

بررسی زبان شعر طاهره صفارزاده در دوره دوم شاعری (اشعار دفترهای طنین در دلتا، سد و بازوان، سفر پنجم)

دکتر احمدرضا یلمه‌ها*

مهدیه ولی محمدآبادی**

چکیده

طاهره صفارزاده از شاعران صاحب سبک شعر نو فارسی است که توانسته است به زبان خاص خود در شعر دست یابد. واکاوی شعر صفارزاده نشان می‌دهد که با وجود تأکید وی بر حضور اندیشه و معنا در شعر، شکل ظاهری و صورخیال نیز در اشعار او مورد توجه قرار گرفته است. وی به خصوص در اشعار بلند خود، به ساختمان شعر بسیار اهمیت می‌دهد و این ساختمان را با نوعی از این تداعی‌های ذهنی که به شکل دوایری تو در توست ایجاد می‌کند. راز فهم و درک زبان شعر صفارزاده در شناخت و ارتباط همین دوایر تو در توست که در عین وابستگی از استقلال لازم برخوردارند و انواع دیگر هنجارگریزی‌های معنایی، نوشتاری، سبکی و زبانی را در شعر او زیبا و بدیع می‌سازد. صفارزاده هم‌چنین در سه دفتر مورد بررسی اهمیتی به وزن شعر نمی‌دهد و به جای آن از طنین که نظریه خاص اوست استفاده می‌کند. وی با انتخاب بجا و حساب شده کلمات، تصاویر و انواع صنایع لفظی و معنوی به صورتی که ارتباطات عینی و ذهنی آن‌ها در شعر حفظ شود، به شعر انرژی القا می‌کند و مخاطب را در هنگام خواندن شعر بیدار نگه می‌دارد. در این مقاله به بررسی زبان شعر او در سه دفتر طنین در دلتا، سد و بازوان و سفر پنجم، بر اساس آرا و اندیشه‌های فرمالیست‌های روسی پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی

صفارزاده، زبان شعر، آشنایی‌زدایی، قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی

مقدمه

طاهره صفارزاده یکی از چهره‌های شاخص و درخشان شعر در روزگار ما بود. شاعری که دوره‌های متعدد شعری را پشت سر گذاشته است و اگر نگاهی دقیق و موشکافانه به دوران شاعری او داشته باشیم، نه تنها دوره‌های متعدد را در طول زمان، بلکه در هر دهه نیز می‌توان شناسایی کرد. در یک برداشت کلی از جمیع نظراتی که در خصوص شعر صفارزاده مطرح می‌شود می‌توان شعر صفارزاده را به سه دوره تقسیم کرد. سه دوره که اگر چه گاهی نزدیکی‌هایی با یک‌دیگر دارند، اما از بنیاد و اساس تفاوت‌های چشم‌گیری بین آن‌ها وجود دارد. حتی گاهی این تفاوت‌ها چنان بارز است که احساس می‌شود که شاعر آن‌ها با هم فرق می‌کند. دوره اول که از ابتدای مطرح شدن او به عنوان شاعر — با کتاب ره‌گذر مهتاب در سال ۱۳۴۱ آغاز می‌شود و تا انتشار کتاب دفتر دوم ادامه می‌یابد. دوره دوم شعر او که با کتاب «طنین در دلتا» آغاز می‌شود، با سد و بازوان ادامه می‌یابد و در سفر پنجم خاتمه می‌یابد. دوره سوم که با کتاب بیعت با بیداری آغاز می‌شود و تا پایان عمر شاعر ادامه می‌یابد. نظرات مختلفی در خصوص این دوره‌های شعری مطرح شده است. برخی دوره دوم شاعری او را بهترین دوران معرفی کرده‌اند

* استاد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دهقان، گروه زبان و ادبیات فارسی، دهقان، ایران (نویسنده مسؤول)

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان، ایران.

و معتقدند که « شعرهای این دوره از موفق‌ترین نمونه‌های شعری صفارزاده است که ضمن برخورداری از اندیشه قوی، جوهر شعری را نیز از دست نداده است و در واقع درخشش صفارزاده در همین دوره است که او را در سلک شاعران موفق معاصر قرار می‌دهد» (خلیلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱۰). برخی دیگر نیز سومین دوره را بهترین دوره شاعری صفارزاده معرفی می‌کنند و معتقدند که شاعر در دوره دوم شاعری خود «به نوعی تحت تأثیر تئوری‌های ادبی غربی قرار گرفته و مطابق با آن تئوری‌ها به سرودن شعر پرداخته است، چرا که نوعی تئوری‌زدگی در شعرهای این دوره از زندگی شاعر دیده می‌شود و این تئوری‌زدگی ناخودآگاه و در نتیجه آشنایی شاعر با زبان و ادبیات خارجی است (اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۶۵). مقاله حاضر بدون این‌که قصد رد یا قبول یکی از این نظرات را داشته باشد با توجه به گستردگی معانی و مضامین شعر صفارزاده صرفاً به بررسی زبان شعر او در دوره دوم شاعری یعنی در کتاب‌های «طنین در دلتا» (اشعار سال‌های ۴۹-۵۰)، «سد و بازوان» (اشعار سال‌های ۴۸-۴۵)، و «سفر پنجم» (اشعار سال‌های ۵۱-۵۵) می‌پردازد.

برای ورود به بحث اصلی ابتدا تعریف جامعی از زبان شعر ارائه شده و سپس شعر مرحوم طاهره صفارزاده بر اساس همین تعریف مورد بررسی قرار می‌گیرد.

زبان شعر

«تحقیقات مستقل درباره زبان شعر در دوره مدرن و با ظهور علم زبان‌شناسی رونق بسزایی گرفت. فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی که بین سال‌های ۱۸۷۵ تا ۱۹۱۳ می‌زیست در کتاب دوره زبان‌شناسی عمومی مباحثی را مطرح نمود که می‌توان از آن به عنوان نقطه عطفی در توجه مستقل به زبان یاد کرد. پس از او، فرمالیست‌های روسی اولین گروهی بودند که به طور خاص به زبان شعر پرداختند. پرسش اصلی آنان این بود که ادبیت یک اثر در چیست و در ضمن پاسخ به این سؤال زوایایی از زبان شعر را هم مورد مذاقه قرار دادند. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۵۷). آنان ثابت کردند که تفاوت‌هایی بین زبان روزمره و زبان شعر هست که این تفاوت‌ها بیشتر به فرم زبان مربوط است. «آنان به ویژه به ضربانگ علاقه‌مند بودند و آن را از وزن تحمیل شده بر شعر مستقل می‌کردند.» (هارلند، ۱۳۸۲: ۲۳۸)

عصاره و خلاصه مطالب فرمالیست‌ها درباره زبان شعر در کتاب جفری لیچ با عنوان *A Linguistic Guide to English Poetry* گرد آمده است. به اعتقاد وی (یا به اعتقاد همان فرمالیست‌ها) برجسته‌سازی و عادت‌شکنی گوهر اصلی و پایدار هنر است و این برجسته‌سازی‌های و هنجارگریزی‌ها در دو دسته قاعده‌کاهی (که انحراف از زبان معیار و حتی انحراف از زبان ادبی عرف جامعه است) و قاعده‌افزایی (که افزودن قاعده‌ای بر قواعد زبان هنجار است) قابل تقسیم‌بندی است. کوروش صفوی برای تسهیل شناخت شگردهای فرمالیست‌ها، موارد قاعده‌کاهی را از قول لیچ این‌گونه بر می‌شمارد: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سلکی، هنجارگریزی زمانی. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۹)

قاعده‌افزایی نیز از نظر فرمالیست‌ها شگردهایی را شامل می‌شود که از طریق فرایند تکرار کلامی حاصل می‌شود، این تکنیک‌ها وابسته به صورت کلام است و در غایت امر منجر به ایجاد نظم می‌شود. قاعده‌افزایی بر حسب توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی متن دخالتی ندارد. (جعفری، ۱۳۸۵: ۱۱). با وجود این تعاریف، فرمالیست‌ها هرگز از اهمیت درونمایه شعری غافل نبوده‌اند، یاکوبسن هنر را پاره‌ای واقعیات اجتماعی می‌داند و بر تأثیر اجتماعی آن حساس است و

موکارفسکی مرز مشخصی را بین زبان و موضوع قایل نمی‌شود و عنوان می‌دارد نمی‌توان ادعا نمود که ارتباط موضوع با واقعیت هیچ نقشی در ساختار اثر ندارد. (همان: ۱۲)

در ادامه مقاله بر اساس همین آراء، به بررسی شعر طاهره صفارزاده در دفترهایی که از آن‌ها یاد شد پرداخته می‌شود، البته با توجه به این‌که صفارزاده خود بر حضور معنا در شعر بسیار پایبند است، مجبوریم که در حین بررسی زبان شعر او، به پاره‌ای از معانی و مضامین شعر او نیز توجه داشته باشیم.

زبان شعر طاهره صفارزاده

فهمیدن شعر یک شاعر مانند فراگرفتن یک زبان بیگانه است. در فراگیری زبان، به یاری مصادیق خارجی، دلالت‌های الفاظ و جمله‌ها را درمی‌یابیم و از این طریق انگاره‌های زبان را فرامی‌گیریم، و آنگاه خود می‌توانیم هرچه را که در دل داریم به آن زبان بیان کنیم یا دست کم منظور دیگران را که به آن زبان سخن می‌گویند درک کنیم. اگر اصطلاح «زبان شعر» را از معنی متعارف و سطحی آن فراتر ببریم و آن را به معنی نظامی بگیریم که مفردات و قواعد ترکیب خاص خود را دارد، آنگاه فهم شعر مانند ترجمه از زبانی به زبان دیگر خواهد بود. در اینجا نیز مانند زبان‌های معمولی، برای فهم زبان باید مفردات و قواعد ترکیب آن را بشناسیم، اما این شناسایی جز به میانجی‌گری سهیم‌شدن در تجربه‌ای که شاعر از جهان دارد — یعنی جز از راه مشاهده مصادیق سروده‌های او — میسر نتواند شد. بررسی و واکاوی دو فرآیند قاعده‌گاهی و قاعده‌افزایی در شعر یک شاعر، به عنوان دو عامل اصلی برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی شعر، کمک شایانی در شناخت زبان شاعر می‌کند، بر همین اساس برای شناخت زبان شعر صفارزاده و شریک‌شدن در دنیای شعر او در سه دفتر «طنین در دلنا»، «سد و بازوان» و «سفر پنجم» این دو فرآیند مورد بررسی قرار می‌گیرند. شایان ذکر است در بررسی چگونگی آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر صفارزاده، بیشتر به مواردی که در این سه دفتر از بسامد فراوانی تری برخوردارند، پرداخته شده و از بیان موارد با بسامد پایین خودداری شده است.

۱- قاعده‌گاهی در شعر صفارزاده

برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از طریق قاعده‌گاهی در شعر به معنای گریز و کاستن از قواعد زبان معیار و زبان ادبی است. در شعر صفارزاده این نوع آشنایی‌زدایی بسیار به کار گرفته شده و در سه سطح هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی سبکی و هنجارگریزی زمانی قابل بررسی است.

۱-۱- هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی، هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست، بلکه تابع قواعد خاص خود است (روحانی، ۱۳۸۸: ۷۸). بهتر است این‌گونه هنجارگریزی معنایی را تعریف کنیم: «[این نوع هنجارگریزی] یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده هم‌آیی واژگان. به عبارت دیگر، یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲). در این نوع هنجارگریزی شاعر دست به اعمال صور خیال در سروده‌هایش می‌زند و با زبان عاطفی و تخیل و داشتن ذهنی خلاق، صور خیال را نیز در بیان خود دخیل می‌شمارد. انواع صنایع معنوی، از تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی و پارادوکس و... در این دسته جای می‌گیرند.

در سه دفتر مورد بررسی از اشعار صفارزاده به شکل متفاوتی این هنجارگریزی را می‌توان مشاهده کرد. اشعار این سه دفتر، به

خصوص اشعار بلند آن در واقع بر مبنای نوعی تداعی ذهنی است که به شکل دوایری تو در تو که دارای مرکزی است، ساختمان شعر را می‌سازد.

مثلاً شعر سفر اول «مجموع تداعی‌هایی است بر مبنای تناسب و تضاد و اغلب با مایه طنز که در حین تماشای صحنه‌ای دهشتناک (از نظر شاعری که برای نخستین بار ناظر این صحنه شده است) به وجود می‌آید. و هر تداعی موجد تداعی دیگر می‌شود و برخورد و ترکیب همه این تداعی‌ها در حقیقت ساختمان نهایی شعر را می‌سازد. ساختمانی به شکل دوایری تو در تو که در مرکز آن مرده‌ای است که در هند سوخته می‌شود. دایره اول هند (فضای اصلی شعر)، دایره دوم: وطن شاعر، دایره سوم: آمریکا کشوری که شاعر مدت‌ها در آنجا اقامت داشته است و هر کدام از دوایر محیط بر همه دوایر: فضای دنیا (فضای کلی شعر) و حرکت شعر بر جاده‌های دایره‌وار تداعی است، یعنی از هند به هرکجا می‌رود باز به همان‌جا برمی‌گردد (حقوقی، ۱۳۷۷: ۱۰۱۸). در واقع صفارزاده در شعر سفر اول، مرگ را در سه کشور هند، ایران و آمریکا با تداعی‌های ذهنی به تصویر می‌کشد و با همین تداعی‌های معانی، به بسیاری از مفاهیم چون بندگی هندی، فقر در هند، ظلم و آشفتگی در دنیا و دوران کودکی خود و... می‌پردازد. بلندی شعر به او کمک می‌کند که همه این مفاهیم را در شعر خود به کار برد و جالب‌تر از همه این‌که هیچ چیز در شعر او اضافه نمی‌نماید و تناسب کلام و ارتباط معانی با یک‌دیگر به خوبی حفظ شده است.

یا در شعر سفر زمزم که در واقع سفری ذهنی و یا شاید واقعی شاعر به امام‌زاده داود (ع) به تصویر کشیده شده است، شاعر باز این تداعی‌ها را به کار می‌برد، سفر اول سفر شاعر به امام‌زاده داود با قاطری است که مدام میل به حرکت از لبه دره دارد، این سفر در ذهن او، سفر به مکه و به سمت زمزم را تداعی می‌کند، زمزم بر پایه تضاد تصویر از یک جزیره نفتی و خشک و بی‌آب و علف را به یاد شاعر می‌آورد و در کنار آن تصویری از یک باتلاق بندری که مردی با زن و بچه‌اش در آن زندگی می‌کند!

«اینان که پیشاپیش ما می‌روند به دنبال زمزم هستند

من هم لیوان پلاستیکی‌ام را آماده کرده‌ام

شاید قسمتی داشته باشم

بر دیوار یک جزیره نفتی خواندم

آهوها را نکشید

جزیره هرگز خواب هیچ گیاهی را ندیده بود

و آهوان در حمایتی ظالمانه له‌له می‌زدند

...» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۱۴۲)

در شعر سفر عاشقانه از دفتر سفر پنجم صفارزاده نیز با چنین تداعی‌های معانی روبه‌رو می‌شویم، شاعر تصمیم دارد نامه‌ای را به شکایت به نزد مالک اشر ببرد و در این شعر نیز هر کلمه، معنای دیگری را به ذهن شاعر متبادر می‌سازد. او به راه می‌افتد، بر سپور شهر سلام می‌کند، صدای میراب، صدای تبت یدا می‌شنود، اهل مذهب بیداران است و از تصرف ودکا بیرون، ولی فاتحان به شهر او شب آورده‌اند، او از شب به یاد معنای شب بخیر و سپس شب بخیر به روح ناظر مادر خود می‌افتد، زنی که پیرهنش رنگ‌های خرم داشت و از این رنگ‌ها، به یاد درخت کجی که در اصفهان بر تپه افغان روییده می‌افتد. سپس از این تصویر به یاد افغان‌هایی که در این شهر کشته شدند، حال دوباره تصویر که آیا اسکندر شهر را گرفت یا ما خود واگذار کردیم.

این تصاویر تو در تو گاهی در شعرهای مختلف نیز دیده می‌شوند، مثلاً تصویر زنی که ترس پرتاب شدن در دره دارد، با زنی که در دره پرتاب شده است شاید برای چیدن سیب (در شعر سفر زمزم)، حال همان زن، از انتهای دره آمده است، با گیسوانی بلند تا نامه به مالک برد (در شعر سفر عاشقانه). و همین تصویر در شعر سفر هزاره (شعری به یاد دکتر علی شریعتی) این بار در سیمای مردی که از ته دره آمده است و قصد سفر به سوی تپه و بلندی را دارد نمایش داده می‌شود. مردی که وقتی می‌میرد (شهادت دکتر شریعتی) از ادامه راه باز می‌ماند ولی راه هم‌چنان باقی است.

همین تداعی‌های ذهنی در شعر صفارزاده او را به نظریه طنین و جانشین کردن طنین به جای وزن می‌رساند. به اعتقاد وی «اگر عوامل سازنده شعر کلمه، تصویر، تشبیه استعاره و تعبیر شاعرانه — نتوانند در ساختن کلیت شعر مؤثر باشند زایدند. در کلیتی که ارتباطات ذهنی و عینی دقیقاً حفظ شده و دریافت‌ها توالی پیدا کرده باشند، حتی یک عبارت ساده محاوره‌ای هم موقعیت‌زا شده و انرژی شعر را القا می‌کند. این انرژی به هم پیوسته خواننده را — البته خواننده‌ای که با آگاهی و توجه، رویدادهای شعر را دنبال می‌کند — به جلو می‌برد و برای دنبال کردن شعر بیدار نگه می‌دارد و طنین به معنای صدای ناقوس خاصیت انعکاس می‌یابد و مخاطب را بیدار نگه می‌دارد» (مصاحبه محمد حقوقی با شاعر، ۱۳۵۰)

در تعریفی که از قاعده‌گاهی در برجسته‌سازی زبان شعر داشتیم، قاعده‌گاهی را به دو نوع تقسیم کردیم، یکی خلاف قواعد زبان عمل کردن و دیگری خلاف زبان ادبی معمول عمل کردن، چرا که «قواعد ادبی نیز مانند تمام ادراکات انسانی به مرور زمان تبدیل به عادت می‌شوند و شناسایی آن‌ها برای مخاطب آسان می‌شوند. این قاعده‌ها که زمانی بیان نو و تازه ادراکات بشری بوده‌اند، به مرور زمان تعریف دقیق پیدا می‌کنند و به عامل خودکار بدل می‌شوند. زبان‌شناسان از این قواعد که ارزش زیبایی‌شناسیک خود را از دست داده‌اند با عنوان فرسودگی بازی نشانده‌ها، هنجارگریزی مستعمل و خودکارشدگی یاد می‌کنند» (جعفری، ۱۳۸۵: ۱۲). این نوع هنجارگریزی، یعنی هنجارگریزی از قواعد ادبی موجود در شعر او بسیار است و در این خصوص نوآوری‌های فراوانی داشته است. از این رو در شعر او با استعاره، تشبیه، کنایه، نمادها و... تکراری روبه‌رو نمی‌شویم، هرچه هست جدید و تازه است. استعاره، تشبیه و کنایه در شعر صفارزاده با همین نوع تصویرسازی و البته به روشنی به کار رفته‌اند. وی خود در مصاحبه‌ای با محمد حقوقی در خصوص استعاره و تشبیه در شعر خود می‌گوید: «در شعر من استعاره و تشبیه هر کدام با شخصیت مستقل، عامل ارتباط پروازهای ذهنی می‌شوند و هر کدام می‌توانند در عین وابستگی به تصویر بعدی و قبلی، به عنوان تصویر اصلی تلقی شوند، به طوری که تفکیکشان آسان نباشد و خلاصه شرایط وجودی شان صراحت، طبیعی بودن و ملموس بودن است؛ یعنی درست مثل توقعی که از کل شعر دارم». (مصاحبه محمد حقوقی با شاعر، ۱۳۵۰)

مثلاً به این شعر کوتاه او توجه کنید:

«آن سبزه / کز ضخامت سیمان گذشت / و قشر سنگی را / در کوچه‌های شبانه بابل / تا منتهای پرده‌بودن / شکافت / آن سبزه
زندگانی بود / آن سبزه زندگانی بود / و پای باطل تو / آن پای بویناک / با چکمه‌های کور / آن سبزه را شکست / آن سبزه / رویش
آزادی / آن سبزه / آزادی بود» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۲۷۵)

در این شعر آزادی را به سبزه‌ای تشبیه کرده است که به سختی از ضخامت سیمان و قشر سنگی — استعاره از موانع راه آزادی — عبور کرده، ولی در زیر پای باطل، پای بویناک و چکمه‌های کور — استعاره از ظلم و خودکامگی — نابود شده است. همان طور که می‌بینید این تشبیه و استعاره‌ها در عین وابستگی به تصویرهای قبلی و بعدی خود هویت مستقلی دارند. این تشبیه زیبا ولی تلخ را

مشاهده کنید:

«ما آن پل صبور جهانیم/ و رد پای عابر چکمیته پوش/ خسرو و اسکندر/ پیوسته رخ نموده/ از عمق جان ما/ در زیر پای پیل/ پیل رقصان/ سرها فتاده/ عاصی/ نافرمان/ در زیر پای پیل/ آن همه جانان/ بی جان» (همان: ۲۱۸).

در شعر صفارزاده، سفر، عدم رکود، مبارزه با ظلم و ظالم و وضعیت اسفناک جامعه و مضامینی از این دست فراوان است، مضامینی که استعاره‌ها، تشبیه‌ها، نمادها و کنایه‌های زیبایی را در شعر او ساخته که پیش از این، رایج نبوده است. استعاره‌هایی چون «دهبان پارسی و بیدار پارسی» استعاره از سلمان فارسی، «باد مهلک و باد بلا» استعاره از مسلمانانی که به ایران حمله کردند، یا اضافه‌های استعاری مانند «ابر گلو»، «سکوی ابر»، «کتری کسالت» و... یا اضافه‌های تشبیهی چون «بارهای جبر ستایش»، «بار بلور پرشش»، «بارهای صبر و ستم»، «قبیله شعر»، «سلول‌های عشق»، «سلول‌های راه»، «ما ماهیان جدا از آب» و...

نماد و نمادپردازی نیز در شعر صفارزاده جایگاه خاصی دارد، به صورتی که گاه شاعر از ابتدا تا انتها با نمادپردازی به موضوعی می‌پردازد. مثلاً در شعر «گردباد» می‌خوانیم: ناشناسان/ گردباد را/ می‌انگاشتند/ که در وزیدن فقط خاکروبه‌ها را می‌زداید/ برگ‌های سست درختان را می‌پراکند/ و یا چراغ مهتابی‌ها را می‌لرزاند/ اما هفته پیش همین که آمد همه‌چیز را برد/ آهن‌ها قفل‌ها را/ لباس‌های اتوکشیده کمد‌ها را/ امضاها را/ تندیس ستون‌ها را/ تگرگ نیز مهربان نبود/ پرندگان را در هنگامه خواندنشان به خاک سپرد (همان: ۱۷۵). در این شعر شاعر به صورت نمادین از وقوع واقعه و انقلابی خبر می‌دهد که همه‌چیز را دگرگون می‌کند و با خود می‌برد. شعر بادبادک‌ها، ماشین آبی، کوتوله‌ها، بال آفتابی، خبر سال‌ها، سفر زمزم نیز اشعاری نمادین هستند. البته نمادها در شعرهای دیگر صفارزاده نیز کم نیست، راهیان و انسان‌هایی که از ته دره می‌آیند «نماد انسان‌های مبارز و انسان‌هایی که رکود را بر نمی‌تابند»، «فصل سرما و زمستان» و «شب» اوضاع نابه‌سامان اجتماعی، «کوتوله‌ها و کوتاهان» انسان‌های کوتاه فکر و سطحی‌نگر، «دره مه» اول راه مبارزه، «تپه و بلندی» کمال و اوضاع به‌سامان و خوب اجتماعی و...

کنایه در شعر صفارزاده به همان معنی تعریض یا کنایه‌زدن از سر تمسخر به کار رفته است، کنایه‌هایی که گاهی طنزهای تلخی را در شعر او به تصویر کشیده است. به عنوان نمونه به ابیات زیر توجه کنید:

«شکر که همه دارند به حداقل تساوی می‌رسند/ یک بشقاب/ چند موز/ چند پرتقال/ چند سیب لبنان/.../ یوفتشنکو از غیبت رقیب پشتش را راست گرفت»، «مردی از آن سوی اتاق فریاد زد/ پیشخدمت به راننده من بگو خانم من را از منزل من بیاورد» (همان: ۱۶۴ و ۱۶۵) که کل شعر کنایه‌ای است به برابری و تساوی مارکسیستی که با وجود همه ادعاها، طرفدارانش از غیبت رقیب خوشحال می‌شوند و به پیشخدمت دستور می‌دهند که به راننده‌شان بگوید که همسر من را بیاور.

پارتی‌بازی و واسطه‌گری نیز در شعر صفارزاده چندبار به تمسخر گرفته شده است: «دوست من رییس شده است/ دوست من رییس شده است/ دوست من رییس شده است/ دوست من رییس شده است». «آقا در شعر شما برای رسیدن آیا/ باید کسی را دید/ باید با کسی ساخت/ باید کسی را از پا انداخت».

رکود و در یک‌جا ماندن نیز در چند مورد از تعریض صفارزاده در امان نمانده‌اند «همکارانم در جازان به هم می‌رسند و داوری می‌کنند» که در جازدن همکاران، کنایه از انسان‌هایی است که همیشه در یک سطح باقی می‌مانند. یا در جای دیگری با تعبیر «نسل خام پلوخواری» از آن‌ها یاد می‌کند (همان ۲۴۰). او احساس برتری مردان را این گونه به تمسخر گرفته است «چرا باید این چنین لرزان و ترسان باشیم/ ما که در محاصره مردان هستیم/ مردان پاسبان مردان تاجر مردان امنیت/ مردانی که در بیمه‌نامه‌هاشان

بسته‌بندی شده‌اند/ مردانی که پرده‌ها را می‌آویزند/ مردانی که پشت پرده‌ها در کمین‌اند/ مردانی که چنگال درآورده‌اند» (همان: ۱۸۳)

۱-۲- هنجارگریزی نوشتاری

گاهی شاعر در نوشتار شعر شیوه‌ای را به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد ولی این شکل نوشتن، مفهومی ثانوی به واژه می‌افزاید (انو شه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵). شاعر با این نوع کاربرد، در واقع دست به تصویرسازی می‌زند. در شعر طاهره صفارزاده به وفور از این تصاویر می‌توان دید. در سه دفتر مورد بررسی نیز موردهای فراوانی می‌توان یافت. به این مورد توجه کنید که شکل نوشتن شعر بارش باران را نیز تداعی می‌کند.

باران

دوباره

دارد

آمدنش را

تحمیل می‌کند. (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۱۷۳)

یا در شعر بادبادک‌ها صدایی که او را به پایین آمدن از پشت بام دعوت می‌کند این گونه به تصویر می‌کشد.

«دم غروب

از لب بوم

بیا پایین

بیا پایین

بیا پایین

پایین

پایین

پایین» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۱۹۸)

که این کلمه پایین و یا متضاد آن بالا رفتن در دیگر اشعار صفارزاده نیز دیده شده است. یا در پایان شعر نهنگ‌ها با من مهربان بودند با تکرار آوای خنده (ها ها ها) و کم کردن از تعداد آن، نحوه خندیدن را به تصویر کشیده است.

به جز این موارد طاهره صفارزاده شش شعر کانکریت نیز در دفتر طنین در دلنا سروده است. در شعر دیداری یا کانکریت خطوط و کلمات در شکل خاصی روی صفحه به یک شیوه معنادار تنظیم می‌شوند. در این نوع شعر بیشتر توجه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آن‌هاست و این معمولاً با تکرار، بدون توقع معنا و مفهوم خاص از تصویر انجام می‌شود، اما با توجه به اهمیتی که صفارزاده به وجود اندیشه در شعر می‌دهد، شش شعری که در این قالب سروده، در بعد معنایی نیز قوی است. مثلاً در شعر میزگرد مروت، شاعر بیست و دو بار کلمه من را به صورت دایره‌ای و به شکل میزگرد نوشته و در وسط این بیست و دو من میز قرار گرفته که خود از کلمه من به صورت م و ن تشکیل شده است. در واقع میزگردی که عنوان آن مروت و جوانمردی است، بیشتر از این که به پیرامون آن را صاحب نظران فراگیرند، من گرفته و بعد در وسط میز نیز کلمه مورد بحث من است که از «م» و

«ن» فارسی به شکل صلیب شکسته تشکیل شده است. یعنی کشف سلطه‌گری و فاشیسم در «من» فارسی که می‌تواند معنای عمیق‌تری نیز داشته باشد.

در شعر استحال، پیوند، زندگی آسانسور، غربت و شهر در خواب نیز شاعر با تکیه بر شکل دیداری کلمات، معانی زیبایی را خلق نموده است (برای اطلاعات بیشتر درخصوص اشعار کانکریت صفارزاده می‌توانید به مقاله‌ی نشانه‌شناسی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده، نوشته حمیدرضا شعیری و همکاران مراجعه کنید).

۳-۱- هنجارگریزی سبکی

اگر شاعر از گونه‌ی نوشتاری معیار به ساخت نحوه‌ی گفتارگریز زند، به آن هنجارگریزی سبکی گویند (روحانی، ۱۳۸۸: ۸۴). این نوع هنجارگریزی مربوط به کاربرد واژه‌های محاوره‌ای، عامیانه و برخی اصطلاحات روزمره است که باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. صفارزاده با استفاده از زبان مردم کوچه و بازار توانسته بر جنبه‌های گوناگون زبان ادبی اثری انکارناپذیر بگذارد. بهره‌گیری از زبان عامیانه و واژگان گفتاری، سادگی و صمیمیتی خاص به زبان شاعر بخشیده و پیوندی ناگسستنی با روح خواننده برقرار ساخته است. وی در سروده‌هایش گاه واژه‌های عامیانه را به وام گرفته و گاه از افعال و عبارات عامیانه — که گاه کنایی هستند — بهره‌مند شده و آن‌ها را با بیانی صمیمانه و چینی هنرمندانه — که حاکی از معماری بی‌نظیر ذهن اوست — در سروده خود گنجانده است و بر دایره‌ی واژگانی اشعارش افزوده است. واژه‌ها و ترکیب‌های عامیانه‌ای چون قاقا، لب بوم، بی‌بی، دستچین، بهانه گرفتن، له‌له‌زدن، اتاقک، کلاه، عینک آفتابی، راهی سه تومن و... .

واژه‌های بیگانه و خارجی که مربوط به مکان‌ها و اشخاص است نیز با توجه به این‌که شاعر مدتی در در آمریکا اقامت داشته و سروده‌هایی نیز به زبان انگلیسی دارد، در شعر او بسامد بالایی دارد؛ مکان‌هایی مانند نیویورک، شیکاگو، آرژانتین، تاج محل، هند، تورنتو، لندن و... و اشخاص معروف و غیرمعروفی مانند پرون، مایاکوفسکی، باب دیلن، کریس، شانکا، بوخ، گابریلا، آلکاپون، باب، پیترو و... .

واژگان کم‌کاربرد امروزی نیز که پیشتر در شعر فارسی به کار نرفته‌اند، واژه‌هایی مانند خمیردندان، آفتابه، لیوان، کتری، ضدعفونی، ماشین، پیژامه، ترن، چراغ قرمز و... با بسامد بسیار بالایی در شعر صفارزاده به کار رفته‌اند.

۴-۱- هنجارگریزی زمانی

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه که به نوعی عدول از هنجار محسوب می‌گردد، به‌کاربردن سازه‌هایی است که در زبان خودکار رایج نیستند و در واقع واژگانی هستند که در گذشته متداول بوده‌اند. سپس با گذر زمان مرده‌اند یا اکنون کاربرد کمی دارند. به این نوع هنجارگریزی، با ستان‌گرایی نیز می‌گویند: «زیرا شاعر می‌تواند از گونه‌ی زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به‌کاربرد که پیش‌تر در زبان متداول بوده‌اند و امروزه واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه‌اند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۴) صفارزاده از انواع هنجارگریزی زمانی که به صورت کاربرد واژگان کهن و مرده (آرکائیسم)، کاربرد واژگان کم‌کاربرد، کاربرد واژگان مخفف و کاربرد تضمین و تلمیح در جهت باستان‌گرایی است، بیشتر از روش چهارم یعنی تضمین و تلمیح استفاده کرده است.

تلمیح‌ها تضمین از داستان‌ها و قصه‌های اساطیری و حتی پادشاهان واقعی ایران در زمان قدیم در شعر او بسیار دیده می‌شود: «و مغزهای مضطرب بیمار/ اندام ماردوش را/ تصویر می‌کنند/.../ در امتداد کوروش/ و در نهایت تخت جمشید/ در این صف بلند زمان/ کاوه‌های پیر/ با ما/ کنار ما خمیازه می‌کشند/ شاید که اسب تند فریدون/ اسب پولاد/ از آسمان به زیر بیاید. (همان:

۲- قاعده‌افزایی در شعر صفارزاده

یکی دیگر از شگردها و شیوه‌های آشنایی‌زدایی و برجستگی کلام در مکتب فرمالیست‌ها قاعده‌افزایی است، یعنی افزودن قاعده یا قواعدی بر قواعد زبان معیار که میزان ادبیت شعر را افزایش می‌دهد. یاکوبسن معتقد است که «فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در و وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۰). این توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌شود. اشعار صفارزاده در سه دفتر مورد بررسی این مقاله بیشتر از نظر آوایی و واژگانی قابل بررسی است و از نظر نحوی کمتر موردی را می‌توان در شعر او یافت.

۱-۲- توازن آوایی

توازن آوایی به دو دسته توازن آوایی کمی یا همان وزن و توازن آوایی حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها تقسیم می‌شود که ظاهره صفارزاده در دوره اول شعرش اوزان نیمایی را به کار می‌برد، ولی از دوره دوم که دوره مورد بررسی این مقاله است اوزان نیمایی و حتی سطرهای آهنگین را کنار می‌گذارد. او وزن را دارای اثر تخریب‌کننده می‌داند و معتقد است که با انتخاب وزن در یک شعر، دست شاعر در انتخاب کلمات و ادای منظور بسته است و این وزن است که کلمات و حتی معنا را انتخاب می‌کند. وی همچنین تحمیل فضای شعر دیگران به شعر شاعر را از دیگر عیوب وزن می‌داند (مصاحبه با محمد حقوقی: ۱۳۵۰) صفارزاده طنین را جایگزین وزن می‌کند که با توجه به بعد معنایی آن، در بحث هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار گرفت.

۲-۱- توازن آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

موسیقی درونی شعر شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴). یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود، تکرار صامت و مصوت است. صفارزاده با تکرار حروف و تناسب آن با موضوع موسیقی درونی شعر خود را افزایش داده است. این تکرار که در واقع همان واج‌آرایی است در شعر او بسامد بسیار زیادی دارد.

«صدا سرگردان در قدم‌هایم می‌گذرد/ و روی سنگفرش‌ها کوچه‌ها/ با سنگریزه‌ها و برگ‌های خشکیده بازی می‌کند/ صدایی که در همه فصل‌های من باریده است/.../ صدایی که دو ست نزدیک آینه ست/ صدایی که رنگ ندارد صدا ندارد (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۱۷۴). در این ابیات تکرار واج ص و آ، معنای صدایی که همه‌جا پیچیده است را بیشتر القا می‌کند.

۲-۲- توازن واژگان

تکرار در سطح واژگان از دیگر عوامل قاعده‌افزایی است. تکرار عامل ایجاد توازن در شعر به شمار می‌رود؛ زیرا «آن از قوی‌ترین عوامل تأثیرات و بهترین و سیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۹). توازن واژگان در شعر صفارزاده شامل تکرار واژه، تکرار در سطح گروه یا تکرار در سطح جمله است. در سه دفتر مورد بررسی از اشعار صفارزاده تکرار عبارت‌ها و واژگان در ابتدای برخی از بندها، هسته مرکزی شعر او را تشکیل می‌دهد و از این طریق در شعر او همبستگی ایجاد می‌شود. این صنعت در شعر صفارزاده بسیار دیده شده است، به طوری که پرداختن به همه آن‌ها غیرممکن است

و در این جا فقط به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

«عروسک مو قرمزی که به من دادی / می‌خندد همیشه می‌خندد / ... / کودکی به من دادی هرگز نخندید / هرگز نگریید / او می‌خندد همیشه می‌خندد / عروسک مو قرمزی که به من دادی (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۲۰۱) با تکرار می‌خندد انگار خندیدن، خندیدنی که مخاطب را می‌آزارد در این شعر موج می‌زند. یا تکرار جمله «شهر در خواب است» و سپس «خواب است خواب» در شعر شهر در خواب، معنای خوابیدن را بیشتر و بهتر القا می‌کند و خواب موسیقی شعر می‌شود. یا تکرار فعل «نمی‌شناسند» و «می‌شناسند» در شعر یادآور دیگر به مخاطب یادآوری می‌کند که زیبایی‌ها، تویی را که در جا می‌زنی و در ادارات مانده‌ای نمی‌شناسند و در عوض همه زشتی‌ها و کسالت‌ها و تکرارها تو را می‌شناسند.

در برخی از موارد نیز شاعر با زیبایی تمام، تنها با تغییر کلمه یک عبارت را به صورت کامل تکرار نموده است. این کار در برخی از موارد به صورت متوالی و گاهی در دو یا چند بند غیرمتوالی انجام شده و زیبایی کار صفارزاده را افزایش داده است. مثلاً در شعر سفر اول شاعر با دیدن صحنه‌ای که برهمنان برای مرده دعا می‌خوانند می‌گوید «برهمنان چرا منتر را برای وفور غله نمی‌کارند» و بعد در چند بند دیگر دوباره خانه را به جای غله می‌گذارد «برهمنان چرا منتر را برای وفور خانه نمی‌کارند». یا جای دیگری می‌گوید «دوگل در تورتنو اشاره‌ای کرد به او ضاع / دوگل در اتاوا اشاره‌ای کرد به او ضاع» یا «شانکا می‌گفت کاش اینجا نیامده بودم / آلبا می‌گفت کاش به دنیا نیامده بودی».

نتیجه

بررسی و واکاوی دو فرآیند قاعده‌گامی و قاعده‌افزایی، به‌عنوان دو عامل اصلی برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی اثر هنری، در سه دفتر شعری صفارزاده (طنین در دلتا، سد و بازوان و سفرپنجم)، دریچه‌هایی جدیدی از شعر صفارزاده را به روی ما گشود. نشان داد که صفارزاده اگرچه که به حضور اندیشه و معنا در شعر بسیار تأکید و توجه دارد و حتی وزن را از شعر خود برداشته تا شعری بی‌تشویش وزن، به روشنی استعاره و زمزمه‌ای روشنفکرانه بسراید، اما شعرش سرشار از مباحث زیباشناختی است. مباحثی که شعر او را در نظر ما تازه و برجسته می‌سازد و او را به عنوان شاعری پیشرو، در کنار شاملو، اخوان، فرخزاد و... می‌نشانند، در عین حال که زبان خاص خود، با موازین و تعابیر مخصوص به خود را دارد و وامدار هیچ یک از این چهره‌های مشهور نیست. وی با هنجارگریزی معنایی، نوشتاری، سبکی و زمانی در کنار توازن واژگانی و آوایی، اشعاری بدیع که در شعریت و ادبیت به حداکثر زیبایی رسیده‌اند برای ما به ارمغان آورده است در کاربرد کلیه این شگردها نیز، شگرد اصلی شعر خود که همان تداعی‌های ذهنی به شکل دوایری تو در توست را حفظ نموده و در عین حال معنا و اندیشه را در اعلی درجه ممکن مورد توجه قرار داده است.

شاید یکی از دلایلی که زبان او را چنین برجسته و خاص می‌سازد، توجهی است که وی به همان سه شرط آشنایی‌زدایی، یعنی جهت‌مندی، نقش‌مندی و غایت‌مندی مورد تأکید فرمالیست‌ها دارد. شعر او در نهایت نابی، بیانگر مفهومی و معناهای زیبایی اجتماعی و انسانی است، منظور شاعر را پیگیری می‌کند و در ذهن مخاطب — البته مخاطبی که رویدادهای شعری را پیوسته دنبال می‌کند — مفاهیم و معنایی زیبا و بلندی را می‌گنجاند. دیگری دلیل برجستگی شعر او نیز به نظر نگارنده تناسب و هماهنگی شگردهایی است که در شعر او به کار رفته‌اند. تداعی‌هایی ذهنی که تشبیه، استعاره و کنایه‌های زیبایی را بر اساس تناسب و تضاد ساخته است. یا واژگانی که اگرچه هرکدام تصویر مستقلی دارند و به‌عنوان صنعتی مستقل به کار رفته‌اند، اما در کلیت ساختمان شعر، به یکدیگر وابسته بوده و از تناسب لازم برخوردارند.

منابع و مأخذ

- ۱- اسماعیلی، رضا. «شعر - شناخت طاهره صفارزاده»، نشریه ادبیات و زبان‌ها، شماره ۴۸، ۱۳۸۵.
- ۲- انوشه، حسن. فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (۲). تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
- ۳- جعفری، سیدحسین، «زبان شعر در آرای فرمالیست‌ها»، نشریه آزما، شماره ۴۷، ۱۳۸۵.
- ۴- حقوقی، محمد. شعر نو از آغاز تا امروز (۱۳۷۰ - ۱۳۰۱). جلد دوم، تهران: انتشارات ثالث، ۱۳۷۷.
- ۵- خلیلی، احمد؛ ستاری، رضا؛ مهدی‌نیا، سیدمحسن، «نقد شعر طاهره صفارزاده»، نشریه تاریخ ادبیات شماره ۷۲/۳، ۱۳۹۱.
- ۶- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد، «بررسی هنجارگریزی در شعر شفيعی کدکنی» (م. سرشک)، نشریه پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، شماره ۳، ۱۳۸۸.
- ۷- زرقانی، سیدمهدی، «یک الگو برای بررسی زبان شعر» نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی، شماره ۵ و ۶، ۱۳۸۴.
- ۸- سجودی، فرزانه، «هنجارگریزی در شعر سهراب»، نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۱۴۲، ۱۳۷۷.
- ۹- شفيعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۴.
- ۱۰- صفارزاده، طاهره. مجموعه اشعار طاهره صفارزاده. تهران: انتشارات پارس، ۱۳۹۱.
- ۱۱- صفوی، کورش. از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: انتشارات چشمه، جلد اول، ۱۳۷۳.
- ۱۲- هارلند، ریچارد. درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی افلاطون تا بارت. ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: انتشارات چشمه،