

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی

سال سیزدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۴۰۰، پیاپی ۵۰، صص ۹۹-۱۲۶

DOI: 10.22099/JBA.2020.37723.3825

رهیافت‌هایی به مفهوم و خاستگاه «طنین» در شعر و اندیشه‌ی طاهره صفارزاده

منوچهر جوکار*

قدرت قاسمی‌پور**

بهمن ساکی***

چکیده

طاهره صفارزاده (۱۳۱۵-۱۳۸۷)، شاعر، نظریه‌پرداز، مترجم و استاد دانشگاه از شاعران برجسته و پیشرو شعر مدرن فارسی در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی به شمار می‌رود. او که دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی و نقد ادبی از دانشگاه شیراز و آیوای امریکا بود، رویکردی علمی به شعر و مسئله‌ی ادبیات داشت و معتقد به شعری متعهدانه و روشنگرانه بود که بر مخاطب تأثیر عمیق‌تری بگذارد. بر همین اساس صفارزاده نظریه‌ای ادبی باعنوان «شعرِ طنین» را در شعر معاصر فارسی پیشنهاد کرد و کوشید بوطیفای شعر خود را بر آن استوار کند. او کلیت نظریه‌ی خود را در عبارت «طنین حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد»، گنجانیده است. با گذشت حدود پنج دهه از طرح نظریه‌ی طنین و نگارش مقالاتی درباره‌ی وجوه مختلف آثار ادبی صفارزاده، به مسئله‌ی چیستی و چگونگی شعرِ طنین و میزان توفیق و کاربست آن

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز m.joukar@scu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز gh.ghasemi@scu.ac.ir

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز bahman_saki@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۱۰/۶

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۴/۱۱

چنان‌که باید، پرداخته نشده است. در این مقاله ضمن تعیین و تبیین واژگان اساسی و کلیدی نظریه‌ی طنین، کوشیده‌ایم از منظر رهیافت‌های مختلف به مفهوم، خاستگاه، چیستی و چگونگی کاربرد آن در شعر و اندیشه‌ی صفارزاده دست یابیم. برابر یافته‌های این پژوهش، مهم‌ترین شگردهای صفارزاده برای ایجاد طنین در ذهن مخاطب و تأثیرگذاری بر او، شگردهای تداعی و تکرار به شیوه‌های گوناگون ادبی است. او هم فرم و هم محتوا را بستر ایجاد طنین در شعر می‌کند و هر دو را متقابلاً از یکدیگر متأثر می‌سازد. با همی این کوشش‌ها، نظریه‌ی شعری طنین با استقبال چندانی از طرف شاعران روبه‌رو نشده است.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، صفارزاده، شعر طنین، تداعی، تکرار، ناقوس.

۱. مقدمه و طرح موضوع

طاهره صفارزاده (۱۳۱۵-۱۳۸۷)، استاد دانشگاه، مترجم، نظریه‌پرداز و از شاعران پیشرو شعر مدرن فارسی، دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی و نقد ادبی بود. اگرچه او از آغاز دهه‌ی چهل به انتشار شعر پرداخت؛ اما پس از تکمیل تحصیلات دانشگاهی در داخل و خارج از ایران و تجربه‌اندوزی‌های بسیار در کارگاه‌های شعر و شرکت در جشنواره‌ی شعر لندن (۱۹۶۷م) و آشنایی با شاعران بزرگ جهان، با نگاه و نگرشی تازه به نظریه‌ای در شعر رسید که اشعار برآمده از آن را شعر طنین نامید. با آنکه نمودهای آغازین این رویکرد در شعر صفارزاده، در برخی از شعرهای کتاب دفتر دوم (۱۳۴۹) به‌ویژه شعر «فتح کامل نیست»، دیده می‌شود؛ اما عملاً شعر طنین در کتاب طنین در دلتا (۱۳۴۹) در فرم خاص خود قوام یافت و می‌توان این کتاب را مانیفست ادبی صفارزاده برای نظریه‌ی شعر طنین دانست. نظریه‌ی طنین به‌گونه‌ای چشمگیر در این مجموعه به کار بسته شد و پس از آن بوطیقای شعر او بر این نظریه استوار گردید.

درباره‌ی تعریف و تلقی ادبی از مفهوم طنین و مشخصات چنین شعری مطالب چنددان روشنی در دست نیست و خود صفارزاده نیز اظهارنظرهای کلی کرده است. او از جمله شاعران نظریه‌پرداز است که سعی دارد به‌جای مانیفست و بیانیه، نظریاتش را در شعرش

نشان دهد؛ برای نمونه در گفت‌وگویی درباره‌ی نظریات شعری خود گفته است: «شعر من برخوردار از اندیشه است و نظریاتم در شعرم منعکس است. یک خط شعر گاهی می‌تواند محتوای چند سخنرانی و مصاحبه باشد... تعریف من از شعر همان است که در *طنین در دلتا* گفته‌ام؛ *طنین* حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد» (صفرزاده، به نقل از رفیعی، ۱۳۸۶: ۵۷) و در جای دیگر درباره‌ی شیوه‌ی عملکرد و کاربرد *طنین* در شعر می‌گوید: «*طنین* در اثر تداوم و حرکت دقیق دریافت‌ها از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر در شعر پیدا می‌شود» (صفرزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۳۲). روشن است که این گفته‌ها چندان که باید مشخصه‌ها و شیوه‌ی کاربرد این نظریه را در شعر نشان نمی‌دهد و این کار منتقدان و خوانندگان جدی شعر اوست که ویژگی‌ها و شیوه‌های شعر *طنین* را استخراج و بیان کنند. در این مقاله کوشیده‌ایم با استفاده از گفت‌وگوهای چاپ‌شده و کم‌شمار *صفرزاده* که در خلال آن‌ها به مسئله‌ی شعر *طنین* اشاره‌هایی شده است و همچنین با بررسی بخشی‌هایی از شعر او، به چستی و تبیین نظریه‌ی شعر *طنین* از منظر رهیافت‌های متفاوت پردازیم و در ادامه چگونگی کاربست این شعر را نیز نشان دهیم.

۱.۱. پیشنهادی موضوع

درباره‌ی آثار *صفرزاده* پژوهش‌های قابل توجهی انجام شده است که می‌توان آن‌ها را در سه دسته‌ی پژوهش‌های تطبیقی، محتوانگر و فرم‌نگر تقسیم‌بندی کرد. در این میان تعداد پژوهش‌های محتوانگر و تطبیقی نسبت به پژوهش‌های فرم‌نگر افزون‌تر است و در پژوهش‌های فرم‌نگر نیز اغلب به نموده‌های فرمالیستی شعر *صفرزاده* توجه شده؛ اما با این همه درباره‌ی چستی و چگونگی کاربست شعر *طنین* که تلفیقی از مسایل تطبیقی، محتوایی و ساختاری است، پژوهشی انجام نشده است. برخی از مهم‌ترین کتاب‌ها و پژوهش‌های انجام‌شده که نزدیکی بیشتری با موضوع شعر *طنین* دارند، در زیر معرفی می‌شوند:

«سوفیای شیعی»: میراحمد میراحسان (۱۳۸۵). *بیدارگری در علم و هنر: شناخت نامه طاهره صفارزاده؛ زندگی‌نامه و مجموعه مقالات درباره‌ی طاهره صفارزاده*: علی‌محمد رفیعی (۱۳۸۶) و *طنین واژه‌ها: پژوهشی پیرامون موسیقی شعر طاهره صفارزاده*: پیروز براتی‌فر (۱۳۹۶). علی‌تسلیمی نیز در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، با عبور سهل‌انگارانه از نظریه‌ی *طنین* که صفارزاده خود ویژگی‌های مهمی برای آن برشمرده است، تنها به این جمله اکتفا کرده است: «صفارزاده به‌جای آهنگ و وزن آهنگین از واژه‌ی *طنین* استفاده می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۹۱). این گفته موضوع *طنین* را صرفاً محدود به کاربرد یک کلمه به‌جای کلمه‌ای دیگر کرده و ابعاد دیگری برای آن قائل نبوده است.

تنها مقاله‌ای که در آن به‌طور ضمنی، اشاره‌های دقیق‌تری به *طنین* در شعر صفارزاده از منظر نظریه‌ی ادبی شده، مقاله‌ی «نقد شعر طاهره صفارزاده» از احمد خلیلی و رضا ستاری (۱۳۹۲) است که نویسندگان ضمن تشریح گفته‌های صفارزاده درباره‌ی *طنین*، بر گرایش او به کنارگذاشتن وزن و روی آوردن به شعر منثور و استفاده از ویژگی‌های آوایی کلام تأکید داشته‌اند؛ اما در این مقاله به‌خاستگاه، مفهوم نظری، شیوه‌های اجرا و شگردهای صفارزاده اشاره‌ای نشده است.

همان‌گونه که دیده می‌شود، درباره‌ی شعر *طنین* و چگونگی کاربست آن پژوهش مستقلی انجام نشده و منابع تحلیلی چندانی در دست نیست. از خود صفارزاده نیز علاوه بر شعرهایش که در آن‌ها به کلیدواژه‌های اصلی شعر *طنین* اشاره کرده است، تنها سه گفت‌وگو در دست است: اول، با محمد حقوقی (*مجله‌ی فردوسی*، ۱۳۵۰)، دوم با محمدعلی اصفهانی (*ویژه‌نامه‌ی کیهان*، ۱۳۵۶) و سرانجام با بهرام قاسمی (*روزنامه اطلاعات*، ۱۳۵۹) که در آن‌ها بسیار مختصر و گذرا به مسئله‌ی شعر *طنین* اشاره کرده است و عملاً متنی که در آن به چپستی و چگونگی این نوع پرداخته شده باشد، موجود نیست.

هرچند صفارزاده با قاطعیت گفته است: «من به آینده‌ی تاثیرگذاری شعر طنین امیدوارم. خیلی امیدوارم» (صفارزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۷۶)؛ اما می‌بینیم که با گذشت پنج دهه از طرح این نظریه و با وجود نقد و نظرهای بسیاری که منتقدان بر آثار صفارزاده داشته‌اند، جز خود او هیچ شاعر دیگری به‌طور جدی داعیه‌ی پیروی از این شیوه را نداشته است. به گمان ما یکی از علت‌های مغفول ماندن این نظریه از سوی شاعران، توجه صرف منتقدان به‌ویژه در مقالات و پایان‌نامه‌های دانشگاهی به مسائلِ روساختی شعر او و توجه اندک به بوطیقای برآمده از نظریه‌ی طنین در شعر وی بوده است. ما در این مقاله کوشیده‌ایم به این عناصر شعری او نیز بپردازیم.

۲. روش‌شناسی مقاله

کنت برک (۱۹۹۳-۱۸۹۷م.) از منتقدان ادبی معاصر، به‌کار بستن انواع رهیافت‌های گوناگون را در بررسی‌های ادبی ضروری می‌شمرد. به نظر او همه‌ی انواع رهیافت برای بازنمایاندن زوایای یک اثر مورد نیازند. برک برای موضوع نقد دو ملاحظه‌ی دیگر را نیز در نظر داشت: نخست آنچه که در ذهن شاعر روی داده که از آن به فرایندهای شعر یاد می‌کند و آن را از خود شعر جالب‌تر می‌داند و دیگری تأثیر شعر در ذهن خواننده است (رک. ولک، ۱۳۸۵، ج ۶: ۳۵۳-۳۷۰). از آنجاکه صفارزاده در نظریه‌ی شعر طنین به فرایند تأثیر شعر از کلام شاعر تا ذهن خواننده باور دارد، به نظر می‌رسد شیوه‌ی پیشنهادی برک، مناسب‌ترین روش برای ره‌یافتن به مسئله‌ی طنین در شعر اوست. در مقاله‌ی حاضر ابتدا کلمات کلیدی شعر طنین، یعنی طنین و ناقوس که هسته‌ی اصلی شعر طنین را از نظر صفارزاده تشکیل می‌دهند، توصیف شده‌اند و سپس با نگاهی تلفیقی و با تأکید و تکیه بر مسایل تطبیقی، محتوایی و ساختاری شعر او به موضوع شعر طنین پرداخته شده است.

۳. معنای واژگانی و اصطلاحی طنین

در معنی واژه‌ی طنین (tanin) آمده است: «انعکاس صوت، پژواک، خوش‌آهنگی، حالتی از صدا که دارای تأثیر و نفوذ باشد، زنگ و مانند آن که در گوش می‌پیچد (انوری، ۱۳۸۶، ذیل طنین).

در اصطلاح دانش موسیقی، طنین یکی از ویژگی‌های صوت است که «تمیزدادن اصوات دارای یک شدت و یک ارتفاع را از یکدیگر مقذور می‌سازد. به‌وسیله‌ی طنین صوت است که ما اشخاص را از صدایشان و اصوات صادر از سازهای مختلف را از یکدیگر باز می‌شناسیم. هر صوت موسیقی از ترکیب چند صوت بسیط یا خالص پدید می‌آید که بم‌ترین آن‌ها را صوت اصلی نامند و ارتفاع آن همان ارتفاع صوت موسیقی اصلی است و سایر صداها آرمونیک‌های آن می‌باشند. به‌عبارتی طنین یک صوت ناشی از آرمونیک‌هایی است که همراه صوت اصلی هستند» (مصاحب، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۶۳۱). در کتاب *مبانی اکوستیک* نیز طنین خاصیتی ذهنی دانسته شده است «که به ما امکان می‌دهد دو صوتی را که تراز شدت و فرکانس اصلی آن‌ها مساوی باشند؛ ولی شکل موج آن‌ها متفاوت باشد، از یکدیگر تشخیص دهیم» (کینزler و فرای، ۱۳۵۱: ۴۴۰).

به نظر می‌رسد صفارزاده وقتی می‌گوید: «طنین حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد» (صفارزاده، به نقل از رفیعی، ۱۳۸۶: ۵۷)، به‌معنای موسیقایی آن که نوعی تداوم و تکرار را القا می‌کند نیز نظر داشته است.

۴. عناصر کلیدی کاربست شعر طنین

۱.۴. مفهوم کارکردی طنین ناقوس در شعر

ناقوس در نظریه‌ی صفارزاده از واژه‌های کلیدی در توصیف طنین است. به نظر می‌رسد صفارزاده در طرح طنین ناقوس‌وار در بوطیقای ادبی خود، علاوه بر آرای منتقدان غربی، الگوی جامعی چون شعر ناقوس نیمایوشیچ را در نمونه‌ی فارسی‌اش پیش رو داشته است. گویی برای او این شعر در حکم مانیفستی ادبی و عملی بوده است. شاملو نیز به

تأثیرپذیری از ناقوس نیما معترف است (رک. شاملو، ۱۳۹۷: ۹۵). نماد ناقوس در شعر نیما و صفارزاده ضمن داشتن مشابهت‌هایی چون خاصیت بیدارکنندگی، آگاهی‌بخشی و تداوم حرکت و دریافت پیام، دو کارکرد کاملاً متفاوت معنایی دارد. ناقوس (زنگ کلیسا) که نمادی مسیحی است، در شعر نیما صرفاً نشان‌دهنده‌ی مجاورت دو فرهنگ است که هر دو باید بیدار شوند؛ اما در شعر صفارزاده بیانگر وضعیتی تعاملی است، بدین معنا که طبق روایات شیعی، اسلام و مسیحیت در رویدادهای آخرالزمانی نقش تعاملی دارند و صفارزاده به این روایت اشاره کرده است:

مسیح^(ع)/ خبرگزار دولت احمد^(ص) بود/ در بازگشت/ از یاوران دولت حجت خواهد شد/ ناقوس‌ها به انتظار وعده‌ی دیدار/ طنین بیشتری دارند (صفارزاده، ۱۳۸۶ج: ۱۳۴).
شعر ناقوس از جمله شعرهای بلند اجتماعی نیما است که زمینه‌ی عاطفی آن را امید به بهبود سیاسی و اجتماعی رقم زده است. شعر دارای مقدمه‌ای است که در آن بانگ بلند دلکش ناقوس که در خلوت سحر طنین‌انداز شده است، توصیف می‌شود. بعد از این مقدمه، شعر در دوازده بند ادامه می‌یابد که هر بند با طنین آوای ناقوس «دینگ دانگ...» آغاز می‌شود (رک. پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۰۰).

حمیدیان درباره‌ی طنین در شعر نیما می‌نویسد: «در میان تمامی نمادهای نیمایی که دارای صوت بلند و طنین نیرومندند، ناقوس بلندترین و بنیروترین آن‌هاست. وقتی که آن را مثلاً با صدای خروس در «خروس می‌خواند» بسنجیم، می‌بینیم که در این یکی، گستره‌ای که صدای خروس دارد محدودتر است. تصادفی هم نیست که در آن از ده که نماد پُرکاربرد نیمایی برای بیان چیزی مثل محیط و جامعه‌ی خاص شاعر است، سخن گفته می‌شود:

قوقوقولی قو! خروس می‌خواند/ از درون نهفتِ خلوتِ ده...

اما در ناقوس گستره‌ای بس وسیع‌تر از محدوده‌ی جامعه‌ی شاعر را می‌بینیم. آیا اگر مثلاً خروس و صدایش را در مورد این ابعاد وسیع به کار می‌برد، به اندازه‌ی ناقوسی پُرطنین

تناسب می‌داشت؟ پیداست که اختیار نماد به‌عنوان عنصری شکلی، تا چه حد باید با محتوای شعر از جمله همین گستره همخوانی داشته باشد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۲۲-۲۲۳). بانگ بلند دلکشِ ناقوس / در خلوت سحر / بشکافته ست خرمن خاکستر هوا / ... / او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در / طنین او بجاست / پیچیده با طنینش در نکته‌ی دگر / کز آن طنین بپاست. / دینگ دانگ... چه صداست / ناقوس! / کی مرده؟ کی بجاست؟... (یوشیج، ۱۳۴۶: ۹-۱۰).

۲.۴. تکرار و تداعی توأمان

تکرار و تداعی دو عنصر اصلی ایجاد طنین در شعر صفارزاده‌اند که بُن‌مایه‌ی مفهومی و کارکردی آن‌ها در شعر طنین از طنینِ ناقوس اخذ شده است. پورنامداریان درباره‌ی طنینِ ناقوس می‌نویسد: «نکته‌ای که در طنینِ ناقوس جای دارد، نَفَسِ بانگ و صدای سکوت و سکون‌ستیز اوست و نکته‌ای دیگر که با طنین و بانگ او آمیخته است، پیام و خبری است که با این بانگ همراه است. طنینِ ناقوس هم بیدار می‌کند و هم هوشیار، به همین سبب بعد از مقدمه، بند اول با این مصرع آغاز می‌شود: «دینگ دانگ... چه صداست / ناقوس!» و بند دوم با این مصراع: دینگ دانگ... چه خبر؟» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۰۱). به عقیده‌ی حمیدیان صدای ناقوس همچون طنینِ غریب ناقوس کلیسایی کهن در فضای سکوت پُرابهام و آرامش قبل از طوفان، پرسش‌برانگیز است و هم‌زمان تفسیرگر، یعنی شطحیه‌ای (پارادوکسی) که هر دو طرف آن یک‌جا مورد نظر شاعر است. محتوای کلی این شعرِ نمادگرایی نیما را، درنگ میان گذشته و اکنون می‌سازد؛ درست همچون نواخت‌های ناقوسی که هر ضربه‌اش از درون امواج باقی‌مانده از ضربه‌ی قبلی پدید می‌آید. شاعر نیز خود می‌گوید که هر طنینِ آن نکته‌ای در بردارد که به طنین نکته‌ی می‌پیوندد (رک. حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۲۶). صفارزاده نیز با اعتقاد به حرکت و انرژی در شعر می‌گوید: «وقتی کلیت در یک شعر مطرح باشد، هر کدام از اجزای آن بُعد معنایی با

طنینی خواهند شد که پیوستگی آن‌ها حرکت و انرژی ایجاد می‌کند و در نتیجه لالایی خواب‌آور آهنگ، جایش را به ضربه‌های بیداری می‌دهد» (صفارزاده، ۱۳۸۶ الف: ۱۲۳). این نکته در شعر ناقوس به روشنی قابل درک است:

او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در / طنین او به جاست / پیچیده با طنین‌اش در نکته‌ی دگر / کز آن طنین به پاست / دینگ دانگ ... چه صداست / ناقوس! / کی مرده؟ کی به جاست. (یوشیج، ۱۳۴۶: ۱۰).

صفارزاده در گفت‌وگوها و حتی در لابه‌لای اشعارش به دفعات به طنین ناقوس‌وار شعر خود اشاره کرده است و اذعان دارد که طنین را از صدای ناقوس دریافته است:

«تعریف من تعریف اصطلاحی طنین نیست؛ بلکه معنی لغوی آن است و خاصیت انعکاسی آن. طنین اولین معنی‌اش صدای ناقوس است و معنی استعاری که من گرفته‌ام، بازتاب گسترده‌ی معنا و یا ابعاد معناست که همچون صدای زنگ پخش می‌شود، ضربه می‌زند و ذهن را به حرکت و بیداری می‌کشد. طنین در اثر تداوم و حرکت دقیق دریافت‌ها از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر در شعر پیدا می‌شود» (صفارزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۳۲).

این روزها / ناقوس‌ها / طنین پر تپشی دارند / بلند می‌خوانند / فصیح می‌خوانند / به حکم قاطع تقدیر هم از صدای اذان سرشارند / هم از تجلی ناممکنی / که ممکن شد (صفارزاده، ۱۳۸۶ ج: ۱۲۱).

انعکاس صدای اذان از مأذنه‌ی مسجد در طنین ناقوس کلیسا در این شعر اشاره به نقش تعاملی اسلام و مسیحیت دارد که شاعر آن را حکمی حتمی و قاطع می‌داند.

هدف صفارزاده ایجاد طنین در شعر برای درگیرکردن اندیشه‌ی مخاطب با پیام ضربه‌زننده و ناقوس‌وار شعر است؛ زیرا در اندیشه و شعر او، ناقوس دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. طنین دارد؛ متداوم است و «حرکتی در ذهن می‌آغازد» (صفارزاده به نقل از رفیعی، ۱۳۸۶: ۵۷)؛

۲. تپش دارد؛ انعکاس صدا و پژواک دارد: «ذهن را به حرکت و بیداری می‌کشاند» (صفارزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۳۲)؛

۳. صدایی بلند دارد؛ صدایش رسا، مشخص و فراگیر است و «همچون صدای زنگ پخش می‌شود» (همان)؛

۴. فصیح است؛ هشداردهنده است و صدای قاطع و روشنی دارد: «ضربه می‌زند و ذهن را به حرکت و بیداری می‌کشد» (همان)؛

۵. از صدای اذان سرشار است؛ پیام‌آور و بیداری‌بخش است (همان).

تمام این عناصر پنجگانه برگرفته از گفته‌ها و شعرهای صفارزاده‌اند در دو مسئله‌ی تکرار و تداعی که عناصر اصلی ایجاد طنین در شعر او هستند، اشتراک دارند. منتقدان بسیاری به موضوع تکرار در شعر و ارزش آن در برجسته‌سازی معنا از طریق ادراک، نظرهای متعددی ارائه کرده‌اند.

پل والری بر این عقیده است که «ما در جهان سروصدا، با گوش زندگی می‌کنیم. این جهان درکل عموماً نامنسجم است و مواد و محتوای آن به‌طورنامنظم از طریق حوادث مکانیکی‌ای ایجاد می‌شود که گوش آن‌ها را تا حد توانش تفسیر می‌کند؛ ولی همین گوش از میان این همهمه، دسته‌ای از اصوات را که به‌طورخاص شاخص و ساده هستند جدا می‌کند؛ یعنی اصواتی که به‌سادگی از طریق حس شنوایی و یافتن جهت‌های مرجع آن‌ها قابل تشخیص‌اند. این عناصر نسبت‌هایی با یکدیگر دارند که ما همان‌گونه که خود عناصر را حس می‌کنیم، آن‌ها را نیز حس می‌کنیم. وقفه‌ی میان دو نمونه از این اصوات ممتاز، برای ما به‌اندازه‌ی هر یک از آن‌ها واضح و روشن است. این‌ها صداها هستند و این واحدهای طنین‌دار به آن‌سو می‌روند که ترکیبات روشن و واضح و دلالت‌های هم‌زمان یا متوالی و مجموعه نقاط متقاطع‌ی تشکیل می‌دهند که می‌توان اصطلاح «فهمیدنی‌بودن» را برای آن‌ها به‌کار برد» (والری، ۱۳۹۴: ۱۳-۱۴).

۵. رهیافت‌هایی به شعر طنین

۱.۵. رهیافت نظری - انتقادی

نظریه‌ی شعر طنین بیش از آنکه بر جنبه‌های کلامی، اصطلاحی و لفظ‌پردازی‌های ادبی متکی باشد، به سویه‌هایی معنایی و معنوی تکیه دارد. صفارزاده برخلاف نظریه‌پردازی‌های رایج و معمول، به چند عبارت درباره‌ی شعرِ طنین بسنده کرده و نموده‌های شعر طنین را در شعر خود نشان داده است. او در کتاب *طنین در دلتا*، چهارویژگی کلی برای شعر خود طرح می‌کند. این چهار ویژگی ابتدا در شعر او می‌آیند و سپس به گفت‌وگوهای انجام‌شده با او نیز راه می‌یابند:

شعری بخوان شارات / شعری بخوا / شعری بی‌تشویش وزن / شعری با روشنی استعاره / زمزمه‌ای روشنفکرانه / گوش‌ها راهیان آهنگند / طنین حرکتی‌ست که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد (صفارزاده، ۱۳۶۵ ج: ۱۸).

به گمان ما این شعر بیانیه‌ی ادبی (نظریه‌ی طنین) و نمونه‌ی عملی آن را با هم جمع کرده است. با توجه به این شعر، ویژگی‌های شعر طنین عبارت‌اند از:

۱. شعری بی‌تشویش وزن؛ ۲. با روشنی استعاره؛ ۳. زمزمه‌ای روشن‌فکرانه؛ ۴. حرکتی در ذهن خواننده.

او با تکیه بر آموزه‌ها و تلاش‌های نوآوران‌ه‌ی نیما، شاعرانی را که به نیما اقتدا کردند، به دو گروه مقلدان نیما و کسانی که درصدد جست‌وجوی زبان شعری برای خویش برآمدند، تقسیم می‌کند و خود را از گروه دوم می‌شمارد:

من هم پس از سال‌ها مطالعه و کوشش‌های پراکنده، براساس شناخت این واقعیت علمی که کار ذهن به‌طورمطلق متوجه یک موضوع خاص نیست، نظریه‌ی شعرِ طنین را پرداختم. انسان وقتی به مضمون مشخصی فکر می‌کند، موضوعاتِ عموماً مربوط و غیرمربوطِ دیگر هم در ذهنش آمدورفت دارند. اگر شاعر بتواند آن پروازهای ذهنی را به کمک تمهید اندیشه درارتباط با یکدیگر قرار دهد و تداعی‌ها را به یکدیگر نزدیک سازد، مخاطب از مسیر این کوشش، با دریافت‌های واقعی و زنده رابطه برقرار می‌کند و طنین اندیشه‌ی

گوینده در ذهن شنونده می‌تواند حرکتی سالم و رغبت‌انگیز پدید آورد (صفارزاده، ۱۳۸۴: مقدمه).

با تلفیق نظریات و ویژگی‌هایی که صفارزاده برای شعر خود و طنین در شعرش بیان می‌کند، به تناظری یک‌به‌یک میان نظریات او و نسخه‌ی ارائه‌شده در شعرش می‌رسیم. فرایندی که سرانجام قصد دارد به طنین ناقوس‌وار از ذهن و زبان شاعر اندیشمند تا ذهن مخاطب بینجامد. براساس داده‌های نظری صفارزاده این تناظر و روابط یک‌به‌یک را می‌توانیم این‌گونه برقرار کنیم:

۱. ارتباط پروازهای ذهنی با شعری بی‌تشویش وزن؛
۲. ارتباط دریافت‌های واقعی با شعری با روشنی استعاره؛
۳. ارتباط طنین اندیشه‌ی گوینده با زمزمه‌ای روشن‌فکرانه؛
۴. ارتباط حرکتی در ذهن خواننده با گوش‌ها راهیان آهنگند.

صفارزاده با اشاره به سازوکار ناخودآگاه ذهن و برگرفته از نظریه‌ی فروید می‌گوید: «انسان وقتی به مضمون مشخصی فکر می‌کند، موضوعات عموماً مربوط و غیرمربوط دیگر هم در ذهنش آمدورفت دارند و همین موضوع است که زمینه‌ی تداعی را فراهم می‌کند» (همان). او با بیان عبارت «گوش‌ها راهیان آهنگند»، به جنبه‌های زیست‌شناختی فرایند فهم و درک از طریق گوش به‌عنوان یکی از حیاتی‌ترین اعضای حسی اشاره‌ی دارد. ویژگی ممتاز و برجسته‌ی گوش نسبت به سایر اعضای حسی از این جهت است که در انتقال عواطف و سرانجام برقراری ارتباط، بهترین و سریع‌ترین کارکرد را دارد. رابطه‌ی زبان و گوش، منحصر به کارکردهای دستورزبانی نیست و طنین اندیشه‌ی گوینده در ذهن شنونده از این کانال دوطرفه حاصل می‌شود. صفارزاده در جای دیگری از اشعارش به این کارکرد عاطفی و متقابل گوش و زبان اشاره کرده است:

زبان زمزمه و نجوا/ زبان مشورت و ایما/ زبان قهر و خشونت/ زبان مهر و محبت/ کلید ترجمه در دست کیست/ شما که اهل علم زبان هستید/ از ساختار این زبان زنده چه می‌دانید؟ (صفارزاده، ۱۳۶۶: ۱۵۶).

از مجموع این گفته‌ها می‌توان دریافت که محور اصلی بحث صفارزاده برای رسیدن به انسجام و تأثیر بر ذهن مخاطب، از طریق پروازهای ذهنی با شبکه‌ی تداعی‌ها برای دریافت‌های واقعی تا رساندن پیام و تثبیت طنین اندیشه‌ی گوینده در ذهن شنونده است. صفارزاده شعری بی‌تشویش وزن را عاملی برای رهاشدگی و رسیدن به پروازهای ذهنی می‌داند و در این میان به جنبه‌های بازدارنده‌ی وزن و گرفتاری شاعر در پرداختن به موضوعی غیر از شعر اشاره می‌کند. از نظر صفارزاده ماحصل دریافت‌های واقعی از طریق تداعی معانی شعری با روشنی استعاره است.

در مرور آرای صفارزاده باید در نظر داشت که او دانش‌آموخته‌ی نقد ادبی و استاد هنرهای زیبا بوده و با دانش لازم و اشراف و آگاهی کامل بر مسائل قدیم و جدید نقد ادبی جهان، نظریه‌ی ادبی خود را طرح کرده است؛ بنابراین با بررسی دقیق‌تر می‌توان گفت که تعریف و کاربست او از طنین، علاوه بر شعر و نظریات نیما یوشیج، متکی به برداشت‌هایی است که از آرای نظریه‌پردازان غربی داشته است که به برخی از آن‌ها به صورت مقایسه‌ای اشاره می‌شود.

تی.اس.الیوت، شاعر و منتقد آمریکایی، بریتانیایی تحت‌تأثیر تئودور ریو، روان‌شناس فرانسوی، کیفیت‌های موسیقایی را با قوه‌ی خیال‌شنیداری به یک معنی به کار می‌برد. تعبیری که منحصر به وزن و آوا نیست؛ بلکه بسیار گسترده‌تر از آن است. احساسی است نسبت به هجا و ضرباهنگ که به اعماق بسیار ژرف‌تر از سطوح خودآگاه اندیشه و احساس نفوذ می‌کند. الیوت باور داشت: «موسیقی در شعر، انگاره‌ی موسیقایی آواها و انگاره‌ی موسیقی معانی ثانوی واژه‌هایی است که سامان‌دهنده‌ی شعرند و این دو انگاره تجزیه‌ناپذیر و در حکم واحدند» (الیوت، نقل از ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۳۲۰).

باشلار معتقد است: «برای پی‌بردن به کنش روان‌شناختی شعر، باید دو منظر تحلیل‌پدیدارشناسانه را در دوسویه فوران‌های ذهن و ژرفکاوی‌های روح دنبال کنیم و از آنجا که پژوهش‌های پدیدارشناسانه درباره‌ی شعر می‌خواهد مرزها را درنوردد و به ژرفاها نفوذ کند، به لحاظ الزامات روش‌شناختی، باید از مرز طنین‌های احساسات که به واسطه‌ی آن‌ها

اثر هنری را فهم و درک می‌کنیم، فراتر رود. اینجاست که زوج طنین و بازتاب باید حساس شوند. طنین‌ها در سطوح گوناگون زندگی ما در جهان پراکنده می‌شوند، حال آنکه بازتاب‌ها ما را به ژرفابخشیدن بیشتر به وجودمان فرامی‌خوانند» (باشلار، ۱۳۹۴: ۱۳۴-۱۳۶).

باشلار طنین را محرک اعماق و متأثرکننده‌ی آن می‌داند و بازتاب یا به تعبیر او پژواک پاسخی روان‌شناسیک از درک شعر است. او می‌گوید: «در عرصه‌ی طنین، شعر را می‌شنویم و در پژواک آن را به زبان می‌آوریم؛ چراکه به ما تعلق دارد. شور و ژرفای شعر همواره از همراهی توأمان طنین - پژواک به دست می‌آید. با طنین‌ها و بازتاب‌ها احساسی را که یادآور گذشته‌ی ما است، حس می‌کنیم» (همان: ۱۳۶).

هزلت درباره‌ی اهمیت جنبه‌ی آوایی شعر از روند روان‌شناختی، پُلی به موسیقی شعر می‌زند. او بر آن است که: «قوه‌ی خیال در ذهن به حرکت در می‌آید و به واسطه‌ی همدلی یا تداعی طبیعی در بیان به هماهنگی صدا و نظم بخشیدن به شعر می‌انجامد؛ موسیقی زبان، خود را با موسیقی ذهن، تطبیق می‌دهد و آن را بیان می‌کند. او این افزایش هیجان‌بیناد طنین را برای تبیین نظم، برای ممزوج شدن جریان نظم با جریان احساس، که زمزمه‌کنان جاری است کافی می‌داند» (هزلت نقل از ولک، ۱۳۷۹: ۲۴۰).

نکات کلیدی در این گفته‌ی هزلت که نشانه‌ی آن‌ها در نظریات صفارزاده دیده می‌شود عبارت‌اند از: روند روان‌شناختی، قوه‌ی خیال، تطبیق ذهن، افزایش هیجان و درنهایت بنیاد طنین.

پیر لورو شعر را زبان نمادها، نظام تطابقات و شبکه‌ی طنین‌ها می‌داند. او معتقد است که این عناصر با هم هماهنگ‌اند و بنابر قوانینی مشخص در ذهن به طنین در می‌آیند. به نحوی که طنین یکی به دیگری منتقل می‌شود و نوعی هم‌نوایی چندگانه حاصل می‌آید (لورو نقل از ولک، ۱۳۷۹: ۵۷).

در کلام پیر لورو شبکه‌ی طنین‌ها که حاصل از هماهنگی و هم‌نوایی عناصر شعر است، ابعاد دیگری از مفهوم طنین در شعر را نشان می‌دهند. در نظر نووالیس، واژه نشانه

به معنای عام آن نیست؛ بلکه طنین و ورد و کلمه‌ی سحرانگیز است (همان: ۱۰۶). طنین، ورد و کلمه‌ی سحرانگیز، در گفتار نووالیس عناصری هستند که در آرای صفارزاده نیز دیده می‌شوند، با این تفاوت که او به جای به کارگیری عباراتی وردگونه و سحرانگیز، به آیات قرآن و محتوای متفاوت آن‌ها روی می‌آورد.

همان‌گونه که از تطبیق گفته‌های صفارزاده با نظریه‌های منتقدان غربی برمی‌آید، صفارزاده آگاهی علمی دقیقی از جنبه‌های آوایی زبان داشته و بهره‌گیری کاملی از نظریه‌های غربی کرده است. او در شعر سفر اول با به کار بردن کلمه‌ی هندی آچا به معنی چشم، بله و القای نوعی اطاعت شرقی می‌گوید:

تو آچا را چقدر قشنگ می‌گویی

آچا

آچا

آچا

کلمه‌ی عجیبی ست

آهنگی منبسط دارد با طیننی گرفته

حرف را از آهنگ جدا ببینم (صفارزاده، ۱۳۶۵ ج: ۲۹).

صفارزاده در این شعر، به جدایی حرف از آهنگ اشاره می‌کند؛ یعنی تنها طنین و کیفیت درونی را برای شعر کافی می‌داند و جنبه‌هایی را که شعر به واسطه‌ی آن‌ها به سمت موسیقی میل می‌کند، پس می‌زند. او می‌خواهد افسون آهنگ مانع رسیدن حرف او به مخاطب نگردد.

صفارزاده در گفت‌وگو با محمد حقوقی، بر حفظ ارتباطات ذهنی و عینی عناصر کلیت بخش و سازنده‌ی شعر، همچون کلمه، تصویر، تشبیه، استعاره و نیز توالی آن‌ها برای القای انرژی شعر تأکید می‌کند و معتقد است این فرایند انرژی به هم پیوسته‌ای دارد که خواننده‌ی آگاه را به جلو می‌برد و برای دنبال کردن شعر، بیدار نگه می‌دارد و طنین،

بعد معنایی یک خط، یک کلمه و یا یک تصویر است (صفرزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۳۰). او این نمونه از شعر خود را که مبتنی بر تداعی معانی است، شعر طنین معرفی می‌کند:

سوختن هیزم را دیده بودم / سوختن هیزم و اسکلت انسان را / نه (همان: ۱۰).

صفرزاده در شرح این شعر می‌گوید: «اگر خواننده دقت نکند، می‌گوید چیز مهمی نیست، سوختن مرده را ندیده‌ای که ندیده باشی؛ ولی اگر دقت کند، می‌فهمد کلمه‌ی اسکلت شاخص یک هندی فقرزده است که وقتی می‌میرد، درست مثل یک اسکلت است. گوشت بین اسکلت و آتش حایل نیست، آن اسکلت است که می‌سوزد» (همان: ۱۳۱). او در ادامه چنین سروده است:

یک روز دوشنبه سه بیکار را در پارک دیدیم که کنار هم ایستاده بودند / سه پیردختر در سه پیراهن گلدار با سه بینی بزرگ در یک امتداد / ادی گفت خواهرند / لیندولف گفت یهودی‌اند / هر سه روی شان‌های چپشان برگشته بودند / من یک یهودی را می‌شناسم که در زندگی قبلی‌اش اس اس بوده است (صفرزاده، ۱۳۶۵ ج: ۲۹).

صفرزاده با اشاره به این شعر و در تبیین نظریه‌ی شعر طنین می‌گوید: «در این تصویر، طنین‌های مختلف وجود دارد، با توجه به اینکه محل، مرده‌سوزان است و حرف مرگ، سطر من یک یهودی را می‌شناسم که در زندگی قبلی‌اش یک اس اس بوده است، تصادف‌های عالم تناسخ را مفهومی ضربه‌وار می‌دهد و یا در همین تصویر وقتی مشخصات شباهت سه پیردختر مطرح می‌شود، ادی که سمبل یک آدم معمولی است به‌طور طبیعی می‌گوید خواهرند. لیندولف که یک آلمانی است که از اسمش این‌طور می‌فهمیم، قبل از خواهر بودن به یهودی بودن آن‌ها فکر می‌کند» (صفرزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۳۱).

رفیعی معتقد است «صفرزاده برای رسیدن از کلیت به انسجام در شعر طنین معتقد است که در شعر طنین طرح یک موضوع و نقاط رجوع شاعر از موضع مکانی و موضع اندیشگی، مجموعاً کلیت را به وجود می‌آورد و این کلیت اگر به انسجام لازم برسد؛ حتی

جملات مَحاوره‌ای ساده هم از بُعد معنایی و بازتاب اندیشه و مقصود شاعر برخوردار می‌شوند» (رفیعی، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

۲.۵. رهیافت تأویلی

انتخاب رویکرد تأویلی در این بحث به این سبب است که عنصر بیداری و آگاهی‌بخشی از منظر فرهنگ اسلامی و شیعی، همان‌گونه که از آثار و زندگی‌نامه‌ی صفارزاده پیداست، اساسی‌ترین مسئله‌های دستگاه فکری اوست. طاهره صفارزاده در اغلب شعرهای خود بنا به پایگاه اندیشگانی مذهبی‌اش، از آموزه‌های مذهب شیعه و متن قرآن، به روش‌های مستقیم، استعاری، تفسیری، توصیفی و... به‌طور گسترده در شعر خود بهره برده است، به گمان ما در کنار دیگر اسباب و زمینه‌ها، ساختار شکلی و محتوایی برخی گزاره‌های این متون دینی و مذهبی و نیز شیوه‌ی تفسیر و تأویل آن‌ها می‌توانسته حتی بر نحوه‌ی کاربست طنین در شعر صفارزاده مؤثر افتاده باشد. در آثار او نمادهای دینی - مذهبی، اشارات و تلمیحات قرآنی بسامد بالایی دارند:

سوره‌ی آل عمران ۱۱ بار؛ دیدار صبح (۲) بار، در پیشواز صلح (۸) بار، از جلوه‌های جهانی (۱) بار

سوره‌ی بقره ۸ بار؛ پیشواز صلح (۴) بار، از جلوه‌های جهانی (۳) بار، بیعت با بیداری (۱) بار

سوره‌ی یس ۶ بار؛ پیشواز صلح (۳) بار، دیدار صبح (۲) بار، از جلوه‌های جهانی (۱) بار

سوره‌ی روم ۴ بار؛ پیشواز صلح (۱) بار، دیدار صبح (۱) بار، روشنگران راه (۲) بار

سوره‌ی واقعه ۴ بار؛ پیشواز صلح (۲) بار، دیدار صبح (۲) بار

سوره‌ی ابراهیم ۴ بار؛ دیدار صبح (۲) بار، در پیشواز صلح (۱) بار، روشنگران راه (۱)

همچنین او از تلمیحات قرآنی سوره‌های انبیا، بروج، حجرات، نبأ، زلزال، توبه، شوری، ص، اسراء، اعراف، فاطر، نحل، نساء، نمل، نور، والعصر، هود، یونس، کهف، مائده، مدثر،

ملک، طه، علق، قارعه، صف، انشقاق، انعام، حجر و حمد نیز در شعر خود بهره برده است. به عبارتی دیگر صفارزاده تقریباً ۸۶ بار و قریب به ۳۰ درصد از سوره‌های قرآن را مستقیماً و با بسامدی بسیار بالاتر به صورت غیرمستقیم، در آثار خود مورد توجه قرار داده است.

«صدای ناب اذان می‌آید» سطر آغازین شعر «فتح کامل نیست»، از کتاب دفتر دوم (۱۳۴۹) است که صفارزاده آن را در زمان جنگ اعراب و اسرائیل سروده است. او می‌گوید: «در آن شش روز، تمام رادیوهای عربی صدای اذان پخش می‌کردند و من این قدر منقلب شده بودم که آن شعر را گفتم» (رفیعی، ۱۳۸۶: ۶۴). همان‌طور که در مقدمه نیز اشاره شد، جرقه‌های آغازین نظریه‌ی شعر طنین از کتاب دفتر دوم بوده و در کتاب طنین در دلتا فرم نهایی خود را یافته است و می‌توان از نشانه‌هایی همچون: صدای ناب اذان، صفیر دست‌های مؤمن، نمازی عظیم، وضو، قبله‌های حوادث، استجابت، گفتن تکبیر، دعای معجزه و قلعه‌ی دین، دریافت که او مسئله‌ی بعث پیامبر اسلام (ص) و برانگیختگی‌ی عظیم را در نظر دارد و مهم‌تر اینکه این برانگیختگی را با تغییرات عظیم روحی خود برابر می‌نهد.

صدای ناب اذان می‌آید / صدای ناب اذان / صفیر دست‌های مؤمن مردی‌ست / که حس دور شدن گم شدن جزیره شدن را / ز ریشه‌های سالم من برمی‌چیند / و من به سوی نمازی عظیم می‌آیم (صفارزاده، ۱۳۸۶ الف: ۸).

صفارزاده در مقام شاعری آگاه به مسایل زیباشناسی هنر، برای رسالت شاعری خود که آن را با شعر «فتح کامل نیست» آشکار کرده است، تمامی امکانات ممکن در وجوه ایهامی، کنایی تشبیهی و استعاری کلمات را به کار می‌گیرد. او چنان از بافت تاریخی، ظرفیت‌های قصوی و پشتوانه‌ی فرهنگی واژه بهره می‌گیرد که گاه یک واژه به تمامی انرژی خود را به متن منتقل می‌کند و موجب ایجاد یک حوزه‌ی مفهومی گسترده از تداعی‌ها و فراخوان‌های تاریخی می‌شود.

صدای ناب اذان را می‌توان نشانه‌ای بیانی برای دو وضعیت هم‌ارزِ درونی و بیرونی شاعر دانست، از یک‌سو شاعر به رُخدادهای پیرامونی و ازسوی دیگر به تحولات درونی خود اشاره کرده است.

... لاکِ ناخن من / برای گفتن تکبیر / قشرِ فاصله نیست / و من دعای معجزه می‌خوانم / دعای تغییر برای خاک اسیری که مثل قلعه‌ی دین / فصول رابطه‌اش / به اصل‌های مشکل پیوسته‌ست (همان).

عبارت صدای ناب اذان می‌آید، پس از چند سال در کتاب سفر پنجم (۱۳۵۶) و در شعر سفر سلمان دوباره دیده می‌شود و اصرارِ شاعر را بر استمرار شیوه‌ای که در پیش گرفته است، نشان می‌دهد.

صدای ناب اذان می‌آید / صدای خوب بلال / و قبله‌های حوادث / در امتداد زمان / به استجاب او بودند و او به جرگه‌ی حق وارد می‌شد / ورود او / ورود جمله‌ی ما بود (صفارزاده، ۱۳۶۵: ۲۴).

این طنین سرزمینی می‌جوید تا به حرکت درآید و به حرکت درآورد، ازطرفی می‌دانیم سرزمین عربستان که محل نزول وحی و آغاز رسالت بوده، شبه‌جزیره‌ای دلتاشکل است. همین نشانه‌ها برای شاعر کافی است تا به تدریج نظریه‌ی شعری خود را شکل دهد و به‌جای هر مکان ذهنی دیگری، نمایان‌ترین نقطه را انتخاب کند. او دلتای شبه‌جزیره‌ی عربستان و مشخصاً کعبه را برمی‌گزیند تا علاوه بر نمایاندن خاستگاه معنوی طنین، ابعادی جهانی به آن بدهد. عنوان طنین در دلتا به‌تنهایی ایده و اهداف فکری صفارزاده را تأمین کرده است و درحقیقت عصاره‌ای جامع از نظریه‌ی طنین اوست. طنین کلمه‌ای عربی است و نمادی برای خاستگاه خود که پیامی جهانی را نمایندگی می‌کند. ازسوی دیگر دلتا کلمه‌ای یونانی و تداعی‌کننده‌ی گستره‌ای جهانی است و خاستگاهی مسیحی دارد. طنین در دلتا هم دارای جامعیتی مفهومی برای پیام‌گیرنده و پیام‌دهنده است و هم کلیتی فراگیر و بدون مرز میان اسلام و مسیحیت است در آینده‌ی جهان، مطابق اعتقادات شیعی.

این بند از شعر صفارزاده همنشینی دو کلمه‌ی عربی و یونانی را از دو فرهنگ اسلامی و مسیحی به خوبی نشان می‌دهد: این روزها/ ناقوس‌ها/ طنین پر تپشی دارند/ بلند می‌خوانند/ فصیح می‌خوانند/ به حکم قاطع تقدیر/ هم از صدای اذان سرشارند/ هم از تجلی ناممکنی/ که ممکن شد (صفارزاده، ۱۳۸۶ج: ۱۲۱).

۳.۵. رهیافت بلاغی و دستوری

شعر صفارزاده نسبتی با وزن ندارد و کاملاً منشور است؛ اما او با استفاده از روش‌های بلاغی و دستوری، نوعی وزن غیر عروضی را در شعر خود ایجاد می‌کند. مهم‌ترین تأکید صفارزاده در شعر طنین استفاده‌ی گسترده از عناصری است که ضربه‌ای تکرارشونده را در ذهن مخاطب ایجاد کند؛ برای مثال شاعر با استفاده از جناس تام، دو واژه‌ی هم‌آوا و هم‌نویسه‌ی «قم»، یکی به معنی شهر قم که خاستگاه قیام پانزده خرداد است و دیگری به معنی برخاستن است که اشاره‌ای به «قم فاندز» برخیز و بیم ده (مدثر/۲). خطاب خداوند به پیامبر اسلام (ص) است. شاعر با استفاده از کلمه‌ی قم و تکرار بلاغی آن از پیشینه‌ی ایدئولوژیک و اشاره‌ی قرآنی آن نیز بهره برده است تا طنین لازم و زمینه‌ی دریافت آن از طریق تداعی معانی را در ذهن مخاطب فراهم کند.

ای رهبر نبرد رهایی/ بیداری از سروش قم آمد/ و خانه‌های قبرگونه شکافت .../ قم را شنیدی و بر پا شدی/ قم گفتی و همه بر پا شدند (صفارزاده، ۱۳۵۶ب: ۲۴).

صفارزاده در شعر دیگری نیز از وقایع بسیار مشهور تاریخ اسلام که بستری متناسب برای پیوند دادن گذشته به زمان حال برای ایجاد زمینه‌ی تداعی و درنهایت رسانیدن پیامی مسئولانه و بیدارگرانه است، بهره گرفته است.

خاندان زیاد/ عجیب زیاد شدند (همان: ۴۶).

در این بُرش از شعر، «زیاد» اسم است و به خاندان ستمگر آل زیاد اشاره دارد؛ اما می‌بینیم در زیرساخت شعر به مفهومی قرآنی نیز اشاره شده است: «یا مَعْشَرَ الْجِنِّ قَدْ اسْتَكْتَرْتُمْ» (انعام / ۱۲۸) ای جماعتِ جنیان (= شیاطین) چه بسیار زیاد شدید. شاعر از این آیه‌ی قرآنی مفهوم کثرت و تکثیر را گرفته و آن را با واقعه‌ای تاریخی کثرت آل زیاد هم‌ارز دانسته است و لحن پرسشی و تعجبی آیه‌ی شریفه را نیز در شعر خود به‌خوبی منعکس کرده است. این حرکت بینامتنی در متن مقدس قرآن و تاریخ اسلام، موجب تداعی معانی و پیوندی استعاری شده است که در نهایت به ایجاد طنین در ذهن خواننده منجر می‌شود.

زیاد در سطر «عجب زیاد شدند»، در نقش قید مقدار نامشخص واقع شده است که نمونه‌ی خوبی از همگونی کامل است.
نمونه‌ی دیگر: آن لقمه‌ی زیاد / آن سکه‌ی زیاد / آن قدرت زیاد / به دیگران / تعارف کن (صفارزاده، ۱۳۸۶: ج: ۱۲).

در این شعر نیز کلمه‌ی زیاد، با تکرار در وجوه مختلف، محور مضمون‌سازی و ابلاغ پیامی ایدئولوژیک قرار گرفته است، در واقع زیاد در هر سطر جنبه‌های ایهامی قوی‌ای نیز دارد.

صفارزاده با استفاده از تکرار کلمات هم‌ارز، که شکل نوشتاری کاملاً متفاوتی نسبت هم دارند؛ اما تداعی‌کننده‌ی مفهومی واحد هستند، نوعی برجستگی در متن پدید می‌آورد و موجب ایجاد تمرکز در ذهن مخاطب بر پیام می‌شود. در شعر زیر کلمات دوباره، باز و هم‌اره معنایی قریب به هم دارند.

شعر بودن / چگونه بودن / چگونه باید بودن را / دوباره / باز / هم‌اره / خواهد خواند (صفارزاده، ۱۳۶۵: ۲۸).

نمونه‌ی دیگر: اما مسیر هستی آنان / هم‌اره / باز / دوباره / از فتنه‌گاه طعمه شدن / شکفتن و پرپر شدن گذر دارد (صفارزاده، ۱۳۶۶: ۹۰).

صفارزاده همچنین در شعری برای ایجاد طنینی ذهنی که محصول وضعیت لحظه‌ای و آنی عواطف انسانی است، با استفاده از تکرار تکواژی مستقل، ضمن استفاده از زبان محاوره و ارزش عاطفی آن، ابعادی متنوع به تکواژ مستقل استفاده‌شده داده است و از روش‌های بلاغی و دستوری برای ایجاد طنین در شعر خود استفاده برده است.

مادرم فریاد زد: لجباز! دیوانه!

در تاریکی

به مادرم خندیدم

ها ها ها ها ها ها ها ها ها

ها ها ها ها ها

ها ها ها ها

ها ها ها

ها ها

ها (صفارزاده، ۱۳۶۵ ج: ۱۸).

هاها، صدای خنده است و می‌توان آن را شبه‌جمله دانست. مجموعه‌ی این صوت‌ها تشکیل دهنده‌ی کلیتی برای خلق وضعیت خندیدن و احساس این کنش انسانی و همچنین انتقال و القای این حس به مخاطب با ایجاد طنینی در ذهن او است که با تلفیق عناصر بلاغی و وضعیت‌های عاطفی انسانی صورت گرفته است. این شیوه در شعر صفارزاده پُربسامد است و او ابعاد متنوعی از شیوه‌های مکررسازی عناصر آوایی را برای برجسته‌سازی معنا در ذهن خواننده، به کار گرفته است. کاربرد فراوان جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق در شعر او از این منظر قابل توجه است.

جناس اشتقاق: عداوت ما به عدو/ نفرین پروانه است به شمع در قرن چهارم هجری (همان: ۳۱).

نمونه‌های دیگر: «بال، بالندگی»، «دود، دوده، دودکش»، «مکر و مکار»

جناس شبه‌اشتقاق: آن‌ها مسیر تجاوز را تجویز می‌کنند. (صفارزاده، ۱۳۸۷: ۳۴۵)
من با طلوع فاتحه بیدار می‌شوم / و از اخلاص / خلاص می‌شوم از مهجوری (صفارزاده، ۱۳۶۶: ۸۲).

۴.۵. رهیافت تطبیقی (طنین = Skaz)

اسکاز یا طنین، اصطلاحی است که تباری روسی دارد و یکی از شیوه‌هایی است که به دست صورت‌گرایان روسی در ادبیات داستانی و نقد آن رواج یافته است. «اسکاز آن نوع اثر ادبی است که به گفتار می‌ماند و آشکارا خواننده - شنونده را مخاطب قرار می‌دهد. اسکاز به گفت‌وگو نزدیک‌تر است تا به نوشته‌ای مکتوب. شخصی رویدادی را، مثلاً دیده و حال روایتگر آن برای دیگران است» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۷۷). به‌حسب تعریف «اسکاز را می‌توان شیوه یا روش داستان‌گویی دانست که چونان روایت شفاهی است؛ چون داستانی عامیانه که دهان‌به‌دهان و سینه‌به‌سینه نقل می‌شود. طنین در بیان داستان به روشی اطلاق می‌شود که روایتی شفاهی را منعکس می‌کند. به اعتقاد آن بنفلید، طنین اولین شکل روایت از زبان اول‌شخص است که حضور دوم شخص به‌وضوح در آن احساس می‌شود» (همان: ۷۶). از نمونه‌های روسی اسکاز یا «طنین» می‌توان به داستان *شینل* اثر نیکلای گوگول اشاره کرد که این‌بار در آن بر «اشارت آوایی» تأکید می‌ورزد و شامل نام قهرمان (آکاکی باشماخکین) و نوع گفتار و رفتار او با خیاط است. *شینل* برجسته‌ترین نمونه‌ی طنین است که در آن صدای راوی، جزئیات به‌ظاهر پوچی را شرح می‌دهد که مملو از مزاح و حُسن تأثیر است (رک. مقدادی، ۱۳۹۳: ۷۷).

صفارزاده نیز نوعی طنز و مزاح را در میان شعر متعهدانه و پیام‌گزار خود پیش می‌کشد:

سپور را گفتم / خبر چه داری / گفت زباله (صفارزاده، ۱۳۶۵: ۷۱)

آیا همیشه هوده‌ی دستِ ناظر / این بوده است / که خمیازه را بپوشاند؟ (همان: ۷۸)

بزغاله‌ی هنر / در دیگدان زر / پخته نپخته / عجب بساط ملال‌انگیزی (همان: ۱۰۴)

صدای راوی که روایتگر مسایلی واقعی اما جزئی و ظاهراً غیر ضروری و توأم با ملاحظاتی در کلام است، در شعر صفارزاده شنیده می‌شود؛ اما درحقیقت این گفتار بریده بریده اشاره به واقعیتی بیرون از روایت دارد.

شاعر (راوی) از پوچی تکرارشونده‌ی رفتار و گفتار کارمندانی می‌گوید که در چرخه‌ای از تکرار روزانه، بدون هیچ چشم‌انداز متعالی‌ای روزگار می‌گذارند و در عین حال برای کسی که از این حلقه‌ی پُر تکرار بیرون جهیده است، اظهار تأسف و نگرانی می‌کنند: در کریدورهای دراز همکارانم در جازنان به هم می‌رسند/ با آن‌ها پنجره‌های بسته و هوای ۲۰ تا ۲۵ درجه را شریک بوده‌ام/ همکارانم در جازنان به هم می‌رسند و داوری می‌کنند/ «او از این پس چطور زندگی خواهد کرد/ بدون مرخصی سالانه/ بدون قهوه‌ی ساعت ده صبح/ بدون رییس»/ دارم به فصل‌ها برمی‌گردم/ هنوز همان چهارتا هستند (صفارزاده، ۱۳۶۵هـ: ۳۰)

یا:

بر دیوار یک جزیره‌ی نفتی خواندم/ آهوها را نکشید/ جزیره هرگز خواب هیچ گیاهی ندیده بود/ و آهوان در حمایتی ظالمانه لاله می‌زدند/ کسی به زیبایی آن رحمت آورده بود یا به زیبایی جزیره؟/ از مردی که با زنش و بچه‌اش و گوسفندش/ در باتلاق بندری نشسته بود/ پرسیدم اینجا چه می‌کنید/ گفت: زندگی (صفارزاده، ۱۳۶۵هـ: ج: ۳۹).

میخائیل باختین که نظراتش درباره‌ی اسکاز در سایه‌ی اندیشه‌ی محوری او منطق مکالمه است؛ معتقد است «زبان، اساساً ماهیتی اجتماعی و ساحتی بینامتنی دارد. معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت، معنا در مکالمه ایجاد می‌شود... به عقیده‌ی باختین مهم‌ترین مسئله در مورد طنین، گرایش آن به سمت شکل شفاهی روایت نیست؛ بلکه مهم گرایش آن در جهت سخن شخص دیگر است» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۷۷).

جرج والاس از عشق حقیقی‌اش به هارلم حرف زد/ کلود گفت محض خدا تلویزیون را خاموش کنید/ انفجار/ روزنامه‌ی صبح و عصرمان بود/ می‌خواندیم/ کنار می‌گذاشتیم/ دوباره می‌خواندیم/ شانکا می‌گفت کاش اینجا نیامده بودم/ آلبا می‌گفت کاش به دنیا

نیامده بودی / بوخ می‌گفت ما نویسندگان... / لندوف می‌گفت باید کاری کرد / آلفردو می‌گفت در یک سال فقط سه شهر را سیاحت کردیم / و جرج ما را به تماشای امکانی بی‌تاریخ می‌برد / دوگل بی‌ادب‌ترین مهمان جهان بود (صفرزاده، ۱۳۶۵ ج: ۲۶-۲۷).

در این شعر صداهای متنوعی از گویندگانی با فرهنگ‌ها و ملیت‌های مختلف شنیده می‌شود؛ شانکا احتمالاً هندی است. بوخ و لندوف آلمانی. آلفردو ایتالیایی یا برزیلی و یا مکزیکی (حقوقی، نقل از رفیعی، ۳۶۳).

صفرزاده که اعتقاد به جوهر شعر به‌علاوه روال نثر دارد (صفرزاده، ۱۳۶۵ الف: ۱۲۱)، بستر نثر را برای شعرهای داستان‌گونه خود انتخاب می‌کند. او در شعرهای فتح کامل نیست، از کتاب دفتر دوم، سفر اول و سفر زمزم، جشن تولد ولادیمیر، مه در لندن، از کتاب *طنین در دلتا*، دلتنگی، استغفا، یادآور دیگر، کوتوله‌ها و بازوانم بوی سد شکسته را دارند، در کتاب *سد و بازوان*، سفر سلمان، سفر هزاره و سفر عاشقانه در کتاب *سفر پنجم* و... در مرز میان قصه و روایت حرکت می‌کند.

شعرهای کوتوله‌ها و بازوانم بوی سد شکسته را دارند، در کتاب *سد و بازوان* کاملاً به نثر داستانی، هم از نظر شکل نگارش و هم محتوا نوشته شده‌اند. صفرزاده فرم قصوی شعرش را با متداخل کردن روایت‌هایی از تاریخ و روایت‌هایی از روزگار خود می‌سازد، او با وارد کردن منطق اسکاز یا *طنین* از رمان به شعرِ مثنوی خود، لحنی تخطابی را برای پیشبرد روایت شعرش استفاده می‌کند و گویی شنونده اکنون برابر او نشسته است و او را مخاطب قرار داده است.

بازوانم بوی سد شکسته را دارند

هیچ توفانی به پراکندن برگ‌های غایبشان قادر نیست من این را می‌گویم و وارد قبرستان می‌شوم (جاذبه‌ای بیست و پنج دقیقه از شهر آیوا) از *لابلای ستون‌های قهوه‌ای* و درگاه‌های تودرتو می‌گذرم هیچ‌کس جلو مرا نمی‌گیرد که بپرسد کیستم و با چه کسانی کار دارم ... (صفرزاده، ۱۳۶۵ ه: ۵۶-۵۷).

۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله براساس این جمله‌ی مشهور صفارزاده: «طنین حرکتی است که حرف من در ذهن خواننده می‌آغازد»، به توصیف و تبیین برخی مفاهیم کلیدی در شعر او از منظر رهیافت‌های مختلف ادبی پرداخته شد تا زوایایی از چیستی و چگونگی شعرِ طنین روشن شده و نحوه‌ی کاربست این نظریه در شعر او نشان داده شود. هدف صفارزاده از طرح این نظریه ایجاد حرکت و طنینِ ناقوس‌وار پیامی متعهدانه از طنین اندیشه‌ی گوینده در ذهن شنونده است. صفارزاده برای رسیدن به این مهم ضمن پیش‌رو داشتن آموزه‌های نیما یوشیج از آرای نظریه‌پردازان غربی نیز بهره‌ی فراوان برده است و مشابهت‌های بسیاری میان نظریات او و منتقدان غربی دیده می‌شود. رویکرد صفارزاده به مسئله‌ی طنین، رویکردی کاملاً علمی و براساس شناخت شیوه‌های ادبی ایجاد طنین در شعر و نیز آشنایی با مسائل فیزیولوژیک مرتبط با آن در اثرگذاری بر ذهن مخاطب بوده است و طبق گفته‌ی خودش، پس از سال‌ها مطالعه و کوشش‌های پراکنده، براساس شناخت واقعیت علمی عملکرد ذهن، نظریه‌ی شعرِ طنین را پرداخته است. در بررسی‌های انجام شده و رهیافت‌های نظری - انتقادی، تأویلی، تطبیقی، بلاغی و دستوری در شعر صفارزاده، این نکته روشن شد که مهم‌ترین عناصر برای ایجاد طنین در ذهن شنونده و تأثیرگذاری بر او، استفاده از شگردهای تکرار و تداعی به صورت توأمان است؛ بدین گونه که او هم فرم و هم محتوا را بستر ایجاد طنین در شعر خود کرده و هر دو را متقابلاً از یکدیگر متأثر ساخته است. صفارزاده این شیوه‌ی خود را برگرفته از طنین ناقوس و خاصیت بیدارگندگی و آگاهی‌بخشی آن می‌داند. او وزن را عنصری تحدیری و خواب‌کننده می‌داند و به همین دلیل تلاش کرده است که نه وزن بلکه دلالت‌هایی وزن‌ساز را در شعر خود ایجاد کند.

فرم شعر صفارزاده مبتنی بر روش‌های روایی - قصوی همراه با برجسته‌سازی آوایی است و از این ظرفیت برای ایجاد تمرکز در ذهن مخاطب استفاده کرده است، تا محتوای موردنظر خود را که پیامی روشنگرانه است، در ذهن مخاطب متداعی کند. فرایند ایجاد

تداعی معانی در ذهن خواننده در شعر صفارزاده، با استفاده‌ی گسترده از مفاهیم، روایات و قصص قرآنی و اسلامی و تلفیق آن‌ها با مسائل و موضوعات سیاسی-اجتماعی معاصر و اکنونیت‌بخشی به آن‌ها صورت گرفته است.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۷۹). ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: گلی.
- انوری، حسن. (۱۳۸۶). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.
- باشلار، گاستون. (۱۳۹۴). «پدیدارشناسی شعر». ترجمه‌ی علی مرتضوی، ارغنون. شماره‌ی ۱۴، صص ۱۲۹-۱۴۶.
- براتی‌فر، پیروز. (۱۳۹۶). *طنین واژه‌ها* (پژوهشی پیرامون موسیقی شعر طاهره صفارزاده). تهران: فرهنگ مانا.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.
- تسلیمی، علی، (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*. تهران: اختران.
- حقوقی، محمد. (۱۳۸۶). *بیدارگری در علم و هنر (شناخت‌نامه‌ی طاهره صفارزاده)*. به کوشش سیدعلی محمد رفیعی، تهران: هنر بیداری.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی*. تهران: نیلوفر.
- خلیلی، احمد و همکاران. (۱۳۹۲). «نقد شعر طاهره صفارزاده». *تاریخ ادبیات*، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۷۲، صص ۱۰۹-۱۳۰.
- رفیعی، علی‌محمد. (۱۳۸۶). *بیدارگری در علم و هنر (شناخت‌نامه‌ی طاهره صفارزاده)*. تهران: هنر بیداری.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۳). *هوای تازه*. تهران: نگاه.
- _____. (۱۳۹۷). *نظریه‌ی شعر سپید (حرف‌های احمد شاملو درباره‌ی شعر و شاعری)*. گردآوری و تدوین هیوا مسیح، تهران: سرزمین اهورایی.
- صفارزاده، طاهره. (۱۳۶۵ الف). *حرکت و دیروز*. شیراز: نوید.

- _____ (۱۳۶۵ب). بیعت با بیداری. شیراز: نوید.
- _____ (۱۳۶۵ج). طنین در دلتا. شیراز: نوید.
- _____ (۱۳۶۵د). سفر پنجم، شیراز: نوید.
- _____ (۱۳۶۵ه). سد و بازوان، شیراز: نوید.
- _____ (۱۳۶۶). دیدار صبح، شیراز: نوید.
- _____ (۱۳۸۴). هفت سفر. تهران: برگ زیتون.
- _____ (۱۳۸۶الف). دفتر دوم. تهران: هنر بیداری.
- _____ (۱۳۸۶ج). در پیشواز صلح. تهران: هنر بیداری.
- _____ (۱۳۸۶د). بیدارگری در علم و هنر (شناختنامه طاهره صفارزاده).
به کوشش سیدعلی محمد رفیعی، تهران: هنر بیداری.
- _____ (۱۳۸۷). طنین بیداری. تهران: تکا (توسعه‌ی کتاب ایران).
- کینز لارنس ای و فرای آستین آر. (۱۳۵۱). مبانی اکوستیک. ترجمه‌ی ضیاءالدین
اسماعیل بیگی و مهدی برکشلی، تهران: امیرکبیر.
- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۱). دایره‌المعارف فارسی. تهران: امیرکبیر.
- مقدادی. بهرام. (۱۳۹۳). دانش‌نامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز. تهران: چشمه.
- میراحسان، میراحمد. (۱۳۸۵). «سوفیای شیعی». شعر (شعر - شناخت طاهره صفارزاده)،
شماره‌ی ۴۷، صص ۲۵-۳۳.
- والری، پل. (۱۳۹۴). «شعر و تفکر انتزاعی». ترجمه‌ی هاله لاجوردی، ارغنون، شماره‌ی
۱۴، صص ۱-۲۵.
- ولک. رنه. (۱۳۷۹). تاریخ نقد جدید. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۲، تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۷۹). تاریخ نقد جدید. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۳، تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۳). تاریخ نقد جدید. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۵، تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۵). تاریخ نقد جدید. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۶، تهران: نیلوفر.
- یوشیچ، نیما. (۱۳۴۶). ناقوس. تهران: مروارید.