# لا به‌لای شب بوها

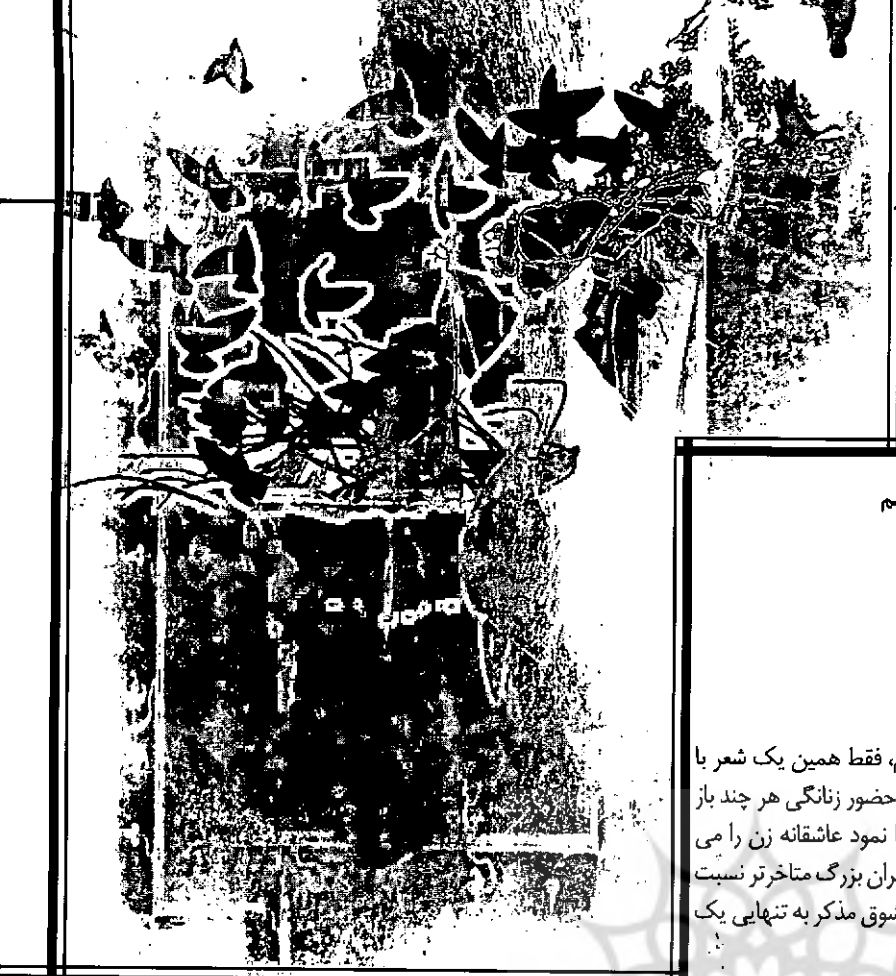
## به بهانهٔ مجموعهٔ «خوش به حال آهوها» سرودهٔ خانم پانته‌آ صفایی

سیامک بهرام پرور

پیش نوشت: به قول قدما «جنگ اول به از صلح آخر»! بنابراین بگذارید از همان آغاز برای پیشگیری از هر نوع سوء تفاهم، موضع خود را در باب موضوع محوری مقاله زیر روشن کنم : به قهقرا رفتن و سقوط شعر عاشقانه و به خصوص شعر عاشقانه زنانه این روزگار که تابعی از سقوط مفهوم عشق در گستره ذهنی ماست، دلیل زیرساختی نوشتن و پرداختن این مقاله است. دیلن این که مفهومی مثل تنانگی یا اروتیسم — که در هر فرهنگ و قومی بی شک حدود و ثغور خود را دارد - با توجیه های غلط و برداشتهای نادرست سر از هرزه نگاری در می آورد، موضوع زجرآوری ست که برای اثبات فراوانی اش نیاز به آوردن مثالهای متعدد نیست. نکته دردناک تر اینجاست که این برداشتهای نادرست در ادامه قرائتهای وطنی از مفاهیمی چون روشنفکری، فمینیسم و امثالهم صورت می گیرد که دارای کمترین نسبتی حتی با مفهوم رایج جهانی‌شان هستند. شرح این پریشیدگی در جامعه ادبی وهنری ما مقالی گسترده‌تر می‌طلبد هر چند که شاید برای بسیاری از مدعیان، تنها رجوع به سایتهای مرجع اینترنتی برای رسیدن به مفاهیم فوق‌الذکر کفایت کند تا به فاصله عمیق این مفاهیم با آن‌چه در ذهن دارند بیشتر پی ببرند. چنان که در ادامه مطلب خواهید خواند، نوشتن از کتاب مورد بحث بهانه ای شده است تا نقبی به دریافت های مردسالارانه از ادبیات زنانه امروز بزنم و به یک سفارشی‌نویسی پنهان به خصوص در عرصه ادبیات عاشقانه زنانه اشاره کنم. سفارشی که هدف آن، نه درک عمیق کشفهای اندیشمندانه و سرشاراز حس زنانه، که تنها نوعی به بردگی کشیدن حس و تخیل زن به نفع ذهنیت تنوع طلب مردانه است. بر آنم که در کتاب مورد بحث نمونه‌ای متفاوت از عاشقانه‌های زنانه وجود دارد که حتی با وجود ویژگی‌های تنانه‌اش، سرشار از نجابتی آشکار در زبان و بیان است. برای تحلیل بهتر این مدعا ناچار بوده ام که از ادبیات دیروز شروع کنم و به امروز سرک بکشم. دیروزی که نجابت‌اش چنان بود که حتی هجو تند معشوق در غزل واسوخت شیخ اجل با مطلع «ای لعبت خندان لب لعلت که مزیدست» با نجیب ترین واژگان و خیالمندترین بیان به تصویر کشیده شده است تا امروزی که گاهی عاشقانه‌ها نیز بیشتر تنه به هجوهای دریده گو می‌زنند !... مثال نزدم و نمی‌زنم که مخاطب این نوشته ها خود مثالهای فراوانی در ذهن خواهد داشت.

■

زنانگی در شعر، و به خصوص در شعر فارسی معاصر، چیزی ست که همواره محل نزاع بوده است. اصولا در دوران کلاسیک شاعر زن بسیار انگشت شمار است و همین عده محدود نیز در شعر خود رویکرد زنانه پررنگی نداشته اند. هر چند می توان مثلا از قره العین این غزل را شاهد



آورد که :

**اگر به باد دهم زلف عنبر آسا را**
**اسیر خویش کنم آهوان صحرا را**
**و گر به نرگس شهلای خویش سُرمه کشم**
**بروز تیره نشانم تمام دنیا را...**

یا مثلا از مهستی گنجوی :

**ما را به دم تیر نگه نتوان داشت**
**درحجره ی دلگیرنگه نتوان داشت**
**آنراکه سرزلف چو زنجیربود**
**درخانه به زنجیر نگه نتوان داشت**

اما در اشعار قره العین، تا آنجا که من دیده ام، فقط همین یک شعر با چنین لحنی موجود است و در اشعار مهستی نیز حضور زنانگی هر چند باز تنانه بیشتری دارد و به خصوص در شهرآشوبها نمود عاشقانه زن را می بینیم، اما اگر به شعرهای هم عصران و حتی شاعران بزرگ متاخرتر نسبت به مهستی نگاه کنیم، در می یابیم که حضور معشوق مذکر به تنهایی یک مشخصه زنانه در شعر محسوب نمی شود :

**صحاف پسر که شهره ی آفاق است**
**چون ابروی خویشتن به عالم طاق است**
**با سوزن مژگان بکند شیر زه**
**هرسینه که ازغم دلش اوراق است** (مهستی گنجوی)

مقایسه کنید با :

مغبچه ای می گذشت راهزن دین ودل... و البته هزاران بیت از این دست !

شک نیست که حتی در انتساب این شعرها به شاعرگان ذکر شده نیز مناقشه بسیار است و شاید اصلا این شعرها متعلق به آنها نباشد اما به هر حال این اشعار، فارغ از نام و سال زندگی سراینده شان، به عنوان بخشی از لحن و زبان زنانه در شعر عاشقانه کلاسیک پارسی به کار این نوشتار می آیند.

مقصود این است که لحن زنانه در شعر، چیزی ورای کاراکترها و واژگان شعری ست. چیزی روانشناختی که حتی می تواند حضوری کاملا ناپیدا داشته باشد و صرفا با بهره گیری از برخی فضاها و کلمات نمی توان به شعر زنانه رسید. این مهم حتی در همه گونه های شعری صادق است. به عبارت صریح تر، در عاشقانه ها صرفا با تاکید بر ویژگی های تنانه زن- راوی و مشخصات ظاهری مرد- معشوق نمی توان به شعر زنانه عاشقانه رسید.

این دقیقا همان اتفاقی ست که در دوران شعر معاصر نیز برای شعر زنانه و به خصوص عاشقانه های زنانه افتاده است.

■

از شاعره های بزرگ شعر معاصر سیمین بهبهانی را می توان نام برد که در شعرهایش هر گاه به تصویرسازی من خود پرداخته است، سه رویه را در پیش گرفته است :

یا به طور کلی راوی فاقد جنسیتی را ارائه کرده است که لااقل با توجه به آموزه ها و عادتهای ذهنی لحن مردانه به اثر می دهد :

**ای خوش آن روز که با یار سر و کارم بود**
**بی زبان با نگهش فرصت گفتارم بود**
**آن که من بسته زنجیری مویش بودم**
**وه چه خوش بود ! که او نیز گرفتارم بود...**

تایید می کنید که در اشعاری از این دست راوی – شاعر می توانست یک مرد هم باشد. به نظر می رسد این دست از اشعار در مجموعه آثار عاشقانه بهبهانی پربسامدترند.

رویه دوم بهبهانی این است که در برخی اشعار به جسم خود توجه می کند و زیبایی های خود را بر می شمارد. به عبارت بهتر با نگاهی خویش نگرانه، خود را می ستاید. لحن بیشتر این اشعار، لاجرم فخرفروشانه است و در عاشقانه هایی به کار می آید که معشوق – مخاطب شعر، راوی – شاعر را رها کرده است و بنابراین راوی با شمردن زیبایی های خود، رفتن او را بیشتر به ضرر خودش می داند نه هیچ کس دیگر و البته شاعر !:

**خرمن زلف من کجا؟ شاخه ی سیم تن کجا؟**
**قهر ز من چه می کنی، بهر تو همچو من کجا؟**
**صحبت باغ را مکن، پیش بهشت روی من**
**سبزه ی عارضم کجا، خرّمیِ چمن کجا؟...**

و البته گاهی طعم گلایه بر مفاخره صرف می چربد :

**چهره ام تازه چو برگ گل نازست هنوز**
**نگهم غنچه نشکفته رازست هنوز**
**به درنگی دل ما شاد کن ای چنگی عشق**
**که بسی نغمه در این پرده سازست هنوز...**

در واقع در این رویه شعری بهبهانی در اشاره به زنانگی، بیشتر «اعتماد به نفس دادن به خود» و نیز «تذکر دادن به معشوق» مد نظر است نه خود عاشقانگی.

رویه سوم بهبهانی اشاره به تنانگی زنانه در شعر عاشقانه است. این تنانگی بیشتر در گستره واژگانی ست و چنان که گفته شد معمولا روپوستی

ست تا زیرپوستی. چنان که حس می شود شاعر محو ساختارشکنی اجتماعی خود است تا عاشقانه سرایی :

**گر بوسه می خواهی بیا، یک نه دو صد بستان برو**
**این جا تن بی جان بیا، زین جا سراپا جان برو**
**صد بوسه ی تر بَخشَمَت، از بوسه بهتر بَخشَمَت**
**اما ز چشم دشمنان، پنهان بیا، پنهان برو...**

در برخی شعرها این نمود واضحتر است و شاعر دغدغه‌های اجتماعی خود را عیان‌تر می‌کند و البته رویه مزبور را هم ادامه می دهد :

**ای مرد! یار بوده ام و یاورت شدم**
**شیرین نگار بوده و شیرین ترت شدم**
**بی من نبود اوج فلک سینه سای تو**
**پرواز پیش گیر که بال و پرت شدم**
**یک عمر همسر تو شدم، لیک در مجاز؛**
**اینکه حقیقت است اگر همسرت شدم**
**هم دوش نیز هستم و هم گام و هم طریق**
**تنها گمان مدار که هم بسترت شدم....**

و البته از حق نباید گذشت که در معدودی از اشعار این تنانگی با عاشقانگی به خوبی جفت و بست شده است و احساس تصنع به مخاطب دست نمی دهد :

**دانست چو با او به شکایت سخنم هست**
**برجست و به یک بوسه شیرین دهنم بست**
**چون شرم ز عریان شدنم در بر او بود**
**شد اخگر سوزنده و بر پیرهنم جست**
**تب دارم و شادم که اگر یار در آید**
**باور نکند تا نکشد بر بدنم دست....**

باید قبول کرد چنین شعرهایی در مجموعه شعرهای سیمین بهبهانی زیاد نیستند ؛ شعرهایی که زنانگی در زیرپوست شعر اتفاق می افتد نه در برونه اثر.

■

اما فروغ داستان دیگری را طی می کند در شعر او معشوق، حضور انسانی دارد این حضور انسانی هر چند در «معشوق من» به اوج می رسد و نمایی کامل از آنیموس فروغ را به دست می دهد، اما در همه عاشقانه های دیگر او حضور ملموس دارد. به عبارت بهتر طعم زنانگی در عاشقانه های فروغ، حکایت عشق ورزی با مردی ست که عینیت بیشتری دارد و در عین حال شاعر- راوی بی واسطه با او درمی آمیزد. به عبارت بهتر، فروغ علی رغم همه دغدغه های اجتماعی اش، وقتی به سراغ عشق می رود، مکانیسم عاشقانه را در شعرش برقرار می کند و تغزل موجود در اثر به هیچ نکته دیگری آغشته نمی شود. بی شک منظور از تغزل، صرف پرداختن به احساسات نیست بلکه مقصود هر آن چیزی ست که ماهیت عاشقانه دارد اعم از عاطفه عاشقانه و اندیشه عاشقانه. به عبارت دیگر اندیشه ورزی نیز در شعر تغزلی بر مکانیسمهای عاشقانه متمرکز است نه بر مکانیسمهای اجتماعی و احیانا شعار زده و بدتر از آن ویژگی های فرمی و تکنیکی شعر. به همین دلیل است که بازتاب تنانگی نیز در شعر فروغ درخشان تر و زیرپوستی تر است هرچند شاید حتی گاه تنانه تر از شعر بهبهانی باشد :

**گیسویم را از نوازش سوخته**
**گونه هام از هرم خواهش سوخته**
**آه ای بیگانه با پیراهنم**
**آشنای سبزه زاران تنم**

البته در شعر فروغ پیش از «تولدی دیگر» همان سه رویه شعر بهبهانی قابل ردیابی ست :

**دیروز به یاد تو و آن عشق دل انگیز**
**بر پیکر خود پیرهن سبز نمودم**
**در اینه بر صورت خود خیره شدم باز**
**بند از سر گیسویم آهسته گشودم**

**عطر آوردم بر سر و بر سینه فشاندم**
**چشمانم را ناز کنان سرمه کشاندم**
**افشان کردم زلفم را بر سر شانه**
**در کنج لبم خالی آهسته نشاندم**

که تا پایان شعر روایتی از رویه دوم تنانگی در شعر بهبهانی ست که در بالا به آن اشاره رفت. اما چنان که گفته شد فروغ بعد از «تولدی دیگر» این تنانگی را به زیرپوست شعر می برد و با حس زنانه خود — که اصولا از لحاظ روانشناختی متفاوت از حس و نگاه مردانه است - با موضوع طرف می شود و به همین دلیل حتی در شعرهای اجتماعی اش و اصولا شعرهایی که عاشقانه تلقی نمی شوند، حضور لحن زنانه کاملا آشکار است.

■

و البته از پروین نیز نباید به سادگی گذشت. به شدت معتقدم که شعر پروین اعتصامی در بسیاری از اوقات لحن زنانه دارد و این لحن بیشتر نه برخاسته از تنانگی که برگرفته از حس ناب، جزیی نگری ها، خیالمندی ها، نوازش مادرانه اشیا و حضور عناصر زنانه در شعر پروین است. اصولا چون دایره شعر پروین به حیطه عاشقانگی — به معنای اخص خود - چندان گشوده نیست، لذا نمی توان از شعر او انتظار تنانگی داشت. اما به هر حال شعر پروین نیز لحن زنانه را در سمت وسویی دیگر، تمام و کمال، داراست.

■

اما در گستره شعر معاصر و جوان نیز همین رویه های فوق الذکر کمابیش دیده می شود. هر چند تمایل به زنانه سرایی در بین بانوان شاعر این روزگار بسیار است و هر یک به نوعی بر آن اند که با پرداختن به زنانگی به تشخص شعری و نوگویی برسند، اما این تلاشها غالبا بر مبنای همان رویه های سابق صورت می گیرد. از آن جا که موضوع بحث من بیشتر عاشقانه ها هستند، پس روی همین مطلب هم متمرکز می شوم.

در عاشقانه های بانوان شعر جوان، هر چند دیگر کمتر می شود به عاشقانه ای برخورد که معشوقی فاقد جنسیت یا حتی با ته رنگی زنانه را خطاب قرار دهد. هر چند هنوز هم نمونه هایی وجود دارد :

**خدا چه نیشکری آفرید از دهنت**
**که شعر قند روان شد چکید از دهنت**

**یا :**
**تا با توام الهه ناز بنان چرا ؟**
**از تو شنیدنی ست، دم دیگران چرا ؟**
( هر دو از کبری موسوی )

اما در واقع بانوان شاعر این روزگار بیشتر تمایل به حفظ زنانگی در شعر عاشقانه خود دارند که البته این دلایل گوناگونی دارد : خلاصه خوش بینانه ترین گمانه زنی ها در این رابطه آن است که به فردیت رسیدن شعر معاصر و گذر از تجربه های جمعی و توجه به تجربه های فردی سبب شده است که شعر به شاعر شباهت بیشتری پیدا کند و دغدغه های «من» شاعر حضور بیشتری در شعر داشته باشد. و البته رویه بدبینانه ماجرا این است که تشویق محافل شعری و به خصوص محافل شبه روشنفکرانه – با تاکید بر همان دلیل پیش گفته – سبب شده است که شاعر برای مطرح شدن راهی جز این نداشته باشد !...به عبارت بهتر ما شاهد اجرای دیگری از «مردسالاری» هستیم !...محافل شبه روشنفکرانه مردانه ما سفارش این نوع شعر را به شاعره ما می دهند و او را به این سو سوق می دهند تا گونه دیگر عاشقانه نویسی به مذاق آقایان خوش بیاید !... با خودتان است که کدام یک از این دو ایده بدبینانه یا خوش بینانه را می پذیرید و اصولا دعوایی هم وجود ندارد. چون حاصل به هر حال این است که اکنون ما با مجموعه ای از شعرهای عاشقانه طرفیم که برای اجرای زنانگی به تنانگی روی اورده اند و برای اجرای تنانگی از دم دست ترین شیوه سود برده اند و نه تنها این تنانگی را به زیرساخت اثر نبرده اند بلکه به سطحی ترین شیوه با آن برخورد می کنند. برای پرهیز از هر گونه سوء تفاهم مثالی نمی زنم و به سلیقه سلیم مخاطب امروز شعر تکیه می کنم و مطمئنم همه مخاطبین جدی شعر این روزگار، چند ده تایی شعر از این دست در حافظه دارند....

■

شک نیست که بررسی دقیق کلیت شعر عاشقانه معاصر زنان نیاز به حوصله ای فراتر از یک مقاله دارد و به سبب تعدد فعلی شاعران توانای زن و نیز توجه بیشتر آنها به مقوله «خود»، نمی توان به راحتی همه شعر معاصر عاشقانه زنانه را در چند جمله کلی خلاصه کرد اما تا آنجا که نگارنده در چنته دارد و حافظه اش یاری می کند، این لحن زنانه بازتابی – گیرم امروزی تر – از همان سبک های پیش گفته است. به عبارت بهتر در مورد مقوله مورد بحث، عاشقانه های زنانه ای که جلوه تنانه نیز دارند، شاعره های این روزگار را نیز، چنان که گفتم با تکیه بر آن چه خوانده ام و در یاد دارم، کمابیش می توان در طیفی بین رویه «سیمین» تا «فروغ» مورد مشاهده قرار داد.

این مقدمه مطول را نوشتم تا به یکی از این شعرها بپردازم و بگویم چرا معتقدم این غزل خوانش دیگرگونه ای از تنانگی زنانه در شعر عاشقانه دارد. اما پیش از آن بگذارید به کل مجموعه ای که این شعر در آن واقع است نگاهی کلی بیاندازیم و بعد از آن غزل مورد بحث را که اتفاقا نام خود را به مجموعه داده است دقیق تر تحلیل کنیم.

■

«خوش به حال آهوها» مجموعه غزلهای «پانته‌آ صفایی» شاعر جوان استان اصفهان است که چندی‌ست به زیور طبع آراسته شده است. این کتاب مشتمل بر ۳۰ غزل است که اکثرا ماهیتی عاشقانه دارند.

غزل صفایی تقریبا – یک دو سال این طرف و آن طرف – با غزل جوان هم پیشینه است. از همان نخستین روزهایی که صدای غزل جوان شنیده شد، نام پانته آ صفایی نیز کمابیش به گوش می رسید و شعرهایی از او در گوشه و کنار عرضه می شد. او اکنون مهارت را نیز بر شاعرانگی اش بیش از پیش لفزوده است و «خوش به حال آهوها » را می توان اثری دلپذیر دانست که به خوبی با مخاطب ارتباط برقرار می کند.

در بررسی این مجموعه به چند نکته کلی می توان اشاره کرد :

الف – زبان : زبان در شعر صفایی ساده و نزدیک به لحن گفتار است. کم می بینیم که شاعر بخواهد از ترفندهای زبانی، به خصوص ترفندهای مربوط به نحو زبان، در اجرای شاعرانگی استفاده کند. رفتار شاعر با زبان به هنجار است و به عبارت دیگر نه فراهنجار است و نه فروهنجار. این مشخصه سبب می شود که زبان سالمی را در اکثر آثار شاهد باشیم و در عین حال به تحولات زبانی هم نزدیک نشویم. در واقع شاعر بیشتر تمایل دارد شاعرانگی اش را نه در رُویه زبان که در درونه اثر و درون مایه و تصاویر اجرا کند.

در برخی آثار، شعر به محدوده شعر گفتار وارد می شود و نحو طبیعی کلام، در کنار گریز از تصاویر برجسته و نیز استفاده از عبارات عامیانه و ترکیبات زبان روزمره، سبب شده است که شعر به صمیمیت بیان دست یابد که در کنار عاطفه شدید این دست اشعار، می توان ظهور شاعرانگی را حس کرد :

**بگذار مصداق غزلهای خودش باشد**
**آیینه امروز و فردای خودش باشد**
**تا کی نصیحت می کنی ؟ آیا مقدر نیست**
**هر کس گناهی می کند پای خودش باشد ؟**

چنان که می بینید بر هم نزدن نحو طبیعی جمله، کمک زیادی به این اشعار می کند.

البته این سبک در شعر صفایی خیلی پربسامد نیست و شاید تنها ۴–۵ شعر از کتاب دارای چنین فضایی باشند. به طور کلی شاعر به تصویرپردازی تمایل بسیار بیشتری دارد.

گذشته از این،شاعر در اکثر شعرها یکدستی زبان را حفظ می کند و هارمونی واژگان را به هم نمی زند. البته استثناهایی هم هست :

**پایین بیا که کاسه دریوزگی شده ست**
**زنبیل من به خاطر از شاخه چیدنت**

که «دریوزگی» کلمه ای نیست که به بافت این شعر زیبا بخورد.

چنان که گفتیم شاعر دارای سلامت زبانی ست و جملات عقیم و کلمات اضافی و حشوهای قبیح در کار او بسیار کم می بینیم. شاعر به زبان مسلط است و روان و بدون تکلف سخن می گوید :

**این بادها که اشک مرا در می آورند**
**دارند تکه تکه کبوتر می آورند**
**از زیر سقف ریخته آشیانه ها**

**گنجشک های زخمی پرپر می آورند...**

البته چند جایی هم در دفتر است که دقت بیشتر شاعر را در مقوله زبان طلب می کند :

–«و» ربط در وسط مصراع که به ضرورت وزن «وَ» خوانده می شود زیاد مناسب نیست مگر آن که ضرورت دیگری نظیر ایجاد وقفه مورد نظر باشد. کلا سه مورد «وَ» به شکل گفته شده در کتاب هست :

**عکسش ؟ درست شکل خودم بود؛ مثل من**
**هم اسم من وَ لحظه ای از من جدا نبود**

**یا :**

**آن آذرخش سرخ اگر لب نمی گشود**
**توفان نمی نشست وَ باران نمی گرفت**

که مثالهایی هستند برای ضرورت وزن ؛ که ضرورت ایجاد وقفه در درون مایه شعر موجود نیست.

**سر می گذارم روی زانویت و می پرسم**
**دیگر برایم شعرهایت را نمی خوانی ؟**

که نمونه خوبی برای ایجاد وقفه است ولی بهتر بود حتی این گونه نوشته می شد : «سر می گذارم روی زانویت... و می پرسم» چرا که وقفه موجود بین دو فعل «سر گذاشتن» و «پرسیدن» برجسته تر می شد.

–یکی دو مورد هم فصاحت همیشگی شعر صفایی خدشه دار شده است که شاید ذکرش برای شاعر خالی از فایده نباشد :

**چه کشتی‌ها که یک عمر است می‌خواهند یک‌ساعت**
**بیندازند لنگر را و بنشینند پهلویش**

که با توجه به فعل ترکیبی «لنگر انداختن» که بی نیاز از مفعول است، آوردن «را» ی مفعولی ضروری به نظر نمی رسد. می شود توشت : بیندازند لنگر تا که بنشینند پهلویش.

( نکته : شاعر استفاده زیرکانه ای دارد از تداعی فعل «پهلو گرفتن» در « بنشینند پهلویت» که در مورد کشتی صدق می کند و بر هارمونی اثر می‌افزاید.)

و :

**یا قار قار گوش خراش کلاغ ها**
**در جای جای مزرعه جولان نمی گرفت**

از موسیقی درخشان واژآرایی های دو مصراع که بگذریم، فعل «جولان گرفتن» فعل فصیحی نیست و شکل درست آن « جولان دادن» است.

و :

**و شهر گم شده در پشت برف پاکن ها**
**و شهر له شده با چرخ های در زنجیر**

که گویا «برف پاک کن ها» مراد بوده است.

بدیهی ست که در کلیت اثر این یک دو مورد به هیچ تعبیر می شوند و ذکر آنها تنها به سبب این است که شاعر دستی به سر و گوششان بکشد. اگر نه چنان که گفته شد در کل مجموعه زبان شاعر بسیار پاکیزه و روان است و می توان کل مجموعه را برای این ادعا مثال آورد.

نکته آخر در بحث زبان، برخی حرکتهای زبانی ست که هرچند چنان که گفته شد پربسامد نیستند اما گهگاه در شعر حضور دارند و عمدتا به نفع شعر عمل کرده اند مثلا شاعر در غزل«یک» به زیبایی و تنها با تغییر لحن از ردیف خود استفاده های گوناگون می برد و سعی می کند خوانشهای متعددی از آن به دست دهد. برخی ابیات را بخوانیم :

**هی سعی می کنی نگذاری ببینمت**
**پیداست هیچ دوست نداری ببینمت**
**ای انعکاس کاشی یک دست اصفهان –**
**در چشم های شرجی ساری! ببینمت !**
**... گفتم که من بدون تو هرگز، به هیچ کس...**
**گفتی به نیشخند که: « آری! ببینمت!»**

در برخی شعرها نیز شاعر از خصوصیت جملات معترضه به خوبی سود برده است :

**هیچ کس بعد از تو هرگز حل نخواهد کرد، من**
**–این به قول تو معمای شگفت انگیز – را**

گاهی نیز از خصوصیات زبان برای اجرای موقعیت شعری سود برده است مثل :

**پروانه ها به سوختنت فکر می کنند**
**تک شاخ ها به در دل توفان دویدنت**
**من...من ولی به سادگی ات، مهربانی ات**
**گه گاه هم به عادت ناخن جویدنت**

که اجرای «مِن مِن» شرمگینانه را در اول مصراع سوم می بینیم. و در همین شعر در بیت پایانی :

**یا زودتر به این زن تنها سری بزن**
**یا دست کم اجازه بده من به دیدنت...**

که باز هم شرمگینانه بودنی را که در کل شعر ادامه دارد، با نیمه کاره رها شدن مصراع پایانی اجرا کرده است.

یا مثلا :

**همین که اسم زیبای شما را می برد باران**
**کبوتر در کبوتر بال در می اورد باران**

تصویرپردازی شاعر در بسیاری از اوقات از مضمون پردازی سر در می آورد :

**چه حکمتی ست که مرداب ماندنی ست و هر کس**
**که مثل چشمه زلال است فکر رفتن از اینجاست ؟**

یا :

**به شوربختی دریاچه ارومیه ست**
**چه تلخ می گذرد روزهای «زرین رود»**

شاعر حتی وقتی به سراغ اسطوره ها می رود نگاه نوگرای خود را حفظ می کند :

**کیست این موسی که تا از مصر چشمم می رود**
**رفتنش دریاچه خون می کند نیل مرا**

( یک پیشنهاد به شاعر : رفتنش دریای احمر می کند نیل مرا )

**شب های من را نغمه های باربد پر کرد**
**افتاد شوری تازه در چنگ نکیسایم**

( توجه کنید به تداعی پنهان «در چنگ افتادن»)

من ولی هرگز فراموشت نخواهم کرد مرد !
**برده از خاطر مگر چین لشکر چنگیز را ؟**
**و موارد بسیاری از این دست.**

از سوی دیگر شاعر به این نیز رضا نمی دهد و پای داستانهای کودکانه را نیز به وسط می کشد و آنها را به خوانش شاعرانه خود دعوت می کند :

**بگذار یک شب سیندرلای تو باشم بعد**
**تا آخر این قصه با یک کفش می آیم**

یا :

**تو شاهزاده من ! تا کجا نظر داری**
**به هر ترنج که آبستن پری باشد ؟**

که اشاره شاعر به افسانه ایست که از پری زندانی شده در هر ترنج سخن می گوید. پری ای که با کشیدن چاقو بر پوست ترنج رها می شود اما جان خواهد داد.

در کار شاعری که این قدر به تصویر اهمیت می دهد و مهمتر از آن سعی می کند در هر بیت تصویری خودبسنده خلق کند، چنان که هر بیت قابلیت خوانش مجزا هم داشته باشد، یک نکته به حفظ هارمونی و ارتباط عمودی اثر کمک می کند : تبدیل تصاویر به هم یا لغزش هر تصویر روی تصویر قبلی. هر جا شاعر از این خاصیت سود برده است کلیت شعر منسجم تر شده است و تصاویر بُعدی تازه یافته اند :

**تا آمدی - شیرین ترین تعبیر رویایم ! —**
**با شوکت شاهان ساسانی به دنیایم**
**شب های من را نغمه های باربد پر کرد**
**افتاد شوری تازه در چنگ نکیسایم**
**تا شیهه شبدیز تو پیچید در گوشم**
**رم کرد اسبی سرخ مو در مویرگ هایم...**

این روند گسترش تصاویر می تواند به همراهی بیشتر مخاطب نیز برسد ومی تواند بیشتر مورد توجه شاعر قرار گیرد، به خصوص در شعرهایی که بر روایت مبتنی نیستند.

**کی می رسم به لذت در خواب دیدنت**
**سخت است سخت از لب مردم شنیدنت**

که موسیقی مصراع دوم با توالی چند واژ ساکن، «سخت بودن» را اجرا کرده است.

و یک مورد موفق دیگر :

**می گریزم دورتر می ایستم تا از نگا-**
**-هم نخواند این پلنگ تشنه تعجیل مرا**

برای خواندن «نگاهم» باید دو مصراع را بی وقفه بخوانید و این موسیقی متفاوت با کل شعر، به اجرای «تعجیل» می انجامد که نکته مهمتر اینجاست که عملا از همان«نگاهم» «تعجیل» «خوانده می شود» و در نتیجه شعر با وارونه نمایی برجسته می شود.

آشکار است که اهمیت اصلی برای شاعر ما شاعرانگی ست و معدود حرکت های زبانی اش را نیز در خدمت این شاعرانگی انجام می دهد نه برای ابراز توانایی های خودش و این در آشفته بازار تکنیک زده شعر امروز متاع کمی نیست.

ب — تصویرسازی و خیالمندی : اوج کار شاعر و عمده ظرفیت شاعرانگی اثر مربوط به این بخش است. شاعر بسیار تصویرگراست و مهمتر از آن به کشفهای تازه بسیار می پردازد :

البته در زمینه تصویرپردازی هم می شود در معدودی از ابیات پیشنهادهایی به شاعر داشت تا انسجام تصویر و بیت را افزون کند. مثلا :

**شک ندارم دست سعدی در گلستان کاشته ست**
**لوبیاهای همین اندوه سحر آمیز را!**

شک نیست که کشف شاعر خیلی خوب است و خوب هم از پس ارائه آن برآمده است اما خوانش چندباره بیت یک لغزش کوچک را نشان می دهد که تصویر را کدر کرده است. «گلستان» جای «کشت لوبیا» نیست !... می دانم که نمی شد گلی را برگزید که ظرافتهای مصراع دوم را به تمامی بازتاب دهد یا لااقل فعلا کتابی به‌نظرم نمی رسد که ایهام مناسبی برای «کاشتن لوبیا» ایجاد کند، اما به هر حال این نکته، تصویر را از یک استفاده عالی از فانتزی محروم می کند.

یا :

**پریدی توی آب و کوسه ها با طعنه پرسیدند :**
**« تو؟! با این کفشهای تابه‌تایت ماهی قرمز ؟!»**

ضرورت وجود واژه «کفش» برای من روشن نیست. شاید شاعر به «کفش های تا به تا»ی غزل «سه» خود ارجاع برون متنی داده است — که اگر این است به نظر من ارجاع دلچسبی نیست — و یا شاید نکته ای وجود دارد که من درنیافته ام، اما حس می کنم به راحتی می توان تصویر را منسجم تر کرد و ذهن مخاطب را از موقعیت ماهی و دریا و کوسه دور نکرد : « تو؟! با این باله های تابه تایت ماهی قرمز ؟!»

خلاصه اینکه قدرت صفایی به تصاویر تازه اوست و شاعر به خوبی از این تصویرسازی ها سود برده است. اتفاقا همین تخیل است که در شعرهای عاشقانه او سبب می شود، تنانگی به عریان نویسی نرسد و شاعرانگی و زیبایی پاس داشته شود که به موقع به آن اشاره می کنم.

ج – شعرهای مناسبتی و آیینی : به نظر من نگاه صفایی در مقوله شعر مناسبتی و آیینی، نگاهی ویژه و قابل تامل است. شعر او فاقد شعار، اشاره مستقیم و تاکید بر موتیف های رایج بدون خوانش تازه است. برعکس او اصرار فراوانی دارد بر پوشاندن موضوع شعر و درپرده گویی و نیز ارجاع به مفاهیم تازه یا لااقل ارائه تصویر نو از مفاهیم پیش گفته. این نکته به روشنی مولفه شعر آیینی ومناسبتی شاعر است. مثلا در شعری که شاعر برای بم سروده است، هیچ نشانی از نام شهر یا حتی واژه «زلزله» نمی بینیم و شاعر به سراغ اشارات دیگر می رود :

**این بادها که اشک مرا در می آورند**
**دارند تکه تکه کبوتر می آورند**
**از زیر سقف ریخته آشیانه ها**
**گنجشک های زخمی پر پر می آورند...**

یا مثلا در شعری که برای حضرت امیر سروده شده است :

**با نخل ها دوباره چه می‌گویی ؟ در چاه ها دوباره چه می‌خوانی ؟**
**دنیا چقدر بعد تو در حسرت بنشیند و تو دست نجنبانی ؟**
**مثل عقاب زخمی از این جنگل پر می کشی ولی سرشان گرم است**
**روباه ها به وسوسه خرگوش، خرگوش ها به خواب زمستانی**
**سر زیر برف کرده زمین اما سرما سیاه کرده درختان را**
**وقتش شده ست پشت زمستان را با یک دعای ندبه بلرزانی**

که زیبایی تصاویر به خصوص در دو بیت اخیر رشک برانگیز است.

به طور کلی روش صفایی در سرایش شعرهای آیینی متعددش، متکی بر همان کشفهای تازه ایست که شاعر خود را مقید به آن می داند والبته پوشیده گویی و پرهیز از کلیشه ها که سبب می شود لذت مکاشفه از مخاطب دریغ نشود ؛ ضمن اینکه از حضور شعر در ورطه شعار جلوگیری می کند.

– روایت : روایت در شعر صفایی گاهگاه حضور می یابد و این حضور در هر دو گونه «پرداخت شاعرانه از یک روایت رئال» و « ارائه یک روایت اصالتا شاعرانه» صورت می گیرد. شعرهای « دیشب کسی مزاحم خواب شما نبود» و «موهام روی شانه توفان غم رهاست» مثالهایی برای ارائه شاعرانه یک روایت رئال و «کسی از عمق دریا زد صدایت ماهی قرمز» مثالی برای پرداخت یک روایت اصالتا شاعرانه است. به نظر می رسد شعر «ماهی قرمز» شعر قدرتمندتری ست و این البته علاوه بر توانایی های تصویری این شعر، به هنرمندانه تر و کاشفانه تربودن ارائه روایت شاعرانه مرتبط است :

**تو را می خواست قایق ران که هر شب تور می انداخت**
**و گرنه داشت دریا بی نهایت ماهی قرمز...**

اما به طور کلی شعر صفایی با ایجاد حسی یگانه در شعر و نیز ارتباط پنهان تصاویر با هم، به حفظ وحدت عمودی شعر می پردازد و نمی شود شعر صفایی را به طور کلی، شعری مبتنی بر روایت — آن هم روایت داستانی – دانست. دلیل نیز کاملا مشخص است. شاعر علاقه مند به مکاشفه های نو به نو و خلق تصاویر متعدد است و چارچوبهای روایت داستانی در شعر؛ اجازه این کشفهای پی در پی را به سختی می دهند.

– زنانگی : نکته بارز و اصلی در درون مایه شعر صفایی زنانگی لحن اوست. تاکید می کنم که این زنانگی بیشتر برخاسته از لحن است نه استفاده از یک سری واژه که «زن بودن» راوی را فریاد بزنند در واقع چنان که در مقدمه آمد، حس و حال و عاطفه و حتی گاه دلشوره های زنانه، در کنار جزیی نگریها در پرداخت تصاویر و نیز توجهات پنهان به خود — به خصوص در عاشقانه ها — این لحن زنانه رابازتاب می دهند. از آن جا که می خواهم در قسمت پایانی این مقال به شعر «خوش به حال آهوها» نگاه دقیق تری داشته باشم، تبیین نگاه عاشقانه صفایی را به آن شعر موکول می کنم و در اینجا تنها برای بیان این نکته که لحن زنانه در شعر شاعر عنصری ورای رُویه زبان است به این مثالها اکتفا می کنم :

الف – توجه پنهان به خود در عاشقانه ها : هیچ مردی در هنگام سرایش یک عاشقانه و اصولا در بیان یک حس عاشقانه به ظرفیت های خود توجه نمی کند. این یک خصلت کاملا زنانه است که در اوج عاشقانگی به خصوصیات خود نیز واقف است و شاید حتی از آن سود می برد. بی شک این یا مواردی که در مقدمه در باب شعر سیمین بهبهانی گفتیم فرق می کند. اینجا هدف «اشاره به زیبایی ها، برای تحت تاثیر قرار دادن معشوق گریزپا» یا « برای اعتماد به نفس دادن به خود» نیست، بلکه تنها یک توجه پنهانی به خود است در اوج نیازمندی های عاشقانه و وصل جویانه راوی. به عبارت دیگر این «توجه به خود» معطوف به یک هدف اغواگرانه نیست

بلکه صرفا یک خصلت روانشناختی عاشقانه است :

**من! تاک خشک خم شده بر داربست پیر**
**پیچیده باز لذت انگور در تنم.**

توجه کنید که اینجا حدیث تجلیل از معشوق است که زندگی را به تن تاک برگردانده است، اما این ظرافت هم وجود دارد که حالا من تاکی جوانم که انگور بر آن دمیده است.

یا با همین تفصیل:

**بادام کوهی بودم و گرمای لبهایت**
**رویاند روی شاخه هایم سیب لبنانی**

در واقع این نگاه صادقانه در بیان عاشقانگی زنانه، به نظر من برجسته ترین مشخصه شعرهای صفایی ست و بیش از ان که نشان از هنرمندی او داشته باشد، برخاسته از صداقت او در سرایش است. لارم به ذکر است در عاشقانه های فروغ نیز چنان که دیدیم گاه گاه این مولفه سربرمی کشد ؛ مثلا در «عاشقانه»ی سراپانیاز فروغ می خوانیم :

**آه ای بیگانه با پیراهنم**
**آشنای سبزه زاران تنم**

– جزیی نگری های زنانه : احرای این جزیی نگری را می توان در شعر نوستالژیک «می آورد نسیم به یاد آن ترانه را» مشاهده کرد. در این شعر، شاعر تک تک اجزا حیاط یک خانه قدیمی را به یاد می آورد و به قول خودش « چل تکه های زمزمه ای عاشقانه را» به هم کوک می زند. این شعر هر چند از لحاظ صلابت قافیه و تکرار صفت – قیدهایی که با پسوند «انه» ساخته شده اند ایراداتی دارد، اما مثال خوبی برای جزیی نگری های زنانه است. شک نیست این خصلت تنها در شعر بانوان شاعر وجود ندارد که اصولا نگاه به جزییات یک خصلت عمومی شاعرانه است اما به طور کلی و در بررسی رفتارهای کلی جنسیت مرد و زن، چنین تبیین شده است که نگاه زنانه بیشتر از نگاه مردانه معطوف به جزییات است و بالعکس در نتیجه گیریهای کلی وبررسی کلیت یک موضوع نگاه مردانه برتری دارد. باز هم بدیهی ست که هر شاعری و اصولا هر انسانی از آنیما یا آنیموس و البته خودآگاهش، به طور همزمان بهره می برد که البته میزان بهره گیری از هر یک از این ها در افراد گوناگون متفاوت است و به اصطلاح به ایجاد رفتار زنانه یا مردانه منجر می شود. اصولا ایجاد تصاویر جزءنگرانه یک ویژگی در شعر صفایی ست :

**نظری داشته خیاط به الماس تنت**
**که زری دوخته بر حاشیه پیرهنت**
**دامنت سبز تر از سبز ترین دامنه هاست**
**و دل انگیز ترین صبح بهشت است تنت ...**

– حس و حال وعاطفه زنانه : به گمانم این را دیگر نمی شود توضیح داد. مثالها را ببینید :

**نیلوفر شبانه ! نسیم چه خواهشی**
**انداخته ست دست تو را دور گردنم ؟**

**نه... شعر پاسخی به سوالت نمی دهد**
**برخیز تا به رقص بگویم جواب را**

**من از دنیای بعد از تو نمی ترسم خودت گفتی**
**نمی خوابد دلت وقتی که می خوابند چشمانت**

**هر کس که آمد واکند زنجیری از دستم**
**انداخت بند تازه ای از عشق در پایم**

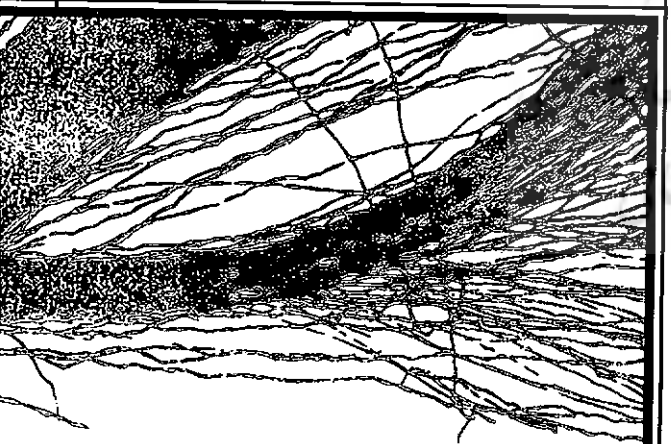
توجه کنید که سعی کردم بیتهایی را انتخاب کنم که ارجاعات زنانه خود را بر دوش برخی کلمات زنانه سوار نکرده باشند. در ضمن بیت سوم مثالها، از یک شعر آیینی ست که خطاب به حضرت رسول اکرم است. می بینید که حتی در چنین شعری لحن زنانه شاعر بارز است.

■

اما بگذارید در آخرین بخش از این مقال مطول، به غزل «خوش به حال آهوها» بپردازیم که به نظر من عصاره شاعرانگی صفایی ست و اتفاقا با توجه به مقدمه مفصل ابتدای نوشته و نیز حرفهایی که تا کنون گفته شد تحلیل آن راحت تر شده است و برای بسیاری نکات تنها اشاره ای کفایت می کند :

**تو ریختی عسل ناب را به کندوها**
**به رنگ و بوی تو آغشته اند شب بوها**

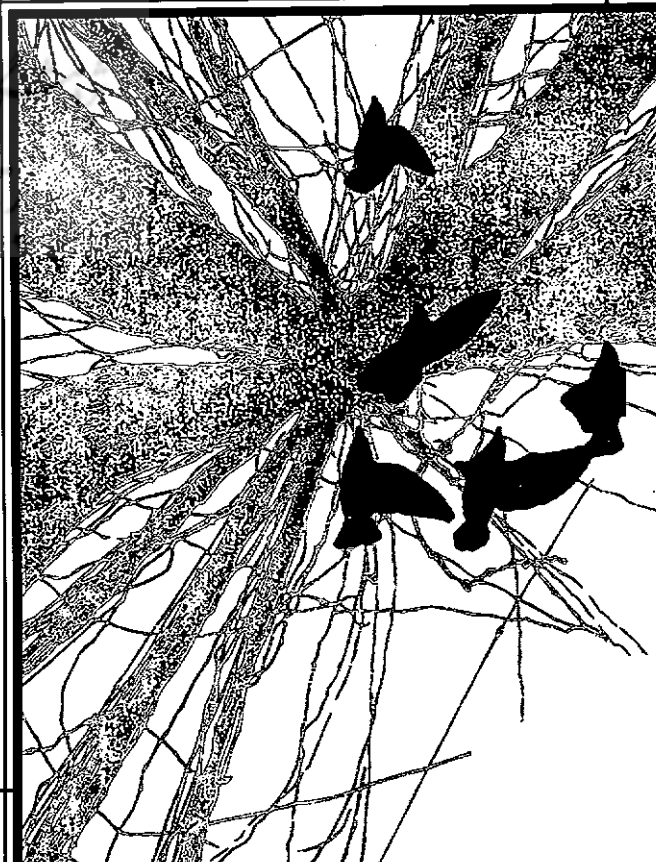
چون شعر را همه خوانده ایم و در حقیقت این یک خوانش دوباره است پس می دانیم که ارجاع این «کندو» و «شب بو» به خود راوی ست. پس «توجه به خود» از همین آغاز در زیر لایه اثر عاشقانه وجود دارد. از سوی دیگر یک مفهوم ظریف عاشقانه در مصراع اول هست : هر چند کندو ها کندو بوده اند اما تو آنها را پر از عسل کرده ای. این یعنی حتی اگر زیبایی ای



وجود دارد برخاسته از حضور توست که اگر تو نبودی این کندو عسلی هم نداشت. در واقع این یک جور واژگونه خواندن همان معنای « اگر بر دیده مجنون نشینی» ست این بار از دهان لیلی ! یعنی این شیرینی، تنها برای مجنونی ست که توان سرشار کردن کندو – وجود راوی- از عسل –عشق – را دارد و دیگری احتمالا، تنها همان کندوی خالی را خواهد دید.

**شبی به دست تو موگیر از سرم واشد**
**و روی شانه من ریخت موج گیسوها**
**تو موی ریخته بر شانه را کنار زدی**
**و صبح سر زد از لابه لای شب بوها**
**و ساقه ها همه از برگها برهنه شدند**
**و پیش هم که نشستند آلبالو ها...**
**تو مثل باد شدی ؛ گردباد و می پیچید**
**صدای خنده خلخالها، النگوها**
**و دست های تو تالاب انزلی شد و... بعد**
**رها شدند در آرامش تنت قوها**

قصد پرده برداری از شعری را ندارم که شاعر با هنرمندی تمام و به نجیبانه ترین شیوه پرداخته است که اصلا نیازی هم به آن نیست. تنها به چند نکته پنهان تر اشاره می کنم. اول همان پرداخت جزء نگرانه که در همین ۴ بیت کاملا آشکار است. دوم حمایت تصاویر بیتها از هم که هرچند به ظاهر از هم جدا هستند اما با پلهای تصویری و واژگانی به هم متصلند. نکته بعدی موسیقی شعر است. توجه کنید به سکته ای که در موسیقی – و نه در وزن – در «و صبح سر زد» و جود دارد که وقوع یک امر ناگهانی را اجرا می کند در واقع از اینجا به بعد، شعر به ناگهان از آرامش موجود



در دو سه بیت نخست بیرون می آید و به موسیقی پرتپش تر در بیتهای بعدی می رسد مثلا در بیت بعد توالی «ه» نمایش هیجان و در دو بیت بعد توالی «ب» و «د» و «ت» اجرای یک موسیقی پر ضربان و البته توالی «خ» اندکی خشونت را القا می کنند. و به ناگهان بعد از یک وقفه که توسط سه نقطه اتفاق می افتد، شعر به مصراع رهای بعدی می رسد که با توالی واژهای کشیده و به خصوص «ا» آرامش را اجرا می کند

**شبیه لنج رها روی ماسه هایی و باز**
**چقدر خاطره دارند از تو جاشوها**
**تو نیستی و دلم چکه چکه خون شده است**
**مکیده اند مرا قطره قطره زالو ها**
**فروغ نیستم و بی تو خسته ام کرده است**
**«جدال روز و شب فرش ها و جاروها»**
**شنیده ام که به جنگل قدم گذاشته ای**
**پلنگ وحشی من ! خوش به حال آهوها...**

می بینید که علی رغم این که اینجا اپیزود دوم شعر اتفاق می افتد و یک فاصله زمانی بین این دو اپیزود وصالی و فراقی وجود دارد وحتی شاعر با گذاشتن مربع این گذشت زمان را نشان داده است، اما شاعر تصویر خود را دوباره از هیچ خلق نمی کند او همان «رها»ی بیت قبل را می آورد و با این پل واژگانی دو اپیزود را به هم متصل می کند. نکته اینجاست که این «رها» با آن «رها» کلی تفاوت دارد ! هر چه در بیت قبل «آرامش» وجود دارد، در این بیت «سکون» موج می زند : لنجی نشسته در ماسه، که تنها خاطره اش برای جاشوها به جا مانده است.

در بیت بعد پرداخت موسیقایی «هق هق» و صدای لرزان در تکرار های «چکه چکه» و «قطره قطره» وجود دارد همین طور است توالی «س» در مصراع نخست بیت بعد که صدای سایش جاروها را اجرا می کند و البته در کنار همه اینها، تصاویر بیتها را هم از یاد نبرید و ارجاع همین بیت را به شعر فروغ و البته زنانگی را نیز.

و بیت آخر یک نکته عاشقانه جالب دارد برای شاعری که در شعری دیگر سروده است :

**حسود نیستم اما تحمل اش سخت است**
**که دست های تو در دست دیگری باشد**

اما اینجا راوی هر چند برایش این سختی وجود دارد – سختی ای که به گواه دو سه بیت قبل، حاصل «نداشتن» است و نه «حسادت» – اما اجرای عیان تری از عدم وجود حسادت در عشق را نیز نشان می دهد. به عبارت بهتر عشق هرگز فریاد نمی زند: «چرا او دارد؟» بلکه تنها می پرسد : «چرا من ندارم ؟» و این سوال، برعکس سوال نخست که افسردگی و اندوه و ملال را به دنبال دارد، همیشه به رشد و بالندگی عاشق منجر خواهد شد.

■

همیشه معتقدم که هر شاعر جوانی تنها دو سه «دیروز» را پشت سر گذاشته و هزار «فردا» را پیش رو دارد. لذا به گمان من خانم پانته آ صفایی با تکیه بر تصویرپردازی های کاشفانه اش، شاعرانگی ذاتی اش و البته صداقت لحن زنانه اش می تواند ما را به میهمانی شعرهایی درخشان تر از این نیز ببرد. چنین باد.