

## ویژگی‌های زبانی و فرمی در اشعار پاتنه‌آ صفائی بروجنی

\* کبری موسوی قهفرخی

### چکیده

غزل معاصر فارسی، در جهت هم‌راهی با تحولات وسیع سیاسی و اجتماعی، به شکل‌های گوناگونی با غزل پیش از خود متفاوت شده است. این تفاوت که در دو ساحت فرم و محتوا رخ داده، ناشی از لزوم هم‌راهی شاعران با اقتضائات زمان بوده است. پاتنه‌آ صفائی بروجنی از شاعرانی است که توانسته با بهره‌گیری از شگردهای مختلف زبانی و فرمی، به شعرش فردیت و تشخیص ببخشد. این شگردها در هماهنگی با محتوای سروده‌ها، باعث اندام‌وارگی شعر وی شده است. برآیند این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر اسناد کتابخانه‌ای انجام شده است، نشان می‌دهد صفائی برای ارائه‌ی محتوای مورد نظرش، دست به تغییرات زبانی و فرمی در غزل زده است. شگردهای زبانی در شعر صفائی، در سه ساحت واژگان، ترکیبات و نحو جملات دیده می‌شود. صفائی بنابر محتوای شعر، هم از واژگان بیگانه بهره می‌برد و هم از واژگان بومی زادگاهش. در نحو جملات، «حذف» و «تکرار» پرسامدترین شگردهای زبانی وی به‌شمار می‌آیند. او در فرم اشعار نیز، با فراروی از هنجار، دست به تغییراتی در ساختار غزل زده است. برخی از این هنجارگریزی‌های شکلی در شعر او عبارت‌اند از: برهم‌زدن سطربندی متداول، سرودن غزل بدون مطلع، درهم‌آمیختگی قالبی، تغییر قافیه در بیت آخر یا در بیتی در میانه‌ی غزل، بیت سه-مصراع، و استفاده از پایان باز. واژگان کلیدی: پاتنه‌آ صفائی، زبان غزل، غزل زنان، غزل معاصر فارسی، فرم غزل.

## مقدمه

در دهه‌های اخیر، هم‌پای تغییرات گسترده سیاسی و اجتماعی، قالب سنتی غزل نیز با افزایش ظرفیت و به‌روزرسانی خود توانست به بازنمایی این تحولات بپردازد. تحولات اجتماعی در ادبیات منعکس می‌شوند و در ارتباطی دوسویه، ادبیات نیز از این تغییرات تأثیر می‌پذیرد و متحول می‌شود. آشنایی گسترده‌تر با ادبیات و سینمای جهان که منجر به تغییر اساسی در نگرش ادیبان ایرانی در دهه هفتاد شمسی شد، در کنار گسترش اقبال به شعر سپید، باعث تکانه‌هایی در قالب غزل نیز گردید. در این میان، بسیاری از زنان شاعر در هم‌سویی با این جریان، هم‌رنگ و روی زنانه شعرشان را آشکارتر بیان کردند و هم فراتر از آن، در پی تغییرات فرمی برآمدند. اشعار پانته‌آ صفائی بروجنی در فرم و محتوا ویژگی‌هایی دارند که نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌مندی شاعر برای رهیافت به سبک شخصی‌اند. دلیل انتخاب صفائی برای این پژوهش، موفقیت وی در جشنواره‌های معتبر غزل، پذیرش از سوی منتقدان ادبی به عنوان شاعری با زاویه دید و زبان متمایز، و انتشار چند کتاب در دهه اخیر بوده است. صفائی، اگرچه شاعری غزل‌سراست، هم در حوزه‌ی زبان و هم در فرم بیرونی، به فراخور محتوا، دست به هنجارگریزی از قواعد مرسوم غزل زده است. هدف این پژوهش، نشان دادن این ویژگی‌های زبانی و شکلی در شعر اوست.

## سؤال‌های پژوهش

۱. ویژگی‌های زبانی شعر صفائی کدام‌اند؟
۲. فرم بیرونی شعر صفائی، چه تفاوت‌هایی با غزل مرسوم دارد؟
۳. در چه مواردی این ویژگی‌ها به قوت یا ضعف شعر او منجر شده‌اند؟
۴. کدام یک از این ویژگی‌ها در پیوند با جسیت او قرار دارند؟

### پیشینه‌ی پژوهش

تغییرات گسترده در غزل دهه‌ی هشتاد، باعث تمایل پژوهش‌گران به واکاوی علل این تغییرات شده است.

محمد صالح ذاکری، فردوس آقاگل‌زاده و حیات عامری در مقاله‌ی «توصیف و تبیین نوآوری‌های زبانی در شعر کلاسیک امروز و بررسی سهم آنها در ادبی شدن کلام» آثار شاعران کلاسیک امروز را از نظر «نوآوری‌های زبانی» بررسی کرده‌اند. چارچوب نظری این پژوهش، نظریه‌ی آشنائی زدائی «صورت‌گرایان روس» با استفاده از الگوی هنجارگریزی زبانی «میک شورت» (۱۹۹۶) است. از دید نویسندگان این مقاله، کاربرد نشانه‌ی صفت تفضیلی و عالی برای مقولات دیگر دستوری و واژه‌سازی غیرمعمول دارای ارزش بلاغی بیشتری در آثار مورد بررسی هستند.

محمد مرادی، غلامرضا کافی و احمد عالی نیز در مقاله‌ای با نام «بررسی نوآوری‌ها و شگردهای زبانی رایج در غزل شاعران دهه‌ی هشتاد» به این نتیجه رسیده‌اند که نوآوری‌های پربسامد در غزل دهه‌ی هشتاد، از سویی با فضای فکری و گسسته‌ی شاعران جوان در این دوره سازگاری دارد و بسیاری نیز به دلیل تفنن‌طلبی و یا تأثیرپذیری از جریان‌های شعر نو و ترجمه‌ها به اشعار راه یافته‌اند؛ با این حال، غزل دهه‌ی هشتاد با ویژگی‌های خاص زبانی‌اش، نمونه‌ای تمام‌عیار از پویایی شعر سنتی در دوران پس از انقلاب است و می‌توان آن را دریچه‌ای تازه برای جلب نظر مخاطب در عصر گریز از سنت‌ها دانست.

علی محمد محمودی نیز در مقاله‌ی «بررسی تحول ساختار و شکل غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی» معتقد است که تغییر شکل نوشتاری قالب غزل از سوی منوچهر نیستانی و سپس محمدعلی بهمنی نخستین تلاش برای تحولی است که پس از مدتی وقفه در دهه‌های هفتاد و هشتاد دنبال شد. در مجموع، غزل معاصر، گاه در «شکل درونی»، دچار تحول، هنجارشکنی و فقدان وحدت موضوعی شده و گاه در «شکل بیرونی» دچار تغییر، تحول و نوآوری شده است. در این مقاله، با بررسی غزل

سرآمدان غزل‌سرایی در این برهه‌ی زمانی، نوآوری‌ها و ضعف و قوت‌های شکل درونی و بیرونی آن تحلیل شده است.

عبدالله حسن‌زاده میرعلی هم در مقاله‌ی «تحلیل قاعده‌گاهی گونه‌ای جغرافیا و جلوه‌های بومی زبان در غزل معاصر» به این نتیجه رسیده است که ایجاد صمیمیت در مخاطب و هویت‌بخشی بومی به غزل امروز و از همه مهم‌تر، رسیدن به نوعی آشنایی‌زدایی از راه‌گریز از گونه‌ی نوشتاری معیار، به واژگان و ساخت نحوی گفتار و به‌ویژه گویش محلی، از پیامدهای به‌کارگیری عناصر بومی زبان در غزل معاصر است.

در این مقالات، به‌طور ضمنی و به فراخور موضوع، به اشعار پانته‌آ صفائی نیز استناد شده است اما بررسی ویژگی‌های زبانی و فرمی اشعار وی، به‌طور جداگانه، موضوع این مقالات نبوده است. نو بودن موضوع این پژوهش، می‌تواند دریچه‌ای برای بررسی‌های ذهن و زبان شاعران، به صورت فردی، و تلاش‌های آنان برای رسیدن به شخصیت شعری یگانه باشد.

### شناخت‌نامه‌ی شاعر:

پانته‌آ صفائی، متولد فروردین ۱۳۵۹ در بروجن استان چهارمحال و بختیاری است. او مدرک کارشناسی مکانیک را از دانشگاه کاشان گرفت و پس از آن در مقطع ارشد به تحصیل در رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه اصفهان پرداخت. او هم‌اکنون دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی در همین دانشگاه است. صفائی دارای درجه ۲ هنری از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. برخی از افتخارات ادبی او از این قرار است:

برنده جایزه‌ی گام اول و نامزد جایزه کتاب سال شعر زنان (کتاب خورشید)

برگزیده دو دوره جشنواره‌ی شعر فجر

تقدیرشده‌ی یک دوره جشنواره شعر فجر

نامزد جایزه‌ی قلم زرین

نامزد جایزه کتاب سال شعر جوان

نامزد جایزه کتاب سال دفاع مقدس

مجموعه‌های او که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، عبارت‌اند از:

خوش به حال آموها. ۱۳۸۶. انتشارات سازمان فرهنگی هنری شهرداری اصفهان.

از ماه تا ماهی. ۱۳۹۰. نشر فصل پنجم.

روزهای آخر آبان. ۱۳۹۰. نشر فصل پنجم.

آویشن و اندوه. ۱۳۹۳. نشر فصل پنجم.

دفتین. ۱۳۹۴. نشر فصل پنجم.

### بحث و تحلیل

غزل فارسی در دهه‌ی هشتاد و پس از آن، عرصه‌ی تحولات زبانی و ساختاری شد. تلاش شاعران ناشی از گسترش امکانات قالب غزل بود تا ضمن پایبندی به سنت، دریچه‌ای به نوجویی نیز بگشایند. حرف جدید، ظرف جدید می‌خواهد و شاعران، برای رسیدن به زبانی که دارای ویژگی معاصرت باشد، در قالب غزل دست به نوآوری‌هایی زدند. پانته‌آ صفائی بروجنی از شاعرانی است که در این مسیر گام نهاده و از ساختار سنتی غزل فرا رفته است. در این نوشتار به ویژگی‌های اشعار صفائی در حوزه‌ی زبان و فرم پرداخته می‌شود.

#### ۱. ویژگی‌های زبانی

تغییرات محتوایی به شکل ناگزیری در پیوند با تغییرات زبانی است. «در بررسی زبان یک شاعر، یا یک دوره‌ شعری، می‌توان این نکات را مورد بررسی قرار داد: واژگان، ترکیبات، نحو» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۲-۹۳). در ادامه به تغییرات زبانی در اشعار صفائی در این سه حوزه (واژگان، ترکیبات، نحو) پرداخته می‌شود.

## ۱-۱. واژگان

واژه، نخستین و مهم‌ترین ابزار شاعر است. گستردگی دامنهٔ لغات، نشان‌دهندهٔ وسعت دید و دنیای ذهنی شاعر است و به همین علت، امکانات وسیع‌تری را در خلق تصاویر جدید، برای شاعر ایجاد می‌کند؛ زیرا «کلمه زائیده نمی‌شود مگر با فکر، و هر کس به اندازهٔ فکر خود کلمه دارد» (نیمای، ۱۳۶۳: ۷۹). حوزهٔ واژگان، شامل اصطلاحات عامیانه، واژه‌های بیگانه، واژه‌های بومی، زمان‌نگاری، واژگان حوزه‌های خاص مثل سینما، دادگاه و... است. برجسته‌ترین حوزه‌های واژگانی شعر صفائی از این قرارند:

## ۱-۱-۱. واژه‌های بیگانه

استفاده از واژگان فرنگی که مشخصهٔ سبکی شعر مشروطه است، پس از آن نیز ادامه یافت. علل این امر را میتوان چنین دانست: «نخست آن که چون این واژگان معادل فارسی نداشتند و هم‌زمان با مشروطه وارد ایران شده بودند، در زبان شعر راه یافتند، و دوم آن که شاعران در هیجان مشروطه‌خواهی و آشنایی با دنیای غرب، بدون گزینش آن‌ها را به کار می‌بردند. یکی دیگر از علل این کار توسط شاعران، به رخ کشیدن وسعت دایرهٔ لغاتشان بوده است» (نک: مدرسی، کوشش و نوری، ۲۰۱۸: ۲۳۹) در تمام آثار صفائی، به جز مجموعهٔ «از ماه تا ماهی»، واژه‌های بیگانه، کم و بیش حضور دارند. از آن‌جا که بومی‌گرایی، یکی از ویژگی‌های برجستهٔ زبانی و محتوایی مجموعهٔ «از ماه تا ماهی» به حساب می‌آید، می‌تواند علتی برای استفاده نشدن از واژه‌های بیگانه در این کتاب باشد. صفائی، در مجموع، ۱۹ بار از واژه‌های بیگانه استفاده کرده که عبارتند از: سیندرلاً (صفائی: ۱۳۸۶: ۵۰)، ویتزین (صفائی، ۱۳۹۰ الف: ۲۳)، تابلو (همان: ۳۳)، آشیل (همان)، تاتو (صفائی: ۱۳۹۳: ۱۳)، لیزر (همان)، میکروفن (همان: ۲۰)، کانال (همان: ۳۱)، تیترا (همان: ۳۴)، سی‌دی (همان: ۵۰)، فیلم (همان)، میلیون (همان)، بوتیک (همان: ۷۸)، مانکن (همان)، آپارتمان (صفائی، ۱۳۹۴: ۶۳)، ترافیک (همان)، یو-وی (همان: ۷۲)، مید این (همان: ۷۷):

پاییزها به یاد تو می‌افتم وقتی که بی‌مقدمه در بازار

می‌ایستم مقابل یک بوتیک زل می‌زنم به صورت یک مانکن (صفائی، ۱۳۹۳: ۷۸)

زبان شعری صفائی، به زبان گفتار نزدیک است و همین عامل می‌تواند توجیه‌گر استفاده از کلمات بیگانه در شعر وی باشد. برخی از این واژه‌های بیگانه چنان در زبان فارسی، پرکاربردند که استفاده از معادل فارسی آنها، آشنایی زدایی محسوب می‌شود. اما گاهی هدف او از این کاربردها، چیزی فراتر از دغدغه‌ی زبان گفتار است:

یک، دو، سه، چا، پنج نفر آن‌ور سر زیر تیغ و پاشنه‌ها بر مین  
شش، هفت، هشت.. ما همگی این ور لم داده روی بالش made in چین (صفائی،  
۱۳۹۴: ۷۷).

صفائی در این بیت، وضعیتی دوگانه را بیان می‌کند: در مصراع اول سربازان ایرانی (سر زیر تیغ و پاشنه‌ها بر مین)، برای حفظ میهن و هویت ایرانی قرار دارند و در مصراع دوم گروهی را می‌بینیم که «لم داده روی بالش made in چین» با بی‌خیالی، مصرف‌کننده‌ی محصولات چینی‌اند. بالش، نماد رخوت است و در تقابل با «پاشنه‌ها بر مین»، بیان‌گر وضعیت جامعه‌ی ایرانی است.

## ۲-۱-۱. واژگان بومی

هم‌گام با ورود فضاهای نو به شعر فارسی و نضج گرفتن شعر نو، واژگان جدیدی نیز لازم بود تا اندیشه‌های جدید را بیان کند. «در زبان شاعرانه، می‌توان با عدول از زبان معیار، و به‌کارگیری واژگانی از زبان کهن یا روزمره، از توانش‌های نهفته در این ارزش زبانی یعنی ارزش تلفیقی واژگان به شکل صحیحی بهره‌مند شد» (آقاحسینی و آلگونه، ۱۳۸۸: ۱۷۶). با این استدلال می‌توان واژگان بومی را در زمره‌ی واژگان روزمره‌ای دانست که گویشوران از آنها استفاده می‌کنند. صفائی به ویژه در مجموعه «از ماه تا ماهی» با استفاده از واژگان بومی مناطق مختلف زادگاهش، چهارمحال و بختیاری، به هنجارگریزی زبانی دست می‌زند. این کاربست زبانی به غنای محتوایی اشعارش نیز کمک می‌کند. واژگان بومی در شعر صفائی دو گونه‌اند:

الف) کلماتی که نشان‌دهنده‌ی فرهنگ و جغرافیا و طبیعت‌اند. این کلمات، چه در زادگاه شاعر و چه خارج از آن، به شکلی واحد تلفظ می‌شوند و در شعر او کارکردی تصویری دارند، به این معنا که او با آوردن این واژگان، جغرافیای زادبومش را برای خواننده به تصویر می‌کشد. این واژگان که در «از ماه تا ماهی»، از نخستین غزل کتاب، دیده می‌شوند، عبارت‌اند از: رقص ایلپاتی کولی‌وار، دستمال‌های رها در باد، ییلاق، ایل، کوهپایه (صفائی، ۱۳۹۰: ب: ۱۲). زاینده‌رود (همان: ۱۳)، لاله‌های واژگون (همان: ۱۴)، کوه‌رنگ و چشمه‌زاغی (همان: ۱۷)، زردکوه (همان: ۱۸)، مینا (روسری حریر زنان بختیاری) (همان: ۲۱)، سُرنا (همان: ۲۲)، سبزی کوهی (همان: ۲۴)، ماه بانوی ایل و مینای سرخ (همان: ۲۵)، سواران خان (همان: ۲۶)، کوه‌های زادگاهم (همان: ۲۷)، هق و هق مَشک (همان: ۲۸)، قزغان (دیگ بزرگ مسی) (همان).

رودها سرچشمه می‌گیرند از پیراهنت لاله‌های واژگون روییده روی دامت

(همان: ۱۵)

ای کاش دنیا دشتی از گل‌های وحشی بود با هقّ و هقّ مَشک‌ها و دود قلیان‌ها  
یا کاش مثل خواب بعدازظهر صحرا بود با رقص دامن‌های پُرچین دور قزغان‌ها

(همان: ۲۸)

ب) کلماتی که تلفظ محلی آنها با تلفظ معیار متفاوت است:

بیست‌سال قدت را بر کتاب خم کردی بیست‌سال عمرت را توی موزه‌ها هشتی

(صفائی، ۱۳۹۳: ۲۵)

صفائی با استفاده از فعل «هستن» که شکل گویشی فعل «گذاشتن» است و در چهارمحال و بختیاری کاربرد دارد، دست به آشنایی‌زدایی می‌زند.

همان‌گونه که مشخص است، تمایل صفائی به سمت استفاده از واژگان گروه اول یعنی واژگان بومی‌ای است که کارکرد تصویری دارند و شعر او رنگ‌آمیزی می‌کنند. او با این کار، هم علایق بومی‌اش را نشان می‌دهد، هم مخاطب غیربومی را همراه خود نگاه می‌دارد. زیرا استفاده‌ی مکرر از واژگان گویشی، دایره‌ی مخاطبان را محدود می‌نماید.



## ۲-۱. ترکیبات

ترکیب‌ها از سازه‌های زبانی هستند که به شکل‌های مختلف دیده می‌شوند. نیما در جهت حرکت پیشنهادی خود، در کنار اقدامات گوناگون، «ناگزیر بود با به کارگیری ساخت‌های تازه و استفاده از ترکیب‌های نو، شعر خود را از افتادن در دام نثر نجات دهد» (نک: حسن‌لی، ۱۳۹۶: ۱۰۷). پس از تحولات ادبی از دهه هفتاد شمسی به این سو، تغییر نگرش و زاویه دید شاعران، در قالب ترکیب‌سازی نیز دیده شد. ترکیب‌سازی، در صورتی که برآمده از فکر و در هم‌آمیختگی زیست‌مندانۀ شعر با واقعیت باشد، هم بر جنبه هنری کار می‌افزاید، و هم توانش ذهنی و زبانی شاعر را به رخ می‌کشد.

ترکیب‌سازی در اشعار صفائی، نمونه‌های بسیار اندکی دارد، که برخی از آن‌ها قابل تأویل به گروه‌های مسندی‌اند:

بره یکروزه‌ای تا صبح بع بع می‌کند

لابلای میش‌های هر بهار آبستنت (صفائی، ۱۳۹۰: اب ۱۶):

میش‌هایت که هر بهار آبستن‌اند. شاید فقط خواب و خیالی... شاید اما باز

آه ای پلنگ ماه‌ها دیوانه‌ات هستند (همان: ۳۵): آه ای پلنگی که ماه‌ها دیوانه‌ات‌اند.

فرمانروای سرزمین کوسه‌ماهی‌ها!

ای پادشاه تاجی از خارت به روی سر (صفائی، ۱۳۹۴: ۸۶): ای پادشاهی که تاجی از خار به روی سرت است.

کجایی ای سمند کوه‌ها در زیر پایت پست؟! ای سمندی که کوه‌ها در زیر پایت پست‌اند

پس از تو هر غزالی طعمه منقار کرکس‌هاست (صفائی، ۱۳۹۳: ۳۹).

دو مورد دیگر ترکیب‌سازی در اشعار وی عبارتند از: پلنگاببر (صفائی، ۱۳۹۴: ۷).

افر - آسیابان (همان: ۷۸).

به نظر می‌رسد یکی از دلایل بسامد بسیار کم ترکیب‌سازی در اشعار صفائی، نگرش کاربردی وی نسبت به زبان باشد. بیان روان و راحت صفائی در اشعارش که در بسیاری از موارد بر زبان مخاطب عام، مماس می‌شود، او را از ورود به عرصهٔ ترکیب‌سازی باز داشته است.

### ۳-۱. نحو جملات

سومین سطح از تغییرات زبانی را باید در نحو جملات جست‌وجو کرد، که «دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی است؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان، و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۳۰). تغییر در نحو آموخته و مانوس جملات، به شاعر غزل‌سرا که مجبور است محدودیت‌های این قالب را برتابد، امکانات فراوانی می‌دهد. صفائی، با استفاده از حذف و تکرار توانسته نحو جمله را به نفع محتوا تغییر دهد:

#### ۱-۳-۱. حذف

حذف، یکی از اصلی‌ترین راه‌های زبانی برای درگیرکردن مخاطب با شعر است. در این حالت، مخاطب به عنوان فردی کنش‌گر، اجازهٔ دخل و تصرف در متن را پیدا می‌کند و می‌تواند ذهنیت خود را در متن اجرا کند. از دههٔ هفتاد شمسی «که شعر آزاد، خود را با جریان‌های ادبی جهان نزدیک کرده، تأثیرات زیادی از تکنیک‌های زبانی و ساختاری ادبیات غرب، از مسیر گونه‌های پیشرو شعر منشور به غزل نیز نفوذ کرده که بهره‌گیری از حذف‌های نحوی یکی از اصلی‌ترین این تکنیک‌هاست» (مرادی، کافی و عالی، ۱۳۹۷: ۱۴۴، به نقل از علی‌اکبری، ۱۳۸۲: ۳۷ و ۴۸). صفائی به شکل چشم‌گیری از این‌گونه حذف بهره برده است؛ به‌صورتی که می‌توان این شیوه را ویژگی سبکی وی بر شمرد که مشخصاً با استفاده از نقطه‌چین نمود می‌یابد:

وقتی تو نیستی در و دیوار خانه را      ملأه‌های گل‌بهی چارخانه را

(صفائی، ۱۳۹۰: ب: ۴۶)

گاهی نشانه تعلیق (...) برای نشان‌دادن ناتمام‌ماندن یا حذف پاره‌ای از سخن به‌کار می‌رود (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۳: ۲۳۷). از دیگر موارد استعمال سه نقطه (...) می‌توان به این موارد اشاره کرد: «الف. به جای یک یا چند کلمهٔ محذوف. ب. هنگام قطع مطلبی که بخشی از آن نقل شده است» (یاحققی و ناصح، ۱۳۸۷: ۹۱).

در اشعار صفائی، نقطه‌چین، نمودی بارز و کارکردهایی متنوع دارد، به گونه‌ای که شاعر برای بیان ۱۳ منظور، از نقطه‌چین استفاده کرده است:

دفتین	آویشن و اندوه	از ماه تا ماهی	روزهای آخر آبان	خوش به حال آهوها	
			۱	۱	۱. حذف به قرینهٔ لفظی
	۴	۱	۱		۲. حذف به قرینهٔ معنوی
	۵		۱	۳	۳. شرم زنانه
۱۸	۱۲				۴. تغییر و چرخش فضا
	۱		۱		۵. شک و تردید
۳۲	۶	۱۳	۳	۹	۶. غم و اندوه
		۶			۷. تداعی خاطره
		۱			۸. سانسور
	۲	۱			۹. شروع شعر از وسط ماجرا
۱	۱				۱۰. تداعی لکنت
۱					۱۱. مترادف قرار دادن
	۱				۱۲. به جای یک مصراع
۲	۴	۱۰	۱۵	۹	۱۳. سپیدخوانی

۱. حذف به قرینهٔ معنوی:

گفتم که من بدون تو هرگز به هیچ کس  
گفتی به نیشخند که: «آری! ببینمت!»  
(صفائی، ۱۳۸۶: ۸)

۲. حذف به قرینهٔ لفظی:

در من زنان دیگری را کشف خواهی کرد  
با هر یک اما رنج‌های دیگری را هم  
(صفائی، ۱۳۹۰ الف: ۴۱)

۳. شرم زنانه:

روزی اگر یکبار دیگر با تو بودن را  
حتی اگر از دور آن چشمان روشن را  
(صفائی، ۱۳۹۰: ۸۷)

۴. تغییر و چرخش فضا:

گه گاه هم در باد گویا پنجه‌ای می‌زد  
در شهر دخترهای عاشق هدیه می‌گیرند  
اینجا ولی شب‌ها صدای شیهه می‌آید  
در دشت‌های ترکمن صحرا دوتارش را  
پیچیده در روبان و گل، گاهی نوارش را  
انگار اسبی خسته می‌جوید سوارش را  
(صفائی، ۱۳۹۴: ۱۰)

۵. شک و تردید:

شاید فقط خواب و خیالی... شاید، اما باز  
آه ای پلنگِ ماه‌ها دیوانه‌ات هستند!  
(صفائی، ۱۳۹۰: ۳۵)

۶. غم و اندوه:

تو نیستی... / منم و شاخه‌های خشک انار / و ابرها چه خیالات درهمی دارند!  
(صفائی، ۱۳۹۰: الف: ۱۴).

۷. تداعی خاطره:

و یاد آن زن کولی می‌افتم... / چادرش یک عمر به دنبال تو جارو زد خیابان‌های تهران  
را (صفائی، ۱۳۹۴: ۴۰)

۸. سانسور:

چه عصری می‌شود! نان و پنیر و سبزیِ کوهی  
من و تو، عطر چایی، بعد... بالینم  
(صفائی، ۱۳۹۰: ۲۴)

۹. شروع شعر از وسط ماجرا:

بعد برگشتی و از دور نگاهم کردی  
کوه بودم به نگاهی پر کاهم کردی

(صفائی، ۱۳۹۰: ب: ۳۸).

۱۰. تداعی لکنت:

من که می‌دانم برایت لکنت من مسخره‌ست / میخ...می‌خندی به بغ...بغضم به  
تأ...تأکیدهام! (صفائی، ۱۳۹۴: ۲۱).

۱۱. مترادف قرار دادن:

تبر... / کبریت... / دینامیت! / این عشق است و یک عمر است / مرا از هر زنی که  
می‌شناسد، دوست‌تر دارد!! (صفائی، ۱۳۹۴: ۵۸).

۱۲. در نقش یک مصراع:

که گفته است که چون خنجری فرو بکنند / درست در کمر «چارباغ عباسی»؟ /... / صدای  
رادپو که هی «سلام تهران» را - (صفائی، ۱۳۹۳: ۳۴).

برخی از کاربردهای نقطه‌چین در آثار صفائی، به جنسیت وی ربط دارد. زمانی که شاعر از نقطه‌چین برای نشان دادن شک و تردید، شرم زنانه، انصراف از ادامهٔ مطلب، دریغ و حسرت، التماس، لکنت، بغض، خودسانسوری، شروع شعر از میانهٔ ماجرا، ترس و وحشت و... استفاده می‌کند، زبان جنسیت زدهٔ او آشکار می‌شود. علاوه بر فمینیست‌ها که بر نگارش زنانه و تأثیر جنسیت بر زبان آثاری که زنان خالق آن‌ها بوده‌اند، تأکید دارند دو رشته‌ی زبان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان نیز بر جنسیت، به عنوان متغیری که بر زبان تأثیرگذار است، تکیه کرده‌اند. جامعه‌شناسی زبان به نقش عوامل اجتماعی و غیرزبانی در ساخت، کاربرد و تحول زبان می‌پردازد. یسپرسن\*، زبان‌شناس دانمارکی، در توصیف شیوهٔ سخن زنان، بر این عقیده است که: «زنان... جملات و ساخت‌های مرکب و پیچیده را کم‌تر در گفتار خود به کار می‌برند، و به خودافشاگری در قالب جملات ناتمام یا ناقص بیش‌تر متمایل هستند» (فارسیان،

\* Jespersen

۱۳۷۸: ۱۹). بسامد استفاده از نقطه‌چین به منظور سپیدخوانی در اشعار صفائی، مؤید نظر یسپرسن است. میزان استفاده از سپیدخوانی در اشعار صفائی از این قرار است:

خوش به حال آهوها	روزهای آخر آبان	از ماه تا ماهی	آویشن و اندوه	دفتین
۹	۱۵	۱۰	۴	۲

هم‌چنین تعداد اشعاری که در بیش از ۳ بیت از غزل، سپیدخوانی دارند، اینگونه است:

روزهای آخر آبان	از ماه تا ماهی	آویشن و اندوه	دفتین
۳	۳	۱	۱

من خاک سرزمین صبوری که هیچ‌وقت  
تو: جاده‌ای شلوغ که دائم سرت پُر است  
در شام بی‌ستاره من برق می‌زند  
نه پیش‌تر می‌آید و نه دور می‌شود  
شاید تویی که خیره‌ای از دورها به من  
می‌خواستی که در دلم آتش به‌پا کنی  
من خاک سرزمین حجازم، دلم پر است  
در انتظار عابر دوری که هیچ‌وقت  
از کثرت عبور و مروری که هیچ‌وقت  
از دوردست نقطه نوری که هیچ‌وقت  
یک شب‌چراغ بر سر گوری که هیچ‌وقت  
با چشم‌های مست غروری که هیچ‌وقت  
حالا نگاه کن به تنوری که هیچ‌وقت  
از دختران زنده‌به‌گوری که هیچ‌وقت  
(صفائی، ۱۳۹۰ الف: ۳۱).

صفائی در تمام ابیات این غزل، دست به سپیدخوانی زده است. در سپیدخوانی، شاعر جمله را به صورت ناقص رها می‌کند و با آوردن نقطه‌چین، دریافت ادامه جمله را به مخاطب واگذار می‌کند. سپیدخوانی می‌تواند در برگیرنده بسیاری از کاربردهای نقطه-چین مانند حذف به قرینه معنوی، شرم زنانه، خاطره‌بازی و... باشد.

## ۲-۳-۱. تکرار

«هرچه شاعر در گزینش واژگان و سواس و دقت بیش‌تری داشته باشد، به‌همان-نسبت در انتقال تجربیات خود موفق‌تر است. گفتنی است که کلمات به‌تنهایی فاقد ارزش‌اند. ارزش و اعتبار آن‌ها در قرار گرفتن‌شان در یک بافت ساختاری است. و تنها در این صورت است که واژه‌ها قادر خواهند بود، تجربه‌ی شاعر را منتقل کنند» (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۳۹). ارزشمندی این نظر از این رو است که «ساختار آوایی کلمه خود-علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش- از رهگذر مجموعه‌ای از اصوات، به‌گونه‌ای غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند... در این قلمرو است که موسیقی شعر به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود» (نک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۶: ۳۱۹-۳۲۱). صفوی برای ایجاد توازن در سطح واژگان، قائل به سه سطح است که بر اثر تکرار پدید می‌آیند و عبارت‌اند از: تکرار در سطح واژه، تکرار در سطح گروه و تکرار در سطح جمله (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

هرچند این سه دسته تکرار در اشعار صفائی دیده می‌شوند، تکرار در سطح گروه و جمله، نموده‌های بیشتری دارند.

### ۱-۳-۲-۱. تکرار در سطح گروه

«منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیش‌تر ساخته شده است و نقشی واحد در جمله داراست» (همان: ۲۰۷). تکرار گروه، علاوه بر افزایش موسیقی در سطح کلام، باعث نوعی تعلیق نیز می‌شود؛ چرا که در ادامه‌ی یک گروه، ممکن است جملات متفاوتی بیاید و هر کدام حس و حال متفاوتی القا کند. تکرار گروه، هم‌چنین بر تمرکز شاعر روی یک نقطه دلالت می‌کند که بر مدار آن، اقمار کوچک و بزرگی در دوران هستند. ایجاد مفهوم‌ها و تصاویر متفاوت که پس از هریک از این گروه‌های مشابه می‌آیند، نشان‌دهنده‌ی گستره‌ی ذهنی شاعر و اهمیت موضوع برای او، نیز است. هرچه گروه کوچک‌تر باشد، امکان گسترش آن بیش‌تر است و طبیعتاً هرچه گروه بزرگ‌تر باشد، محدوده‌ی کلماتی که می‌توانند پس از آن قرار بگیرند و منتهی به خلق

تصویر و مفهوم مرتبط با فضای کلی شعر شوند، تنگ‌تر است. برای مثال بعد از گروه «خوش به حال» می‌توان مضامین و تصاویر بسیار متنوعی را بیان کرد؛ ولی پس از گروه «خوش به حال درخت خانهٔ ما» دایرهٔ بسته‌ای از مفاهیم می‌توانند بیابند.

تکرار گروه در اشعار صفائی	بسامد
خوش به حال آهوها	۵
روزهای آخر آبان	۱۳
از ماه تا ماهی	۱۲
آویشن و اندوه	۱۲
دفتین	۱۴

نمونه:

هنوز اول صبح است و وقت بسیار است / که تکه‌های تو را از اتاق جمع کنم / که تکه-های تو را استکان خُرَدشده!... / که تکه‌های تو را... / آه! میز صبحانه!... (صفائی، ۱۳۹۴: ۳۷).

صفائی ترکیب «کفش‌های تابه‌تا» را در سه غزل متوالی (صص ۱۱-۱۵)، در مجموعهٔ خوش به حال آهوها آورده است. این کار ضمن ایجاد پیوستگی بین اشعار، باعث شخصی‌شدن ترکیب نیز می‌شود، تا جایی که مخاطب با شنیدن این ترکیب در جای دیگر و در شعر دیگران، به یاد شعر صفائی می‌افتد.

## ۲-۲-۳-۱. تکرار در سطح جمله

«تکرار در سطح جمله، در اصل تکرار مجموعه‌ای از عناصر دستوری است به شرط آن که از محدودهٔ گروه فراتر رود و دیگر در سطح گروه قابل بررسی نباشد. تکرار در سطح جمله نیز می‌تواند به دو شکل ناقص و کامل مطرح گردد. در هم‌گونی ناقص، بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود؛ اما در هم‌گونی کامل، تمامی یک جمله تکرار می‌شود» (نک: صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۰-۲۱۲).



تکرار جمله در اشعار صفائی	بسامد
خوش به حال آهوها	۲
روزهای آخر آبان	۸
از ماه تا ماهی	۸
آویشن و اندوه	۱۸
دفتین	۱۸

نمونه:

خسته‌ست، خسته‌ست، خسته‌ست / از این که یک‌عمر رفته‌ست / از هر طرف باد گفته -  
ست / از هر طرف... بادبادک (صفائی، ۱۳۹۰: ب: ۸۰).

صفائی در غزلی با مطلع:

در خلوت پامیر حالا هفتصد سال است تنها صدای زوزه‌های باد می‌آید  
یک زن که آنیمای یک قوم فراموش است هر شب درون غار دارد سنگ می‌زاید  
(صفائی، ۱۳۹۴: ۴۹).

به جای بیت آخر، این نیم‌مصراع را که در حالت متعارف این غزل، یک مصراع به  
حساب می‌آید، دوبار به صورت زیر هم تکرار می‌کند:

در غار یالش را به سنگی تیره می‌ساید در غار یالش را به سنگی تیره می‌ساید  
(همان).

او با این شگرد، هم به هنجارگریزی قالبی دست می‌زند، و هم تصویری را در ذهن  
خواننده خلق می‌کند که ادامه‌دار بودن آن، ابتدا با تکرار کلامی و سپس با بهره‌گیری از  
نقطه‌چین، نشان داده می‌شود. در مجموعه دفتین نیز، با تکرار «هفتصد سال است در  
پامیر..» و خلق شعر حول محور آن، سه غزل متوالی را (صص ۵۲-۵۹) با تکرار این  
مضمون می‌آورد.

## ۲. ویژگی‌های شکلی

در نگاه اول منظور از شکل شعر همان قالب آن است؛ اما این اصطلاح در نقد امروز دو بخش است؛ شکل بیرونی شعر که همان قالب آن است، مثل غزل، قصیده، شعر نیمایی، رباعی و...؛ و شکل درونی یا فرم ذهنی شعر، که بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن با هم‌دیگر توجه دارد (محمودی، ۱۳۹۶: ۱۱۳).

تغییر شکل نوشتاری قالب غزل از سوی منوچهر نیستانی و سپس محمدعلی بهمنی نخستین تلاش برای تحولی است که پس از مدتی وقفه از دههٔ هفتاد به بعد از سر گرفته شد (نک: همان: ۱۱۹)؛ و البته به این شکل، محدود نماند و ابعاد گسترده‌ای از تغییر شکل بیرونی را به قالب کلاسیک غزل تزریق کرد. یکی از مهم‌ترین علل این ظرفیت در غزل نو، وجود روایت در شعر است. اگر شعری فاقد درهم‌تنیدگی محتوایی باشد، قریب‌به‌یقین نمی‌توان در سطح بیرونی آن دست به تغییر شکلی زد، و حتی اگر چنین اتفاقی بیفتد به‌علت هم‌راه نداشتن فرم ذهنی، تلاشی بیهوده خواهد بود. هرچند روایت در شعر گذشتهٔ فارسی نیز به‌ویژه در قالب مثنوی، نمونه‌هایی داشته است و شاعران ضمن شعر و در راستای هدف خود، به طرح یک داستان پرداخته‌اند، این شیوه، وجه غالب شعر قرون گذشتهٔ ایران نیست، و تنها در شعر معاصر، با روایت، به معنای خاص آن روبه‌رویم. یکی از دلایل این نکته، می‌تواند متأثر از تعامل ادبیات و سینما با هم باشد.

### ۲-۱. برهم‌زدن سطر بندی متداول با نویسی متفاوت

صفائی در آن دسته از اشعار که نویسی متفاوت را فراروی خواننده قرار می‌دهد، در تلاش است با این کار، شعر را به جای محور عمودی، در محور افقی جریان دهد:

یاد تو می‌افتم... / (چقدر این خانه تاریک است!) / یاد تو می‌افتم... / تو و آواز (سیما بینا) و صدای / قل‌قل قلیان و عطر چای... / شب‌های تابستان و آن... آن فرش عَنابی... (صفائی، ۱۳۹۰ الف: ۱۰).

آنچه در این مثال باعث نویشش دیگرگونه شده، انتخاب قافیه‌ای است که بخشی از آن در یک مصراع و بخشی در مصراع دیگر قرار می‌گیرد؛ ولی شاعر، به جای شکستن واژه، با قراردادن کلمه به صورت کامل در پرائتر، هم مانع از دو پاره شدن کلمه (بی/نا) و پرش ذهنی مخاطب می‌شود، و هم دست به نوآوری می‌زند. البته به نظر می‌رسد آنچه مورد نظر صفائی بوده، به دلیل محدودیت‌های صفحه‌آرایی، در کتاب شعر وی به خوبی محقق نشده، و در اصل باید این ابیات موقوف‌المعانی، به این صورت نوشته می‌شد: یاد تو می‌افتم... / (چقدر این خانه تاریک است!) / یاد تو می‌افتم... / تو و آواز (سیما بینا) و صدای / قل قل قلیان و عطر چای... / شب‌های تابستان و آن... آن فرش عَنابِی... (صفائی، ۱۳۹۰ الف: ۱۰).

صفائی در نمونه‌ای دیگر:

از آن شبی که تفنگ شکارچی پر (داده) از کویر دلم دسته‌های هوبره را-  
هنوز باد می‌آید... و بال می‌کوبد به شیشه نازکیِ بال‌های شب‌پره را  
(همان: ۴۳).

او این غزل را در کتاب بعدی خود (از ماه تا ماهی)، تکرار می‌کند؛ ولی دست به ویرایش شکل نوشتاری قبلی می‌زند، که مبین نوعی انصراف از این نویشش و تجدید نظر در آن است:

از آن شبی که تفنگ شکارچی پر دا- ده از کویر دلم دسته‌های هوبره را-  
هنوز باد می‌آید... و بال می‌کوبد به شیشه، نازکیِ بال‌های شب‌پره را  
(صفائی، ۱۳۹۰ ب: ۸۳).

البته به نظر می‌رسد شیوه نویشش افقی، در جهت طرح روایی و مرور خاطرات جاری در شعر، عملکرد بهتری در تداوم سیر ذهنی مخاطب دارند.

## ۲-۲. غزل بدون مطلع

غزل بدون مطلع، سابقه زیادی در شعر فارسی دارد، و در دیوان فروغی بسطامی نیز دیده می‌شود (نک: شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۲۰). ۶ غزل در مجموعه اشعار صفائی، بدون مطلع‌اند، که در «آویشن و اندوه» (صص ۱۶، ۴۵ و ۷۷) و «دفتین» (صص ۱۳، ۳۹ و ۴۴) و به نسبت یکسان، یعنی در هر مجموعه، ۳ غزل، دیده می‌شود:

بی‌بی تفنگ آب‌پاشش را گرفت و گفت: «جون دلم! این بازیه، اما نمی‌دونی  
اونقدر زشت و ترسناکه جنگ که حتی بازیش هم قانون نداره، هیچ قانونی  
(صفائی، ۱۳۹۳: ۱۶).

غزل‌های بدون مطلع صفائی، دارای بافتی روایی و تصویری‌اند، و بیش‌تر به این علت که از میانه ماجرا شروع می‌شوند، بیت نخستین ندارند:

من دیگر آن شکوفه بادام نیستم      دیگر شب تولد من در بهار نیست  
(همان: ۳۹).

## ۲-۳. درهم‌آمیختگی قالبی

سرودن غزل در دل مثنوی یا بر عکس، در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست. «عراقی در مثنوی عرفانی عشاق‌نامه، غزل هم آورده است... نخستین کسی که در مثنوی، غزل آورده است، عیوقی صاحب مثنوی عاشقانه ورقه و گلشاه است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

غزل‌مثنوی در اشعار صفائی، شکل‌های متفاوتی دارد:

در عکس‌هایت نقشی لز لبخندهایت نیست      در برف‌ها می‌رقصی اما ردپایت نیست  
پا می‌گذاری بر زمین محتاط و آهسته      مثل مهی... انگار روی خاک جایت نیست  
آواز می‌خوانی... یقین دارم که می‌خوانی      در شهر اما هیچ حرفی از صدایت نیست  
حتی برای من نمی‌رقصی، نمی‌خوانی!      درد دل است اینها که می‌گویم شکایت نیست!  
در گورهای دسته‌جمعی دفن‌مان کردند      گور است این‌ها قصه و شعر و حکایت نیست!  
این‌طور ذره ذره زیر گل فرورفتن      از دختران جاهلیت هم روایت نیست!

می‌رقصی اما پشت پرده... گوشه‌ی پستو می‌خوانی اما توی دالان‌های تودرتو  
 باشد! بخوان مریم! همین خواندن خودش خوبست دستی بچرخان دست چرخاندن خودش خوبست  
 شاید که فردا شهر شهر دیگری باشد یا روزها مان روزهای بهتری باشد  
 (صفائی، ۱۳۹۳: ۴۲-۴۳).

صفائی در این شعر، پس از سرودن شش بیت در قالب غزل، شعر در قالب مثنوی ادامه یافته است. ضمن این‌که از مصراع سه‌بیتی نیز بهره برده است. در نمونه‌ای دیگر، (صفائی، ۱۳۹۴: ۲۲-۲۳)، دو بیت اول را به شکل غزل می‌آورد، سه بیت بعد را به قالب مثنوی می‌برد، و پنج بیت بعد را با ردیف و قافیه دو بیت نخست شعر، از نو به صورت یک غزل کامل، می‌سراید.

به جز این موارد، آنچه از آمیزش قالب‌ها در شعر صفائی دیده می‌شود، چیزی علی‌حده است که گاه بیش‌تر از آن‌که درهم‌آمیختگی قالبی باشد: درهم‌ریختگی قالبی است. برای نمونه در غزل زیر، تغییر چندباره قافیه، تابع قانون خاصی نیست:

عصر سه‌شنبه بود و زنی مثل آفتاب	با تاکسی رسید به میدان انقلاب
پلکی زد و خیال خیابان که تخت شد	شمشماهای کوچک میدان درخت شد
عصر سه‌شنبه بود که میدان انقلاب	یک لحظه پلک بست و زنی مثل آفتاب
با ابر روسریش که در باد می‌وزید	از تاکسی پیاده شد و بعد با شتاب
همراه جمعیت شد و گم شد در ازدحام	و تیربرق‌های خیابان درخت شد
عصر سه‌شنبه است، تو در هرم این سراب	دنبال یک سؤال که مانده‌ست بی‌جواب
چون جویبار می‌گذری از ولی عصر	حالا رسیده‌ای به خیابان انقلاب
ناگاه رعد و برق و... سرت گیج می‌رود	برگ شناوری‌ست جهان روی سطح آب
وقتی به دوربین خبر خیره می‌شوی	در چشم‌هات برق سؤال‌ست بی‌جواب
زانو زدی و کوچه پر از سنگ سخت شد	بعد از تو آجر آجر تهران درخت شد

(صفائی، ۱۳۹۳: ۴۷).

نمونه‌های دیگری از این هنجارگریزی قالبی در اشعار صفائی، قابل پی‌گیری است: (صفائی، ۱۳۹۳: ۲۰ و ۲۷ و ۷۹) و (صفائی، ۱۳۹۴: ۳۶، ۴۹ و ۶۴). این هنجارگریزی، بیان‌گر ارجحیت فرم ذهنی نسبت به شکل بیرونی در دید شاعر است. آنچه مهم است روایت است و همه‌چیز در خدمت این روایت قرار می‌گیرد. شعر صفائی نشان‌دهنده‌ی نوسان بین محدودیت‌های قالب کلاسیک و فراروی از آن است.

#### ۴-۲. تغییر قافیه در بیت آخر

تغییر قافیه در پایان غزل به منظور شکست فضا، از اواخر دههٔ هفتاد در غزل نو رواج چشم‌گیری یافت و بسیاری از غزل‌پردازان، دست به این کار زدند. هرچند در برخی موارد، تقلید صرف، باعث ایجاد تکلف و منطقی نبودن این تغییر قافیه بود، ولی در موارد بسیاری، شاعران، ماهرانه از پس این کار بر آمدند. نقطهٔ مشترک بیش‌تر این غزل‌ها، استفاده از قافیهٔ متضاد بود، که از معروف‌ترین‌شان می‌توان به غزلی از مجتبی صادقی اشاره کرد؛ در این شعر که با ردیف «روشن» شروع می‌شود و ادامه می‌یابد، در سه بیت آخر، قافیه «خاموش» می‌شود:

قدم به دیدهٔ ما می‌نهید خانم! نه؟      چقدر تازه و خوبید، چشم ما روشن  
به آخر رؤیا می‌رسم و چشمانم      رسیده‌اند به پایان ماجرا خاموش  
(صادقی، ۱۳۸۶: ۲۱).

این روند را می‌توان ناشی از تأثیرات گستردهٔ سینما بر ادبیات در این سال‌ها، و قابل‌قیاس با تغییر لوکیشن در فیلم دانست.

صفائی در غزلی بدون مطلع، هشت بیت ابتدای شعر را به مرور خاطرات عاشقانهٔ تلخ، اختصاص می‌دهد:

(گاهی به من زنگی بزن حالی بپرس آخر      ما یک زمانی دوستانی مهربان بودیم!)  
خندید و با لحن غریبی بی‌تعارف گفت:      شاید... ولی آن روزها خیلی جوان بودیم  
(صفائی، ۱۳۹۴: ۴۴).

و در دو بیت پایانی، پروندهٔ این عشق را، چنین مختومه می‌کند:

حالا نه من دیگر همان بودم نه او او بود حالا سگ و درویش و دزد و پاسبان بودیم  
پرونده‌اش را بستم و گفتم: بفرمایید! در اولین فرصت و کیلم زنگ خواهد زد  
(همان: ۴۵).

از نمونه‌های دیگر این هنجارگریزی در شعر صفائی، می‌توان به آخرین غزل کتاب  
«آویشن و اندوه» اشاره کرد (صفائی، ۱۳۹۳: ۷۹).

#### ۲-۵. تغییر یک قافیه در میان غزل

شعر صفائی بیانگر اولویت محتوا بر شکل است. از نمونه‌های بارز این کار، تغییر  
یک‌باره قافیه در میانه کار، و سپس بازگشت به قافیه اصلی است. او در غزلی دوازده-  
بیتی با مطلع:

گلدانی از بنفشه و از یاس خالی‌ام زردم، دچار فاجعه خشکسالی‌ام  
(صفائی، ۱۳۹۴: ۴۲-۴۳).

در بیت نهم، قافیه را به «گذاریم» تغییر می‌دهد و ابیات باقی‌مانده به قافیه اصلی غزل  
برمی‌گردد. نمونه‌های دیگر این تغییر شکلی در اشعار صفائی را می‌توان در (همان:  
۴۹) و (صفائی: ۱۳۹۳: ۳۴) دید.

#### ۲-۶. بیت سه‌مصراع

یکی دیگر از هنجارگریزی‌ها در غزل معاصر، امتداد یافتن بیت در سه مصراع است؛  
در حالی که در تعریف بیت، همواره آن را متشکل از دو مصراع دانسته‌اند. این کار را  
می‌توان ناشی از تأثیر غزلواره بر غزل نو دانست.

«غزل‌واره بدین صورت است که شاعر در واقع شعر خود را به صورت نیمایی می-  
سراید و مصراع‌ها را هم کوتاه و بلند می‌کند، ولی در کل شعر، قافیه و یا ردیف را  
رعایت می‌کنند» (محمدی و بشیری، ۱۳۹۱: ۱۳۰).

افزایش طول بیت به یک و نیم برابر، در اشعار صفائی، ۳ بار مصداق یافته است: حتی  
برای من نمی‌رقصی، نمی‌خوانی!! (درد دل است این‌ها که می‌گویم شکایت نیست!)/  
این روزها افسوس‌هایم را نهایت نیست!... (صفائی، ۱۳۹۳: ۴۳).

و:

دیدم که با هنگامه‌خاتون می‌پرد اما/ باور نمی‌کردم که... خب خیلی جوان بودیم! /  
(حق داشت!.../ ما آن روزها خیلی جوان بودیم...) (صفائی، ۱۳۹۴: ۴۵).

در این نمونه‌ها، صفائی، مصراع‌ی را برای تأکید به بیت افزوده، و آن را در پرائنز قرار داده است. این صدای ذهن و تک‌گویی درونی، مانند موسیقی زیر صدا، به رنگ-آمیزی کار و افزایش تأثیر آن کمک می‌کند. صفائی در شعری دیگر می‌گوید:

صدای رادیو که هی «سلام تهران» را- شبیه مته به مغزت فرو کند آن وقت  
سی‌وسه‌پل که ترک می‌خورد، تو می‌شکنی! تو آه می‌کشی این شهر، این خیابان را  
(صفائی، ۱۳۹۳: ۳۴-۳۵).

این بار بدون قرارداد مصراع‌ی در پرائنز، با تصویری کردن کلام، و ایجاد بُعد میان تهران و اصفهان، خط فکری و دل‌مشغولی‌های خود را برای مخاطب، روایت می‌کند.

## ۷-۲. پایان باز

انتظار مخاطب آن است که غزل با شکل معمول شروع شود، ادامه یابد و به پایان برسد؛ اما در غزل معاصر، شاعر به شکل‌های مختلفی این نظام ذهنی را به هم می‌زند. پایان باز، یکی از شگردهای به‌کاررفته در شعر معاصر است که متأثر از «پایان نیافتگی است که در زمره نوآفرینی در پایان‌بندی داستان و نمایشنامه و فیلم‌نامه به شمار می‌رود... نمایشنامه‌نویسانی که امروز پیشتازی‌گرای خواننده شده‌اند... با شگردها و شیوه‌های نوآفرید و طرفه‌کارانه پایان‌شناسی نمایشنامه‌های خود را آفریده‌اند که بیش‌ترین ویژگی آن‌ها پایان‌نیافتگی است» (نیک‌منش و مقیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۰، به نقل از ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۱۱۱-۱۱۲). در این شیوه، شاعر، مخاطب را با روندی گنش‌گرانه وارد روایت می‌کند و از او می‌خواهد که طبق برداشت خود، به شعر پایان بدهد.

صفائی در دو غزلِ روایی، این شیوه را اعمال کرده است. در غزلی با مطلع:  
بی‌بی تفنگ آب‌پاشش را گرفت و گفت: / «جون دلم این بازیه اما نمی‌دونی... (صفائی،  
۱۳۹۳: ۱۶-۱۷).



شاعر، ضمن پیش‌برد گفت‌وگویی درباره جنگ، با استفاده از تغییر لحن، در کنار هم‌راه کردن مخاطب با سیر داستانی شعر و آوردن نمونه‌های ملموس از تأثیرات جنگ مانند: «توی حیاط مدرسه موشک زدن... مردا/ دستا و پاهاشونو ریختن توی یک گونی». در بیت آخر تنها به آوردن یک مصراع اکتفا می‌کند: دستش شبیه شاخه‌ای در باد می‌لرزید... (همان).

این تصویر، ضمن تداعی کردن بغض شاعر و ناتوانی او از گفتن ادامه شعر، فرصتی به مخاطب می‌دهد تا بیش‌تر در فضای شعر قرار بگیرد و شعر را به صورت دلخواه خود تمام کند.

### نتیجه‌گیری

پانته‌آ صفائی در راستای پیوند عمیق‌تر محتوا و شکل سروده‌هایش، دست به استفاده از شگردهای مختلف زبانی و شکلی زده است که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هرچند ویژگی‌های محتوایی و شکلی شعر، به‌مثابه دو روی یک سکه، قابل تفکیک نیستند، می‌توان با بررسی جداگانه‌ی هر کدام از این عرصه‌ها، نقبی به عرصه‌ی دیگر نیز زد.

صفائی در حوزه‌ی زبان، به واژگان، ترکیبات و نحو جمله دقت کرده است. استفاده از واژگان بیگانه و واژگان بومی، نشان‌دهنده‌ی برخورداری شاعر از زبانی است که طیف گسترده‌ای از مخاطبان را در بر می‌گیرد. زبان او که برآمده از زبان گفتار است، به نزدیکی و بهره‌مندی شعر از طیف گوناگونی از واژگان انجامیده است. واژگان بیگانه و بومی، دو سوی یک بُردار واژگانی‌اند که در میانه‌ی خود شامل واژه‌هایی می‌شود که اکثر فارسی‌زبانان (فارغ از وابستگی‌های قومی یا تعلق خاطر به واژگان بیگانه) از آنها استفاده می‌کنند. این ویژگی باعث تنوع زبانی شعر صفائی شده است چنان‌که هرکس بخشی از علائق زبانی خود را در شعر او می‌یابد. سادگی و روان بودن زبان او، باعث شده تا تمایل کمتری به ترکیب‌سازی از خود نشان بدهد تا جایی که در موارد محدودی نیز که دست به این کار زده، شعرش دچار تکلف زبانی شده است. صفائی در نحو

جملات، از «حذف» به اشکال مختلف استفاده کرده است. حذف‌ها معمولاً با نقطه‌چین نشان داده شده‌اند. بسامد این‌گونه حذف را در اشعار وی می‌توان ناشی از جنسیت و تمایل به ناتمام رهاکردن صحبت دانست. از دیگر ویژگی‌های نحوی در اشعار صفائی، «تکرار» است که مشخصاً در دو سطح گروه و جمله، کاربرد وسیعی دارد.

شکل شعر صفائی نیز ویژگی‌هایی دارد که عبارت‌اند از: برهم‌زدن سطر بندی متداول با استفاده از نویسه‌های متفاوت، سرودن غزل بدون مطلع، درهم‌آمیختگی قالبی، تغییر قافیه در بیت آخر یا در بیتی در میانه‌ی غزل، بیت سه‌مصراع، و استفاده از پایان‌باز. مجموع ویژگی‌های زبانی و شکلی در شعر پانته‌آ صفائی، نشان می‌دهد که زبان و شکل شعر برای او ابزاری است تا حرف مورد نظرش را راحت‌تر بیان کند و به همین علت است که هرجا مانعی زبانی و یا شکلی بر سر راه بیان مقاصدش ببیند، بی‌هیچ تأملی از سد آنها می‌گذرد. این عبور گاه به قیمت شکستن هنجارهای دیرسال سنت ادبی در شعر او رخ می‌دهد.

#### یادداشت‌ها:

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد کبری موسوی قهفرخی است که با عنوان «گردیسی زبانی و محتوایی در اشعار منتشرشده‌ی مریم جعفری آذرمانی، طاهره خنیا، پانته‌آ صفائی، با نگرش تحلیلی به دلایل دگردیسی اشعار زنان غزل‌سرا (۱۳۸۶-۱۳۹۶)» با راهنمایی دکتر شیرزاد طایفی، شهریور ۱۳۹۸ در دانشگاه علامه طباطبائی، از آن دفاع شد.

۲. پانته‌آ صفائی کتاب‌های دیگری نیز دارد که عبارت‌اند از: گریه‌های حوا (۱۳۸۶)، دیشب کسی مزاحم خواب شما نبود؟ (۱۳۸۸) و رارا (۱۳۹۸). از دو کتاب نخست، نمونه‌هایی در این پژوهش وجود ندارد و کتاب سوم نیز در بازه‌ی زمانی آثار بررسی‌شده (۱۳۸۶-۱۳۹۶)، منتشر نشده بود.

## منابع و مأخذ:

- آقاحسینی، حسین و آنگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۸۸). «هاله ارزشی واژگان». جستارهای ادبی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی سابق). دوره دوم، شماره ۱۶۵، صص ۱۶۱-۱۸۰.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و یدالله شکری و جواد جعفری‌نسب. (۱۳۹۸). «تحلیل قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیا و جلوه‌های بومی زبان در غزل معاصر». شعرپژوهی. شماره ۴۲، صص ۲۵-۴۶.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۶). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. چ چهارم، تهران: ثالث.
- سمیعی گیلانی، احمد. (۱۳۸۳). ویرایش و نگارش. چ ۵، تهران: سمت.
- ذاکری، محمدصالح، آقاگل‌زاده، فردوس و عامری، حیات. (۱۳۹۸). «توصیف و تبیین نوآوری‌های زبانی در شعر کلاسیک امروز و بررسی سهم آنها در ادبی شدن کلام». سبک-شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). شماره ۴۴، صص ۱-۱۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی. تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۶). موسیقی شعر. چ هفدهم، تهران: آگه
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). سبک‌شناسی شعر. چ ۳ از ویرایش دوم، تهران: میترا.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳). سیر غزل در شعر فارسی. چ ۴، تهران: فردوس.
- صادقی، مجتبی. (۱۳۸۶). از دوست داشتن در تمام جهان. تهران: سوره مهر.
- صفائی، پانته‌آ. (۱۳۸۶). خوش به حال آهوها. اصفهان: انتشارات سازمان فرهنگی و هنری شهرداری اصفهان.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰الف). روزهای آخر آبان. تهران: سوره مهر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰ب). از ماه تا ماهی. چ دوم، تهران: فصل پنجم.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۳). آویشن و اندوه. چ دوم، تهران: فصل پنجم.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۴). دفتین. تهران: فصل پنجم.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). از زبانشناسی به ادبیات. تهران: سوره مهر.
- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۸۰). ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر). چ دوم، تهران: فردوس.

فارس‌یان، محمدرضا. (۱۳۷۸). جنسیت در واژگان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. استاد راهنما: علی افخمی. دانشگاه تهران.

کوشش، رحیم، مدرّسی، فاطمه و نوری، زهرا (۲۰۱۸). «بررسی شاخصه‌های سبکی واژگان جریان‌های شعر معاصر». *مطالعات ایران‌شناسی*. دانشگاه آتاتورک. سطح ۸. صص ۲۳۱-۲۵۵.  
مرادی، محمد، کافی، غلام‌رضا و عالی، احمد (۱۳۹۷). «بررسی نوآوری‌ها و شگردهای زبانی رایج در غزل شاعران دهه هشتاد». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، سال نوزدهم، شماره ۳۷، صص ۱۲۵-۱۵۲.

محمدی، علی و بشیری، علی‌اصغر (۱۳۹۱). «غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن». *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال دهم. شماره هیجدهم، صص ۱۲۱-۱۴۴.

محمودی، علی‌محمد (۱۳۹۶). «مقاله بررسی تحول «ساختار» و «شکل» غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی». *فنون ادبی*، سال نهم، شماره ۳ (پیاپی ۲۰)، صص ۱۱۱-۱۲۷.

نیک‌منش، مهدی و مقیمی، فاطمه (۱۳۸۸). «روش پایان‌بندی در شعر قیصر امین‌پور». *ادب-پژوهی*. شماره ۷ و ۸، صص ۱۰۱-۱۲۳.

یاحقی، محمدجعفر و ناصح، محمدمهدی. (۱۳۸۷) *راهنمای نگارش و ویرایش*. چ ۲۶، مشهد: به‌نشر.

یوشیج، نیما. (۱۳۶۳) *حرف‌های همسایه*. چ ۵، تهران: دنیا.