• دریافت ۹۰/۱۰/۰۵
• تأیید ۹۱/۱۲/۶

نقد شعر طاهره صفّارزاده

احمد خلیلی *
رضا ستّاری
سیّد محسن مهدی‌نیا

چکیده

*به نظر می‌رسد پس از فروغ فرخزاد، نخستین شاعر صاحب سبک در شعر نو فارسی، طاهره صفّارزاده باشد. اگرچه او نخستین اثرش را در آغاز دههٔ چهل منتشر کرد، امّا دههٔ پنجاه را باید دوران شکوفایی شعری او دانست. صفّارزاده با انتشار مجموعهٔ شعرهای: **طنین در دلتا(۱۳۴۹)**، **سدّ و بازوان(۱۳۵۰)** و **سفرپنجم(۱۳۵۶)** خلاّقیّت‌های ویژه‌ای از خود بروز داد و به سرعت در کانون توجّه شعرخوانان و منتقدان قرار گرفت. هدف پژوهش حاضر، نقد و بررسی سبک شعری و تحلیل دیدگاه‌های این شاعر در مورد شعر و شاعری است. این مقاله دارای رهیافتی توصیفی-تحلیلی است که از روش کتابخانه‌ای و اسنادی برای تحلیل محتوا بهره برده است. در این مقاله، ابتدا مقدّمه‌ای کوتاه در مورد جایگاه و اهمیّت این شاعر در شعر معاصر ذکر شده و در ادامه ضمن تشریح نظریّهٔ شعری صفّارزاده، مهم‌ترین شاخصه‌های شعر او مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه‌ها:
صفّارزاده، شعر، وزن، استعاره، طنین، تعهّد.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران Ahmad_khalili64@yahoo.com
**استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران rezasatavi@umz.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران Mehdiniya@yahoo.com

مقدّمه

طاهره صفّارزاده، شاعر، نویسنده، محقّق، مترجم و استاد دانشگاه، در سال ۱۳۱۵ در سیرجان بـه دنیا آمد. او پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشتهٔ ادبیّات انگلیسی، به خارج از ایران رفت و ضمن تحصیل در حوزه‌های نقد ادبی و نقد عملی، موفّق به کسب درجـه MFA شـد و پـس از بازگشت به ایران، در کنار شاعری به تدریس در دانشگاه و ترجمهٔ آثار مختلف مشغول شد. او در سال ۲۰۰۶ از سوی سازمان نویسندگان آفریقا و آسیا به عنوان شاعر مبارز و زن نخبه و دانشمند مسلمان برگزیده شد. صفّارزاده سرانجام در چهارم آبان ۱۳۸۷ دیده از جهان فرو بست.

در حوزهٔ تألیف و ترجمه، علاوه بر مقالات و مصاحبه‌های علمی، ادبی، دینی و اجتمـاعی، از صفّارزاده یک مجموعه داستان، دوازده مجموعه شعر، چهار گزیدهٔ شعر و دوازده اثـر ترجمـه یـا دربارهٔ نقد ترجمه منتشر شده است.

او یکی از شاعران نواندیش و صاحب سبک شعر معاصر است که جنبه‌های گوناگون شعرش کمتر مورد توجّه ادب‌پژوهان قرار گرفته است. پر بیراه نخواهد بود اگر گفته شود که به جز چنـد مصاحبه با شاعر و چند تحلیل و حاشیه بر شعرهای او، هیچ نوشتهٔ راهگشای دیگری در این باره در پروندهٔ نقد معاصر موجود نیست. در این پژوهش کوشش شـده اسـت ضـمن تشـریح نظریّـهٔ شعری صفّارزاده و نشان دادن پیوند آن با شـعرهای شـاعر، بـا بررسـی دوازده دفتـر شـعری او، ویژگی های برجستهٔ شعرش بررسی و تحلیل شود.

در نگاهی فراگیر و کلّی می‌توان اشـعار او را بـه سـه دورهٔ شـعری دسـته‌بنـدی کـرد: دورهٔ نخست، شاعر در این دوره، مجموعه‌هایی چون رهگذر مهتاب و دفتر دوم را سرود. مهـم تـرین ویژگی شعرهای این دوره، غلبهٔ حسّ رمانتیک بر فضای کلّی شعر است. همچنین در این اشـعار، شاعر هنوز سبک شخصی خود را پیدا نکرده است. دورهٔ دوم، با آثاری چون سدّ و بازوان، طنـین در دلتا و سفر پنجم همراه است. این دوره در قیاس با دورهٔ نخست، نشان از تلاش زیاد و عرق-ریزان روحی شاعری دارد که در جستجوی زبان و سبکی تازه، راه خود را یافته اسـت. شـعرهای این دوره از موفّق ترین نمونه‌های شعری صفّارزاده است که ضمن برخورداری از اندیشـهٔ قـوی، جوهر شعری را نیز از دست نداده است. در واقع، درخشش صفّارزاده در همین دوره است که او را در سلک شاعران موفّق معاصر درآورده است. دورهٔ سوم، که مجموعه‌هایی چون مردان منحنـی، بیعت با بیداری، دیدار صبح و ... حاصل آن است، با افول شعر صفّارزاده مواجه هسـتیم. در ایـن دوره، شاعر به ورطهٔ کلّی‌بافی و شعار افتاده، از همین رو، در اشعار ایـن دورهٔ او از جـوهر شـعری چندان اثری نیست.

نظریّهٔ شعری صفّارزاده

صفّارزاده در شعر«سفر اوّل» از مجموعهٔ طنین در دلتا، چند سطری در مورد ویژگیهای شعر می‌گوید که در حقیقت می‌توان آن را بیانیّهٔ شعر و شاعری او دانست؛ یعنی متضمّن خصوصیّاتی است که از نظر او باید در شعر وجود داشته باشد.

شعری بخوان! شارات شعری بخوان!
شعری بی تشویش وزن
شعری با روشنی استعاره
زمزمه‌ای روشنفکرانه
گوشها راهیان آهنگند
طنین حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد (طنین در دلتا: ۱۲)

ما در اینجا به بررسی این چهار مشخّصه در شعر صفّارزاده، یعنی: وزن، استعاره، زمزمهٔ روشنفکرانه و طنین می پردازیم تا نشان دهیم که هر یک از اینها چگونه در شعر او بروز و ظهور می‌یابند.

شعری بی‌تشویش وزن

هر چند شعر در تعریف منطقی، سخنی است مخیّل و وزن، شرط لازم آن نیست، امّا بیشتر ادیبان و شاعران سنّتی نه تنها وزن را لازمهٔ شعر دانسته‌اند، بلکه بعضی آن را از ذاتیّات شعر قلمداد کرده‌اند؛ چراکه به باور آنها شعر، زبان دل و احساسات است و سخن هر چند مخیّل، زمانی می‌تواند چنان که باید شورانگیز باشد و زبان دل و احساسات شود و بر روحها تأثیر بگذارد که با وزن همراه باشد و چنان که افلاطون گفته است: «وزن و آهنگ با لطافتی که مخصوص آنهاست، نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارد.» (افلاطون۱۳۴۸: ۱۷۶)

در شعر نو، شاهد نگاه جدیدی به وزن در شعر فارسی هستیم. از میان تمام شاعران شعر نو، نیما و شاملو بیشترین کوشش را در گشودن راه نوینی برای رسیدن به وزن مورد نظر خود کرده‌اند که این، خود موجب پدید آمدن جریان‌های شعری متعدّدی در دوران معاصر شده است. به طور کلّی «در شعر نو چند نوع وزن داریم:

۱-وزن نیمایی(یا شعر آزاد) که تصرّفی است در وزن عروضی و شامل وزن فولکوریک هم می‌شود.

۲-وزن مطنطن یا آهنگین شاملویی(شعر سپید) که استفاده‌یی است از امکانات شعر هجایی و موسیقی کلمات و قافیه.

۳-وزن خفیف یا نثری که در شعر موج نو دیده می‌شود و برآمده از طبیعت کلام و مکالمهٔ عادّی است» (شمیسا،۱۳۸۸: ۶۷-۶۸).

با نگاهی به اشعار صفّارزاده می‌توان دید که شاعر در یک روند تدریجی از هر سه نوع این وزن‌ها در شعر خود بهره برده است. «شعرهای او، در دورهٔ اوّل بر مبنای همان اوزان نیمایی است و در شعرهای دورهٔ میانی، دیگر کاملاً وزن رعایت نشده، امّا در دورهٔ آخر کاملاً وزن را کنار گذاشته می‌بینیم و نه وزن، که حتّی سطرهای آهنگین را؛ گویا اصلاً فضای خاصّ شعر او، فضایی است که هیچ نوع وزنی را و یا به اصطلاح موزونیّتی را به خود نمی‌پذیرد» (حقوقی۱۳۵۰: ۲۱).

«ناقوس‌ها/ این روزها/ طنین بیشتری دارند/ ناقوس‌ها/ حکومت توحید را اقرار می‌کنند»(در پیشواز صلح:۱۱۵)

صفّارزاده خود در گفتگویی، دلایل کنار گذاشتن وزن را بیان می‌کند:

«بزرگ‌ترین حسن وزن که اثر تخدیر کنندهٔ آن باشد، به نظر من بزرگ‌ترین عیب آن است. البتّه قدرت جاذبهٔ وزن غیر قابل انکار است. ولی این پشتوانهٔ کاذب، سه چهارم مسئولیّت شاعر را نسبت به کارش تخفیف می‌دهد» (حقوقی۱۳۵۰: ۱۵).

از این رو، صفّارزاده با چنین ذهنیّتی عنصر وزن را از شعر خود حذف می‌کند و به شعر سپید، یا به تعبیری دیگر « شعر منثور» که بیشتر و پیشتر با احمد شاملو و گروهی از پیروان جوان او بر سر زبان ها افتاده بود، روی می‌آورد. البتّه رسیدن به وزن شاملویی یا شعر سپید دشوار است. چنانکه مقلّدان شاملو غالبا موفّق نشدند و به جای شعر، نثر نوشتند. «شاملو اگر وزن را از شعر کنار نهاده است به جای آن به موسیقی کلمات روی آورده است؛ یعنی تناسب آوایی کلمات با توجّه به تناسب یا عدم تناسب مصوّت‌ها» (شمیسا،۱۳۸۸: ۶۲۰) و این هنری است که صفّارزاده و مقلّدان شاملو نتوانستند به آن دست یابند.

«با دست برگ/ دست باید داد/ این دستهای شاکر و شیدا/ پیوسته رو به خالق/ پیوسته رو به بالایی/ پیوسته رو به نور/ رگهایشان شمرده و شفّاف/ خطوط طالعشان/ پشت و رو یکی/ همه پیداست» (دیدار صبح:۹۳)

این شعر نه تنها وزن ندارد، بلکه نشان چندانی از تناسب آوایی هم در آن نیست و تنها فضای شعری، تصویرپردازی‌ها و یکی دو مورد واج‌آرایی است که باعث می‌شود بپذیریم کلام شعر است نه نثر و در آن از قافیه و جناس و کلمات آهنگین و واج‌آرایی‌های شعر شاملویی خبری نیست:

«برویم ای یار! ای یگانهٔ من!/ دست مرا بگیر!/ سخن من نه از درد ایشان بود/ خود از دردی بود/ که ایشانند!» (آیدا در آیینه:۶۷)

صفّارزاده اوّلین مجموعهٔ شعر خود را، بر مبنای اوزان نیمایی سرود. در مجموعه‌های بعدی نیز او هنوز به وزن گرایش دارد، امّا در مجموعهٔ «طنین در دلتا» وزن را به طور کلّی از شعر خود حذف می‌کند. او معتقد بود که وزن عروضی، دست و پای شاعر را می‌بندد و او را از بیان آنچه در درونش به آن می‌اندیشد، باز می‌دارد. او مانند بسیاری از شاعران معاصر معتقد است که در دو یا سه سطر نخست شعر، این محتواست که وزن و آهنگ را انتخاب می‌کند. امّا عملاً دیده می‌شود که در بقیّهٔ شعر، این آهنگ و وزن است که خودش را به شعر تحمیل می‌کند.(حقوقی،۱۳۵۰: ۱۶)

از این رو، در شعر «سخنی در آغاز» به قالبها و سنّتهای مرسوم شاعری اعتراض می‌کند:

«نیاز شاعر: / کویری سوزان / احساس او: / سیلی خروشان / و قیود مرسوم / سدّی ناتوان» (رهگذر مهتاب: ۸)

او در جایی صراحتاً بیان می‌کند که وزن و قالب و به طور کلّی سنّتهای دست و پا گیر قدیم را، لازم و ذاتی شعر نمی‌داند و حتّی آن را محدود کننده می‌بیند:

«آن قالب‌ها گنجایش مسائل زمان و حرکت جهان امروز به علاوهٔ مفاهیم فرهنگ غنیّ دیروز را در کنار هم ندارند. زیرا که شعری که به آن نظر دارم، حاصل فرهنگ مستمرّ همهٔ زمانهاست که این مجموعه چون بخواهد تجلّی کند، توجّه به اوزان عروضی و ترس تجاوز از قالب‌های مشخّص و محدود به آن مجال بروز نمی‌دهد؛ چرا که هم سیلان اندیشه و احساس شاعر را متوقّف می کند و هم او را از ابتکار و نوآوری و پرداختن به مسائل انسانی و روزمرّه باز می دارد.» (حقوقی،۱۳۵۰: ۱۶)

به این ترتیب، او از اوزان و قوالب سنّتی روی می‌گرداند و به شعر بی‌وزن یا سپید متمایل می شود. البتّه او خود می‌داند که نبود وزن، شعر را دچار اختلال می‌کند. به همین دلیل از تجربه‌های دیگری به جای وزن استفاده می‌کند. « او سعی می‌کند به جای وزن، حرکتی درونی

را در شعرش بیدار کند و این تجربه‌های تازه در شیوهٔ بیان را صرفاً برای ایجاد زبان و فرمی غیر سنّتی در شعر امروز ایران می‌آزماید» (باباچاهی،۱۳۸۰: ۱۹۶). ایـن تجربـهٔ تـازه، همـان نظریّـهٔ طنین یا تداعی ذهنی است که او مطرح می‌کند: «وقتی کلّیت در یک شعر مطرح باشد، هرکـدام از اجزای آن بُعد معنایی یا طنینی خواهند شد که پیوستگی آنها حرکت و انرژی ایجاد می‌کنـد و در نتیجه لالایی خواب‌آور آهنگ، جایش را به ضربه‌های بیداری می‌دهـد»(حقـوقی۱۳۵۰: ۲۰). در ادامهٔ بحث به این مورد به عنوان یک محور از محورهای نظریّـهٔ شـعری صـفّارزاده خـواهیم پرداخت. بدین ترتیب، او به ارتباط معنایی و شکل ذهنی، بیش از ارتبـاط موسـیقایی یـا مـوزون بودن شعر، اهمیّت می‌دهد.

شعری با روشنی استعاره

«شاید هیچ‌کدام از صورخیال شاعرانه به اندازهٔ استعاره، در آثار ادبی و بویژه شعر، اهمیّت نداشـته باشد و از نظر تحوّل تاریخی ادبیّات یک زمان، به طور روشنی می‌توان دریافت که سـرانجام هـر تشبیه خوب، استعاره‌ای است؛ یعنی صورت تکاملی و تلخیص شدهٔ هر تشبیه زیبا و مـورد قبـول ارباب هنر، سرانجام به گونهٔ استعاره در می‌آید و این نکته‌ای است که اگر دقّت شـود، مـی‌بینـیم این تکامل و گسترش، چندان شیوع می‌یابد که در مواردی به صـورت حقیقـت در مـی‌آیـد و از جنبهٔ مجازی آن کاسته می‌شود» (شفیعی کدکنی۱۳۷۰: ۱۱۸).

صفّارزاده در مورد استعاره می‌گوید:

«در این که استعاره و سایر صنایع بدیعی فی نفسه قراردادی هستند و از طبیعت دور، حرفی نیست. ولی بعضی از استعاره‌ها هستند که تازه پر از تعقید و اشارات گنگ و مهجور اند و مربوط به تجربیّات خصوصی ذهنی گوینده؛ که نه تنها نقطه نظر شاعر را نشان نمی‌دهند و اثری هم در ساختن فضـای شعری ندارند، بلکه مثل یک معمّا، اوّل باید نشست و به حلّ آنها پرداخت» (حقوقی،۱۳۵۰: ۱۸).

در دهه‌های چهل و پنجاه به علّت اختناق و فضای نـامطلوب سیاسـی موجـود، بسـیاری از شاعران ناگزیر به استعاره‌گویی‌ها و ابهام گویی‌های پیچیده‌ای روی می‌آورند که سبب گنگـی در سروده‌های آنها می‌شود، امّا صفّارزاده اعتقاد داشت وقتی استعاره، شعر را تبدیل به معمّا می‌کنـد، باید از آن پرهیز کرد و اگر از استعاره‌ای استفاده می‌شود، باید ذهن خواننده با آن آشـنا باشـد. از این رو، در توصیف شعر خود می‌گوید:

شعر تو / بی‌پناه استعاره و ایهام / همدست و حامی ناحق را / "بیگانه" را نشانه گرفت (دیدار صبح: ۱۷۱)

صفّارزاده می‌گوید: قصد من این است که شعرم را فقط به گـوش خواننـده برسـانم، درسـت مانند یک پستچی که باید نامه را به دست گیرنده می‌رساند. از این رو، اگر استعاره، مانع رسـیدن صدای شاعر به مخاطب شود، آن را نیز باید مانند وزن به کنار نهـاد. چنـان کـه در شـعر «سـفر زمزم» می‌گوید:

حتّی میان دو رشته کوه هم، صدای ما بازتابی ندارد / لفّافهٔ استعاره را کمی بگشاییم / من میل دارم شنیده شوم (طنین در دلتا: ۲۵)

البتّه این سخن به این معنی نیست که در شعر او استعاره و تشبیه وجود ندارد، بلکه استعاره و تشبیه و دیگر عناصر بلاغی در شعر او به گونه‌ای دیگر مطرح می‌شوند. با نگاهی گذرا به اشـعار صفّارزاده می‌توان دید که در شعر او استعاره و تشبیه، هر کدام با شخصیّت مستقل، عامل ارتباط پروازهای ذهنی شاعراند و می‌توانند در عین وابستگی به تصویر بعدی و قبلی، تصویر اصلی هـم تلقّی شوند، به طوری که تفکیک‌شان آسان نیست؛ مثلاً وقتی در شعر «سفر اوّل» می‌گوید:

در اتوبوس‌های نیویورک هرگز به انتها نمی‌رسیدیم / مثل مردی که هر روز می رفت پرون را بکشد / امّا صفی پیش از او ایستاده بود... (طنین در دلتا: ۱۰)

در این تصویر که تشبیه مستقیم است و کنایه‌ای از ناامیـدی، یعنـی ناامیـدی از بـه مقصـد رسیدن، مثل آرزوی مرگ یک دیکتاتور آرژانتینی، تنها یک تخیّل پروازمانند می‌تواند بـه چنـین ارتباطی برسد. «حرکت در اتوبوس، درست همچون حرکت مردی که به قصد پـرون مـی‌رفتـه، ولی هیچ گاه به مقصد نمی‌رسیده است. حرکتی که هرگز صورت نخواهد گرفت و به ناچار وضع همچنان خواهد بود که تا امروز بوده است» (حقوقی،۱۳۶۸: ۲۹۹).

بدین گونه در شعر صفّارزاده تصویر به صورت دیگری خود را نشان می‌دهد. تصاویر در شعر او، عمدتاً در یک بند یا عبارت به شکل فشرده حضور ندارند، بلکه بیشتر در شعر منتشر می‌شوند و شعر در کلّیّت خویش تصویری را می‌آفرینند. البتّه این تصاویر که به وسیلهٔ شکل ذهنی ایجـاد می‌شود، گاهی خود موجب ابهام در شعر او نیز هست. «در این گونه شعرهای صفّارزاده، ابهـام از میان عینیّت‌ها بر می‌آید و این ابهام، نیازی به توضیح و بازگشـایی نـدارد. وقتـی عناصـر شـعر، ظاهراً بر جای معهود خود نمی‌نشینند و متّکی به روابط و فصـل‌بنـدی‌هـای کلاسـیک نیسـتند، نوعی ابهام که جایی در صنایع ادبی هم ندارد، خود را پیش می‌کشد. این ابهام، در کنـار ظـواهر امور و روزمرّه‌گی‌ها شکل می‌گیرد، جذب شعر می‌شود و در سطح بـاقی نمـی‌مانـد» (باباچـاهی، ۱۳۸۰: ۳۲۶).

بدین ترتیب، تصویری که صفّارزاده در شعر خود ارائه می‌دهد، با تصاویری که شاعران دیگر در شعر خود می‌آفرینند، فرق می‌کند. به طور کلّی، شعر نو بیانگر جریان اندیشه‌ها و عواطف به صورت تصویرهاست. تصویر، زبان اغلب هنرهاست. ولی شعر نو به گستردگی و فراوانی از آن بهره می‌برد. امّا تصویر شعر صفّارزاده بیشتر روایی است، یعنی شعری روایی- تصویری. این می‌تواند ادامهٔ طبیعی همان چیزی باشد که نیما دربارهٔ شعر وصفی- روایی گفته بود: « ادبیّات ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم، نه این کافی است که با پس و پیش کردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به ایجاد فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم»(آرین پور،۱۳۵۱: ۶۰۸). درست است که شعر روایی «شعری است غیر نمایشی که شاعر در آن داستانی را بازگو می‌کند»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۱۵۱)، امّا این بازگو کردن داستان با حالت نقّالی صرف فرق می‌کند. نیما می‌گوید: «می‌نویسیم در خصوص آن چیزی که مردم شهر ما با دیدهٔ حقارت به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند: «نقّالی می‌کنند»، امّا این رشد است. این نقّالی که من می‌بینم کاملترین فرمهاست» (جورکش،۱۳۸۳: ۱۱۶). صفّارزاده نیز تا زمانی که به روایتگری و تصویرسازی در کنار هم توجّه می‌کند، موفّق است. مثلاً در شعر زیر که در وصف سلمان سروده است:

«دهبان پارسی/ از بستر شکایت/ و شب برخاست/ خوابش نمی‌ربود/ شب پایدار بود» (سفر پنجم:۷)

مشاهده می‌شود که روایت با تصاویر زیبایی شکل می‌گیرد و به همین دلیل شعر «سفر سلمان» به عنوان یکی از شعرهای خوب صفّارزاده معرّفی شده است. امّا در بسیاری از شعرهای بلند، او بیشتر راوی است تا تصویرساز[۱] و این روایتگری و عدم تصویرسازی، شعر او را گاهی به شعار نزدیک می‌کند. برای نمونه در شعر «هدهد» می‌خوانیم:

«سلمان/ و یا سلیمان/ این حاکمان الهی/ طالب خبر راست/ خبر حق هستند/ هدهد اگر خبری می-یابد/ با ذهن پاک/ خبر را برمی‌گیرد» (روشنگران راه:۵۷)

نمونه‌هایی از این دست، در شعرهای صفّارزاده کم نیست که در آن، شعر شکل نقّالی و روایی صرف به خود می‌گیرد.

زمزمه‌ای روشنفکرانه

واقعاً منظور از شعری با زمزمهٔ روشنفکرانه چیست؟ خود صفّارزاده در پاسخ به این پرسش می گوید:

«در حقیقت اینجا منظورم طبقهٔ خاصّ اجتماعی نبوده، بلکه ترکیب زمزمه و روشنفکرانه، تعریفی است از شعر مورد نظر من. چرا که من معتقدم شعر باید حاصل توازن بین سه اصل: تخیّل و اندیشه و احساس باشد و نیز معتقدم شعر باید غیر خطابی و به طبیعت راحت و بی‌پیرایه و صمیمی یک زمزمه شبیه باشد.

در کلمهٔ زمزمه، بار تخیّل است و احساس، و در کلمهٔ روشنفکرانه، بار اندیشه و فکر. بنابراین، تعبیر زمزمهٔ روشنفکرانه در مجموع، شعری است حاصل احساس و اندیشه و تخیّل» (حقوقی،۱۳۵۰: ۲۲).

شاید بتوان گفت سه عنصر قوام‌بخش شعر عبارت‌اند از: تخیّل، احساس و اندیشه که شاعر بدان اشاره کرده است. همان طور که می‌بینیم، صفّارزاده یکی از ملاک‌های اصلی شعر را اندیشه می‌داند. امّا اساساً چه رابطه‌ای بین شعر و اندیشه وجود دارد؟ بوریس پاسترناک گفته است: «فوق العاده‌ترین کشف‌ها زمانی اتّفاق می‌افتد که وجود هنرمند لبریز از چیزی گفتن است» (شفیعی کدکنی۱۳۶۸: ۴). این سخن به این معناست که شاعر باید چیزی برای گفتن داشته باشد تا بتواند با کمک فرم و تمهیدات شعری، اندیشه‌های خود را بیان کند. بنابراین، جوهر اصلی شعر، همان اندیشه‌ای است که با تخیّل می‌آمیزد و از مجرای احساس شاعر عبور می‌کند. نیما یوشیج در مورد اهمیّت بروز اندیشه در شعر می‌گوید: «ادبیّات حاصل افکار و احساسات است، در این صورت هر اصل و طریقه که به اوضاع خارجی تعلّق بگیرد، با کمال صراحت در آن می‌تواند دخالت و اثر داشته باشد» (دستغیب،۱۳۷۱: ۴۲).

در تعاریفی که منتقدان از شعر به دست داده‌اند، اندیشه یکی از عناصر اصلی آن به شمار آمده است: «شعر، گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین. شعر سه عنصر اصلی دارد: اندیشه، خیال و زبان. شعری کامل است که در آن این سه عنصر با هم در اوج باشند؛ یعنی شعری کامل است که از نظر اندیشه ژرف باشد، از نظر خیال سرشار و از نظر زبان فشرده و آهنگین» (خویی،۱۳۵۶: ۹۹). م. آزاد نیز شعر را این‌گونه تعریف می‌کند: «شعر بیان عاطفی از مسائل فکری اجتماعی، فلسفی و یا فردی است» (مشرّف آزاد تهرانی،۱۳۶۶: ۱۲).

صفّارزاده در مورد لزوم بازتاب اندیشه در شعر می‌گوید:

«به عقیدهٔ من شاعر با برخورداری از نفوذ کلام، وظیفه‌اش روشنگری است که مایهٔ اصلی آن در ذات اندیشه و اندیشیدن است. از طریق شعرهای عاطفی و احساس برای خواننده، تنها سرگرمی

احساسی فراهم می‌شود. آنچه من شعر اندیشه می‌نامم، خوشبختی دیدار با افق‌های فکری عقل پسند است. در آثار پندآموز و حق‌ستای شعرای کلاسیک، ترسیم حقایق اندیشگی و حکمی پشتوانهٔ اخلاق و خرد و تقویت وجدان بسیاری مردمان در همهٔ زمانها وسرزمینها بوده. آنها عموماً به توصیهٔ قرآن در باب تفکّر و تعقّل گوش فراداده‌اند. شاعر باید در جامعهٔ خود سدّی در برابر انحراف از انصاف و تهاجم سلطهٔ جهل و ستمگری باشد و با منطق اندیشه با آنها مقابله کند» (رفیعی،۱۳۸۶: ۲۸۲).

صفّار زاده از میان سازمایه‌های گوناگون شعر، بیش از هر چیز به اندیشه بها می‌دهد؛ تا آن جا که می‌شود گفت بقیّهٔ آنها را فدای اندیشه می‌کند. شاید به همین دلیل، در اشعار متأخّر او به ندرت اثری از تخیّل و احساس دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که مشکل عمدهٔ شعر صفّارزاده همین کمبود تخیّل و شور عاطفی آن است. «در چندین شعر برجستهٔ صفّارزاده، نگاه تازه و نحوهٔ متفاوت بیان، خود موجد تفکّر و کشف ابعاد اندیشه‌ورزی شعر اوست. در اینجا امّا موضوعات شعری، صرفاً بر آنند تا کمبود وجه زیبایی‌شناختی این آثار را توجیه کنند. این شعرها در حوزهٔ تصویر و یا فضاسازی، قانون‌گذاری نمی‌کنند، بلکه پیرو قوانین جاری و متعارف‌اند. شاعر در دوایر مفاهیم عقلی خود محدود می‌ماند و انرژی خیال و ذات هنری شعر او غایب است. از این رو شکاف محسوس بین تقریر مفاهیم و تحریر هنر دیده می‌شود» (باباچاهی،۱۳۸۰: ۳۲۰-۳۳۱). این گونه است که گاهی توجّه زیاد به اندیشه و محتوا در شعر او، به حدّی می‌رسد که جوهر شعری اشعار او را کمرنگ و گاهی بی‌رنگ می‌کند؛ حال آن که توجّه به وجه اندیشگی شعر نباید تخیّل شاعرانه را دفع کند وگرنه گزارش‌نویسی و مقاله‌پردازی و شاعری با هم فرقی نخواهند داشت. «آیا بی‌نیروی خیال و بی‌تصرّف خیالی در مفاهیم هستی، می‌توان شعری سرود؟ این پرسشی است که هر کس اندک آشنایی با جوهر شعر داشته باشد، به آن خواهد گفت: نه. زیرا اگر از هر شعر مؤثّر و دل انگیزی، جنبهٔ خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادّی که از زبان همه کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۵).

درست است که پرداختن به مشکلات جامعهٔ بشری و شعر را در خدمت جامعه و انسان قرار دادن، برای شاعران متعهّد بسیار مهم است، امّا این امر نباید آنقدر فربه شود که شعر را از نفس بیندازد؛ همچنان که پرداختن صرف به فرم و تکنیک، شعر را خفّه می‌کند. صفّارزاده گاهی بیش از حد، شعر را در خدمت اندیشه و افکار خود قرار می‌دهد و به وجه زیبایی‌شناسی شعر کم‌توجّهی می‌کند، حال آن که شعر، زمانی شعر است که اعتدال را بین این دو رعایت کند. نمونهٔ بارز و

روشن چنین اعتدالی در ادب فارسی شعر حافظ است. حافظ اگرچه شعر را در خدمت عواطف بشری و تجربه های حیاتی و انسانی قرار می‌دهد، امّا این کار، هیچگاه او را از توجّه به فرم و شگردهای ادبی دور نمی‌سازد. از این لحاظ شعر صفّارزاده بیشتر جنبهٔ ابزاری به خود می‌گیرد؛ یعنی وسیله‌ای می‌شود برای بیان اندیشه های ایدئولوژیک شاعر:

«ظلم از جوار جهل می‌آید/ این همجواری دیرین را می‌چینم/ حقّ تو را به حرف و حیله ربودند/ راه بودن حق را می‌چینم/ این تار و پودهای ملال آور/ بی‌تابی امیدهای عبث را می‌چینم»(دیدار صبح:۶)

در اینجا شاعر به دلیل تکیه و اصرار فراوانی که بر اندیشه و پیام در شعر دارد، بر ارزش‌های دیگر شعر چشم می‌بندد. در این شعر، عدم توازن اندیشه با جوهر شعری، شعر را به منطق نثر نزدیک می‌کند. یا هنگامی که می‌گوید:

«کودکان عراقی/ با پنجه‌های تیز و نافذ موشک‌ها/ نوازش می‌شوند/ پدرها و مادرهایشان / آنها را تنها رها کرده‌اند/ زیرا خودشان/ در زیر بمبهای سنگین/ متلاشی شده‌اند»(روشنگران راه:۱۴۹)

بیشتر احساس می‌شود که شاعر به یک گزارشگر بدل شده است و کمتر می‌توان در آن چیزی را که از شعر انتظار داریم، ببینیم و این می‌تواند یکی از دلایل کم مخاطب بودن شعرهای او باشد.

طنین حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد

طاهره صفّارزاده که به زبان خاصّ شعری خود دست یافته و به دلیل مطالعات و تحقیقات ادبی صاحب نظریّه‌هایی شده بود، موفّق شد که زبان و سبک جدیدی از شعر را با عنوان شعر «طنین» به شعر معاصر معرّفی کند[۲]. او در توضیح شعر طنین می‌گوید:

«مبنای شعر طنین برای من از این اندیشه و تأمّل پیدا شد که کار خلاّقهٔ ذهن آدمی می‌تواند به اندازهٔ خود زندگی به گستردگی برسد. زیرا نگاه کردن، دیدن، توجّه داشتن و جذب کردن به یک جنبهٔ زندگی، مانع از ارتباط فکری با دیگر جنبه‌ها نیست. از طرفی انعکاس یک نوع فکر یا دریافت، صرفاً نمایانگر یک نوع شعر است؛ مثلاً: شعر مذهبی، شعر سیاسی، شعر اخلاقی، شعر عاشقانه، شعر عرفانی و غیره. امّا اگر محدودیّت ارتباط از میان آنها برداشته شود، آن وقت کلّ این پرداختن ها، مجموعه‌ای از آمیختن هاست که طبیعی‌ترین نسخه از کار ذهن را به دست می‌دهد و در ظرف تخیّل و با حضور احساس و دخالت اندیشه به یک اثر هنری تبدیل می‌شود»(میر احسان،۱۳۸۵: ۳۱).

انسان وقتی به مضمون مشخّصی می‌اندیشد، موضوعات مربوط و یا غیر مربوط دیگر هم به ذهنش آمد و رفت می‌کنند. اگر شاعر بتواند آن پروازهای ذهنی را به تمهید اندیشه به هم پیوند

بزند و تداعی‌ها را به یکدیگر نزدیک سازد، مخاطب از مسیر این کوشش، با دریافت‌های واقعی و زنده رابطه برقرار می‌کند و "طنین اندیشهٔ" گوینده در ذهن شنونده می‌تواند حرکت سالمی را پدید آورد. برای نمونه به قسمتی از شعر«سفر عاشقانه» توجّه کنید که در آن هر تصویر، تداعی کننده و زایندهٔ تصویر بعدی است:

به ساکنان خانه / سپردم که شب بخیر بگویند / وگرنه در سکونت‌شان اختلاف خواهد بود / به روح ناظر او شب بخیر باید گفت / به او / به مادر من / زنی که پیرهنش رنگهای خرّم داشت / من از سپید و صورتی و آبی / آمیختن را دوست می‌دارم / رنگ بی‌رنگی / رنگ کامل مرگ / درختها زردند / عجیب نیست / فصل بهار است (سفر پنجم: ۳۵ و ۳۶)

ملاحظه می‌شود که در ذهن شاعر از ساکنان خانه، روح ناظر مادرش تداعی می‌شود و از مادر، پیرهن او و از پیرهن، رنگ آن و از رنگهای خرّم، رنگ مورد علاقه‌اش و سپس به زردی درختها می‌رسد.

مسلّم است که تداعی‌های ذهنی شاعر اگر نتوانند در یک دایرهٔ وسیع و فراگیر، ارتباط و پیوستگی خود را نشان دهند، صرفاً شعر را به یک سری تصاویر نامرتبط تبدیل می‌کنند. در شعرهای موفّق صفّارزاده این ارتباط و پیوستگی وجود دارد که نشان از ذهن منسجم شاعر است. هر چند شاید با یکبار خواندن نتوان به این ارتباطات پی برد، امّا با قرار گرفتن در فضای شعر او و تلاش خواننده، این روابط را می‌توان یافت. البتّه به نظر می‌رسد همواره این ارتباط بین تداعی‌های ذهنی وجود ندارد. گاهی«در این دوایر کوچک و بزرگ، حرکت‌های ذهنی آنقدر تودرتوست که کمتر کسی تمام روابط شعر را می‌تواند بفهمد. به همین دلیل است که اغلب چون به ظاهر قضیّه نگاه می‌کنند، خیال می‌کنند این سطرها پرت و پلاست و به هم ارتباط ندارد»(حقوقی، ۱۳۵۰ : ۲۳).

به هر حال، این تداعی‌های ذهنی که شاعر را وادار می‌کند به شعر بلند روی آورد، گاهی به شعر او بیانی خطابی می‌دهد. «این را هم می‌دانیم که ساده‌ترین راه برای طولانی کردن شعر، استفاده از بیان خطابی است. در این مواقع، صفّارزاده، کمتر شاعر و بیشتر خطیب است»(باباچاهی، ۱۳۸۰ : ۳۳۴). شاید به همین دلیل باشد که او ایجاز را در شعر جور دیگری می‌بیند. او در مورد ایجاز می گوید:

«ایجاز از نظر من حذف غیر لازم است و نه افراط در خلاصه کردن تجربه. زیرا در شعری که مسائل و تجربیّات مجرّد ذهنی به طور خاص مورد نظر است، ایجاز زیاد شعر را به طرف زبان پیچیده استعاری می‌برد»(حقوقی،۲۴:۱۳۵۰).

به هر ترتیب، توجّه صفّارزاده به شعر طنین و تداعی‌های ذهنی مختلف در شعر، سبب شـده که در یک شعر او شاهد موضوعات مختلف باشیم، به طوری که گاهی در یک شعرش می‌تـوان انواع موضوعات سیاسی، اجتماعی، مذهبی، اخلاقی و ....را در کنار هم دید و این سبب مـی‌شـود وحدت و یکپارچگی موضوعی در شعر او از بین برود؛ در حالیکه یکی از ویژگی‌های اصلی شـعر، بویژه شعر معاصر، یکپارچگی و وحدت اندام‌وار آن است؛ یعنی پیوستگی عناصر مختلف شـعر در ترکیب کلّی. البتّه در شعر سنّتی، شاعر می‌توانست در یک شعر، موضوع‌هایی متفاوت و مختلـف و حتّی گاهی متضاد را در ابیات متوالی به نظم بکشد، امّا در شعر نو وظیفهٔ شاعر چیزی جز ایـن است. کار شاعر معاصر پراکنده گویی نیست. او نمی‌تواند در یک بند، یـک موضـوع و در بنـدی دیگر موضوعی را که با بند پیشین ارتباطی ندارد، بیاورد. درحالیکه در شعر سنّتی، غالباً هر بیتـی برای خود استقلالی دارد و می‌تواند واحدی جداگانه شمرده شود. آنچه این واحـدهای مسـتقل را به هم پیوند می‌دهد، نخ قافیه و ردیف است. امّا در شعر نو، این حلقهٔ پیوند، معنـی و محتواسـت. در شعرهای سنّتی می‌توان بیتی را حذف کرد بدون آن که لطمه‌ای به شعر وارد شود، امّا در شعر نو این کار شدنی نیست. «شعر نو، در نتیجهٔ وحدت و یکپارچگی‌اش هرس ناپـذیر اسـت؛ یعنـی حذف یا برداشتن ابیاتی از آن، غالباً در حکم مثلـه کـردن و در مـوارد زیـادی، کشـتن و بیجـان ساختن شعر زنده است» (ترابی،۱۳۷۹: ۱۱۹). همچنان که الیـوت فـرق میـان شـعر آزاد و شـعر عروضی را در همین ویژگی، یعنی وحدت اندام‌وار شعر می‌داند: «شعر را نبایـد در بیـت بیـت آن جستجو کرد، جذبهٔ کیفیّتی است گسترده در سراپای آن و تنها با دانستن این مطلـب اسـت کـه می‌توان به حلّ مسألهٔ جنجالی میان شعر عروضی و شعر آزاد نزدیک شد»(الیوت،۱۳۴۸: ۱۳۳).

صفّارزاده توانسته است با تکیه بر انگارهٔ خود؛ یعنی نظریّهٔ طنین، مفاهیم و مضامین مختلف و حتّی متضاد بسیاری را به نحوی شاعرانه کنار هم قرار دهد. در نتیجه، آن وحدت و یکپارچگی که یکی از ویژگی‌های اصلی شعر نوست، در شعر او کم‌رنـگ مـی‌شـود و همـین عـدم وحـدت موضوعی در یک شعر نکته‌ای است که منتقدان شعر او بر آن انگشت نهاده‌انـد. «اساسـاً شـکل پذیری بر مبنای دوائر متداعی و حرکت‌های ذهنی، نه کار شعر که کار داسـتان کوتـاه و سـینما است و ما این را در بسیاری از بخش‌های شعر صفّارزاده احساس می‌کنیم»(حقوقی،۱۳۶۸:۳۰۴).

تعهّد

مسألهٔ تعهّد در ادبیّات، از جمله مسائلی است که بر اثر شکوفایی مکاتب ادبـی در قـرن نـوزدهم

میلادی در غرب پدید آمد. این اصطلاح که برآمده از مکتب «واقع‌گرایی»[۱] است و به شاخه‌ای از شاخه‌های این مکتب بدل شد، در حقیقت واکنشی بود در برابر زیبایی‌گرایی که اندیشهٔ هنر برای هنر را مطرح کرد. طرفداران مکتب «هنر برای هنر» هدف و غایت ادبیّات را خود ادبیّات می‌دانند و معتقدند: « زیبایی پایه و اساس هنر است... اگر ما هنر را در خدمت دین یا اخلاق یا منافع جامعه قرار دهیم، از آن غرض و فایده خواسته‌ایم، در حالی که زیبایی نباید مفید باشد...» (فرشیدورد،۱۳۶۳: ۹۷). به باور آنها «هنر خدایی است که باید آن را تنها به خاطر خودش پرستید و هیچ‌گونه جنبهٔ مفید یا اخلاقی به آن نداد و چنین تصوّرات را از آن انتظار نداشت» (سیّد حسینی،۱۳۸۷: ۴۷۶). در مقابل اینها، طرفداران هنر متعهّد قرار دارند که معتقدند که «هنر باید برای تعلیم و راهبری افراد بشر مفید باشد»(همان: ۴۷۴) و نمی‌تواند از کنار آنچه در جامعه و جهان می‌گذرد، بی‌تفاوت بگذرد. به باور آنها قائل شدن به چنین شأنی برای هنر و ادبیّات، در واقع هموار ساختن راهی است که هنرمند را از به دوش کشیدن کمترین مسئولیّتی آسوده می‌کند. البتّه اگر منظور از تعهّد، پرداختن به مسائل زودگذر سیاسی و حوادث اجتماعی صرف باشد، آشکارا با آمال شعر که در هم شکستن دیوارهای زمان و دست یافتن به جاودانگی است، مغایرت دارد. امّا اگر غرض از تعهّد، توجّه به موضوعات انسانی و فضایل اساسی انسان باشد، به نظر می‌رسد ادوار شعر فارسی گواه چنین گرایشی در میان بیشتر گویندگان خود است.

مروری به دیدگاه‌های اظهارشده دربارهٔ تعهّد در ادبیّات، نشان می‌دهد که صاحب‌نظران معیارهای متفاوتی را مدّنظر قرار داده‌اند، معیارهایی مانند: اخلاق و تربیت، ملّیّت، دین، مسائل اجتماعی و مسائل انسانی(رسولی،۱۳۸۴: ۷۴). بر این اساس، یکی از زمینه‌های تعهّد، مسائل دینی و مذهبی است. تولستوی[۲] نویسندهٔ مشهور روس، رسالت اصلی هنر را ترویج اخلاق و آموزه‌های دینی می‌داند. وی می‌گوید: «هنر جهان‌پسند، همواره ملاک ثابت و معتبری با خویشتن دارد و آن ملاک ثابت و معتبر، معرفت دینی و روحانی است»(زرّین‌کوب،۱۳۶۱: ۳۹). این‌گونه شعر، نشأت گرفته از شناخت قلبی و اندیشگی شاعر است و برای سرودن آن، هم ارادت و اعتقاد خالصانه لازم است، هم آشنایی کافی با معارف دینی. چنین شعری از درون شاعر بر می‌خیزد. آنچه در این گونه اشعار محرّک شاعر است، کسب توجّه مردم و تحسین آنها نیست، بلکه اعتقاد دینی است که شاعر را به سمت چنین شعری می‌کشاند. در نتیجه این نوع شعر توسط شاعرانی مورد توجّه قرار می گیرد که دغدغه‌های دینی – مذهبی دارند.

نگاهی به زندگی صفّارزاده نشان می‌دهد که او در طول زندگی‌اش همواره فردی دیندار و معتقد بود و به دلیل همین اعتقاد دینی‌اش، به شعر مذهبی روی آورد. او با سرودن این نوع

اشعار، شعر نو معاصر را که بیشتر در فضاهای دیگری سیر می‌کرد، بـه خـدمت دیـن، عـدالت و آزادی درآورد تا مبدع سبک جدیدی در شعر معاصر فارسی باشد. مشخّصهٔ بـارز ایـن نـوع شـعر، حاکمیّت روحیّهٔ شرقی، تبلیغ فرهنگ مقاومت در برابر فرهنگ غـرب و توجّـه بـه سـیر و سـفر معنوی در شعر است. این مشخّصات ویژه از شعرهایی چون «فتح کامل نیست» و «سفر زمـزم» آغاز می‌شود و با شعر «سفر عاشقانه» و کتاب‌های «سفر پنجم» و «بیعـت بـا بیـداری» بـه اوج خود می می‌رسد و این گونه، او نخستین کسی می‌شود که با زبـان و شـیوه‌ای خـاص، فرهنـگ مذهبی را به شعر نو فارسی وارد می‌کند.

ای سجده / ای سرو بلند نیایش‌ها / هماره برپا باش / در صبح و شام / در نیمروز / در ذات خوب تو / آسایش است / که خستگی نومیدی‌ها را / یکباره می برد / و روح را / از مزاحمـت روزمـرّه‌هـا /آزاد می‌کند (روشنگران راه : ۲۰ – ۲۱).

خیل عظیم جهانی / جهان میلیون در میلیون‌ها / مخلوق حیرت مانده / در جا زده / چـرا کـه / توفیق بندگی حق را / پیدا نکرده است (در پیشواز صلح : ۱۵).

یکی دیگر از زمینه‌های تعهّد، توجّه به مسائل اجتمـاعی و سیاسـی اسـت. ژان پـل سـارتر[۳] معتقد است: «نویسندهٔ متعهّد، آن رؤیای ناممکن را از سر به در کرده است که نقش بی‌طرفانـه و فارغانه‌ای از جامعهٔ بشری ترسیم کند»(سارتر۱۳۴۸: ۴۳).

بسیاری از شعرهای طاهره صفّارزاده سویه‌ای اجتماعی و سیاسی دارند و «من شعری» او در این گونه اشعار، صبغهٔ اجتماعی می‌یابد. شاعر احساس می‌کند که باید نسـبت بـه آنچـه کـه در اطراف او می‌گذرد عکس‌العمل نشان دهد. به همین سبب، روح کلّی حـاکم بـر بیشـتر اشـعار او عمیقاً اجتماعی و سیاسی است و رخدادهای اجتماعی و سیاسی روزگـارش یکـی از زمینـه‌هـای مهمّ ادراک شاعرانه او را رقم می‌زند. به عنوان مثال، شعر «سفر اوّل» جواب طبیعی او نسبت به مسائل زمانه است. به همین دلیل است که او خود را با شاعری بی‌تفاوت مقایسه می‌کند:

و شاعر خوشبختی را در شهرم به یاد می‌آورم / که همیشه پایش را در پاشویهٔ حوض می‌گذارد / و در ازدحام صدای گنجشکان / سیب‌های مهربانی را گاز می زند (طنین در دلتا: ۱۳)

این چنین است که او خود را شاعری متعهّد به اجتماع می‌داند که در برابر مـردم مسـئولیّت دارد. «شاعر اصیل در خارج از چهارچوب زمان و مکان خود نمی‌تواند وجود داشته باشد و اگر به زمان و مکان خود وفادار بماند و نمایندهٔ صمیمی نسل خود و انسان‌هایی که در کنـارش زنـدگی

می‌کنند باشد، بدون تردید به زمان‌ها و مکان‌های دیگر نیز متعلّق خواهد بود و از همین طریق است که شاعر اصیل، فرصت جاودانگی پیدا می‌کند»(براهنی،۱۳۷۱: ۸۶۶). سمت و سوی اجتماعی شعرهای صفّارزاده بیشتر ناظر به ترسیم کاستی‌ها و کژی‌های جامعهٔ ایران است که مهم‌ترین بن‌مایه‌های آن عبارتند از: فقر اقتصادی، جهل و نادانی عوام، فساد اخلاقی رایج در اجتماع، فساد اداری، پایمال شدن ارزش‌های اخلاقی، فقر فرهنگی، بی‌کفایتی دستگاه حکومت و از بین رفتن ثبات و امنیّت اجتماعی.

شکل دیگر این تعهّد را می‌شود در سائقه‌های جهان وطنی شاعر جستجو کرد؛ چیزی که باعث می‌شود تا شاعر از دردها و آمال همهٔ مردمان در این جهان سخن بگوید و سلسلهٔ خاکیان را در یک سلک ببیند. او در «سپیدی صدای سیاه» به جریان ژوهانسبورک می‌پردازد:

معبود شوم رنگ‌پرستان/ چونان سپیدی آن پنبه‌ست/ که مرده‌شوران/ در گوش مردگان بگذارند/ ژوهانسبورگ/ اینک باید/ آن پنبه را/ در گوش ساکنان خود بسپارد/ که از عذاب شنیدن رها شوند (دیدار صبح:۱۵۹)

در «از شیکاگو» از گرنیکایی که در اسپانیا نیست، می‌گوید:

در نمایشگاه پیکاسو مردم به دنبال چشم گمشدهٔ زن نشسته بر صندلی می‌گشتند/ براک، سزان، ماتیس، همگان حضور داشتند/ الیوت گفت: اصالت چندان هم مایهٔ سرافرازی نیست/ دربارهٔ گرنیکایی که در اسپانیا نیست برای پیکاسو پیامی گذاشتیم»(سدّ و بازوان : ۴۱)

در شعر «از معبر سکوت و شکنجه» تقدیم شده به ارتش جمهوری‌خواه ایرلند، با عنوان مرثیه‌ای برای بابی ساندز می‌گوید:

«راه شما و ما و خلق فلسطین / راه تمام خلق‌های تحت ستم / از معبر شکنجه‌های سلطه / به هم پیوسته است / ما راه را دنبال می کنیم» (دیدار صبح:۳۶)

۳.نام‌های خاص

یکی از ویژگی‌های شعر صفّارزاده، بسامد فراوان نام‌های خاص در آن است که به باور برخی منتقدان باعث شلوغی بیش از حدّ شعر او شده است(احمدی،۱۳۸۴: ۳۴). این نام‌ها، اعم از اشخاص و اماکن و حوزهٔ تداعی آن‌ها، نقش مهمی در شعر صفّارزاده ایفا می‌کنند. البتّه در آغاز شاعری، کاربرد نام‌های فرنگی و خارجی در آثار او بسامد زیادی داشت، امّا در ادامه و مجموعه‌های آخر شاعر، بسامد این نام‌ها به طور محسوسی کمتر می‌شود. رضا براهنی دربارهٔ

استفاده از نام‌های خارجی می‌گوید: «به کاربردن این اسامی خارجی دلیل فضل نیست، بلکه دلیل ضعف ادراک شاعرانه است و اگر شاعر حتّی خیلی صمیمانه هم از این‌ها استفاده کرده باشد، باز هم دلیلش احساساتی شدن خسران بارش دربارهٔ اسامی و اشیای خارجی است»(براهنی،۱۳۷۱: ۱۵۷۷).

امّا شاعر، خود دربارهٔ بکارگیری فراوان این نام‌ها نظر دیگری دارد. به نظر او، بکار گیری این نام‌ها:

«به عمد نبوده، بلکه به ضرورت بوده... درست است که من شرقی هستم، امّا شرقی هم باید خودش را در معرض فرهنگ‌ها و رویدادهای جهان نگاه دارد... شعر سفر اوّل و همچنین سفر زمزم که شما کلمات خارجی در آنها پیدا می‌کنید، نگاه یک شرقی است که جهان خارج از سرزمین خودش را ورانداز می‌کند؛ جهانی را که دیده و شناخته و در ارتباط با آن، خصوصیّات متفاوت و یا مشترک را می‌سنجد. شارات هندی، لیندولف آلمانی و دوگل فرانسوی را من نمی‌توانم تبدیل به شاپور و پرویز و داریوش کنم. اینها در همین اسامی وجود دارند، چنان که شهرهایشان و سنّت‌هایشان» (رفیعی،۱۳۸۶: ۲۶۰).

به هر روی، شاعر با چنین باوری، از نام‌های خارجی در شعرهایش استفاده کرده است. بدین ترتیب، اسامی‌ای که در اشعار او استفاده می‌شوند یا اسامی مذهبی هستند که در خدمت تفکّر مذهبی و اعتقادی شاعراند یا اسامی خارجی افراد یا سرزمین‌هایی که بیشتر علایق سیاسی شاعر را بازتاب می‌دهند.

در زیر فهرستی از اسامی خاص که در آثار صفّارزاده بکار رفته، می‌آید. در کل، نام‌های خاصّی که در شعرهای صفّارزاده به کار رفته، به دو گروه نام‌های خاصّ افراد و جای‌ها قابل تقسیم است:

نام‌های خاصّ افراد

که خود شامل گروه‌های زیر می‌شود:

نام‌های مذهبی: این نام‌ها شامل نام پیامبران، امامان، یاران آنان، دشمنان‌شان و... می‌شود: علی(درپیشوازصلح،ص۷۳،۷۱،۶۷،۲۲ و مردان منحنی،ص۱۶)، مأمون (همان،ص۱۶)، یزید (همان، ص۱۶ و درپیشوازصلح،ص۶۳،۲۲)، ادریس (مردان منحنی، ص۱۹)، آدم (در پیشواز صلح، ص۲۲)، حوّا(همان،ص۲۲)، نمرود (همان،ص۴۵)، عون(همان،ص۶۰،۵۱)، محمّد (همان، ص۶۰،۵۱)، باقر(همان،ص۵۱)، کوفیان (همان،ص۵۳)، مرجئه(همان،ص۵۴)،حسین

(همان،ص۵۶،۶۲،۹۸)، ابن زیاد(همان،ص۵۸،۶۳)، معاویه (همان،ص۵۸،۸۴)، مسلم بن عقیل (همان،ص۵۸)، هانی (همان،ص۵۸)، قاسم بن حسن (همان،ص۵۹)، فاطمه (همان،ص۶۳،۷۰)، شمر (همان،ص۶۳)، سجّاد (همان،ص۶۳،۱۰۴)، مقداد (همان،ص۹۶)، یاسر (همان،ص۹۶)، سلمان (سفر پنجم،ص۲۰ و درپیشوازصلح،ص۹۶)، حسن (همان،ص۹۸)، اباذر (همان،ص۹۸)، بلال (سفر پنجم،ص۲۰)، قابیل(از جلوه های جهانی،ص۷۶) و...

نام‌های ایرانی: این نام‌ها شامل نام‌های اساطیری، تاریخی و... است:

دارا(مردان منحنی،ص۲۷)، سیاوش(همان،ص۴۰)، ضحّاک(همان،ص۴۰)، افراسیاب (همان،ص۴۰)، کاووس (همان،ص۴۰)، سودابه (همان،ص۴۲)، رستم(همان،ص۴۲ و دیدار صبح،ص۴۱)، کسری(سفر پنجم،ص۱۴)، کاوه (همان،ص۲۴،۷۲)، ماندانا (همان،ص۴۸)، کیخسرو (همان،ص۶۰)، کوروش (همان،ص۷۱)، فریدون (همان،ص۷۲) و...

نام‌های فرنگی و خارجی: این نام‌ها شامل نام افراد خارجی است:

ژوزف (مردان منحنی،ص۹)، شام (همان،ص۱۶)، اسکندر (سفر پنجم،ص۱۴) و (مردان منحنی،ص۲۷،۴۰)، بن (همان،ص۳۱)، الکه (همان،ص۳۱)، تیتا (همان،ص۳۱)، میگوئل (همان،ص۳۳)، الیوت(سدّوبازوان،ص۴۰)، پیکاسو(همان،ص۴۰)، چنگیز(درپیشوازصلح،ص۴۵)، ویلیامز(طنین در دلتا،ص۱۰) و...

نام‌های جای‌ها

که خود شامل گروه‌های زیر می‌شود:

نام کشورها

ویتنام (مردان منحنی،ص۳۳)، لهستان (سدّوبازوان،ص۳۴)، تایوان (همان،ص۳۴) بوسنی (همان،ص۴۵)، پاکستان (طنین در دلتا،ص۱۰)، آرژانتین (همان،ص۱۰)، هند (همان،ص۱۰)، فلسطین (از جلوه های جهانی،ص۸۱)، بنگلادش (همان،ص۹۲)، افغانستان (روشنگران راه،ص۴۷)، چین(طنین در دلتا،ص۲۴) و...

نام شهرها

بخارست (طنین در دلتا،ص۱۱ و مردان منحنی،ص۹)، پراگ (همان،ص۳۳)، بوداپست (دفتر دوم،ص۲۰)، کالیفرنیا (طنین در دلتا،ص۱۲)، روم (از جلوه های جهانی،ص۱۰)، آتن (همان،ص۱۰)، سامرّه (روشنگران راه،ص۱۵)، بم (همان،ص۱۶۲)، کوفه (درپیشوازصلح،ص۹۶ و

بیعت با بیداری،ص۷۲)، تهران (همان،ص۷۲)، ری (دیدار صبح،ص۲۸)، بصره (درپیشوازصلح،ص۸۶)، کلکته (طنین در دلتا،ص۹)، پورتوریکو(همان،ص۱۰)، نیویورک (همان،ص۱۰)، بمبئی(همان،ص۱۰) و...

دیگر جای‌ها و چیزها

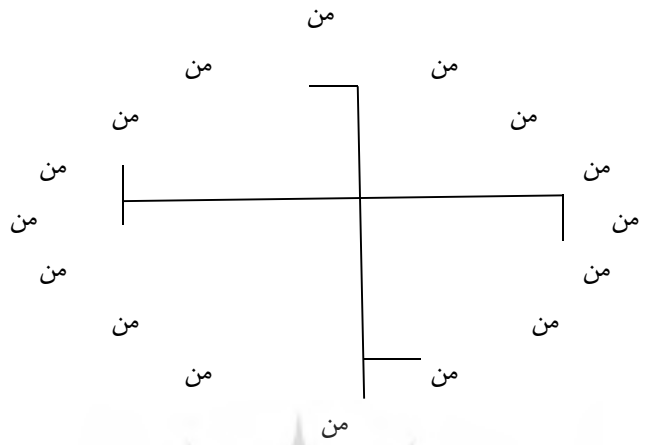
کچوری پانا (از جلوه های جهانی،ص۹۰)، نازی‌آباد (بیعت با بیداری،ص۵۰)، شانن (دیدار صبح،ص۳۰)، گنگ (همان،ص۳۰)، کارون (همان،ص۳۰)، بدر (درپیشوازصلح،ص۷۶)، اَش‌بری (طنین در دلتا،ص۱۲).

کانکریت(Concrete)

«طاهر صفّارزاده پس از سفر طولانی مدّت خود به آمریکا، مجموعه‌ای با عنوان «طنین در دلتا» را در سال ۱۳۴۹ منتشر کرد که به طور غیر منتظره‌ای همسنخ موج نو و بسیار مدرنیستی بود» (شمس لنگرودی،۱۳۷۲: ۱۸). در این مجموعه با نوعی شعر مدرن رادیکال که بیشتر شنیداری- دیداری است، مواجه می‌شویم که از آن با عنوان شعر«کانکریت»یاد شده است. این نوع شعر، شکل افراطی شعری است که در مغرب زمین به آن Pattern poem گفته می‌شود و با مجموعهٔ خاکستری (۱۳۳۰) هوشنگ ایرانی در شعر نو فارسی رایج شد[۳]. (تسلیمی،۱۳۸۳: ۱۵۶-۱۵۷)

این نوع شعر، تلاشی است در مسیر آمیختن جنبهٔ دیداری با جنبهٔ شنیداری شعر. در این شیوه مفهوم شعری، از طریق تصویر کردن نوشتار و تقطیع تجسّم‌آفرین کلمات القا می‌شود. از شعر کانکریت معمولاً در ساختن پوستر استفاده می‌شود و این نوع شعر در حقیقت، یک نوع همکاری بین نقّاش و شاعر است. در این نوع شعر، توجّه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آن‌هاست و این معمولاً با تکرار واژه همراه است، بدون توقّع معنا و مفهوم خاصّی از تصویر.

نمونه‌ای از شعر کانکریت به‌نام «میزگرد مروّت» را از صفّارزاده در اینجا می‌خوانیم:



(طنین در دلتا: ۳۷)

در اینجا «میزگردی است که پیرامون آن را در عوض صاحب‌نظران مختلف،"من" فرا گرفته و بعد در وسط میز هم مسألهٔ مورد بحث، باز "من" است که از م و ن فارسی، شما صلیب شکسته را می‌بینید؛ یعنی کشف سلطه‌گری و فاشیزم در "من" فارسی که می‌تواند تعبیر عمیق‌تری هم داشته باشد»(حقوقی،۱۳۵۰: ۱۶).

شعر کانکریت در اشعار صفّار زاده نمونه‌های زیادی ندارد و به نظر می‌رسد بیشتر نوعی تفنّن برای شاعر بود. چرا که جز در مجموعهٔ «طنین در دلتا» در دیگر آثار شاعر نمونه‌ای برای این نوع شعر یافت نشد.

نتیجه گیری

از آنچه گفت شد می‌توان نتیجه گرفت که در شعر صفّارزاده، جانبداری از اندیشه یا حضور تفکّر در شعر، امری جدّی است، به طوری که او شعر خود را به طور کامل در خدمت عقاید و اندیشه‌های خود به کار می‌برد. او شاعری است اندیشمند و متفکّر که همه چیز در دیدگاه او در عمق اندیشه، رنگ شعر می‌گیرد و از همین روی، شاعر، تجربه‌های واقعی خود را با آمیزه‌ای از تفکّر به شعر تبدیل می‌کند. او به دلیل تعهّد و رسالتی که برای خود قائل است، تفکّر و اندیشه را بر احساس و عاطفه مقدّم می‌دارد و این به نوبهٔ خود باعث می‌شود تا او بیشتر شاعری معنی‌گرا

باشد تا فرم‌گرا. در نگاه او ابزارهای تصویری-بیانی شعر، وسیله‌ای است برای بیان اندیشه‌های متعالی. بنابراین از دید او، اگرچه شعر باید دارای بعد عاطفی باشد، امّا شعر خوب افزون بر آن، باید به علم و آگاهی خواننده کمک کند و به او دربارهٔ آنچه در اطرافش می‌گذرد، دید بدهد.

یادداشت‌ها

۱- به باور برخی منتقدان، صفّارزاده همچون سپانلو تصویرهای شعرش را با استفاده از تداعی آزاد معانی (جریان سیّال ذهن) که برآمده از روایت است، می‌سازد. نک: زرقانی۱۳۸۷: ۶۷۳-۶۷۴.

۲- علی تسلیمی دربارهٔ اصطلاح *طنین* نوشته است: «صفّارزاده به جای آهنگ و وزن آهنگین، از واژهٔ طنین استفاده می‌کند.» (تسلیمی،۱۳۸۳: ۹۲) امّا همان‌طور که در ادامه از خود شاعر نقل کردیم، منظور صفّارزاده از طنین چیز دیگری است.

۳- نمونه‌هایی از این نوع شعرها را می‌شود در مجموعه‌های دیگر شاعران نوپرداز آن روزگار مانند: م.آزاد، نصرت رحمانی، منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، کیومرث منشی زاده و...نیز دید. برای دیدن نمونه‌های این نوع: نک: همان: ص۱۵۷-۱۶۲

منابع

- آرین پور، یحیی.۱۳۵۱.از صبا تا نیما. چاپ اوّل، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی.
- احمدی، پگاه.۱۳۸۴. شعر زن از آغاز تا امروز. چاپ اوّل،تهران: نشر چشمه .
- افلاطون.۱۳۴۸. جمهور.ترجمهٔ فواد روحانی، تهران.
- الیوت، تی اس.۱۳۴۸. موسیقی شعر، تولّد شعر. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: انتشارات مرکز نشر سپهر.
- بابا چاهی، علی.۱۳۸۰. گزاره های منفرد. جلد ۲-۲.چاپ اوّل، تهران: نشر سپنتا.
- براهنی، رضا.۱۳۷۱. طلا در مس. چاپ اوّل، تهران: ناشر نویسنده.
- ترابی، علی اکبر.۱۳۷۹.جامعه شناسی ادبیّات: شعر نو و تکامل اجتماعی. چاپ دوم، تهران: انتشارات فروغ آزادی.
- تسلیمی،علی.۱۳۸۱. گزاره هایی در ادبیّات معاصر ایران (شعر) . چاپ اوّل،تهران:نشر اختران.
- جورکش، شاپور.۱۳۸۳.بوطیقای شعر نو.تهران: انتشارات ققنوس.
- حقوقی، محمّد.۱۳۶۸.«طنین شعری دیگر». شعر وشاعران.چاپ اوّل، تهران: انتشارات آگاه.
- ـــــــ، ـــــ.۱۳۵۰. «ویژگی های شعر طنین،گفتگو با طاهره صفّارزاده».مجلّهٔ فردوسی . شمارهٔ ۱۰۳. پاییز۱۳۵۰. صص۱۳-۲۴.
- خویی، اسماعیل.۱۳۵۶. جدال با مدّعی.چاپ اوّل، تهران: انتشارات جاویدان.
- دستغیب، عبدالعلی.۱۳۷۱. گرایش های متضاد در ادبیّات معاصر ایران. چاپ اوّل، تهران: نشر خنیا.
- رسولی، حجّت.۱۳۸۴. «معیار تعهّد در ادبیّات». پژوهشنامه علوم انسانی. شماره۴۵-۴۶. بهار و تابستان ۱۳۸۴. صص۷۳-۸۲.
- رفیعی، علی محمّد.۱۳۸۶. بیدارگری در علم و هنر؛ شناختنامه طاهره صفّارزاده. چاپ اوّل،تهران: انتشارات هنر بیداری.

– زرقانی،سیّد مهدی.۱۳۸۷.چشم انداز شعر معاصر ایران.چاپ سوم،تهران: نشر ثالث.
– زرّین‌کوب، عبدالحسین.۱۳۶۱. نقد ادبی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
– سارتر، ژان پل.۱۳۴۸. ادبیّات چیست. ترجمهٔ ابولحسن نجفی. تهران: انتشارات زمان.
– سیّد حسینی، رضا.۱۳۸۷. مکتب های ادبی.چاپ چهارم،تهران: انتشارات نگاه.
– شاملو، احمد.۱۳۷۲. آیدا در آیینه. چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه–انتشارات زمانه.
– شفیعی کدکنی، محمّد رضا.۱۳۷۰. صور خیال در شعر فارسی. چاپ چهارم،تهران: انتشارات آگاه.
– _____،_____ .۱۳۶۸. موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه.
– شمس لنگرودی، محمّد.۱۳۷۲. تاریخ تحلیلی شعر نو. ج ۴. چاپ دوم، تهران:نشر مرکز.
– شمیسا، سیروس.۱۳۸۸.نقد ادبی.چاپ سوم،تهران: نشر میترا.
– ____،_____.۱۳۸۸. راهنمای ادبیّات معاصر.چاپ دوم،تهران: نشر میترا.
– صفّارزاده، طاهره.۱۳۸۶. از جلوه های جهانی. چاپ اوّل،تهران: انتشارات هنر بیداری.
–_____، ____.۱۳۸۶. بیعت بیداری. چاپ چهارم. تهران:انتشارات هنر بیداری .
–_____، ____.۱۳۸۶. در پیشواز صلح. چاپ دوم، تهران: انتشارات هنر بیداری .
–__ __، ____.۱۳۸۶. دفتر دوم. چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
– _____، ____.۱۳۸۴. دیدار صبح. چاپ دوم، تهران: پارس کتاب .
– _____، ____.۱۳۸۴. روشنگران راه. چاپ اوّل، تهران: ناشر برگ زیتون .
– _____، ____.۱۳۸۶.رهگذر مهتاب. چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
– _____، ____،(۱۳۸۶) سدّ وبازوان، چاپ چهارم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
– _____، ____.۱۳۸۴. سفر پنجم. چاپ پنجم، تهران: پارس کتاب .
– _____، ____.۱۳۸۶. طنین در دلتا. چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
– _____، ____.۱۳۸۶. مردان منحنی. چاپ دوم، تهران: انتشارات هنر بیداری .
– فرشیدورد، میر خسرو.۱۳۶۳. دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی.ج ۱. چاپ اوّل، تهران: انتشارات امیر کبیر.
– میر احسان،میر احمد.۱۳۸۵.سوفیای شیعی،فصلنامه شعر.بهار۸۵.صص۲۵–۳۳.
– میرصادقی،جمال.۱۳۷۶. واژه نامهٔ هنر شاعری.چاپ دوم،تهران:کتاب مهناز.
– مشرّف آزاد تهرانی، محمود.۱۳۶۶. هنر و ادبیّات امروز. به کوشش ناصر حریری. بابل : انتشارات کتابسرا.