا آمده است و اگر هم پروازی می‌کند یا «زیردست» دیگری است که به «پرپر شدنش» منجر می‌شود یا پرواز «در قرن‌های جهالت» (همان: ۶۸و ۱۰۰) که به هر سوی می‌نگرد، جز ظلم به زن نمی‌بیند. یک چنین پرنده‌ای استعارهٔ مناسبی است برای زن در سنت فرهنگی مردانه که شاعر آن را از کودکی با گوشت و پوست خویش لمس کرده است. سجادیِ جوان میان آرمانِ مبارزه با سنت فرهنگی مردانه و راهبرد ارائهٔ فراوان تصویر فرودستانهٔ زن گرفتار شده است؛ چندان‌که گاه دومی، اولی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. مثلاً در ذیل انگارهٔ «زن خیاط است»، خویشتن را خیاطی به تصویر می‌کشد که «لبانش را دوخته» و درمقابل خودش را «که پاره‌پاره شده، نمی‌تواند بدوزد» (همان: ۵۲ و ۸۷). هرچه استعارهٔ اول تداعی‌کنندهٔ شاعر لب‌دوختهٔ یزدی است و بوی مبارزه می‌دهد، استعارهٔ دوم تصویر انعطاف و ناتوانی را پیش چشم می‌آورد. البته او سعی دارد با ساختن استعاره‌هایی با مرکزیت «زن مادر است» رویهٔ دیگری از شخصیت زن را نیز معرفی و وجوه مثبت او را برجسته‌تر نماید. زن در این استعاره‌ها زایندهٔ آفتاب و آغاز رویش است (همان: ۵۶ و ۱۷۴). یا در استعاره‌ای که زن را به‌مثابه کشاورز نشان می‌دهد، سعی کرده موقعیت زن را از وضعیت انفعال و پذیرنگی به وضعیت فاعلیت و اثرگذاری تغییر دهد:

«من برداشت‌هایم را خواهم کاشت» (سجادی، ۱۳۹۲: ۹۶). همچنین در گروه دیگری از استعاره‌ها زن را به رودی تشبیه کرده که در امتداد کوچهٔ تاریک «هنوز جاری است» و این‌که او پایان ندارد و «جاری خواهد بود» (همان: ۳۸و ۷۸). اوج این استعاره‌های مثبت را می‌توان در گروهی دانست که بر گرد انگارهٔ «زن پیامبر است» شکل گرفته‌اند. او در این تصویر بشارت ظهور شاعر تازه‌ای را می‌دهد که از دوگانهٔ اعتراض و انعطاف به دوگانهٔ اعتراض و کنشگری فعال تغییر وضعیت داده است: و من که پیامبر همهٔ تشنه‌های کویر شده‌ام/ دامنه‌ام را گسترش می‌دهم/ تا پشت نفس‌های باغچه/ باغچه‌ای که منفجر شده زیر همهٔ برنامه‌های رییس‌جمهور محبوبم (سجادی، ۱۳۹۲: ۲۹).

دومین مجموعهٔ شعر او *پریود* (۱۳۹۴) است. انتخاب این نام دهن‌کجی به سنت فرهنگی مردانه‌ای است که صحبت کردن یک زن دربارهٔ چنین مفهومی را از مصادیق تابوشکنی تلقی می‌کند. هم در عنوان و هم در طرز بیان و حتی ایماژها سایهٔ فروغ فرخزاد در این اثر پررنگ‌تر شده است. وجه تشخص و تمایز او از دو شاعر دیگر تمرکز فراوان سجادی بر زنانگی و تنانگی است. این دو ویژگی تا سطح دو راهبرد اساسی وی برای مبارزه با سنت فرهنگی گسترش یافته است. *پریود* زمانی منتشر شد که سجادی به کانادا مهاجرت کرده بود. ترک وطن منجر به این نشده که او مسائل زنان وطنش را فراموش کند. در واکنش به قتل فرخنده در کابل و بریده‌شدن لب و بینی ستاره در هرات، اشعاری سرود. مسئلهٔ او دل‌مشغولی‌های فردی و وصف حالات رمانتیک نیست، او به انسان می‌اندیشد و به زن و *پریود* شناسنامه و حس زنانه دارد. می‌توان استعاره‌های مفهومی مستخرج از *پریود* را در سیزده حوزهٔ مفهومی دسته‌بندی کرد که بسیاری از آنها با *سنگ‌باران* اشتراک مفهومی و موضعی دارند. مثلاً در این مجموعه نیز بالاترین بسامد استعاره‌ها بر گرد انگارهٔ «زن، مرده است» شکل گرفته است. انگارهٔ «زن پیامبر است» در مجموعهٔ پیشین این امید را در خواننده ایجاد کرد که سجادی در مجموعه‌های بعدی به افق‌های گسترده‌تری دست پیدا کند اما بسامد بالای انگاره‌هایی از نوع «زن مرده است» نشان می‌دهد وی هنوز در چنبرهٔ راهبرد مبارزهٔ منعطفانه گرفتار است. تلاش او بر افزودن مفاهیمی مثل عشق و رقص بر این حالت مردگی چندان مؤثر نیست. چراکه او جنازه‌ای است که عاشق شده و اگر با معشوق می‌رقصد کنار گور کوچک خویش است و اگر کبوترانی وارد جهان شعر می‌شوند، بر پیشانی مردهٔ شاعر نشسته‌اند (همان: ۸؛ ۱۳۲؛ ۲۳؛ ۴۰؛ ۱۶۰و ۳۳۸).

مردگی به صورت‌های متعدد با استعاره‌های زن‌محور در شعر او درمی‌آمیزد، چنان‌که به‌تدریج دوگانهٔ مرده -زن در شعر او شکل می‌گیرد. مضمون «اسارت» در استعاره‌های زن‌محور سجادی

خیلی محسوس نیست، شاید بدان جهت که در افغانستان زندگی نکرد و بعد هم به کانادا رفت. در چند موردی که مفهوم اسارت زنان را استعاره‌سازی کرده، قدرت خویش را در مواجهه با این وضعیت به رخ خواننده می‌کشد: «حالا دست‌های بسته‌ام را برداشت خواهم کرد» (سجادی، ۱۳۹۴: ۲۱۹). عجیب است که سجادی در استعاره‌های زن‌محور به مضمون عشق چندان توجه نکرده و در همان تعداد اندک نیز رابطهٔ عاشق و معشوق بیشتر بر گرد مرگ می‌چرخد. مثلاً «مردی که فکر می‌کرده هرگز عاشق او نخواهد شد» در کابوس وارد جهان شعرش می‌شود اما «جسم خالی او را بر دوش می‌کشد» (همان: ۳۲). یا تنها در لحظهٔ خداحافظی تصویری از عاشق می‌بینیم که آن هم «همهٔ جدارهای دل زن را شکسته است (همان: ۳۸) و یا زنی را می‌بینیم که میان «دست‌های مردی دارد مچاله می‌شود» (همان: ۲۱۷). بدین ترتیب در ذهنیت عاشقانهٔ او چراغ‌های رابطه خاموش‌اند. در مواردی هم که عشق وارد شعرش شده، تأکید شاعر بر تنانگی جنبهٔ غریزی رابطه را از طرف عاطفی‌اش برجسته‌تر می‌کند: «و نجابت عجیب دست های تو/ وقتی شهوت از دست‌های من عبور کرد [...] وقتی توی تن من راه بروی [...] سال‌هاست در میان من عبورومرور غیرقانونی داری» (همان: ۱۱۶، ۱۳۹، ۲۱۹). اما در همین حوزه نیز باز حس مبارزه و اعتراض شاعر را می‌توان مشاهده کرد. مثلاً آنجا که گستاخانه به ذهنیت‌هایی می‌تازد که نگاهشان به بدن زن شیءواره است: «و اجاره می‌دهیم این‌همه تن را/ و اجارهٔ پایین‌تنهٔ زن‌ها/ در تمام عمر چقدر خواهد بود؟» (همان: ۹۸) یا آنجا که تعریضی می‌زند به تجارت بدن: «من دچار بیزنس‌های بی‌شماری هستم که قطعاً پایانی ندارد» (همان: ۲۸۲). گویا دغدغهٔ مبارزه با نظام تنانه‌ای که بدن زن را به‌مثابه کالا می‌بیند، به او فرصت مستغرق شدن در تموجات عاطفی را نمی‌دهد. تمام تلاش او برای استفاده از واژگان اروتیک و طرح مضامین تنانه در شعر او را باید راهبرد بلاغی-بیانی وی برای مبارزه با سنت فرهنگی مردانه به شمار آورد. او درست مانند فروغ فرخزاد به سراغ تابوهایی رفته که صحبت کردن دربارهٔ آنها برای زنان در سنت فرهنگی مردانه ممنوع است. این راهبرد برای متزلزل کردن پایه‌های سنت مذکور است و از مقولهٔ تجاهر به فسق نیست.

اما نکتهٔ جالب در شعر او این است که در این دفتر، برای تصویر زنان مبارز از استعاره‌های حیوانات استفاده کرده است. این شگرد او مقام زن را فروتر نیاورده بلکه با کشف یک حوزهٔ تصویری تازه زمینه‌ای تازه را برای استعاره‌سازی به شاعران معرفی می‌کند. در ادبیات ایران و جهان حوزهٔ حیوانات بسیار پر کاربرد است. «از همین روست که ما حیوان، گرگ، سگ گاو و غیره را برای انسان به کار می‌بریم» (کوچش، ۱۳۹۳: ۳۷). سجادی از این قابلیت در حوزهٔ معنایی

موردنظرش خوب استفاده کرده است. صدای زن به صورت حیوان درنده‌خویی تجسم شده که دیگر نمی‌خواهد مهر سکوت بر لب داشته باشد. یا زن به اسبی تشبیه می‌شود که افسار خویش را پاره کرده و دیگر نمی‌خواهد در بند دیگری باشد (سجادی، ۱۳۹۴: ۱۲۲و ۲۰۸).

سجادی برای مفهوم‌سازی به سراغ سه گروه از استعاره‌ها رفته است: نخست استعاره‌هایی که زن را در موقعیت برتر بازنمایی می‌کند، مثل چراغ، خورشید، پیامبر و دوم، استعاره‌هایی که در سنت فرهنگی مردانه تابو تلقی می‌شدند و سوم استعاره‌هایی که زن را موجودی فروتر از مرد نشان می‌دهد. در هر سه مورد هدفش مبارزه با سنت فرهنگی مردانه است.

## ۳- نتیجه‌گیری

هروی، نکهت و سجادی سه زن شاعر معاصر افغانستان نمایندهٔ سه صدای جاری در گفتمان ادبی این کشور هستند. هروی صدایی را نمایندگی می‌کند که عمدتاً گرایش به سنت فرهنگی- ادبی دارند و بااینکه میل به تغییر و تحول به بدنهٔ شعر آنها راه یافته اما چندان نیست که تبدیل به گفتمان شده باشد. نکهت نمایندهٔ نسل دوم زنان شاعر افغانستان است که تحول کلیدواژهٔ آنهاست. نکهت از دل سنت به پا می‌خیزد، کمی با آن همراهی می‌کند اما خیلی زود متوجه ضرورت تغییر می‌شود. او با هوشمندی اشکالات سنت فرهنگی مردانه را شناسایی و با بیانی هنری به اصلاح آنها اقدام می‌کند. تحول در شعر او از زنی متمایل به اصلاح آغاز و به مبارزی فعال به انجام می‌رسد. سجادی نمایندهٔ نسل سومی است که بیش از اصلاح‌گری به ساختارشکنی باور دارند. هم ازاین‌روی، عصیانگری راهبرد اصلی او و تنانگی و زنانگی شگردهای اوست. سجادی نخواسته یا نتوانسته تعارضات درونی خویش را برطرف کند و در فاصلهٔ آرمان و واقعیت رفت‌وآمد دارد.

## پی‌نوشت

۱- «اصطلاح بد دادن عرفی است که معمولاً در نزاع‌های ناموسی مانند رفتن یک زن از قبیله با مرد یک قبیلهٔ دیگر یا رابطهٔ نامشروع یک زن و مرد و غیره صورت می‌گیرد. برای رفع این نزاع‌ها زنان بین مردان معامله می‌شوند. به این معامله بد دادن می‌گویند؛ به معنای بد کار خود را پرداختن» (یسنا، ۱۴۰۰: ۴۸).

پرتال جامع علوم انسانی

**منابع**


ارزگانی، حسین. (۱۳۹۸). «نمایهٔ شاعران». *فصل‌نامه ادبیات معاصر*، ۴و۵ (۱۶و۱۷)، کابل: بنیاد اندیشه. ۱۷۳-۲۱۶.

بسیم، اکرام. (۱۳۹۹). «چشم ستاره». *فصلنامهٔ شمیره*، ۱(۴)، ۳۱-۳۸.

حبیبی، صالحه. (۱۳۹۹). *بانوان سخنور؛ پژوهشی درمورد آثار زنان شاعر دری پرداز افغانستان*، کابل: اکادمی علوم.

حکمت، یامان. (۱۳۹۳). *مواجهه با متن*، کابل: امیری.

حیدربیگی، حسین. (۱۳۹۸). «تغزل در شعر زنان افغانستان». *فصلنامهٔ ادبیات معاصر*، *فصلنامهٔ ادبیات معاصر*، ۴و۵ (۱۶-۱۷). کابل: بنیاد اندیشه. ۵۵-۶۸.

دانشگر، محمد و قاسم‌زاده، علی و چهرقانی، رضا. (۱۴۰۲). «تحلیل بازتاب روایت‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای حماسی در شعر زنان افغانستان با رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت». *فصلنامه علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ۲۴ (۵۹)، ۱۲۱-۱۵۴.

رحمانی، ماگه. (۱۳۹۳). *پرده‌نشینان سخنگو*، بازنویسی: فاطمه صادقی. تهران: نگاه معاصر.

رهیاب، محمد ناصر. (۱۴۰۲). *نقد ادبی*، جلد سوم. امیری: کابل.

سجادی، باران. (۱۳۹۲). *سنگ‌باران*، کابل: تاک.

سجادی، باران . (۱۳۹۴). *پریود*، کابل: امیری.

سراب، اسماعیل. (۱۳۹۷). *بهره‌کشی شاعرانه؛ جستارهایی در باب شعر نو فارسی در افغانستان*، کابل: امیری.

شریعتی، حفیظ. (۱۳۹۸). «زنی با موهای سنگسار شده». *فصلنامهٔ ادبیات معاصر*، ۴و۵ (۱۶و۱۷)، کابل: بنیاد اندیشه. ۶۹-۷۸.

عصمتی، زهره. (۱۳۹۸). «از زاویه دید زن». فصلنامهٔ ادبیات معاصر، ۴و۵ (۱۶و۱۷)، کابل: بنیاد اندیشه. ۱۰-۹۶.

فرامنش، مژگان. (۱۳۹۸). «چراغ پستوها بررسی سروده‌های محجوبه هروی». فصلنامهٔ ادبیات معاصر؛ پروندهٔ ادبیات زنان، فصلنامهٔ ادبیات معاصر، ۴و۵ (۱۶-۱۷)، ۸۶- ۹۵.

کوچش، زولتان.(۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمه: دکتر شیرین پورابراهیم تهران: سمت.

مجددی، محمد شعیب. (۱۳۹۶). *شاعران آزاد در قفس از رابعه بلخی تا نادیا انجمن*، هرات: بنیاد خیریه محمد عثمان نورزایی.

مجددی، محمد شعیب، (۱۴۰۲). *راز آفرینش؛ داکتر حمیرا نکهت دستگیرزاده راوی عشق و آزاداندیشی*، هرات: فرهنگ‌سرا بهره.

میرشاهی، مسعود. (۱۳۸۳). *شعر زنان افغانستان*، تهران: افکار، شهاب ثاقب.

نادری، پرتو. (۱۴۰۱). *مرواریدهای رنگین دیداری با چند بانوی سخنور*، کابل: مقصودی.

نکهت دستگیرزاده، حمیرا. (۱۴۰۰). *دیوان*، هرات: آن.
نوابی، غلام حبیب. (۱۳۵۶). *محجوبه هروی*، پیشاور: الازهر.
نیکبخت، عباس و پودینه، علی‌رضا. (۱۴۰۰). «سیمای معشوق در شعر محجوبه هروی». *شعرپژوهی(بوستان ادب)*، ۱۳(۲)، ۲۴۷-۲۷۶.
واحدیار، افسانه. (۱۴۰۰). *پرسه در دیگری واکاوی شعر هرات*، هرات: آن- انجمن ادبی هرات.
واحدیار، افسانه. (۱۳۹۸). «زن، عشق، مشت و دندان». در *فصلنامهٔ ادبیات معاصر*، *فصلنامهٔ ادبیات معاصر*، ۴و۵ (۱۶-۱۷). کابل: بنیاد اندیشه. ۴۶-۵۴.
واحدیار، افسانه. (۱۴۰۲). «ردپای عشق در شعر سه زن شاعر». *انجمن ادبی هرات*، دسترسی در: https://www.heratla.com/%D8%B1%D8%AF-b1/
واقعی اعلم هروی. (۱۳۸۲). *پرده‌نشینان هری*، پیشاور پاکستان: القلم.
هروی، محجوبه. (۱۳۴۷). *دیوان*، تدوین و تصحیح محمد علم غواص. هرات: مؤسسه طبع کتب هرات.
یسنا، یعقوب. (۱۳۹۳). *خوانش متن*، کابل: مقصودی.
یسنا، یعقوب. (۱۴۰۰). *زن‌نامه نقد گفتمان پدرسالار*، کابل: مقصودی.
یسنا، یعقوب. (۱۳۹۵). *سکونتِ دلهرهِ سوریالِ زنانه در زبان و ورای زبان (به بهانه خوانش مجموعه شعر پریود*، خراسان زمین. دسترسی در: https://www.khorasanzameen.net/php/read.php?id=3684

**روش استناد به این مقاله:**
حبیب‌زادهٔ واحدیار، افسانه و سیدمهدی زرقانی. (۱۴۰۳). «استعاره‌های مفهومی دربارهٔ زنان در شعر سه شاعر زن افغانستانی. مطالعهٔ موردی: محجوبه هروی، حمیرا نکهت دستگیرزاده، باران سجادی». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۱۵۱-۱۷۷.
DOI: 10.22124/naqd.2024.27920.2592

**Copyright:**
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی