تامّلی در شکل و فرم شعر صفّارزاده
از منظر آشنایی‌زدایی

دکتر حمیدرضا دولت‌آبادی*
سمیرا شفیعی**

چکیده

«فرمالیست‌ها به جای بررسی محتوای یک اثر، بر فرم آن تاکید داشتند و هرگز به این مساله معتقد نبودند که فرم وسیله بیان محتوا است بلکه از نظر آنان محتوا، بستری را برای اعمال فرمی خاص پدید می‌آورد». بر همین اساس، نگارنده در این نوشتار بعد از بیان مقدمه‌ای نظری در باره فرم، به بررسی عملیاتی فرم اشعار صفّارزاده، به روش کتابخانه‌ای پرداخته است. این تحقیق بر روی دفاتر دیدار صبح، روشنگران راه، طنین در دلتا، مردان منحنی و هفت سفر انجام گرفته است. صفّارزاده به روایت اشعارش، به فرم‌های تازه یا تغییر فرم در اشعارش توجّه داشته و این کار را بیشتر برای حفظ فرم ذهنی یا درونی در پیش گرفته است. وی با این روش توانسته کلامش را از ریتم یکنواخت خارج کند و تازگی را به ارمغان آورد. در اشعارش بارزترین نوع ساخت، برش‌های درون مصراعی و شعرکانکریت است که باعث دیداری شدن شعرش شده است.

واژه‌های کلیدی

صفّارزاده، فرم، آشنایی‌زدایی.

---

* دانشگاه اراک، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، ایران، اراک.

** کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

بنابه تعریفی، «فرم[1]«چگونه گفتن» است که در تقابل با «چه گفتن» قرار می‌گیرد» (علوی مقدم،۱۳۷۷: ۱۴۹) و شاید به همین دلیل باشد که اکثر صاحب‌نظران متّفقند، در ادبیات هیچ‌گاه مضمونی تکراری خلق نمی‌شود، حتی مضامین معروفی چون تقدیر، عشق و ... در قالب‌های تازه زندگی نوی در پیش می‌گیرند. این نظر دقیقاً با آنچه آیخن باوم[2] گفته مطابقت دارد؛ از نظر وی «مفهوم شکل، دیگر چون یک در برگیرنده به کار نمی‌رود، بل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و با این محتوا نسبت درونی یافته است» (ر.ک. احمدی،۱۳۷۴ : ۳۰۷).

فرم مانند آیینه‌ای است که شعر را در خود دارد و شعر به واسطه فرم در برابر دیدگان مخاطب به نمایش گذاشته می‌شود. در ادب کلاسیک معمولاً فرم را همان شکل بیرونی و ساختمان ظاهری اثر در نظر می‌گرفتند؛ امّا امروزه برای هر شعر دو فرم قائلند: ۱ـ شکل ظاهری («شامل طرز قرار گرفتن مصراع‌ها و ابیات، به اعتبار وزن، ردیف و قافیه»)؛ ۲ـ شکل درونی یا ذهنی («شامل پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن») (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۸و۹۷). فرم ظاهری وجه مشترک همه آثار ادبی است و تنها امری که در تازگی شعر کمک شایانی می‌کند، همانا شکل درونی اثر است که منشا خلاقیّت و جایگاهی برای بروز درونیّات شاعر می‌باشد.

با این وصف می‌توان گفت تاکید بر شکل اثر دو کارکرد بنیادین دارد: «۱) فهم و دریافت عناصر درونی متن و چگونگی کارکرد آنها؛۲) پذیرفتن این واقعیّت که شکل است که به محتوا سمت و سو می‌دهد و بالعکس» (علوی مقدم: ۴۳).

استفاده از فرم‌های تازه، از روش‌های جدیدی است که شعرا جهت آشنایی زدایی[3] از دیدگان مخاطب از آن استفاده می‌کنند. ویکتور شکلوفسکی[4] در مقالهٔ «هنربه مثابهٔ تمهید» (Art

---

1 _Form

۲ ـ (E.Baum) از نظریه‌پردازان فرمالیسم و محقّق تاریخ ادبیات روسی(۱۹۵۹-۱۸۸۶) Defamiliarization

3 _ Victor Shklvfsky

4 _Concrete Poem

Archive of SID

www.SID.ir

as Technique) مفهوم آشنایی‌زدایی را مطرح نمود (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۳). وی هدف خود را از طرح این اصطلاح، بدین صورت بیان می‌دارد که «هدف افزودن به مدت زمان ادراک حسی است، چون فراشد (فرایند) ادراک حسی در خود هدف و غایت زیبایی‌شناسی است، پس باید طولانی و دشوار شود» (احمدی،۱۳۷۴: ۳۰۹). می‌توان گفت بسیاری از مسایل روزانهٔ زندگی آدمی، کم‌کم حالت عادت پیدا کرده و تازگی‌اش را از دست داده و نیاز دارد به سمت غرابت و در نتیجه جلب توجّه، پیش رود. به گفتهٔ شفیعی کدکنی «لذت شعری، نوعی ارتباط با تعجب دارد و وقتی که چیزی تکرار شد، دیگر تعجب حاصل نمی‌شود و از همین جاست که ابن سینا لذت بردن از تشبیه را به تعجیب بر می‌گرداند» (۲۰:۱۳۶۶). به وسیله آشنایی‌زدایی عادت‌ها زدوده می‌شوند و نوعی مانع بر راه حرکت رهوار و آسان ارتباط مخاطب و متن قرار می‌گیرد. در این میان فرم نیز یکی از مواردی است که شعرا می‌توانند در آن به گرته‌برداری از دیدگان مخاطب بپردازند.

از متون ادبی منحصر به فرد دوره معاصر، اشعار طاهره صفّارزاده است. از نظر صفّارزاده نیز «ارزش فرم، در بهتر گفتن آن چیزی است که برای گفتن داریم، و «بهتر» به معنای ادای مطلب است با سلیقه متعالی» (رفیعی،۱۳۸۶: ۲۱۸). وی همواره بر این امر تاکید کرده که تقیّد به فرم‌های سنتی هرگز نباید شاعر را از تجربه کردن ناشناخته‌ها باز دارد و فرصت ابتکار عمل را از او بگیرد؛ بر همین مبنا فرم‌هایی خاص را به کار برد که هر کدام در جایگاه خویش به تازگی و غرابت محتوای شعرش (اگرچه تکراری) کمک کرده است.

از آن جا که تا به امروز تحقیق مستقلی در زمینه بررسی فرم و شکل شعر صفّارزاده از منظر آشنایی‌زدایی انجام نگرفته، در این تحقیق سعی بر این است که نمونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی فرم صفّارزاده، مورد تحلیل قرار گیرد. لازم به یادآوری ست، برای این پژوهش، پنج دفتر شعری دیدار صبح، روشنگران راه، طنین در دلتا، مردان منحنی و هفت سفر که بیشتر بیانگر ویژگی‌های آشنازدایی شعر صفّارزاده است، انتخاب شده است.

با چنین نگرشی، چند سوال اساسی در این زمینه مطرح می‌گردد:

۱ـ چه رابطه‌ای بین فرم شعر صفّارزاده و آشنایی‌زدایی از دیدگان مخاطب وجود دارد؟

Archive of SID

www.SID.ir

۲ـ شاعر جز شعر کانکریت، از چه تکنیک‌های دیگری جهت ایجاد فرم تازه، استفاده کرده است؟

در این نوشتار، فرض بر آن است که بین فرم شعر صفّارزاده و آشنایی‌زدایی رابطه‌ای مثبت و معنادار وجود دارد. با تورّقی اجمالی در شعر شاعر می‌توان به این فرض نیز اندیشید که شاعر از طریق شکستن سطور شعر به انحاء مختلف سعی در ایجاد فرم جدید داشته است.

آشنایی‌زدایی فرم و شکل در شعر صفّارزاده

در اشعار صفّارزاده می‌توان به برخی ترفندهای فرم‌ساز اشاره کرد که تعدادی مربوط به شکل بیرونی اثر است و برخی در حیطه فرم درونی باعث پیوند بین اجزای شعر شده‌اند:

۱- ساخت شکل بیرونی
۲- ساخت فرم درونی

۱- ساخت شکل بیرونی

۱- ۱- شعر دیداری

این نوع شعر که مرز مشترکی با نقاشی دارد، بر دو نوع است:

۱-۱-۱- استفاده از برش‌های درون مصراعی
۱-۱-۲- استفاده از شعر کانکریت[۱]

۱-۱-۱- استفاده از برش‌های درون مصراعی -[۲]

منظور از برش‌های درون مصراعی که موجب دیداری شدن شعر می‌گردند، همان شکستن مصراع‌ها و انتقال برخی واژگان به مصراع‌های بعدی جهت رسیدن به وقفه‌های زیباشناختی است. خود این امر، باعث شکل گرفتن شعرهایی به صورت عمودی می‌گردد و این گونه

۱ـ تمام تقسیمات این بخش (= استفاده از برش‌های درون مصراعی) ملهم از مقاله «برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر» می‌باشد.

2 _ Ruskin

Archive of SID

www.SID.ir

شعرها در سبک نیمایی به جهت عدم محدودیت شاعر در تساوی مصراع‌ها توانسته است هواخواه زیادی داشته باشد و جایگاه ویژه‌ای کسب کند (صهبا و عمران‌پور،۸۳:۱۳۸۶). وحیدیان این نوع را، «فراهنجاری نوشتاری» می‌نامد (۱۳۸۵:۱۴۷). به گفته راسکین [1] هنرهای دیداری، ذهن بیننده را متوجه مناظری می‌کند که ارزش تامل کردن دارند و عواطف هنرمند را نسبت به موضوعات به بیننده انتقال می‌دهند و این مسأله اهمیّت فراوان دارد؛ زیرا مخاطب با دیدن آن صحنه تازه، با ذهنی تازه مراوده پیدا می‌کند، در نتیجه تماس با ادراکات و عواطف پر شور ذهنی اعتلا یافته‌تر، یاد می‌گیرد و اعتلا می‌یابد (بلزی،۱۳۷۹: ۲۲و۲۱) و این همان ارتباط تنگاتنگی است که بین فرم و محتوا می‌توان سراغ گرفت.

این برش‌ها در شعر صفّارزاده تقسیمات خاص خود را داراست:

۱-۱-۱-۱- برش بین اجزای تصویری
۱-۱-۱-۲- برش بین اجزای زبانی
۱-۱-۱-۳- برش بین اجزای موسیقایی

۱- ۱- ۱- ۱- برش بین اجزای تصویری

در اغلب موارد صفّارزاده سعی کرده است از برش‌هایی استفاده کند که محتوا را با مکان قرار گرفتن واژگان به تصویر بکشد، به عبارتی مخاطب علاوه بر خواندن شعر، بعد از دیدن آن نیز به مقصود شاعر پی می‌برد و نوع نوشتار رهنمون محتوا می‌گردد.

این نوع گاه افتادن و سقوط را القا می‌کند، مانند:

- تک تیر

یا رگبار

چون که فرو می‌آید

پیغام خصم تو را حمل می‌کند (هفت سفر، ص۱۱۲و۱۱۱)

---

1 ـ Rolland Barthes

Archive of SID

www.SID.ir

در این چند مصراع شاعر ضمن ایجاد نوعی آشنازدایی از طریق شکستن مصراع‌ها، شکل فرو آمدن تیر و رگبار را با پلکانی کردن شعر به نمایش گذاشته است.

- نگاه ملامت باری دارند

بر صحنه‌های سقوط

فرودهای تهی از فراز (روشنگران راه، ص۱۱۴)

در این قسمت نیز، سقوط به شکل پلکان به نمایش در آمده است.

گاه شاعر با کلمات و نحوه چیدمان آن‌ها، شکلی از پلکان را به نمایش گذاشته که در همان سطر از آن صحبت کرده است:

- من

به تو

از

طریق

این پلکان

مربوط می‌شوم (طنین در دلتا، ص۶۳)

در مورد ذیل نیز حالت پله القا شده و شاعر با واج‌آرایی «آ» نیز به القای بهتر مفهوم بالارفتن دودها اشاره کرده است:

- دودها

دو پله یکی

بالا می‌روند (همان، ص۱۱)

در بین این نوع برش‌ها، گاه صفّارزاده به نشان دادن مفهوم «نشستن» می‌پردازد و این امر را با شکل قرار گرفتن کلمات و نیز تکرار این واژه، در سطور شعری القا می‌کند:

- مسافتی است میان نشستن‌ها

کپرنشین

کلبه‌نشین

Archive of SID

www.SID.ir

چادرنشین

ویلانشین (مردان منحنی، ص۱۴)

نمونه‌های بیشتر:

باران/ دوباره/ دارد/ آمدنش را/ تحمیل می‌کند (طنین در دلتا، ص۸۳)، شهر در خواب است/ در شهر خواب است/ در شهر/ در شهر/ در شهر خواب است/ شهر در خواب است/ ...(همان، ص۵۷)، به سوی مقصد بالا/ از سرزمین فرود آوار/ از بم (روشنگران راه، ص۱۶۲).

۱-۱-۱-۲- برش بین اجزای زبانی

در بخش زبان، شاعر برخی مقوله‌های دستوری را حالت دیداری می‌بخشد و کمک می‌کند علاوه بر معنای اصلی‌شان در معنی ضمنی یا مجازی نیز به کار روند. صفّارزاده در این نوع از برش‌های زبانی بیشتر چهار مقوله دستوری را آماج آشنازدایی قرار داده و با کاربرد این نوع از مقوله‌ها در یک سطر جداگانه، آن‌ها را برجسته کرده است :

۱-۱-۱-۲-۱- شبه جمله ندایی

۱-۱-۱-۲-۲- فعل

۱-۱-۱-۲-۳- وابسته‌های محدودکننده

۱-۱-۱-۲-۴- سازه‌های نحوی تقابل‌ساز

۱-۱-۱-۲-۱- شبه جمله ندایی

در این قسمت شاعر، علاوه بر این که مخاطب را مورد خطاب قرار داده و از او چیزی مطالبه کرده است، از لحاظ معنایی نیز، گاه اهدافی را دنبال می‌کند:

- ای پاک

ای عزیز

و ای جوانی کوتاه

Archive of SID

www.SID.ir

تویی که در جهاد با شیطان هستی (هفت سفر،ص۱۰۷)

شاعر با آوردن سه شبه‌جمله ندایی در سه پاره شعر، علاوه بر خطاب، به تعظیم و بزرگداشت جوانی پرداخته است.

نمونه‌های بیشتر:

- مجموعه دیدار صبح:

ای سرزمین/ ای سرزمینی (ص۱۴۶)، ای آفتاب ابری، بر ما ببار (همانجا)، ای روزه دارهای عصر اسارت (ص۲۵)، ای یار/ ای خجسته‌ترین صبح انتظار (ص۱۴۸)، ای دوست/ ای آشنایی مضمون/ ای دلربایی معنا (ص۶۰)، ای دوست/ ای همنشین/ ای همرهان صابر و مظلوم (ص۸۴).

- مجموعه روشنگران راه:

ای سرزمین خوشبختی (ص۲۲)، ای سجده/ ای سجده/ ای سجده (ص۲۳).

- مجموعه مردان منحنی:

ای نور دیده (ص۲۳).

- مجموعه هفت سفر:

ای آتش مقدس/ .../ ای آفتاب تابان/ .../ ای کردگار زمینی (ص۳۹).

۱-۱-۱-۲-۲- فعل

- با کوله بار «چرا» بیرون شد

با قامت رها

با قامت رهایی ما

بر می گردد (هفت سفر،ص۵۳)

فعل «بر می‌گردد» از حیث معنایی در تقابل با «بیرون شد» قرار گرفته و زیبایی خاصی به کلام شاعر بخشیده است.

نمونه‌های بیشتر:

- مجموعه دیدار صبح:

Archive of SID

www.SID.ir

بر جای می‌نهد/ آهسته می‌رود (ص۱۶۷)، علیه اصل زمان/ بر می‌خیزد (ص۱۵۲)، تمام منتظران/ دل بسته‌اند (ص۱۴۷)، دایم به سوی نور/ قد می‌کشند (ص۱۳۶)، به لطف دست تو را می‌گیرد/ و بر می‌گرداند (ص ۱۲۶)، دلم در آن خنکا/ به جای بسته شدن در یخ/ گرم می‌شود/ باز می‌شود (ص۷۷).

- مجموعه طنین در دلتا:

می‌خواندیم/ کنار می‌گذاشتیم/ دوباره می‌خواندیم (ص۲۷).

- مجموعه مردان منحنی:

خط و چین / کمین کرده است (ص۱۳).

- مجموعه هفت سفر:

می‌خواهند/ باطل برود/ بیگانه برود (ص۱۰۱)، بردند/کشتند (ص۶۶).

۱- ۱-۱-۲-۳- وابسته‌های محدودکننده

یکی دیگر از انواع برش بین اجزای زبانی، وابسته‌های اسم هستند که هم محدودکننده آنند و هم غرابت بخش. گاه شاعر این محدودکننده‌ها را در یک سطر شعری می‌آورد تا شعر را دیداری کرده و معنا و مفهوم تازه‌ای را القا کند. این وابسته‌ها در شعر صفّارزاده بر دو نوع‌اند:

۱-۱-۱-۲-۳-۱- صفت
۱-۱-۱-۲-۳-۲- قید

۱- ۱-۱-۲-۳- ۱- صفت

- پیل رقصان

سرها فتاده

عاصی

نافرمان (هفت سفر،ص۴۶)

شاعر با تقطیع پلکانی شعر، به افتادن سرها عینیّت بخشیده است.

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌های بیشتر:

- مجموعه روشنگران راه:

این دوستان/ آزاده/ آسوده/ در رفت و آمدند (ص۹۷).

- مجموعه مردان منحنی:

تو آن خزنده کور/ بی‌نور (ص۱۹)، مصرف‌کننده بی‌مصرف/ بی‌دریا/ بی‌دل/ بیگانه پرور و کج رفتار (ص۲۰).

- مجموعه هفت سفر:

حراج واقعی/ جنس/ خوب/ قیمت/ نازل (ص۷۵).

۱-۱-۱-۲-۳-۲- قید

- هگمتانه

همیشه

از آنان بود (هفت سفر،ص۸۸)

قید «همیشه» از لحاظ اهمیّتی که در ایجاد موسیقی با «هگمتانه» دارد و نیز نوعی اغراق در مقوله زمان، در یک سطر به صورت جداگانه قرار گرفته است.

نمونه‌های بیشتر:

- مجموعه دیدار صبح:

در یاب لحظه‌های هدایت را/ دریاب (ص۱۸۵)، دوباره/ باز / به گفتن می‌آمد (ص۱۷۴).

- مجموعه روشنگران راه:

دوباره/ امشب/ در این یگانه شب هر ماه(ص۱۳۰).

- مجموعه مردان منحنی:

از بندری به بندر دیگر می‌شد/ سرگردان (ص۵۰)، از عمق حنجره‌ام می‌خواند/ گریان (ص۴۹)، در هر مسیر/ همواره/ راه‌ها بیراهه می‌شوند (ص۸).

- مجموعه هفت سفر:

ما ایستادگان/ به انتظار معجزه/ سرگردان (ص۵۱).

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۱-۱-۲-۴- سازه‌های نحوی تقابل‌ساز

«منظور از سازه‌های نحوی تقابل‌ساز، سازه‌هایی هستند که بدون نشانه یا به کمک نقش‌نما، دلالت بر مفهومی می‌کنند که متضاد یا در تقابل با یکدیگرند» (صهبا و عمران‌پور: ۱۰۲):

- امّا خدای سلمان

با او می‌ماند

همیشه می‌ماند

از سرزمین تشنه

تا دریا

از سالیان تفرقه

تا وحدت (هفت سفر،ص۵۰)

شاعر می‌خواسته، تاکیدی داشته باشد بر ابتدا و انتهای زمان و مکان؛ برای این امر تکیه را از طریق پلکانی بودن شعر به آن بخشیده است.

۱-۱-۱-۳- برش بین اجزای موسیقایی

یکی از نتایج برش در سطور شعری، پدید آمدن موسیقی است. در شعر صفّارزاده این مورد علاوه بر دیداری کردن شعر گاه باعث ایجاد توازن‌هایی نیز شده و عادت‌زدایی را در پی داشته است. در این بخش، ذیل عنوان قرینه‌های متناظر به توضیح نمونه‌هایی خواهیم پرداخت:

۱- ۱-۱-۳-۱- قرینه‌های متناظر

«شاعر با ایجاد برش در محل وقفه‌های نحوی، از نظر موسیقایی قرینه‌هایی متناظر پدید می‌آورد که گویی هر کدام حالت یک مصراع کوتاه را دارد» (صهبا و عمران پور: ۱۰۶) :

- شمال هوا دارد

↓ مه دارد

↑ ↓ اندیشه دارد

جنوب دل دارد ↑ ↓

Archive of SID

www.SID.ir

خاک نجیب دارد ↑

گرما دارد (مردان منحنی،ص۲۰)

قصد شاعر از شکستن این مصراع‌ها ایجاد قرینه‌های متناظر بوده که در کنار تکرار فعل «دارد»، به نوعی باعث غنای موسیقایی شعر شده است.

■ صبح آمده است

↓

↑ تو رفته‌ای

عشق آمده است ↓

↑

تو نیستی (طنین در دلتا، ص۷۴)

در این نمونه نیز شاعر به اصل توازن نظر داشته و به برش درون مصراعی پرداخته است.

بعد از به پایان رسیدن انواع برش‌های درون مصراعی، به گزینه دوم ساخت شکل بیرونی، یعنی شعر کانکریت خواهیم پرداخت:

۱-۱-۲- استفاده از شعر کانکریت

شعر کانکریت که با «اوژن گور مانژه بولیایی سویسی الاصل در سال [هزار و نهصد و] و پنجاه به ثمر رسید» (رفیعی:۲۵۶)؛ در واقع نوعی نقاشی است که به وسیله کلمات صورت می‌پذیرد. محتوای شعر به واسطه شکل قرار گرفتن کلمات، هم با خواندن و هم با دیدن به مخاطب القا می‌شود؛ گویا شاعر علاوه بر نوشتن به فیلم‌سازی نیز گوشه چشمی داشته است. «در این گونه شعرها هیات فیزیکی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای آن که معنا را بنویسد، تصویری از آن راترسیم می‌کند...» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۲۳۳). در این نوع از شعر رابطه‌ای عینی بین شکل دیداری و معنی وجود دارد. در «بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی» این نوع شعر با نام «شعر تجسّمی» مطرح می‌شود (وحیدیان کامیار: ۱۵۰).

یکی از مهم‌ترین فرم‌های دیداری که در شعر صفّارزاده به نضج خاصی رسید و وی توانست به واسطه آن همراه تخیّلش، فضای شعر را به مخاطب منتقل کند، کاربرد همین نوع

Archive of SID

www.SID.ir

است:

- بالا

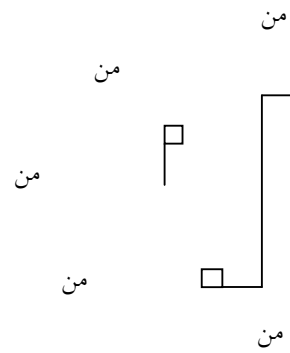
زندگی آسانسور

پائین

(طنین در دلتا،ص۶۲)

شاعر عمل بالا و پایین رفتن آسانسور را به وسیله تصویر بالا نشان داده است.

-



(همان ، ص۶۱)

این تصویر، میزگردی است که اطراف آن از من انباشته شده و موضوع مورد بررسی هم «من» است. صفّارزاده، خود در این مورد می‌گوید: «میزگردی است که پیرامون آن را در عوض صاحب‌نظران مختلف «من» گرفته و بعد در وسط میز هم مساله مورد بحث، باز «من» است. که از «م» و «ن» فارسی، شکل صلیب شکسته را می‌بینید. یعنی کشف سوپر اگو (Ego) و فاشیزم در «من» فارسی که می‌تواند تعبیر عمیق‌تری هم داشته باشد» (ر.ک.علی‌پور،۱۳۸۰: ۳۰).

او

ما

Archive of SID

www.SID.ir

او
ما
او
ما
او

ما او
ما او
ما او
ما او
... ...

(همان،ص۵۹)

شاعر مفهوم استحاله را با شکل بالا به نمایش در آورده است.

نمونه‌های بیشتر:

- مجموعه طنین در دلتا:

زندگی تکرار نگاه آسانسورچی ست/ بالا/ پایین/ پایین/ بالا/ ... (ص۱۱)، به مادرم خندیدم/ هاهاهاهاهاها/ هاهاهاهاها/ هاهاهاهاها/ هاهاهاهاها /... (ص۸۱)، بیا پایین دختر/ دم غروبی/ از لب بوم/ بیا پایین/ بیا پایین/ پایین/ پایین/... (ص۷۷)، اینجا/ همه/ می‌پرسندم/ اهل کجا هستی (ص۵۵).

۲- ساخت فرم درونی

در این نمونه، شاعر با استفاده از به هم پیوستگی و تشکّل اجزای درونی اثر، در پی آشنازدایی از دیدگان مخاطب است. در اشعار صفّارزاده با سه نوع از فرم‌های درونی آشنازدا، مواجهیم :

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۱- ساخت فرم درونی با استفاده از تغییر لحن
۲-۲- عدم استفاده از نقطه، ویرگول و علائم نگارشی
۲-۳- شعر روایی

۲-۱- ساخت فرم درونی با استفاده از تغییر لحن

«لحن برچسبی از احساس و عاطفه است که گوینده به کلام خود می‌زند؛ مثلاً کلام خود را به گونه‌ای بیان می‌کند که از نوع واژه‌ها و ترکیب عبارات و جمله‌ها، آن حالت عاطفی که هنگام شکل گرفتن آن کلام برگوینده عارض شده، همراه با آن به مخاطب منتقل شود» (عمران‌پور،۱۳۸۴:ب، ص۱۲۹). پس لحن عاملی است جهت همسان‌سازی احساس گوینده و مخاطب. این همسان‌سازی با واژگان، در شعر صفّارزاده باعث شده، کلام از داشتن لحن یکنواخت بیرون آمده و در هر مرحله‌ای از گفتارش، لحنی خاص اتخاذ کند و در نتیجه به آشنازدایی از طریق تغییر لحن در کلام پرداخته است. از انواع لحن در شعر وی می‌توان به الحان زیر اشاره داشت:

- لحن حاکی از تاسّف
  - نیکو دلی و صداقت افسوس

همواره
پرورشگه کژدم
در جامه‌ست (دیدار صبح، ص۶۳)

شاعر در این سطر علاوه بر معنا، به واج‌آرایی «ه» نیز توجّه داشته است.

- لحن تحذیری
  - هشدار

هشدار
تا پشت میز وسوسه حیرانی
مرئوسی
اگرچه رئیسی (همان،ص۶۹)

Archive of SID

www.SID.ir

استفاده از واج «س»، باز هم باعث هم‌آوایی و غرابت بیشتر کلام شاعر شده است.

- لحن حاکی از شگفتی

▪ سبحان ا...

که نا امید باشم (روشنگران راه، ص۲۳)

استفاده از نحو عربی در یک سطر، بر شگفتی تاکید دارد.

- لحن عاشقانه به همراه تاسّف

▪ صبح آمده ست

تو رفته‌ای

عشق آمده ست

تو نیستی (طنین در دلتا، ص۷۴)

تقطیع پلکانی شعر از یک طرف و نیز موازنه بین اجزای آن باعث آشنازدایی شده است.

- لحن حاکی از اعتراض

▪ من از مداومت پنجره

دریچه و در

میان شعر زمانم به تنگ آمده‌ام

چقدر آینه

چقدر ماهی

چقدر مصلوب (همان، ص۸۹)

تکرار نخستین «چقدر»، بر مفهوم مورد نظر شاعر بیشتر تاکید داشته و باعث نوعی موسیقی در شعر نیز شده است.

- لحن خطابی- ترغیبی

▪ ای آفتاب

ای قامت بلند بودن

با من بگو (همان، ص۹۴)

Archive of SID

www.SID.ir

واج «آ»، بلندی را القا می‌کند.

- لحن ملتمسانه

▪ آه ای شهید

دست مرا بگیر

با دست‌هایی

کز چاره‌های زمینی کوتاه است

دست مرا بگیر (هفت سفر، ص۱۱۰)

تکرار خوشه آوایی «دست مرا بگیر» از یک طرف، به تاکید مفهوم پرداخته و از طرف دیگر باعث ایجاد موسیقی شده و در نتیجه مطلب را بیشتر آشنازدا کرده است.

- لحن عارفانه

▪ در زاویه

درویش انتصابی هم آمده بود

گفتم خط رابطه را

حاجت به واسطه نیست (همان، ص۸۱ و۸۰)

شاعر در این سطور، علاوه بر این که به لحن عارفانه نظر داشته، سعی کرده از رهگذر تناسب بین واژگانی چون «زاویه»، «درویش»، «رابطه» و... مفهوم را بیشتر القا کند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود لحن‌های فراوان در اشعار صفّارزاده مانع از عادت مخاطب به یک لحن خاص گردیده و مدام تازگی در لحن و واژگان در برابرش خودنمایی می‌کنند؛ در نتیجه این امر آشنازدایی اتّفاق می‌افتد. فرمی که از کنار هم قرار گرفتن این الحان ایجاد می‌شود و در کنار عناصر دیگر صورت شعری باعث آشنازدایی می‌گردد، همانا فرم درونی است. در نظری اجمالی به انواع لحن در شعر صفّارزاده می‌توان به این نتیجه رسید که آنچه باعث تغییر لحن کلام شاعر، در نتیجه آشنازدایی می‌شود علاوه بر عنصر معنا، عنصر موسیقی است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲- عدم استفاده از نقطه، ویرگول و علایم نگارشی

از جمله عوامل ایجاد پیوستگی درونی در شعر صفّارزاده که در قیاس با شعر هم‌عصرانش، خودنمایی می‌کند، عدم استفاده وی از علایم نگارشی است. در کمتر شعری از اشعار صفّارزاده، می‌توان سراغ چنین علایمی را گرفت. به واقع جز چند علامت استفهام چیزی دیگر نمی‌توان یافت. وی در این مورد می‌گوید: «در شعری که تداوم دریافت و اندیشه و پیوند درونی اجزای شعر مورد توجه است کاربرد علامات نقطه‌گذاری به برون شعر، قیدی می‌بخشد که با درون سیال آن مغایر است» (رفیعی: ۲۶) و وی جهت رعایت سیّال بودن شعر از آوردن این‌گونه علامت‌ها خودداری کرده است.

۲-۳- شعر روایی

از عوامل ساخت فرمی تازه یکی هم روایت است. برای روایت تعاریف گوناگونی ذکر شده است. «شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف، بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد» (اخوت،۱۳۷۱: ۸). بیان روایی هرگز به ادبیات داستانی محدود نبوده و «بارت روایت را در تمام جلوه‌های بشری می‌بیند: در داستان و قصّه، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص، در همه جا» (همان: ۱۰). بر همین مبنا ما نیز در اشعار صفّارزاده، به قطعاتی بر می‌خوریم که به واقع روایت است امّا روایتی ساده؛ می‌توان گفت روح روایت بر برخی از اشعارش حاکم است. در این روایت‌ها شاعر به «نقل» واقعه می‌پردازد امّا چون این نقل با عناصری از تخیّل و موسیقی گره می‌خورد، شعر را غرابت بخش‌تر می‌کند:

- دهبان پارسی/ از بستر شکایت و شب برخاست خوابش نمی ربود/ شب پایدار بود

بر تخت طاقگونه یاقوت/ همپایه خدایان/ همتای اختران/ شب را نشانده بود/ در مستی شراب و شبستان و دلبران/ رامشگران به خدمت او بودند/ رامشگران به خدمت ب / دهبان پارسی / بیدار بود/ و خواب‌های خون و خطر/ ز چشم‌های خالی ایوان/ و چشم‌های خسته برزیگران/ گذر می‌کرد ...(هفت سفر، ص۳۷و۳۶)

شاعر در این قطعه که ۲۶ صفحه را به خود اختصاص داده، تا پایان شعر، با بیانی روایی به داستان دهبان پارسی (سلمان) پرداخته است و همین بیان در کنار سایر هم‌بستگی‌های

Archive of SID

www.SID.ir

معنایی و آوایی، باعث آشنایی‌زدایی شده است.

نمونه بیشتر:

سفر عاشقانه (همان، ص۶۲).

نتیجه

در اشعارصفّارزاده برش‌های درون مصراعی، نقش عمده‌ای در ساخت شکل بیرونی اثر داشته‌اند. این نوع، با سه قسم موسیقایی، زبانی و تصویری باعث غنای موسیقایی اشعار، برجسته‌شدن پاره‌ای از سازه‌ها و انگاره‌های دستوری و نیز به تصویر کشیده شدن مفهوم شعر از طریق شکستن سطور، در نتیجه غرابت شده‌اند.

نگارنده، آمار بسامدی این نوع برش‌ها را به صورت زیر به نمایش گذاشته است:

- برش بین اجزای تصویری، ۳۹/۱۷درصد؛
- برش بین اجزای زبانی، ۲۳/۷۸درصد؛ بسامد هرکدام از انگاره‌های دستوری در این برش‌ها عبارتند از:

شبه جمله ندایی: ۹/۲۳ درصد
فعل: ۹/۲۳ درصد
محدودکننده‌ها شامل صفت و قید: ۲۶/۲۸ درصد
سازه‌های نحوی تقابل ساز: ۱۷/۲ درصد

- برش بین اجزای موسیقایی، ۳۵/۴ درصد.

همان‌طور که در بسامدها مشاهده شد، برش‌های زبانی مهم‌ترین بخش این نوع از برش‌ها هستند که سهم عمده‌ای از آن‌ها را به خود اختصاص داده‌اند. در این بین برش بین اجزای موسیقایی از سهم کمتری برخوردار است.

در برش‌های تصویری، شاعر به افتادن و سقوط و نیز شکل پلکان توجّه داشته است. در حیطه زبانی به عنصر معنا در کنار ایجاد هم‌آوایی بین پاره‌ای سازه‌ها، ارزش داده و برش‌های

Archive of SID

www.SID.ir

خود را درست در جایی اعمال کرده است که می‌خواسته مخاطب به آن مفهوم و موسیقی برخاسته از این برش‌ها بیشتر توجّه داشته باشد. در حیطه موسیقایی نیز به عنصر موازنه اهمیّت داده است.

در حیطه به کارگیری فرم درونی، شاعر از بیان روایی، عدم رعایت علایم نگارشی و نیز الحان متفاوت کمک گرفته، تا به پیوستگی اشعارش کمک کند. بیان روایی، در اشعار صفّارزاده هم به طولانی بودن اشعارش منجر شده است و هم به کاربرد انواع مضامین، صور خیال، فرم‌های بیرونی و... استفاده از الحان متفاوت، از مواردی ست که از عادت مخاطب به لحنی یکنواخت، دوری جسته و سعی می‌کند تحت تاثیر معنی و نیز موسیقی در کلام شاعر مدام به تغییر خود بپردازد؛ این امر باعث می‌شود مخاطب در هر مرحله از شعر با لحنی تازه روبرو شود و در نتیجه شعر از یکرنگی لحن بیرونی می‌آید. عدم استفاده از علایم نگارشی به شعر صفّارزاده این امکان را می‌دهد که غیر منقطع باشد و شعر از ابتدا تا انتها از پیوستگی خوبی برخوردار باشد. شاعر در این مورد می‌خواسته مخاطب بدون هیچ‌گونه وقفه و مکثی اشعار را مطالعه کند و این امر یکی از دلایل ساخته شدن فرم درونی در اشعار صفّارزاده بوده است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

۱- احمدی، بابک. **حقیقت و زیبایی**. تهران: نشرمرکز، چاپ اوّل، ۱۳۷۴.

۲- اخوت، احمد. **دستورزبان داستان**. اصفهان: نشرفردا، چاپ اوّل، ۱۳۷۱.

۳- بلزی، کاترین. **عمل نقد**. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشرقصه، چاپ اوّل، ۱۳۷۹.

۴- حسن لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: نشرثالث، چاپ دوم، ۱۳۸۶.

۵- رفیعی، علی محمد. **بیدارگری در علم و هنر (شناختنامه طاهره صفّارزاده)**. تهران: نشر هنر بیداری، جلد اوّل، چاپ اوّل، ۱۳۸۶.

۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی (ازمشروطه تا سقوط سلطنت)**. تهران: چاپ اوّل، نشر سخن، ۱۳۸۰.

۷- ———، ——— . **صورخیال در شعر فارسی**. تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶.

۸- صفّارزاده، طاهره. **دیدارصبح**. تهران: نشر پارس کتاب، چاپ دوم، ۱۳۸۴.

۹- ———، ——— . **روشنگران راه**. تهران: نشر برگ زیتون، چاپ اوّل، ۱۳۸۴.

۱۰- -———— ، ——— . **طنین دردلتا**. شیراز: نشر نوید، چاپ دوم، ۱۳۶۵.

۱۱- ———— ، ——— . **مردان منحنی**. شیراز: نشر نوید، چاپ اوّل، ۱۳۶۶.

۱۲-———— ، ——— . **هفت سفر**. تهران: نشر برگ زیتون، چاپ اوّل، ۱۳۸۴.

۱۳- صهبا، فروغ. عمران‌پور، محمدرضا. «**برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۵، بهار، ۱۳۸۶، صص (۸۱-۱۱۰).

۱۴- علوی مقدم، مهیار. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: انتشارات سمت، چاپ اوّل، ۱۳۷۷.

۱۵- علی‌پور، مصطفی. **ساختار زبان شعر امروز**. تهران: انتشارات فردوسی، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

۱۶- عمران پور، محمدرضا، «**عوامل «ایجاد»، «تغییر و تنوع» و «نقش» لحن در شعر**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۹ و ۱۰، پاییز و زمستان، ۱۳۸۴، صص (۱۲۷-۱۴۸).

۱۷- مکاریک، ایرناریما. **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه، چاپ اوّل، ۱۳۸۴.

۱۸- وحیدیان کامیار، تقی. **بدیع (از دیدگاه زیبایی‌شناسی)**. تهران: انتشارات سمت، چاپ دوم، ۱۳۸۵.

Archive of SID

www.SID.ir