

مجله زبان و ادبیات فارسی  
دانشگاه سیستان و بلوچستان  
سال ششم - بهار و تابستان ۱۳۸۷

## عناصر سبک ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد

دکتر حسین حسین پور آلاشتی\* - پروانه دلاور\*\*  
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازنداران

### چکیده

در این مقاله، موسیقی شعر فروغ فرخزاد، بانگهای سبک شناسانه مورد بررسی قرار گرفته است. با توجه به اینکه طبیعی بودن، جزء مؤلفه های اساسی در همه ی عناصر شعری اوست موسیقی نیز در بافتی کاملاً طبیعی وحسی ارائه شده که در این نوشتار به برجستگی و تمایز وزن شخصی (موسیقی بیرونی) شعر او و نیز به نقش قافیه وردیف به عنوان ارکان موسیقی کناری و برجستگی خاص موسیقی درونی به خصوص تکرار در همه سطوح، پرداخته شده است.

**واژگان کلیدی:** سبک شناسی، شعر، فروغ فرخزاد، موسیقی شعر.

\*Email: Alashtya@yahoo.com

\*\* Email: Parvanehd9@yahoo.com

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

تاریخ پذیرش: ۸۷/۴/۱۰

تاریخ دریافت: ۸۶/۱۲/۱

**مقدمه**

فروغ شاعر زندگی است و گوشه‌های بکر آن را زیسته و سروده است پس طبیعی است در شعر او همه چیز طبیعی باشد. از جمله موسیقی که کارکرد درست آن از جنبه‌های قدرتمند شعرهایش است. وزن عروضی و نیمایی، آشکارترین شکل موسیقی در شعر فارسی است که مبنای وزن عروضی، همسانی و تساوی ارکان عروضی و اساس وزن نیمایی، مبتنی بر عدم لزوم همگونی مصراع هاست. یکسانی زحاف در رکن آخر وزن، در همه‌ی مصراع‌های یک شعر در عروض سنتی لازم است و در شعر نیمایی به دلیل شکستن وزن و عدم تساوی ارکان، زحاف رکن آخر در مصراع‌های شعر می‌تواند متغیر باشد. البته هر ابزاری که شاعر در شعر استفاده کند تا کلام را از سیاق طبیعی نثر خارج سازد و در آن طنین و تناسب ایجاد کند، از گونه موسیقی شعر محسوب می‌شود. در نتیجه نه فقط وزن عروضی بلکه هر نوع تناسب و آهنگی که ناشی از شیوه‌ی ترکیب واژگان، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها و همگونی صامت‌ها و مصوت‌ها و .... باشد نیز در شمار آن قرار می‌گیرد.

اگر شعر شاعری، نمود واقعی حالات درونی او باشد و همچنین اگر شاعر دارای قریحه و ذوق و گوش موسیقایی باشد از ابتدا، شعر با وزن متناسب خود از ذهن شاعر بیرون می‌تراود و در واقع این وضعیت روحی و روانی است که وزن را به دنبال می‌کشد نه آنکه شاعر از میان اوزن مختلف دست به گزینش بزند. در مورد شعر فروغ این هماهنگی تا حدود بسیاری برقرار است و به علاوه ابزارهای سازنده‌ی موسیقی درونی در شعر او در همه‌ی دفترها برجسته‌اند و در دو دفتر «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» کارکرد خیلی ویژه‌ای دارند. در بررسی سبک شناسانه‌ی موسیقی شعر فروغ به موسیقی بیرونی (وزن و تناسب هجاهای)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (سجع، جناس، تکرار) می‌پردازیم.

**موسیقی بیرونی (وزن و تناسب هجاها)**

«زبان‌ها برحسب عنصری که مبنای وزن هر زبان است باهم تفاوت پیدا می‌کنند» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹۲). وزن جزء مهمی از ذات شعراست. وزن است که در شعر منجر به رقص کلمات شده، باعث می‌شود منطق نثر از نظام کلمات رخت بر بندد و شاید نخستین عامل ایجاد لذت متن در مخاطب باشد. حتی در شعری هم اگر تعادل میان واژگان و سپیدی‌های متن، ایجاد هارمونی و لذت شنیداری نکند دیگر برای مخاطب ذوق خواندن شعر باقی نمی‌ماند.

«فروغ نیز جوهر اساسی زندگانی را وزن می‌داند و آن را در طبیعت جستجو می‌کند. او در سال ۴۶ طی نامه‌ای به احمد رضا احمدی که به تازگی شعر بی‌شکل و بی‌وزن، موسوم به موج نو را آغاز کرده بود- توجه به وزن و استخراج آن را از لرزش ریتمیک برگ‌های درخت در باد، جریان منظم آب، نظم و هماهنگی بال‌های پرند در هنگام پرواز و ... گوشزد می‌کند. در نگاه فروغ، شعر بی‌وزن وجود ندارد» (علیپور، ۱۳۷۸: ۵۳). در آغاز این بخش باید این نکته را مدنظر قرارداد که به لحاظ وزن شعرهای فروغ رامی‌توان در سه گروه جای داد:

۱. شعرهایی در قالب عروض سنتی (غزل و مثنوی) و یا تقریباً سنتی (چارپاره‌ها)

۲. شعرهایی در قالب عروض نیمایی

۳. شعرهایی در اوزان خاص فروغ که ظاهراً در قالب نیمایی است و در آنها ترکیب وزن‌های

مختلف یا جا به جایی ارکان صورت گرفته و مشخصه‌ی سبکی فروغ است.

«او در دیوان‌های سه‌گانه اش وزن‌هایی را به کار برده که به ندرت در شعر کلاسیک استفاده شده و صرفاً گوش هارمونیک [موزون] او موجب به کار بردن وزنی شده که فروغ اطلاعات آکادمیک از آن نداشته است و اغلب اشعار این سه دیوان، خوش‌آهنگ هستند. اما در دوره‌ی [تکامل] که فروغ آگاهانه از ترنم و ریتم خود به خودی و شدت ضرب اوزان عروضی فاصله می‌گیرد، با روانی گفتمار طبیعی به وزن نامحسوسی می‌رسد که منحصر به خود اوست» (ساری، ۱۳۸۰: ۵۱-۵۰).

این زبان گفتار است که او را جزوی از طبیعت و زمزمه های طبیعی آفرینش می سازد:

« دلم گرفته است

دلم گرفته است

به ایوان می روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده ی شب می کشم

چراغ های رابطه تاریکند

چراغ های رابطه تاریکند

کسی مرا به آفتاب

معرفی نخواهد کرد

کسی مرا به میهمانی گنجشک ها نخواهد برد

پرواز را به خاطر بسپار

پرنده مردنی ست» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۴۴۱)

وی به دلیل حس موسیقایی قوی و این که آنچه می سرود به لحاظ درونمایه هنجارها را

شکست، در شعرهای کلاسیک هم چند وزن تازه عروضی ساخت و از چند وزن نادر استفاده

کرد که از زبان دکتر «سیروس شمیسا» آنها را می آورم:

«اوزان تازه:

۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

«گر خدا بودم ملایک راشبی فریاد می کردم

سکه خورشید رادر کوره ی ظلمت رها سازند

خادمان باغ دنیا را ز روی خشم می گفتم

برگ زرد ماه را از شاخه شبها جدا سازند» (عصیان/۲۲۳)

۲- فاعلات فاعلات فع (فاعلن مفاعلن مفاعلن)

«در منی و این همه زمن جدا

با منی و دیده ات به سوی غیر

بهر من نمانده راه گفتگو

تو نشسته گرم گفتگوی غیر» (دیوار/ ۱۲۵)

اوزان نادر:

۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

«چون نگهبانی که درکف مشعلی دارد

می خرامد شب میان شهر خواب آلود

خانه ها با روشنایی های رویایی

یک به یک در گیرودار بوسه ی بدرود» (دیوار/ ۱۵۷)

۲- فاعلاتن فاعلاتن فع

«روز اول پیش خود گفتم

دیگرش هرگز نخواهم دید

روز دوم باز می گفتم

لیک با اندوه و با تردید» (اسیر/ ۱۰۶)» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۹-۷۸)

«نیما یوشیج که خود در جهت رسیدن به بیان طبیعی کلام و به منظور ایجاد هیجان و برانگیختن احساسات با طرز مکالمه ی طبیعی، کوشش برای ایجاد این اوزان تازه کرده بود و شعرهای ماندگاری نیز در این عرصه برجا نهاده است، ولی در مواردی بر حسب ضرورت و نیاز وزن و یا آزمون های وزنی، زبان شعرش سخت و تراشیده می شود و از بیان طبیعی کلام دور می ماند. البته این سختی زبانی از دریچه ی نوجویی، به ویژه کارهای اولیه، می تواند قابل درک باشد؛ یعنی هر آغاز و کار نوینی، به علت تازگی و عدم پیشینگی، دشواری و کاستی های ویژه ی خود را دارد. نیمای بزرگ خود با بیان این که به عرصه های تازه و عظیمی دست یافته بود، با این وجود، به دشواری کار، آگاه بود» (فلکی، ۱۳۸۰: ۸۴).

«فروغ بیش از هر چیز دیگر در پی توسعه بخشیدن به وزن و ایجاد فضای لازم جهت بیان خاص خود است، توسعی که در وزن توسط نیما به وجود آمده به تنهایی نیاز فروغ را برای بیان احساسات درونی اش مرتفع نمی‌کند. گرچه کاری که نیما در وزن کرده خیلی مهم و باارزش بود و توانست با برهم زدن تساوی طولی مصراع‌ها امکانات وسیع و جدیدتری در اختیار شاعران بگذارد، ولی این توسع در شعر نیما فقط در آخر مصراع انجام می‌گرفت و نه در اول یا وسط، در صورتی که در شعر فروغ این توسع در وزن تنها به پایان مصراع محدود نشده و در اول و وسط مصراع‌ها نیز اعمال گردیده، امری که تقطیع آن را برای ذهن‌های معتاد به اوزان معمول و به ویژه برای کسانی که به عروض سنتی شعر فارسی دلبستگی دارند، مشکل ساخته است» (ترابی، ۱۳۷۶: ۳۹-۳۸).

او با ذهن موسیقایی پرورش یافته، بر اساس قانونی که از ذات درونی موسیقی شعر و روح سیال زبان برمی‌آید وزن طبیعی زنانه‌ی خویش را تولید می‌کند. شعر و وزن خاص فروغ فاصله‌ی بین شعر نیمایی و شعر سپید یا متثور را پر می‌کند. یعنی در آثار او با شعرهایی مواجهیم که صورتی بینابینی‌اند و با وجود این که نوعی وزن در آنها حس می‌شود؛ این وزن عین اوزان شعر نیمایی نیست و در متن شعر چنان حل شده که شعر را به شعر سپید نزدیک می‌کند و با تأمل و مذاقه در این شعرهاست که به نوعی وزن طبیعی و غیراختیاری می‌رسیم که طبع حساس و خوش قریحه‌ی و درون مضطرب شاعر رقم زده است. شعرهای فروغ در دفترهای «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نمونه‌های موفق این وزن هاینند. که می‌شود به «آیه‌های زمینی»، «بعد از تو»، «پنجره»، «تولد دیگر»، «دلم برای باغچه می‌سوزد»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» «کسی که مثل هیچکس نیست و تنها صدا است که می‌ماند» اشاره کرد. در تولدی دیگر با دو گونه شعر و دو گونه وزن مواجهیم:

۱. اوزان معمولی عروضی با سکنه‌های تند و آرام

۲. عدم یکدستی و آمدن اوزان مختلف به صورت جوششی در یک شعر البته وزن‌های نزدیک هم به لحاظ طنین موسیقایی.

**شعرهایی از گروه اول:**

«آن روزها»، «در آب های سبز تابستان» (مستفعلن)  
 «گذران»، «بادمارا با خود خواهد برد»، «دریافت»، «جفت»، «باغ»، «گل سرخ» و «تولدی دیگر»  
 (فعلاتن) که مهمترین شعرهای سبک ساز فروغ اند. این وزن بر بسیاری از جمله سهراب سپهری  
 تأثیر نهاد.

«آفتاب می شود»، «به علی گفت مادرش روزی»، «روی خاک» (فاعلات)

«شعر سفر» (فعلاتن مفاعلهن فعلن)

«میان تاریکی» (مفاعلهن فعلن)

«جمعه» (مفتعلن فاعلات)

«عروسک کوکی»، «در خیابان های سرد شب» (فاعلاتن)

«پرندۀ فقط یک پرندۀ بود» (مفاعلهن فعلاتن)

**شعرهایی از گروه دوم:**

«دیوارهای مرز، «وهم سبز»، «ای مرز پر گهر»، «من از تومی مردم» و «به آفتاب سلامی دوباره  
 خواهم داد»

در اینجابرخی شعرها را که علی رغم ظاهر پیریشان در بادی امر، از بحرهای پر کاربرد  
 فروغ اند می بینیم:

بحر رمل = (تکرار فعلاتن): «در غروبی ابدی» و «تنهایی ماه»

بحر مجتث = (مفاعلهن فعلاتن مفاعلهن فعلاتن): «پرسش» و «هدیه»

بحر مضارع = (مفعول فاعلات مفاعلهن فاعلهن): «بر او ببخشاید»، «وصل»، «معشوق من»،

«آیه های زمینی»، «دیدار در شب» (که می توان آن را در بحر مجتث = (مفاعلهن مفاعلهن)  
 فعلاتن) هم تقطیع کرد.

با بررسی همه ی شعرهای فروغ به این تقسیم بندی دوگانه می رسیم زیرا او به گونه ای همواره ناآرام است یعنی همواره حالات او در یکی از دو قطب تشویش واضطراب یا رخوتی شادناک قرار دارد. ذهن حساس و هنرمند او ناآرام و بی توقف همواره در حال کشف زندگی بوده است و «طبیعت عصبی، عصیانگرانه و تند او حتی مانع شده است که با بحر آرام هزج (= مفاعیلین) سرسازگاری نشان بدهد و برای یکبار هم که شده است آن را به کار گیرد» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۰).

دو بحر مضارع و مجتث با ایجاد نوعی موسیقی ملایم و غیر ضربی که با فضای گفتگوهای زمزمه وار اشعار فروغ مناسب اند، به طنین روان شعرها کمک می کنند:

#### بحر مضارع:

«بر او ببخشاید  
بر او که گاه گاه  
پیوند دردناک وجودش را  
با آب های راکد  
و حفره های خالی از یاد می برد  
و ابلهانه می پندار  
که حق زیستن دارد» (تولدی دیگر/ ۳۰۱)

#### بحر مجتث:

«من از نهایت شب حرف می زنم  
من از نهایت تاریکی  
و از نهایت شب حرف می زنم  
اگر به خانه من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار

و یک دریچه که از آن

به ازدحام کوچه ی خوشبخت بنگرم» (تولدی دیگر/۳۴۳)

مهم ترین چیزی که فروغ در شعر به آن اهمیت می داد، درونمایه بود و هرگز آن را فدای فرم، قالب یا وزن نمی کرد چون آنچه می گفت برجستگی سبکی داشت، ناخودآگاه وزن شعرهایش هم برجسته و ویژه و البته طبیعی می شود. مثلاً در «آفتاب می شود» لحظه لحظه رفتن شب و آمدن آفتاب روشن را چنین در وزن مترنم و با هجاهای کوتاه پایه ها توصیف می کند:

«نگاه کن

که غم درون سینه ام

چگونه قطره قطره

آب می شود

چگونه سایه ی سیاه سرکشم

اسیر دست آفتاب می شود

نگاه کن...» (تولدی دیگر/۲۸۳)

سبک ویژه ی فروغ اینجا خود را می نماید که برخی از شعرهای او را که در نگاه اول به نظر منتقدان آشفته به نظر می رسد در واقع اگر با استفاده از اختیارات شاعری مثل تسکین، اشباع، استفاده برخی ارکان عروض عربی، جانشینی هجای بلند (—) به جای دو هجای کوتاه (UU) در رکن اول، افزایش تعداد ارکان مصراع و تکرار رکن، تقطیع کنیم دیگر آشفته نیستند. به هر حال نام اختلاط وزنی را که فروغ بدان رسیده می توان به عقیده ی بسیاری منتقدان نوعی وزن «حسی» یا «گفتاری» نامید، زیرا در این وزن ها احساس و حرف ها و تصاویر فروغند که می دوند و وزن مجبوراست با آن فضاها هماهنگ گردد.

«آنچه در شعر فروغ به ویژه در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» اتفاق افتاده، علاوه بر مرکب بودن وزن شعر، همین استفاده از امکانات گسترش و کاهش درونی یا انبساط و انقباض میانی وزن شعر است که عبارتند از:

- ۱- گسترش درونی، تکرار یکی از افاعیل یا ارکان شعر- یک یا چند بار- مثل:  
«و اجتماع سوگوار تجربه های پریده رنگ» (مفعول فاعلات (فاعلات) مفاعیل فاعلن)  
۲- گسترش یا انبساط درونی با تکرار زحافات یکی از ارکان و افاعیل شعر مثل:  
«که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی» (مفاعیلن (مفا) فعلاتن)  
۳- کاهش یا انقباض درونی با استفاده از زحافات افاعیل به جای رکن اصلی مثل:  
«من سردم است و از گوشواره های صدف بیزارم» (مفعول لات مفاعیل فاعلات مفاعیلن فع)  
کاربرد این دو نوع گسترش و یک نوع کاهش درونی یا انبساط و انقباض میانی وزن در دو  
بحر مضارع و مجتث محدود به همین چند مثال نیست و در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل  
سرد» فروغ به کرات از این امکانات استفاده کرده است افزون بر این در بررسی بقیه شعرهایی  
که فروغ فرخزاد در بحر مضارع یا (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) و مجتث یا (مفاعیلن فعلاتن  
مفاعیلن فعلن) و یا در اوزان مرکب از این دو سروده به کرات از این امکانات سود برده است که  
بیانگر توجه ذاتی شاعر به نوعی قانونمندی و نوآوری و ابداع در وزن است» (ترابی، ۱۳۷۶:  
۶۳-۶۲-۶۱).

چندخط از منظومه ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را تقطیع می کنیم تا مطلب فوق  
روشن شود:

مفاعیلن	«زمان گذشت
مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلن	زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
مفاعیلن فعلاتن	چهار بار نواخت
مستفعلن (مفاعیلن) فع لن	امروز روز اول دی ماه است
(یا: مفعول فاعلات مفاعیلن)	
مستفعلن (فعولن) مفعولن	من راز فصل ها را می دانم
(یا: مفعول فاعلاتن مفعولن)	

و حرف لحظه‌ها را می فهمم» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۳۹۶-۳۹۵) مفاعلن مفعولن (مفعولن)

(یا: مفعول فاعلاتن مفعولن)

### موسیقی کناری

#### قافیه (Rhyme)

«قافیه یک نمونه تکرار صوتی است و نباید تنها آن را، بدون در نظر گرفتن پدیده‌های مشابه مانند تکرار صامت‌ها و تکرار مصوت‌ها مطالعه کرد... قافیه پدیده‌ای بسیار پیچیده است. وظیفه صرفاً خوشنوا سازی آن حاصل تکرار (یا تکرار تقریبی) اصوات است. چنانچه «هنری لنز» در کتاب خود به نام «مبنای فیزیکی قافیه» نشان داده است، قافیه شدن مصوت‌ها نتیجه‌ی تکرار هماهنگی‌های آنهاست. اما این جنبه‌ی صوتی اگرچه اصلی است، فقط یک جنبه‌ی قافیه است. از لحاظ زیبایی شناسی وظیفه‌ی عروضی آن یعنی پایان بندی مصراع و بیت یا سازمان دادن به الگوی هر بند شعر اهمیت بیشتری دارد، (قافیه گاهی تنها سازمان دهنده‌ی هر بند است). اما از همه مهمتر، قافیه معنی دارد، و از این لحاظ در خصوصیت کلی شعر عمیقاً دخیل است. قافیه لغات را گرد هم می‌آورد و با یکدیگر پیوند، یا تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸ و ۱۷۷).

جایگاه مهم قافیه در شعر کلاسیک فارسی بر کسی پوشیده نیست. قافیه چه در چارپاره‌ها، چه در شعرهای نزدیک به شعر نیمایی و چه در شعرهای نیمایی فروغ نقش راستین موسیقایی خویش را ایفا کرده و کاملاً از عهده‌ی طنین بخشی کلام بدون تصنع و در مضیقه قرار دادن شاعر برآمده است. این که فروغ کاملاً به این کارکرد قافیه از روی ذوق، واقف بوده، مسلم می‌نماید چرا که ریشه‌ی نوعی تحول در قافیه را که امروزه خصوصاً در غزل معاصر طرفدارانی دارد و آن همصدایی حروف قافیه است نه فقط هم شکلی آنها (مثلاً هم قافیه شدن (رازی و راضی) یا (باغ و طاق)) می‌توان در یکی از چهارپاره‌های فروغ دید:

«نیزارخفته خامش و یک مرغ ناشناس

هردم ز عمق تیره‌ی آن ضجه می‌کشد

مهتاب می‌دود که ببیند در این میان

مرغک میان پنجه‌ی وحشت چه می‌کشد» (اسیر/۱۰۴)

که هر چند بین دو «می‌کشد» جناس تام برقرار است و قافیه شده‌اند ولی بر خواننده‌ی حرفه‌ای پوشیده نمی‌ماند که فروغ به گونه‌ای احساس کرده و نشان داده که «ضجه» و «چه» چقدر قابلیت قافیه شدن دارند. زیرا به لحاظ تلفظ ج و چ می‌توانند کارکرد موسیقایی قافیه‌ای تقریباً کامل داشته باشند.

در اشعار «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» از میان ۸۶ شعر در ۱۷ شعر با تلاش‌های شاعر جهت تغییر قالب مواجه می‌شویم که البته همه در یک سطح و اهمیت قرار ندارند. در برخی تعداد ابیات بندهای چهارپاره، در برخی تعداد ارکان عروضی و در برخی جایگاه قافیه تغییر کرده و به سمت شعرنیمایی حرکت می‌کند. البته این تغییر در این شعرها به منزله‌ی شناخت نیما از سوی فروغ نبوده بلکه احتمالاً تقلیدی ناقص یا بارقه‌هایی از خلاقیت اوست.

در دفتر «اسیر» در شعر «دیدار تلخ» کاربرد قافیه متفاوت است و در مصراع‌های ۱ و ۳ و ۴ اعمال شده:

«این چه عشقی است که در دل دارم

می‌گریزی ز من و در طلبت

من از این عشق چه حاصل دارم

باز هم کوشش باطل دارم» (اسیر/۵۷)

در همین دفتر در شعر «ناشناس» نوعی آشنایی زدایی در افزایش تعداد مصراع‌های بند آخر شعر صورت گرفته و شامل ۵ مصراع است که مصراع‌های ۲ و ۴ و ۵ هم قافیه‌اند:

«ناگه نگاه کردم و دیدم به پرده‌ها

آن نقش ناشناس دگر ناشناس نیست

افشردمش به سینه و گفتم به خود که وای

دانستم ای خدای من آن ناشناس کیست

یک آشنا که بسته زنجیر دیگریست.» (اسیر/۶۷)

از بررسی قافیه‌ها در شعرهای فروغ می‌توان دریافت که در میان ۸۶ شعر دفترهای اولیه شعر فروغ - اسیر، دیوار و عصیان - فراوانی نوع قافیه با واژه‌های غیر فعل است و تنها در ۶ مورد، کفهی ترازو به سمت قافیه‌های فعلی پایین می‌آید و در تنها ۲ شعر موازنه برقرار است.

#### قافیه غیر فعلی:

«آه من هم زخم، زنی که دلش

در هوای تو می زند پر و بال

دوستت دارم ای خیال لطیف

دوستت دارم ای امید محال»

(دیوار/۱۴۷)

#### قافیه فعلی:

«آب خنک بودو موج های درخشان

ناله کنان گرد من به شوق خزیدند

گویی با دست های نرم و بلورین

جان و تنم را به سوی خویش کشیدند»

(دیوار/۱۳۹)

در دفتر تولدی دیگر هنوز قافیه حضور دارد و دفعات کاربرد قافیه‌های فعلی و غیر فعلی

مساوی است.

«در اضطراب دست های پر،

آرامش دستان خالی نیست

خاموشی ویرانه ها زیباست»

این را زنی در آب‌ها می خواند

در آب های سبز تابستان

گویی که در ویرانه ها می زیست» ( تولدی دیگر/ ۲۹۵)

در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد دیگر نشانی از کاربرد کلیشه ای قافیه، به چشم نمی خورد و یا فقط در فواصلی لازم و غیر قراردادی آن هم نه با قواعد سنتی حروف قافیه، از آن استفاده می شود.

در هفت خط شعر زیر تنها «می بویم» با «بگویم» قافیه شده:

«همیشه خواب ها

از ارتفاع ساده لوحی خود پرت می شوند و می میرند

من شبدر چهار پری را می بویم

که روی گور مفاهیم کهنه رویده ست

آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی من بود؟

آیا دوباره من از پله های کنجکاو خود بالا خواهم رفت

تا به خدای خوب که در پشت بام خانه قدم میزند سلام بگویم؟» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل

سرد/ ۴۲۱-۴۲۰)

در شعرهای نیمه کلاسیک، به خصوص شعرهایی که علی رغم نداشتن رنگ نیمایی با برهم زدن تساوی تعداد ارکان در مصراع ها یا افزایش و کاهش تعداد مصراع در بندهای شعر، نسیم خنک دگرگونی در باورهای شعری فروغ احساس می شود، نقش قافیه هم از شکل سنتی و جایگاه ثابتش تغییر می کند. کم کم قافیه در سطرها لغزان می شود تا فروغ به شعر نیمایی برسد و از آن بگذرد:

«سال ها رفت و شبی

زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقه ی زر

دید در نقش فروزنده ی او

روزهایی که به امید وفای شوهر

به هدر رفته هدر

زن پریشان شد و نالید که وای

وای این حلقه که در چهره او

بازهم تابش و رخسندگی است

حلقه بردگی و بندگی است» (اسیر/ ۱۰۳)

### ردیف

«اگر دیوان شاعر را از نظر وجود ردیف یا عدم آن در شعرهای مختلف بررسی کنیم، می‌بینیم قدرت خلق او در شعرهای مردف آشکارتر است زیرا قافیه وقتی آزاد باشد نوع خیال و اندیشه‌هایی که تداعی می‌شود، همان چیزهایی خواهد بود که شاعران پیشتر، از آن تداعی کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۶).

باتوجه به اینکه قالب شعرهای فروغ در سه دفتر اول چهارپاره است. ردیف در واقع بیشتر مکمل قافیه بوده در محدوده‌ی هر بند و نوعی تکرار است تا عاملی در محور عمودی. به هر حال ردیف هم مثل دیگر عناصر موسیقی ساز در شعر فروغ، کاربرد ویژه‌ای دارد. اکثر ابیات فروغ در شعرهای کلاسیک دارای ردیفند. نکته جالب اینجاست که با شمارش دقیق در بین چارپاره‌ها به این نتیجه می‌توان رسید که تقریباً ۵۰ درصد بیت‌ها (ی بندها) دارای ردیف‌اند. در مجموع شعرهای سه دفتر اول فروغ تنها ۵ شعر هست که هیچ بیتی از آنها ردیف ندارد و این اصلاً دور از ذهن نیست زیرا یکی از مهمترین شاخصه‌های سبکی شعرهای فروغ تکرار است و ردیف، یکی از نمودهای تکرار واژه در شعر می‌باشد.

فعل در این ردیف‌ها بیشترین بسامد را دارد و بدین دلیل است که او اغلب نحو کلام را به درستی و سلامت رعایت می‌کند و فعل در آخر کلام می‌نشیند. ردیف‌های فعلی ساده این شعرها،

یادآور شاعران نیمه اول و دوم قرن چهارم هجری است که در شعرهاشان ردیف کوتاه و بیشتر فعل بوده و آن هم فعل‌های معین:

«قلبم از فرط اندوه لرزید

وای بر من که دیوانه بودم

وای بر من که من کشتم او را

وہ که با او چه بیگانه بودم»

(اسیر/۲۲)

ردیف پربسامد دیگر در اشعار فروغ، حرف «را» می‌باشد و دیگر: ضمائر «من، تو و او».

«دیدم که بال گرم نفس‌هایت

ساییده شده به گردن سرد من

گویى نسیم گمشده ای پیچید

در بوته‌های وحشی درد من

...

آن شب من از لبان‌تونوشیدم

آوازهای شاد طبیعت را

آن شب به کام عشق من افشاندی

زان بوسه قطره‌ی ابدیت را»

(عصیان / ۲۴۸-۲۴۷)

گروه‌های چند کلمه‌ای به عنوان ردیف خیلی معدودند و عبارتند از: ای مرد، تو می‌ایم، خوشتر است، خود بودم، تو می‌گیریم، تو می‌سوزم، مرا بینی، تو می‌سوزم، دیگر زدی، من نشسته‌ای، اما بود، خود باشیم، ما از او، ماست، اوست، ترا، را یاد آورید، از یکدیگر.

«ای مریدان من ای نفرین‌او بر ما

ای مریدان من ای فریاد ما از او

ای همه بیداد او، بیداد او بر ما

ای سراپاخنده‌های شاد ما از او»

(عصیان / ۲۰۴)

نکته‌ی مهم دیگر در مورد ردیف‌های اشعار فروغ این است که غیر از «را» و «ضمایر مفرد شخصی»، به ندرت به ردیف غیر فعلی بر می‌خوریم که برخی از آنها عبارتند از: عشق (چند بار)، دریا، خاک، جنگل‌ها، بوسه‌ها، شعر، دریغ، تنهایی،...

«شعر گفتم که ز دل بردارم

بار سنگین غم عشقش را

شعر خود جلوه‌ای از رویش شد

با که گویم ستم عشقش را» (اسیر/۶۳)

در دو دفتر «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که فروغ کم کم به قالب خاص خود در شعر می‌رسد، نقش سنتی قافیه و ردیف از بین می‌رود و کارکرد واژگان تکرار شونده و گاه هم وزن و واج آرای که موضوعات بخش «موسیقی درونی» هستند پر رنگ می‌شود.

#### – ردیف آغازین:

نکته مهم و قابل توجه دیگر در باب ردیف این است که ما در شعرهای فروغ خصوصاً دفتر آخر فروغ – ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد – با نوعی از تکرار کلمات مواجهیم و آن اشتراک در اولین کلمه ابتدای هر سطر است، یعنی در یک شعر آغاز هر چند سطر با واژه‌ی یکسانی است که می‌توان آنها را «ردیف آغازین» نامید. این واژه‌ها علاوه بر کارکرد ردیف سنتی و ایفای نقش موسیقایی و تداعی معانی، نوعی آشنایی زدایی در مکان قرار گرفتن نیز ایجاد کرده‌اند. گویی که ردیف از انتهای عبارت به ابتدای آن نقل مکان کرده است. چنین کارکردی در تمام شعرهای این دفتر وجود دارد:

تکرار «آن شب»:

«انگار مادرم گریسته بود آن شب

آن شب که من به درد رسیدم نطفه شکل گرفت

آن شب که من عروس خوشه‌های آقایی شدم

آن شب که اصفهان پرازطنین کاشی آبی بود» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۴۰۲) البته همان‌طور که پیشتر اشاره شد انواع تکرار و حتی اشکالی از این نوع خاص را می‌توان در همه‌ی دفترهای اوسراغ گرفت اما در دفتر آخر او با توجه به نمود قالب شخصی فروغ کارکردی کاملاً ردیف‌گونه یافته‌است.

### موسیقی درونی (بدیع لفظی)

«هر اثر ادبی، پیش از هرچیز، رشته صوت‌هایی است که معنی از آنها زاده می‌شود.» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۷۵)

از عوامل مهم سبک‌ساز شعر فروغ موسیقی درونی آن است. موسیقی درونی هنر نوع تناسب واجی و صوتی است که در درون مصراع و بیت و سطر شعر وجود دارد و از مباحث عمده‌ی بدیع لفظی است. «در بدیع لفظی هدف این است که متوجه شویم گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوایی و موسیقایی در بین کلمات است. یعنی آن رشته‌ی نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد، ماهیت آوایی و موسیقایی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲).

یکی از روش‌های مهم بدیع لفظی که باعث ایجاد یا افزایش موسیقی کلام می‌گردد تکرار است. تکرار واج، هجا (صامت، مصوت)، واژه، ارکان مختلف جمله و نیز تکرار عبارات یا جمله در شعر فروغ شواهد بسیار دارد. تکرار معمولاً نمود تکیه و تأکید و یا توجه و علاقه‌مندی شاعر به موضوع و مفهوم خاصی است که ایجاد نوعی آهنگ و انسجام ساختاری می‌کند.

تکرار در سطوح گوناگون گذشته از جنبه‌های دگرگون بلاغی و به‌ویژه تکیه و تأکید و جلب نظر مخاطب، از مختصات مهم زبان شعر فروغ است که ناشی از توانایی بی‌نظیر او در شناخت ابعاد مختلف واژه می‌باشد. جناس و سجع هم از روش‌های بدیع لفظی‌اند که در شعر فروغ نمونه‌هایی دارند که به نوعی زیر سایه‌ی تکرار قرار دارند. غیر از کارکرد موسیقایی تکرار که موضوع اصلی این بخش است از نقش کمکی آن در تصویر سازی هم نباید غافل بود.

نمودهای موسیقی درونی: جناس، سجع و تکرار شامل: واج آرایی (هم صدایی و هم حروفی)، تکرار هجا، تکرار واژه، تکرار جمله یا عبارت است.

### جناس (Paronomasia, Pun)

«تجنیس یا جناس در لغت به معنی گونه گونه گردانیدن است و در اصطلاح، به کاربردن کلماتی است که در بعضی حروف به نوعی با یکدیگر اشتراک داشته باشند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲). ویکی از روش‌های ایجاد یا افزودن آهنگ و موسیقی در سطح واژه و جمله است: «رسمابه مجمع فضلی فکور و فضله های فاضل روشن فکر...» (تولد دیگر/ ۳۷۹).

بین «فضلا و فضله و فاضل» جناس شبه اشتقاق

«و ساعت همیشگیش را

با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/ ۴۰۸)

بین «تفریق و تفرقه» جناس اشتقاق

«در سرزمین قدکوتاهان

معیارهای سنجش

همیشه برمدار صفر سفر کرده اند» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/ ۴۳۹)

بین (صفر و سفر) جناس ناقص وجود دارد.

### سجع (Homeoteleuton)

«سجع یعنی در پایان دو جمله، کلماتی به کار ببرند که از نظر وزن یا قافیه یا هردو با یکدیگر یکسان و هماهنگ باشند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۵). که از شیوه‌های بدیع لفظی در ایجاد موسیقی درونی در سطح کلمات یا جملات است و در شعر فروغ نمونه‌های بسیار دارد. قافیه خود نوعی سجع است.

«جمعه‌ی چون کوجه‌های کهنه، غم انگیز

جمعه‌ی اندیشه‌های تنبل بیمار

جمعه‌ی خمیازه‌های موذی کشدار

جمعه‌ی بی‌انتظار

جمعه‌ی تسلیم» (تولدی دیگر / ۳۱۵)

بین «بیمار و کشدار و بی‌انتظار» سجع مطرف البته بین «بیمار و کشدار» سجع متوازی

«ران سبز ساقه‌ها را می‌گشود

عطر بکر بوته‌ها را می‌ربود» (تولدی دیگر / ۳۳۵)

بین دو جمله توسط تقابل سجعه‌های متوازن و متوازی سجع مما ثله داریم.

### تکرار (Repetiton)

«تکرار در زیباشناسی هنر از مسایل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرنندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صدای غیر موسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه‌ی روح می‌دانند حال آنکه صدای قطرات باران که به تناوب تکرار می‌شود، آرام بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است انواع تکرار چه در شعر قدیم و چه در شعر نو دیده می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۳).

فروغ عاصی و عصبی است و طبیعی است اگر تکرار، خصوصاً جهت تأکید، جزء لاینفک عناصر سبک ساز شعرهایش باشد و ذوق و ظرافت آهنگینش باعث واج‌آرایی‌های زیبا گردد. فروغ با هوشمندی از تأثیر بار اصوات بر ساخت و بافت شعر و بر روان مخاطب آگاه است. پس در ترسیم زمستانی سرد برای زنی تنها از تکرار مداوم «س» در کل این شعر بلندمدد می‌گیرد:

«و این منم

زنی تنها

در آستانه‌ی فصلی سرد  
 در ابتدای درک هستی آلوده زمین  
 و یأس ساده و غمناک آسمان  
 و ناتوانی این دستهای سیمانی» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۳۹۵).

گویی فروغ زنی است که همواره آهنگی محزون زمزمه می‌کند و مادری است که بندهای تکراری لالایی‌های بی‌انتهای نگفته‌اش را سر می‌دهد. تکرارها در فضا سازی اشعار فروغ نقش بی‌بدیلی دارند و او را جادوگر تکرار های شگفت‌انگیز باید دانست. انواع تکرار:

### واج آرایبی

تکرار واج‌های صامت و مصوت در کلمات، واج آرایبی نامیده می‌شود که کاربرد بسیار هنرمندانه و پر بسامد در اشعار فروغ دارد که در دو قسمت هم صدایی و هم حرفی بدان می‌پردازیم:

الف: هم صدایی (Assonanse)

فراوانی توزیع مصوت در سطح کلمات هم صدایی نامیده می‌شود:

واج آرایبی مصوت «ا» و « - »

«در عطر بوسه‌های گناه آلود

رویای آتشین ترا دیدم

همراه با نوای غمی شیرین

در معبد سکوت تو رقصیدم» (دیوار/ ۱۳۴)

واج آرایبی مصوت «و»

«می‌توان در قاب خالی مانده‌ی یک روز

نقش یک محکوم، یا مغلوب، یا مصلوب را آویخت

می‌توان با صورتک‌ها رخنه‌ی دیوار را پوشاند

می توان با نقش هایی پوچ تر آمیخت» (تولدی دیگر / ۳۲۰)

ب): هم حروفی (Alliteration)

به بسامد بالای تکرار یک صامت در جمله هم حروفی گفته می شود:

واج آرای صامت «خ»

«خلوت خالی و خاموش مرا

تو پر از خاطره کردی، ای مرد» (اسیر / ۵۷)

واج آرای «ش» و «خ» و «غ» در کلمات خش خش و مغشوش صدای کشیده شدن چادر

بر روی برف را تداعی می کند.

«و فکر می کردم به فردا آه

فردا-

حجم سفید لیز

با خش و خش چادر مادر بزرگ آغاز می شد

و با ظهور سایه مغشوش او، در چارچوب در» (تولدی دیگر / ۲۷۶)

واج آرای «س» و «گ» و مصوت «ا» و «-» که به نحوی شگفت آور فضا سازی

کرده اند (صدای شکستن دانه ها و وزش نسیم).

«دانه های زرد تخم کتان

زیر متقار قناری های عاشق من می شکنند

گل باقالا، اعصاب کبودش را در سکر نیسم

می سپارد به رها گشتن از دلهره ی گنگ دگرگونی

و در اینجا، درمن، در سر من؟» (تولدی دیگر / ۳۲۸)

**تکرار هجا**

یعنی در سطح کلام هجایی مثل «ان» یا «ها» یا ... تکرار شود:

تکرار هجای «ان»

«صدای تو

صدای بال برفی فرشتگان

نگاه کن که من کجا رسیده ام

به کهکشان، به بیکران، به جاودان» (تولدی دیگر / ۲۸۴)

**تکرار هجای «ها»**

«سلام ماهی ها ... سلام، ماهی ها

سلام، قرمزها، سبزهها، طلاییها» (تولدی دیگر / ۳۱۴)

**تکرار واژه**

مکرر آمدن واژه در سطح عبارات شعر که از پرکاربردترین انواع تکرار در شعر فروغ است.

«جمعه‌ی ساکت

جمعه‌ی متروک

جمعه‌ی چون کوچه‌های کهنه، غم انگیز

جمعه‌ی اندیشه‌های تنبل بیمار

جمعه‌ی خمیازه‌های موزی کشدار

جمعه‌ی بی انتظار

جمعه‌ی تسلیم» (تولدی دیگر / ۳۱۵)

با تکرار «جمعه» و در ادامه تکرار «خانه» طولانی بودن و کسالت باری جمعه‌ای را که او

در خانه تنهاست به خوبی نشان می‌دهد.

### تکرار جمله یا عبارت

که می تواند شامل چند کلمه، جمله یا حتی یک بند شعر باشد و این نوع تکرار هم بسامد بالایی در اشعار فروغ دارد:

«پشت شیشه برف می بارد

پشت شیشه برف می بارد

در سکوت سینه ام دستی

دانه‌ی اندوه می کارد» (دیوار/۱۵۴)

تکرار جمله، تداوم باریدن برف را تداعی می کند.

«زمان گذشت

زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت

چهار بار نواخت» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۳۹۵)

«تا آن زمان که پنجره‌ی ساعت

گشوده شد و آن قناری غمگین چهار بار نواخت

چهار بار نواخت» (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/۴۰۳)

در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» چهار بار جمله‌ی «چهار بار نواخت» تکرار شده و از این جا می شود به این نکته توجه کرد که تکرارهای فروغ ناخود آگاه و بی حساب نیست و این نبوغ او بود که چنین ابزاری را، هنرمندانه در تار و پود شعرهایش تنیده است.

### نتیجه

در شعرهای فروغ به انواع اوزان سنتی، نیمه سنتی، نیمایی و وزن های حسی خاص فروغ برمی خوریم و برجستگی سبکی آنها در مورد اخیر است که در این زمینه با توسعه‌ی اوزان نیمایی و تکرار ارکان وزنی یا تکرار زحافات و کاهش درونی با جایگزینی زحافات به جای رکن اصلی به نوعی وزن ویژه‌ی گفتار دست می یابد.

قافیه به خصوص در شعرهای اولیه‌ی فروغ غیر فعل است و کم نقش و کاربرد سنتی آن کم‌رنگ می‌گردد. ردیف در ۵۰٪ بندهای مردف، فعل است و بعد «را» و ضمائر منفرد شخصی. نکته‌ی قابل توجه دیگر در این زمینه استفاده از نوعی ردیف آغازین در شعرهای دوران کمال اوست.

عوامل موسیقی ساز بدیع لفظی تحت عنوان موسیقی درونی در همه‌ی انواع جناس، سجع و تکرار مصداق‌های فراوانی در شعرهای اودارند که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر فروغ تکرارهای طبیعی آن در همه‌ی سطوح زبانی (واج، هجا، واژه، عبارت و...) است.

## منابع

- ۱- ترابی، ضیاءالدین (۱۳۷۶) فروغی دیگر. چاپ دوم. تهران: دنیای نو.
- ۲- حقوقی، محمد (۱۳۶۸) شعروشاعران. چاپ اول. تهران: نگاه.
- ۳- ساری، فرشته (۱۳۸۰) فروغ فرخزاد. چاپ اول. تهران: نشرقصه.
- ۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳) صورخیال در شعر فارسی. چاپ نهم. تهران: آگاه.
- ۵- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) نگاهی تازه به بدیع. چاپ هفتم. تهران: فردوس + دیدگاه.
- ۶- ————— (۱۳۷۶) نگاهی به فروغ. چاپ سوم. تهران: مروارید.
- ۷- علیپور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز. چاپ اول. تهران: فردوس.
- ۸- فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸) مجموعه کامل اشعار فروغ. چاپ اول. آلمان غربی: نوید.
- ۹- فلکی، محمود (۱۳۸۰) موسیقی در شعر سپید فارسی. چاپ اول. تهران: دیگر.
- ۱۰- میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶) واژه نامه ی هنرشاعری. چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.
- ۱۱- ولک و وارن، رنه و آستن (۱۳۷۳) نظریه ی ادبیات. ترجمه: ضیاء موحد و پوران مهاجر. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.