تحلیل ساختاری ـ زبانشناختی شعر «باد ما را خواهد بُرد»

مهوش قویمی

قطعه «باد ما را خواهد بُرد» برگزیده از آخرین مجموعه اشعار فروغ فرخزاد است که در زمان حیات شاعر به چاپ رسیده. اکثر منتقدان این مجموعه، یعنی تولدی دیگر را تجلی دورهٔ تکامل فکری و شعری فرخزاد می‌دانند و آنرا از دیگر آثار وی کاملاً متمایز می‌شمرند. چه به هنگام انتشار تولدی دیگر، و چه پس از آن، مقالات و مطالب بسیار دربارهٔ «ژرف‌بینی و اندیشندگی» فروغ، مفاهیم تازه‌ای که او در شعر فارسی مطرح ساخته است و نیز تحول شگرف شاعر از ابتدای فعالیت تا تاریخ چاپ این منظومه، به رشته تحریر کشیده شد[۱]. فریدون رهنما در این مقوله می‌نویسد:

«در این تولد دیگرش، [فروغ] پس از یک دوران پر سروصدای فرعی و دوران بعدی که برخوردی بود آنی با پدیده‌ها ـ با همه طراوت و شگفتی‌ها که داشت ـ کم کم به یک برداشت ترکیبی و همه جانبه رسیده بود. به یک نوع نگاه سنجیده...»[۲]

فرخزاد نیز در مصاحبه‌ها و اظهارنظرهای خود بر این بینش صحه می‌گذاشت، اعتقاد داشت که «شعرهای بد خیلی زیاد گفته»[۳]، «مغشوش» بوده و «تربیت فکری از روی یک اصول صحیح»[۴] نداشته است. بدین ترتیب او خود منظومه تولدی دیگر را سرآغاز مسیر شاعری خود می‌دانست و می‌گفت:

«من همیشه به آخرین شعرم، بیشتر از هر شعر دیگرم اعتقاد پیدا می‌کنم، دورهٔ این اعتقاد هم خیلی کوتاه است، بعد زده می‌شوم و به نظرم همه چیز ساده‌لوحانه می‌آید. من از کتاب تولدی دیگر ماههاست که جدا شده‌ام. با وجود این فکر می‌کنم که از آخرین قسمت شعر «تولدی دیگر» می‌شود شروع کرد. [...] اصل قضیه فکر و محتوی است.»[5]

ذکر این چند نکته، دلیل انتخاب شعری از مجموعه مورد نظر را بارز می‌گرداند، علاوه بر آن که به نظر می‌رسد قطعهٔ «باد ما را خواهد برد» مفهومی عمیق دربر دارد و به حق شایسته تأمل و بررسی است. اما قبل از هر چیز باید دربارهٔ عنوان این شعر، نکاتی را خاطرنشان سازیم.

باد ما را خواهد برد

در شب کوچک من، افسوس
باد با برگ درختان میعادی دارد
در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانیست

گوش کن
وزش ظلمت را می‌شنوی؟
من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم
من به نومیدی خود معتادم
گوش کن
وزش ظلمت را می‌شنوی؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در شب اکنون چیزی می‌گذرد
ماه سرخست و مشوش
و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها، همچون انبوه عزاداران
لحظه باریدن را گوئی منتظرند

لحظه‌ای

و پس از آن، هیچ.
پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد
و زمین دارد
باز می‌ماند از چرخش
پشت این پنجره یک نامعلوم
نگران من و تست

ای سراپایت سبز
دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان، در دستان عاشق من بگذار
و لبانت را چون حسی گرم از هستی
به نوازش‌های نبهای عاشق من بسپار
باد ما را با خود خواهد برد
باد ما را با خود خواهد برد[۶].

اولین مطلبی که دربارهٔ عنوان این قطعه لازم است یادآور شویم، جنبهٔ شگفت‌انگیز و عبارتبندی بدیع آن است که خواننده را جذب می‌کند و به خوانش متن برمی‌انگیزد[۷]. وانگهی این عنوان نشان می‌دهد که متن به زمینهٔ ادبی یا بهتر بگوییم به قلمرو خیال تعلق دارد زیرا عبارت «باد ما را خواهد برد» فضایی غیرواقعی و دنیایی شگرف را در نظر مجسم می‌سازد. در این فضا، باد از نیرویی آن چنان خارق‌العاده و هراس‌انگیز برخوردار است که می‌تواند انسانها را به هر سو بکشاند و همراه خود، به هر کجا که می‌خواهد، ببرد. باد، تجلی یکی از عناصر اربعهٔ جهان هستی، یعنی هواست که از دیرباز قوهٔ تخیل شاعران را به خود معطوف داشته؛ ویژگی هوا برخلاف دیگر عناصر چهارگانه، غیرقابل رؤیت بودن آن است: هوا همه جا هست و هیچ جا نیست، در دل تمام عناصر نفوذ می‌کند و همه چیز را در خود شناور می‌سازد. با این وصف، هوا، نگران‌کننده و تشویش برانگیز نیست حال آنکه باد، هوای سیال، زوزه می‌کشد، تهدید می‌کند و اسباب پریشانی و دل نگرانی را پدید می‌آورد. گاستون باشلار باد را جلوه‌ای کاملاً روشن از برآشفتگی جهان نظام یافته می‌داند و می‌نویسد:

«باد خشمگین نمادی از خشم ناب است، خشمی بی مقصود، خشمی بی بهانه.»[۸]

در واقع عنوان «باد ما را خواهد برد»، باد را بسان یک شکارچی دوزخی پیش چشم ظاهر می‌کند که بی‌قصد و نیتی خاص، شاعر را در دام خود فرو می‌کشد. بی‌شک باد، در شعر فرخزاد، عنصری هولناک و اضطراب‌انگیز جلوه می‌کند که شاعر را دستخوش وحشت و اندوه می‌سازد. زیرا در برخی دیگر از اشعار تولدی دیگر نیز، باد همین چهره سهمناک را به خود می‌گیرد. در شعر «در غروبی ابدی» شاعر باد را عنصری «بی ثبات و سرگردان» می‌خواند، از «تاراج وزش‌های سیاه» سخن می‌گوید و عبور دو کبوتر در باد را، به گذر «دو تابوت سپید» تشبیه می‌کند[9]. او در تولدی دیگر ناپدید شدن دخترکی را شرح می‌دهد که «یک شب او را باد با خود برد.»[10] فرخزاد به صراحت می‌نویسد: «ما از صدای باد می‌ترسیم»[11] و نیز: «در کوچه باد می‌آید / این ابتدای ویرانیست / آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد»[12] و در «دیدار شب» سیمای ترسناک انسانی فنا شده را چنین توصیف می‌کند:

و چهرهٔ شگفت
با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست
که باد طرح جاریشان را
لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد
و گیسوان نرم و درازش
که جنبش نهانی شب می‌ربودشان
و بر تمام پهنه شب می‌گشودشان
همچون گیاههای ته دریا
در آنسوی دریچه روان بود
و داد زد
«باور کنید
من زنده نیستم»[13]

در اینجا، همانطور که می‌بینیم، باد حتی شبح را به سوی نابودی می‌کشد و خطوط آن را رنگ پریده‌تر می‌کند. وانگهی «جنبش نهانی شب» که باز هم تعبیری از باد است، گیسوان این سایه سرگردان را با سیاهی و تیرگی خود درمی‌آمیزد و رو به نابودی می‌برد. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که در تخیلات فرخزاد، تصوّر باد با اندیشه زوال و نیستی عجین می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی ساختاری ـ زبانشناختی قطعهٔ «باد ما را خواهد بُرد» این بینش از مفهوم «باد» را روشن‌تر خواهد ساخت و در عین حال می‌تواند برخی دیگر از مفاهیم نهفته در متن را آشکار نماید و یکی از جنبه‌های مهم جهان‌بینی شاعر را یادآور گردد.

ساختار کُلی

شعرِ «باد ما را خواهد برد» بیست و هفت مصرع دارد و تعداد فرد مصرع‌ها، خود از ویژگی‌های آن محسوب می‌گردد زیرا در شعر فارسی ـ جز در مواردی خاص ـ مجموعهٔ مصرع‌ها زوج است و ابیات به گونه‌ای مشخص از یکدیگر متمایز می‌شوند. وجود مصرع‌هایی با تعداد فرد در این قطعه، نشان می‌دهد که واحد شعر برای فرخزاد بیت نیست، بلکه مصرع است که رضا براهنی آنرا «یک منظومهٔ وزنی بی‌نظیر»[۱۴] می‌خواند. فقدان قافیه در این شعر، به جز در دو سه مورد که به آنها اشاره خواهیم کرد، بر همین نکته تأکید می‌ورزد.

بیست و هفت مصرع این شعر، در پنج بند توزیع می‌شوند که هر یک، به ترتیب ظهور، ۳، ۶، ۵، ۷ و ۶ مصرع را دربر می‌گیرند. پس در سه بند، تعداد مصرع‌ها فرد است (بند اول، سوم و چهارم) و در دو بند، زوج (بند دوم و پنجم) و تناوبی نیز بین بندهای زوج و فرد[۱۵] به چشم می‌خورد. این نکته توجه ما را به نظریهٔ یاکوبسن دربارهٔ پیوند تنگاتنگی که در یک قطعه شعر، از یک سو بین بندهای فرد و از سوی دیگر بین بندهای زوج وجود دارد، جلب می‌کند.[۱۶] در واقع بنا بر اعتقاد این زبانشناس مشهور:

> «تناوب [بندهای] زوج و فرد، نقشی بسیار مهم در ساختاربندی متون شعری ایفا می‌کند [...] و تفاوت‌های ساختاریِ بین بندهای یک شعر کوتاه، و به ویژه بین بندهای زوج و فرد، طبیعتاً بخشی از خصوصیاتی را تشکیل می‌دهند که کنجکاوی تحلیل‌گر را برمی‌انگیزند؛ بخصوص زمانی که معیارهایی بارز و برجسته در سراسر متن قابل رؤیت باشند»[۱۷].

به نظر می‌رسد که جمله اخیر دربارهٔ شعر مورد نظر ما مصداق کامل دارد، به کلام دیگر با توجه به شکل ظاهری این قطعه می‌توان حدس زد که توازن‌هایی از یک سو بین بندهای فرد و از سوی دیگر بین بندهای زوج، برقرار است. در حقیقت نیز چنانچه بندهای فرد را با یکدیگر مقایسه کنیم، در کنار تباین‌های کاملاً بدیهی میان آنها، تشابهاتی روشن و آشکار نیز به چشم می‌خورند که می‌توان آنها را چنین خلاصه کرد:

۱. تمام بندهای فرد با اشکالی از یک فعل واحد، یعنی «بودن»، به پایان می‌رسند:

«ویرانیست»، «منتظرند»، «من و توست».

۲. تمام افعال این بندها، فاعلی غیرشخصی دارند: باد، دلهره، چیزی، ماه، ابرها، بیم، شب، زمین، نامعلوم.

۳. همگی جمله‌های این بندها خبری‌اند.

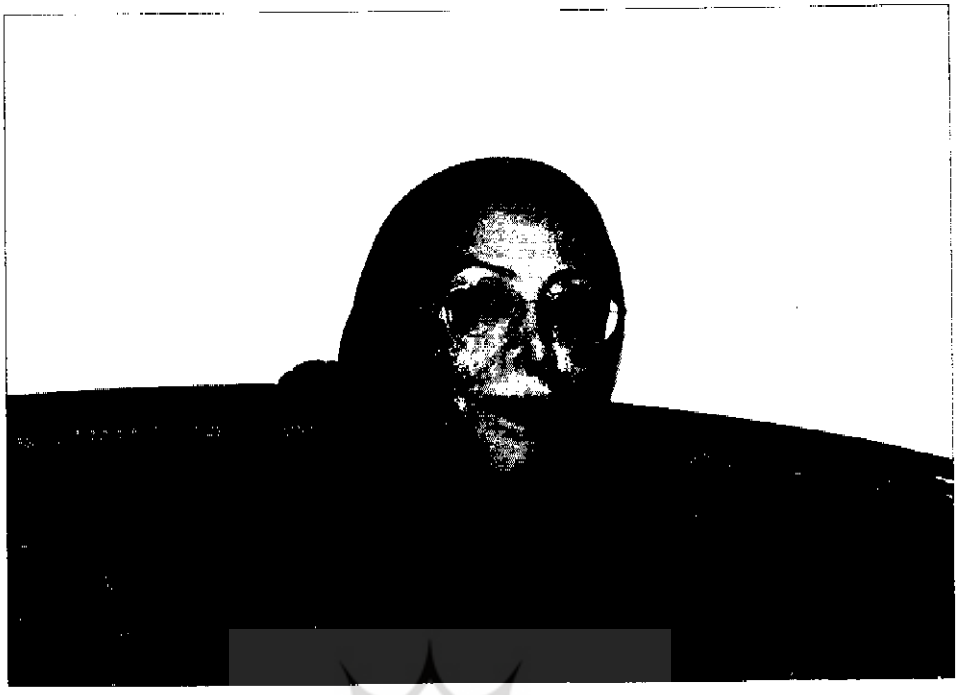
۴. تمام افعال، در اینجا به زمان حال، مضارع اخباری، صرف می‌شوند.

۵. در هریک از بندها، حداقل یک صفت توصیفی به چشم می‌خورد: کوچک، سرخ، مشوش، نگران،...

۶. در هر سه بند مورد نظر، واژه «شب» به کار می‌رود.

وجود توازن‌های صوری، همانطور که پیش از این گفتیم، بر پیوند معنایی بین این بندها، تأکید می‌کند. در حقیقت نیز تمامی این بندها، جنبه‌ای توصیفی دارند. بسامد چشمگیر فعل «بودن» که بیش از ۶۰٪ افعال این بندها را به خود اختصاص می‌دهد، بر همین امر اشاره دارد. وانگهی عناصری که در اینجا توصیف شده‌اند، همگی عناصر مربوط به دنیای برونی‌اند و غالباً از عوامل دنیای طبیعی: باد، ابر، ماه... حتی در آنجا که این عناصر به طبیعت تعلق ندارند، جنبه برونی بودن آنها تصریح می‌گردد: «در شب اکنون چیزی می‌گذرد»، «پشت این پنجره یک نامعلوم».

در عین حال بندهای زوج نیز با یکدیگر در توازن‌اند، زیرا در کنار تباین‌های موجود، تشابهات عمده‌ای بین این دو بند دیده می‌شود. نخستین وجه مشترک بند دوم و پنجم آنست که در اینجا برخلاف بندهای فرد، برخی مصرع‌ها تکرار می‌شوند: مصرع‌های ۸، ۹ و ۲۷ تکرار مصرع‌های ۴، ۵ و ۲۶ هستند. از سوی دیگر در هر دو بند زوج، گویندهٔ «من» شنونده‌ای را مخاطب قرار می‌دهد: «گوش کن»، «در دستان عاشق من بگذار» و... بدین ترتیب جملات امری در این بندها ظاهر می‌گردند: هریک از بندهای زوج دقیقاً دو فعل امری دارند. وانگهی فاعل تمام افعال بندهای زوج مفرد است و برخلاف بندهای فرد، در اینجا همهٔ افعال ـ به جز «بردن» در مصرع آخر شعر ـ فاعل شخصی دارند. این فاعل یا اول شخص یا دوم شخص مفرد است. باید افزود که در هر کدام از این دو بند، تنها از یک عنصر طبیعی یاد می‌شود و اگرچه در هر دو بند با واژه‌ای یکسان به این عامل دنیای طبیعی اشاره نشده، اما در هر دو مورد، پدیده‌ای واحد مورد نظر است. در واقع در بند دوم، شاعر از «وزش ظلمت» سخن می‌گوید (مصرع‌های ۵ و ۹) و این واژه چیزی جز «باد» را ـ که در مصرع‌های ۲۶ و ۲۷ تکرار می‌شود ـ تداعی نمی‌کند[۱۸]. آخرین نکته‌ای که باید متذکر شد، آنست که صرفنظر از چگونگی کاربرد واژه در ترکیبات یا



● دکتر مهوش قویمی (عکس از علی دهباشی)

مشتقات، در هر دو بندِ زوج، بخشی از اعضاء بدن نام برده می‌شوند. گوش، سر، پا، دست و لب.

پیوند معنایی بین بندهای زوج از آنجا نشأت می‌گیرد که این هر دو بند، حالت یک گفت و شنود را دارند یا به عبارت صحیح‌تر، در اینجاست که سخنگوی شعر، حضور شخص دیگری را به گونه‌ای کاملاً محسوس یادآور می‌شود و با وی به گفتگو می‌پردازد. به علاوه فضائی که در اینجا ترسیم می‌شود، فضایی داخلی ـ یعنی فضای یک اتاق دربسته ـ به نظر می‌رسد.

اینک چنانچه مجموعه بندهای زوج را در یک گروه و مجموعه بندهای فرد را در گروهی دیگر قرار دهیم ابتدا به این نکته پی می‌بریم که، مطابق با نظریهٔ یاکوبسن، تشابهات و تباین‌های موجود بین بندهای فرد از یک سو و بندهای زوج از سوی دیگر ـ چه از نظر نحوی، چه از نظر واژگانی و چه از نظر معناشناختی ـ به هیچ وجه یکسان نیستند: «پیوندهای مشخصی که بین بندهای فرد ملاحظه می‌شوند، در کنار پیوندهایی مغایر، بین بندهای زوج، قرار گرفته‌اند»[۱۹]. به کلام دیگر تقابلی عمیق بین گروه بندهای فرد و گروه بندهای زوج وجود دارد. اولین مطلبی که در این زمینه باید عنوان شود، آنست که بندهای زوج تنها بندهایی هستند که در آنها فاعل «من» به صورت صفت ملکی

یا متمم به کار می‌رود: «در شب کوچک من» و «نگران من و تست». حال آنکه در بندهای زوج، این ضمیر فاعلِ فعل «می‌نگرم» و نهاد «معتادم» قرار می‌گیرد و حضور آن، در آغاز مصرع، جنبه نوعی تأکید بر فاعل و نهاد را دارد. زیرا مسلماً وجود شناسهٔ «ـم» در پایان افعال، برای نشان دادن «شخص فعل» کفایت می‌کند. پس کاربُرد این ضمیر و تکرار آن در آغاز دو مصرع ۶ و ۷: «من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم / من به نومیدی خود معتادم» این نکته را برجسته‌تر می‌نمایاند که برخلاف بند نخست (و نیز به طور کلی، بندهای فرد) که موضوع آن، توصیف دنیای برونی است، در دو مصرع مذکور افکار شاعر به سوی دنیای دررنی خود باز می‌گردد و نگاه او، نگاهی درون‌نگر می‌شود. یاکوبسن می‌نویسد:

«اگرچه غالباً نسبت به نقش معتبر ضمایر در دستور زبان شعر بی‌اعتمادی نشان می‌دهند اما بندهای زوج و فرد اکثراً از این نظر، در تقابل قرار می‌گیرند که در یکی از این دو گروه حضور، و در دیگری فقدان ضمایر و صفات ملکی مربوط به اول شخص و دوم شخص مفرد، ملاحظه می‌شود. [...] و این تضاد بخوبی بیانگر تناوب عمیق بین دو دنیاست: دنیای ذهنی و دنیای جدا از ما.»[۲۰]

از سوی دیگر جملات امری و پرسشی تنها در بندهای زوج ظاهر می‌گردند و بسامد آنها در این بندها نسبت به جملات خبری بسیار قابل توجه است. در واقع ـ با احتساب تکرارها ـ از میان ده جملهٔ تشکیل دهندهٔ بندهای زوج، دو جمله پرسشی و چهار جمله امری‌اند حال آنکه در بندهای فرد حتی یک جملهٔ پرسشی یا امری مشاهده نمی‌شود. بدون شک اینگونه جملات[۲۱] نشانگر نوعی تنش عاطفی در سخنگوست و جنبه‌ای حسی ـ هیجانی به بیان می‌بخشد[۲۲] بخصوص که جملات امری در اینجا، تمنا و خواهشی را بازگو می‌کنند. در عین حال، از خلال جمله‌های امری و پرسشی، ضمیر دوم شخص مفرد و صفات ملکی مربوط به آن ـ «دستهایت»، «لبانت» ـ در متن شعر وارد می‌شوند. پس نوعی همبستگی بین اشخاص «من» و «تو» پدید می‌آید که آنها را در تضاد با «او» یعنی فاعل غیرشخصی ـ باد، شب، بام، ابر.... ـ که خارج از محدودهٔ محاوره است، قرار می‌دهد[۲۳]. به علاوه، دو ضمیر «من» و «تو» در ۹۰٪ از جمله‌ها فاعل افعال کُنشی هستند: «گوش کن، می‌شنوی، بگذار، بسپار، می‌نگرم». در حقیقت، در اینجا اکثر افعال، افعالی کُنشی‌اند و در سراسر بندهای زوج فعل «بودن» تنها یکبار ظاهر می‌شود: «من به نومیدی خود معتادم».

با توجه به تمام مطالبی که گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ساختار کلی شعرِ «باد ما را خواهد بُرد» برپایه یک دوگانگی اساسی استوار است. به این معنا که در یک بخش توصیف و در بخش جداگانه‌ای گفتمان، موضوع این قطعه را تشکیل می‌دهند. در عین حال دو فضا، دو دیدگاه و دو نوع بیان متفاوت در این شعر قابل تشخیص‌اند که تقابل بین آنها، ساختار بنیادین متن را پدید می‌آورد.

در بخش توصیف، فضائی برونی ـ و تا حدودی تخیلی ـ مدّ نظر قرار می‌گیرد، که فضائی است گشاده، با دورنمایی وسیع که عناصر آن چه نزدیک و چه دور از دسترس، همگی دستخوش دگرگونی و محکوم به زوال‌اند: باد برگِ درختان را تهدید می‌کند، بام (آسمان) در حال فرو ریختن است، زمین دارد از چرخش باز می‌ماند و باریدن، ابرها را از نظر محو خواهد کرد. در عین حال این فضا اسرارآمیز و سرشار از ناشناخته‌هاست: در شب «چیزی» رخ می‌دهد که درک ماهیت آن نامیسر به نظر می‌رسد (مصرع ۱۰) و از پشت پنجره نیز «یک نامعلوم» بسان شبح یا روحی سرگردان، گوئی به سخنگوی شعر و مخاطب او چشم می‌دوزد (مصرع‌های ۲۰ و ۲۱). در برابر چنین فضائی، ابهام‌آمیز و تشویش برانگیز، گویندهٔ شعر در درجهٔ اول یک تماشاگر است که کوچکترین دخالتی در روند وقایع ندارد. تکرار فعل «بودن» و فقدان فاعل شخصی در بخش توصیف، بیانگر این مطلب‌اند که او تنها وضع موجود را شرح می‌دهد و دیدگاه یک «شاهد» را دارد. در واقع در اینجا سخنگوی شعر اگرچه ویرانی و انهدام عناصر را تأسف‌آور می‌داند («در شب کوچک من، افسوس») اما از اقدام به هر واکنشی ناتوان می‌ماند.

برعکس در بخش گفتمان نه تنها همانطور که گفتیم، فضای یک اتاق دربسته در نظر مجسم می‌شود بلکه دیدگاه درون‌نگر شاعر و نیز تنش‌های حسی و هیجانی او به صراحت بازگو می‌شوند. بی‌شک عوامل دنیای برونی تا حدودی به فضای داخلی و صمیمانهٔ شاعر و مخاطب او رخنه می‌کنند: صدای باد به گوش می‌رسد (مصرع ۵ و ۹) و تاریکی شب، از پشت پنجره قابل رؤیت است (مصرع ۱۷). اما در اینجا سخنگوی شعر از حالت انفعالی خود جدا می‌شود و حتی با آن بسیار فاصله می‌گیرد: او اکنون خطری را گوشزد می‌کند (مصرع‌های ۵ـ۴ و ۹ـ۸)، هشدار می‌دهد (مصرع‌های ۲۷ـ۲۶)، واکنشی دارد و واکنشی نیز از مخاطب خود، می‌طلبد (مصرع‌های ۲۳ تا ۲۵). مسلماً در بخش گفتمان، تبادل دیگر با عناصر زنده یا مردهٔ طبیعت صورت نمی‌گیرد بلکه مخاطبی واقعی در برابر شاعر ایستاده و با او ارتباط برقرار می‌کند. اینک گویندهٔ شعر دیگر تنها نیست و به گونه‌ای صریح و مستقیم و نیز بی هیچ پروا، احساسات و تمایلات خود را بیان می‌کند.

از دستها و لبهای خود و عاشق خود سخن می‌گوید و توصیفی، هر چند گُنگ، از آن دیگری که مایه آرامش اوست، ارائه می‌دهد (مصرع ۲۲). بی‌شک در بخش گفتمان نیز نومیدی و وحشت هنوز بر روح سخنگوی شعر حکمفرماست، اما دورنمای آینده‌ای شوم («باد ما را با خود خواهد بُرد») او را به ورطه تاریک غم و اندوه کامل سوق نمی‌دهد؛ در این بخش، حتی از عشق و خوشبختی سخن می‌رود: «من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم» (و نیز مصرع‌های ۲۳ تا ۲۵).

بدین ترتیب می‌توان گفت که در شعر «باد ما را خواهد بُرد» دو دنیای ملموس، بیرونی و درونی، درکنار هم قرار می‌گیرند. سخنگوی شعر با دیدگاههایی متفاوت به این دو می‌نگرد و در هر فضای خاص، بیان و واکنشی دیگرگونه را برمی‌گزیند. پس آن دوگانگی که در سطح صوری ـ بین بندهای فرد و زوج ـ مشاهده کردیم، در سطح معنایی نیز رخ می‌نماید.

در پایان این بخش، باید به این نکته نیز اشاره کنیم که ساختار این قطعه، اگرچه دوگانه می‌نماید اما مانند سایر اشعاری که تاکنون بررسی کردیم، کاملاً بسته و منسجم نیز به نظر می‌رسد. در واقع چنانچه عبارت نخست شعر را با دو مصرع آخر مقایسه کنیم:

«در شب کوچک من، افسوس / باد با برگ درختان میعادی دارد ـ
باد ما را با خود خواهد برد / باد ما را با خود خواهد برد»

به سهولت درمی‌یابیم که عنصر اصلی و فاعل افعال در این مصرع‌ها «باد» است که در هر دو مورد، عامل زوال و نابودی تلقی می‌گردد. در حقیقت «میعاد» باد با «برگ درختان» چیزی جز فرو ریختن برگها را در پی نخواهد داشت و عبارت «باد ما را خواهد برد» از ناپدید شدن و نیستی سخنگوی شعر و مخاطب او حکایت دارد. پس حضور واژهٔ باد، عملکرد مشابه آن، حالت انفعالی متمم‌ها و درونمایه‌ای یکسان، نقاط مشترکی هستند که ابتدا و انتهای شعر را به یکدیگر پیوند می‌دهند و خود مرکزگرائی متن را تضمین می‌کنند.

بررسی آوائی

چنانکه بررسی آوائی قطعهٔ «باد...» را با نگاهی اجمالی به قافیه‌ها آغاز کنیم، به سهولت درمی‌یابیم که این ویژگی شعر کهن فارسی چندان مورد تأیید شاعر نبوده و تنها در موارد بسیار نادر، و گوئی نه به عمد، مورد استفاده قرار گرفته است. در حقیقت در سراسر شعر ـ صرفنظر از قافیه‌هایی که از تکرار مصرع‌ها پدید می‌آیند ـ تنها قافیه‌های

موجود عبارتند از «بگذار / بسپار»، با تکرار واج‌های [ar]، «می‌نگرم / معتادم»، با تکرار واج‌های [am] و نیز «می‌لرزد / دارد»، با تکرار واج‌های [ad]. همانطور که می‌بینیم در مورد نخست تعداد هجاها در واژه قافیه‌ها یکسان است (واژه‌های اولین قافیه ۲ هجا دارند) اما این نکته در مورد قافیه‌های بعدی صدق نمی‌کند زیرا در اینجا واژه قافیه‌ها به ترتیب ۴ و ۳ هجا و سپس ۳ و ۲ هجا دارند. وانگهی در هر سه مورد، قافیه‌ها صرفاً دستوری‌اند و از کاربرد فاعلی یکسان (دوم شخص، اول شخص و سوم شخص مفرد) ناشی می‌شوند. در واقع فروغ برای پدید آوردن آهنگ و موسیقی در کلام شاعرانهٔ خود، از ترفندهای دیگری بهره می‌جوید که بدیع‌تر و ابتکاری به نظر می‌رسند. از جملهٔ این ترفندها می‌توان به مقوله‌های زیر اشاره کرد:

۱. تکرار کامل و بلادرنگ یک مصرع: «باد ما را خواهد برد» (مصرع‌های ۲۶ و ۲۷) و یا تکرار کامل یک مصرع با فاصله‌ای اندک: «گوش کن» (مصرع‌های ۴ و ۸)، «وزش ظلمت را می‌شنوی» (مصرع‌های ۵ و ۹).

۲. تکرار نخستین مجموعه واژه‌ها[۲۴] در مصرع‌های نزدیک بهم: «در شب کوچک من ...» (مصرع‌های ۱ و ۳) یا با فاصله‌های بیشتر: «پشت این پنجره...» (مصرع‌های ۱۷ و ۲۰).

۳. تکرار یک واژه در ابتدای دو مصرع پیاپی: «من غریبانه... / من به نومیدی...» (مصرع‌های ۶ و ۷) و نیز همین گونه تکرار برای ساختن یک مصرع کامل: «لحظهٔ باریدن را گوئی...» / لحظه‌ای» (مصرع‌های ۱۴ و ۱۵).

۴. تکرار حرف ربط «و» در آغاز مصرع‌های نزدیک بهم: «و پس از آن... / و زمین دارد ...» (مصرع‌های ۱۶ و ۱۸).

۵. تکرار واکهٔ آغازین در مصرع‌های پیاپی یا بسیار نزدیک به هم: «وزش / در / و / ابرها / لحظه / لحظه‌ای / و» (مصرع‌های ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶). در این واژه‌ها نخستین واکه همواره [a] است.

۶. تکرار همخوان آغازین یک مصرع در مصرع‌های بعدی: «به نوازش‌ها / باد / باد ...» (مصرع‌های ۲۵، ۲۶ و ۲۷).

۷. تکرار واکهٔ مشابه در پایان مصرع‌های پیاپی یا بسیار نزدیک به هم: «می‌گذرد / مشوش / است / منتظرند» (مصرع‌های ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۴)؛ [a] واکهٔ پایانی تمام کلمات مذکور است.[۲۵]

۸. تکرار واژه یا واژه‌های یکسان در درون دو مصرع پیاپی: «دستهایت را چون... /

لبانت را چون...»[۲۶] (مصرع‌های ۲۳ و ۲۴) که ضرباهنگی مشابه نیز به دو مصرع می‌بخشد. و نیز تکرار واژه در درون و در پایان دو مصرع پیاپی: «شب دارد می‌لرزد / و زمین دارد...» مصرع‌های (۱۶ و ۱۷).

۹. تکرار واژه یا واژه‌های یکسان در بطن دو مصرع نزدیک بهم: «دستان عاشق من / لبهای عاشق من» (مصرع‌های ۲۲ و ۲۵).

همانطور که در مثالهای دو گروه آخر می‌بینیم، گاه نیز واژه، به شکلهای مختلف، یا در درون یک مصرع یا در دو مصرع پیاپی ظاهر می‌شود: «دستها / دستان» (مصرع ۲۳)، «لبانت را / لبهای عاشق» (مصرع‌های ۲۴ و ۲۵).

بدیهی است شاعری که ترفندهای چنین گوناگون و متنوع را برای آفرینش آهنگ و هماهنگی در شعر می‌شناسد و به کار می‌بندد، قافیه را تنها یکی از دستاویزهای ممکن می‌داند. پس بی‌اعتنایی او نسبت به این خصلت شعری، شاید از این امر نشأت می‌گیرد که وی، قافیه را صناعتی بیش از حد متداول، تکراری و حتی پیش پا افتاده تلقی می‌کند. باید افزود که فروغ فرخزاد نیز ـ مانند اغلب شاعران معاصر ـ از تکرار واج‌های یکسان در درون مصرع‌ها، به فراوانی بهره می‌گیرد. به عنوان مثال چنانچه مصرع‌های نخست بند آخر شعر را در نظر بگیریم، بسامدهای شگفت‌انگیز زیر را ملاحظه خواهیم کرد[۲۷]. ۲۹۲

شماره مصرع	واکه تکراری	همخوان تکراری	نیم همخوان تکراری
۲۲	$a^{۳}, \alpha^{۲}$	$s^{۲}$	$j^{۲}$
۲۳	$a^{۵}, \alpha^{۷}, e^{۵}, u$ یا $o^{۲}$	$r^{۴}, s^{۴}, t^{۴}, d^{۳}, z^{۲}, n^{۴}$	$j^{۲}$
۲۴	$\alpha^{۲}, a^{۶}, i^{۲}$	$s^{۳}, t^{۲}, h^{۲}, n^{۲}, r^{۲}$	–
۲۵	$\alpha^{۴}, a^{۴}, e^{۷}$	$s^{۲}, h^{۲}, n^{۲}, b^{۳}$	$j^{۲}$

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مسلماً اینگونه تکرارهای فراوان در پیدایش ضرباهنگ بنیادین متن بسیار مؤثرند و با تکیه بر چنین هماهنگی‌هاست که شاعر می‌تواند از کاربُرد قافیه چشم بپوشد اما در عین حال از زیبائی و آهنگ سخن خود، هیچ نکاهد.

اشاره به نکته دیگری نیز خالی از لطف نیست. تکرار آواها در درون مصرع، ظاهراً از قانون و قاعدهٔ خاصی پیروی نمی‌کند. با این وصف در بسیاری از مصرع‌های قطعهٔ «باد...»، چنانچه اصل زوج گیری[۲۸] مورد توجه سوسور[۲۹] را در نظر بگیریم، چنین می‌نماید که شاعر، خواسته یا ناخواسته این اصل را رعایت کرده است. در حقیقت بنا بر نظریهٔ این زبانشناس معروف سوئیسی ـ که یاکوبسن در بدو فعالیت‌هایش سخت تحت

تأثیر او بود ـ «کاربرد هر واکه و هر همخوان با توسل به پیوند تمام عناصری نظم می‌یابد که با زوج‌گیری دقیقی به بیان می‌آیند، به این معنی که تکرار غالباً زوج است»[۳۰]. وانگهی به اعتقاد سوسور، بسیاری از آواهای تشکیل دهندهٔ یک مصرع تکرار می‌شوند و آواهایی که در همان مصرع تکراری نیستند، در مصرع بعدی به گوش می‌رسند[۳۱]. اکنون اگر با توجه به این اصل مثلاً مصرع‌های ۱ و ۲ را بررسی کنیم، ملاحظه خواهیم کرد که در مصرع یک: / dar šabe kucake man, afsus واج‌های تکراری عبارتند از: s^3, u^2, k^2, a^5, e^2 و واج‌های غیرتکراری از این قرارند: d, r, b, š, c, m, n. در مصرع بعدی: bad bα barge deraxtan mejadi dαrad، سه واج غیر تکراری مصرع اول یعنی r,d,b به ترتیب ۳، ۵ و ۳ بار شنیده می‌شوند و دو واج n, m نیز یک بار به گوش می‌رسند. پس در مجموعهٔ دو مصرع نخست، اصل زوج‌گیری رعایت می‌شود و واج‌های نامکرر مصرع اول با احتساب آنها در مصرع بعد، به این شکل ظاهر می‌گردند: n^2, ^{2}, b^4 d^6, r^4m. بدین ترتیب تنها آواهائی که در دو مصرع اول از اصل «زوج‌گیری» تخطی می‌کنند š و c هستند. اما جالب اینجاست که این دو همخوان نیز از نظر آواشناختی بسیار به هم نزدیک‌اند. هر دو سایشی[۳۲] و هر دو بیواک[۳۳]اند. وانگهی c را آمیزه‌ای از دو آوا، یعنی /š + t / می‌دانند[۳۴]. پس تکرار، به نوعی این واج‌ها را نیز شامل می‌گردد.

شایان ذکر است که سوسور نخستین زبانشناسی بود که در بررسی اشعار به اینگونه جزئیات اهمیت فراوان داد و «چشم‌اندازهای بی‌نظیری را در تحلیل زبانشناختی شعر، پیش رو گشود»[۳۵]. به اعتقاد او «شعر، جوهرهٔ آوایی واژه‌ها را تجزیه می‌کند تا از آن یا سلسله‌های صوتی یا سلسله‌های معنائی بسازد»[۳۶]. یاکوبسن با اشاره بر این نظریات سوسور می‌نویسد: «همبستگی واج‌ها، بخودی خود و به شیوه‌ای مستقل، در سطح دال‌ها نیز پیوندی به وجود می‌آورد»[۳۷]. با توجه به این نقل قولها می‌توان گفت که بین مصرع‌های ۱ و ۲ شعر مورد نظر ما، پیوند نه‌تنها معنایی بلکه همچنین آوائی است: جنبه آوائی کلام بر جنبه معنایی تأکید می‌کند و این یک بر جنبه آوائی. و البته این امر دربارهٔ بسیاری دیگر از مصرع‌ها نیز مصداق دارد.

نگاهی به چند نکته دستوری

فروغ می‌نویسد: «من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم»[۳۸]. در حقیقت نیز در قطعهٔ «باد ما را خواهد برد» آرایش جملات غالباً از نظمی طبیعی و منطقی پیروی می‌کند و اجزاء جمله به ندرت، با توسل به

جابجایی، برجسته سازی می‌شوند. این نکته مثلاً در مصرع‌های ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و... کاملاً مشخص است. بنابراین در نادر جملاتی که ترتیب اجزاء جمله دگرگون می‌شود، واژه، به ویژه زمانی که در پایان مصرع قرار می‌گیرد، به گونه‌ای بارزتر جلب نظر می‌کند. به عنوان نمونه، جایگاه مسند دوم در مصرع ۱۱، «ماه سرخست و مشوش»، یا جایگاه متمم در مصرع ۱۹، «باز می‌ماند از چرخش»، صفت «مشوش» و اسم مصدر «چرخش» را برجسته نمایان می‌سازد و تأکید شاعر را بر آنها نشان می‌دهد. همچنین در مصرع اول «در شب کوچک من، افسوس / باد با برگ درختان میعادی دارد»، قید تأسف با قرارگرفتن در وسط جمله، در پایان مصرع و نیز بین دو مکث، بسیار مشخص‌تر ظاهر می‌شود. این قید پیشاپیش یکی از مضامین شعر یعنی وحشت و اندوه را القاء می‌کند، همانطور که واژه «مشوش» نشانگر یکی دیگر از درونمایه‌های شعر یعنی اضطراب و نگرانی است، و از «چرخش» باز ماندن زمین، یعنی زوال تمامی جلوه‌های هستی، مضمون دیگر شعر را به ذهن متبادر می‌کند. بنابراین به نظر می‌رسد که فرخزاد، لااقل در محدودهٔ این قطعهٔ خاص، از جابجایی عناصر جمله هنگامی بهره می‌جوید که ارزش معنایی واژه، برجسته سازی آنرا ایجاب می‌کند: تأکیدی که بدین ترتیب شکل می‌گیرد در واقع تأکیدی بر درونمایه‌های مهم شعر است.

از حیث ساختمان جملات باید گفت که در تمامی بندهای قطعهٔ «باد...» با جملاتی مستقل و کامل روبرو هستیم که گاه با حرف ربط «و» گاه بدون حرف ربط، به یکدیگر پیوسته‌اند. مصرع غالباً با پایان گرفتن یک جمله ساده به اتمام می‌رسد. اما در نادر مواردی که جمله در طول دو مصرع امتداد می‌یابد، مثلاً در مصرع‌های ۲۱ ـ ۲۰ : «پشت این پنجره یک نامعلوم / نگران من و تست» یا ۲۵ ـ ۲۴ : «و لبانت را چون حسی گرم از هستی / به نوازش‌های لبهای عاشق من بسپار»، واژه‌ای که در پایان مصرع اول قرار می‌گیرد، همواره واژه‌ای است که از نظر مفهومی اهمیت بیشتری دارد. مسلماً در اینجا نیز نوعی برجسته سازی را شاهدیم. در حقیقت واژهٔ «نامعلوم» در مصرع ۲۰ و واژهٔ «هستی» در مصرع ۲۴، به دلیل جایگاه ویژه‌ای که اشغال می‌کنند، تکیه‌بر می‌شوند و در عین حال مکث کوتاهی که پس از تلفظ آنها رعایت می‌گردد، کلمه را رساتر به گوش می‌رساند. به هر صورت در این دو نمونه نیز با جملاتی مستقل و کامل مواجه‌ایم. در واقع تنها جملهٔ مرکب شعر که از یک پایه و یک پیرو تشکیل می‌شود، در بند سوم به چشم می‌خورد: «و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است / ابرها، همچون انبوه عزاداران / لحظه باریدن را گوئی منتظرند». این تفاوت بند سوم شعر را از دیگر

● تدقین فروغ، یزدان بخش قهرمان مرثیه خود را می‌خواند. انجوی شیرازی، احمد شاملو، سیاوش کسرایی و غلامحسین ساعدی در عکس دیده می‌شوند.

بندها متمایز می‌کند اما این بند در عین حال ویژگی‌های دستوری دیگری نیز دارد: تنها فعلی که به صورت جمع به کار رفته و تنها مصدرها، در سراسر شعر، در این بند مشاهده می‌شوند. وانگهی بند سوم تنها بندی است که در آن ضمایر اول شخص و دوم شخص جای خود را کاملاً به ضمیر سوم شخص می‌دهند. پس در اینجا نیز، بند میانی شعر، با بهره‌جوئی شاعر از برخی شیوه‌های دستوری، نمایان‌تر جلوه‌گر می‌شود و تقارنی بین بندهای ۱ و ۲ از یک سو، و بندهای ۴ و ۵ از سوی دیگر پدید می‌آید. و بدین ترتیب است که، بنا بر گفتهٔ یاکوبسن، دستور زبان در شعر همان نقشی را ایفا می‌کند که قواعد ترکیبی مبتنی بر نظم هندسیِ نهفته یا آشکار، در نقاشی[۳۹].

توازن‌های دستوری شعر اگرچه فراوان نیستند (در واقع صرفنظر از مصرع‌های تکراری بیش از دو یا سه مورد توازن دستوری دیده نمی‌شوند) اما از نظر مفهومی نقشی بسزا ایفا می‌کنند. به عنوان مثال توازن موجود بین مصرع‌های ۲۳ و ۲۴ : «دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان / لبانت را چون حسی گرم...» (مفعول + مضاف‌الیه + نشانه مفعول + حرف اضافه + متمم + صفت) مسلماً بر مشابهت معنایی بین دو عبارت تأکید می‌کند. وانگهی همجواری دو تصویر نحوی، به این مجموعه عمق و انسجام می‌بخشد و

تکرار انگارهٔ دستوری سبب می‌شود زنجیره‌هایی[۴۰] که در نظر اول به شکلی تقریباً سست آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهند، مستحکم و مقاوم به نظر برسند[۴۱]. به کلام دیگر هر عبارت، عبارت دیگر را قوام و استحکام می‌بخشد و به گسترش مفهوم آن مدد می‌رساند[۴۲]. توازن بین مصرع‌های ۱۷ و ۱۸ : «شب دارد می‌لرزد / زمین دارد باز می‌ماند ...» (فاعل + فعل مضارع مستمر سوم شخص) دو عبارتی را به هم پیوند می‌دهد که از نظر مفهوم تقریباً معادل‌اند زیرا هر دو به عناصر طبیعی اشاره دارند، هر دو دقیقاً آنچه را که «در این لحظه» رخ می‌دهد، توصیف می‌کنند و هر دو کنش‌هایی را به فاعل خود نسبت می‌دهند که در بینش منطقی ما از جهان پیرامون، نمی‌گنجند. بنا بر نظریهٔ یاکوبسن، یکی از عملکردهای عبارت دوم در چنین مجموعه‌ای آن است که مفهوم بنیادین کلماتی را که در رابطه قرار گرفته‌اند آشکار سازد[۴۳]. در حقیقت نیز چنانچه فقط عبارت نخست وجود می‌داشت، این برداشت میسر بود که لرزیدن شب از «دلهره ویرانی» نشأت می‌گیرد و این وحشت احتمالاً به نابودی برگها و درختان مربوط است. لیکن عبارت دوم، تصویری از پایان جهان و آخر زمان را پیش چشم مجسم می‌کند و دلیل آن تشویشی را بیان می‌دارد که از همان ابتدا ظاهراً بر شب و نیز بر دیگر عناصر طبیعت، مستولی است. تصویر دنیایی که رو به انهدام می‌رود بی‌شک قطعهٔ «باد...» را بسان مقدمه‌ای بر «آیه‌های زمینی»[۴۴] جلوه‌گر می‌سازد. زیرا می‌توان گفت که این شعر نقطه آغاز زوالی را نشان می‌دهد که «آیه‌های زمینی» به توصیف کامل آن می‌پردازد.

نکتهٔ دستوری دیگری که باید به آن توجه داشت، کاربرد زمان حال برای تمام افعال، در سراسر شعر، و تقابل آن با دو مصرع آخر است که در آنها افعال به زمان آینده صرف شده‌اند. بدیهی است مضارع و مضارع مستمر («دارد می‌لرزد»، «دارد باز می‌ماند») غالباً در شرح رویدادهایی مورد استفاده قرار می‌گیرند که در لحظهٔ بیان، به وقوع می‌پیوندند. به همین دلیل نیز دورنمایی که شاعر با توسل به این زمانها، از محیط اطراف، ترسیم می‌کند به گونه‌ای ملموس‌تر شکل می‌گیرد و زنده و پایا ظاهر می‌شود. آراگون کاربُرد زمان حال در توصیف را «پدیده‌ای مشابه با بزرگ نمایی تصویر در سینما» می‌داند[۴۵] و آدان بر این عقیده است که کاربُرد زمان حال، بیش از آنکه روایت حادثه باشد، بازسازی حادثه است و تحرک و پویایی مجدد بخشیدن به آن[۴۶]. وانگهی فراوانی متمم‌های مکانی و وجود صفت اشاره «این» که در اکثر بندها تکرار می‌شود: «پشت این پنجره... من به این خوشبختی... و بر این بام... پشت این پنجره...» این توهم را ایجاد می‌کند که صحنه‌ها، اینجا و هم‌اکنون، دقیقاً در برابر چشم سخنگوی شعر، قرار دارند، و او، نه تنها با شخص

مخاطب خود در شعر، بلکه با خواننده نیز ارتباط برقرار می‌سازد و اماکن و وقایع را یک یک به وی نشان می‌دهد. برعکس، کاربرد زمان آینده در مصرع‌های پایانی شعر، از دیدگاه منطقی، هیچ حادثه یا واقعه‌ای را توصیف نمی‌کند. در حقیقت به هنگام استفاده از زمان مستقبل از وقوع رویدادی سخن نمی‌گوییم بلکه امیدواری خود، ترس خود یا خوشحالی خود را از امکان وقوع آن به بیان می‌آوریم[۴۷]. در قطعهٔ «باد...» نیز کاربُرد زمان آینده، نه بیانگر رُخداد یک حادثه بلکه تنها نشانگر ترس و وحشتی است که بر سخنگوی شعر چیره می‌شود. پس استفاده از این زمان در دو مصرع آخر، از یک سو تجلی آن عامل غافلگیر کننده‌ای است که به اعتقاد یاکوبسن، معمولاً در پایان اشعار ظاهر می‌گردد[۴۸] و از سوی دیگر احساساتی را توجیه می‌کند که سخنگوی شعر همواره به عوامل طبیعت نسبت داده است.

شایان ذکر است که تنها جملهٔ بدون فعل شعر، که از این نظر با تمام جملات دیگر در تباین قرار می‌گیرد و به دلیل اختصار، تقطیع و علائم نشانه‌گذاری، برجسته سازی می‌شود[۴۹]، احتمالاً به خودی خود یکی از جنبه‌های جهان‌بینی شاعر را منعکس می‌سازد. در واقع «لحظه‌ای / و پس از آن، هیچ» شاید فقط تأویل این مطلب نباشد که ابرها لحظه‌ای می‌بارند و پس از آن ناپدید می‌شوند. در حقیقت به نظر می‌رسد که مفهوم این ساختار نحوی ناقص را می‌توان به سراسر متن گسترش داد و چنین برداشت کرد که این جمله، به شکلی موجز و با شور و حرارتی بسیار، اندیشه‌ای عمیق را به بیان می‌آورد: زندگی تنها لحظه‌ای می‌پاید و مرگ به سرعت فرا می‌رسد. و این بی‌شک همان بینشی است که به ویژه بند آخر شعر، بر آن تأکید می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی تصاویر

در سراسر قطعهٔ «باد ما را خواهد برد»، تنها تعداد قلیلی از مصرع‌ها را می‌توان عاری از تصاویری بدیع و تازه دانست. در واقع از همان ابتدای شعر، گاه یک صفت متداول و ظاهراً پیش پا افتاده، گاه یک فعل و گاه یک اسم عام بر حضور تصاویر اشاره دارند. به عنوان مثال، اسناد صفت «کوچک» به شب، و وجود ضمیر ملکی «من» پس از این واژه، در مصرع : «در شب کوچک من»، نه تنها جنبه‌ای عاطفی به بیان می‌بخشند بلکه این پدیده طبیعی را به شکل شیئی یا انسانی جلوه‌گر می‌سازند که مورد لطف و محبت است[۵۰]. زیرا در زبان روزمره، شب را با چنین صفتی موصوف نمی‌کنند، آنرا کوچک یا بزرگ[۵۱] نمی‌خوانند و متعلق به شخصی خاص نمی‌دانند. بدین ترتیب با خوانش همان

چند واژهٔ نخستِ اولین مصرع، نوعی اخلال‌گری[۵۲] در زبان رایج و معمول را شاهدیم که صورتگران آنرا از ویژگیهای زبان ادبی یا «ادبیت متن» می‌دانند[۵۳]. همچنین، کاربرد فعل «میعاد داشتن» در مصرع دوم: «باد با برگ درختان میعادی دارد» به باد و نیز به برگ درختان، شخصیت می‌بخشد و این عناصر دنیای طبیعت را به شکل عاشق و معشوقی متجلی می‌کند که دیدارشان، ثمره‌ای جز نابودی و انهدام یکی از آن دو ندارد. زیرا، همانطور که گفتیم، در اکثر اشعار فرخزاد، باد آن نسیم دلنواز و فرح بخشی نیست که «گیسوی عروسان چمن شانه کند» (سعدی) و مصرع سوم قطعهٔ «باد...» که اضطراب و نیستی را به تصویر می‌کشد، خود مصداق این مدعاست.

مصرع اخیر: «در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی است» البته خالی از ابهام نیست. در واقع می‌توان از خود پرسید که آیا احساس اضطراب را باید به «شب» نسبت داد و آیا اوست که از زوال خود می‌هراسد یا آنکه «درختان» از ریزش برگهای خود بیم دارند؟ یا حتی، در این شب هنگام، وحشت و نگرانی بر سخنگوی شعر چیره می‌شوند؟ ـ در پاسخ به این سئوالات باید یادآور شد که ابهام ـ این ویژگی بنیادین پیام ادبی ـ تفسیری قاطعانه را نامیسر می‌سازد و دلالت‌های چند گانه‌ای را پدید می‌آورد. «وجود ابهام، اساساً، اقتدارِ مفهوم خوانای[۵۴] متن را تضعیف می‌کند اما جلوهٔ مفهوم را از بین نمی‌برد»[۵۵]. به علاوه رمزگشائی[۵۶] پیام شاعرانه، همواره با حدس و گمان آمیخته است و هر خواننده بر حسب فضای ذهنی و فرهنگی خود برداشتی متفاوت از متن دارد[۵۷]. ما در ادامهٔ این بحث به برخی دیگر از ابهامات قطعهٔ «باد...» اشاره خواهیم کرد. لیکن اکنون این نکته را باید متذکر شویم که شاعر، در توصیف «شب»، از آرایه تشخیص یا انسان نمایی نیز بهره می‌جوید، زیرا در ادامهٔ شعر، فعل «لرزیدن» را برای ترسیمِ چهرهٔ شب به کار می‌برد و آنرا چونان موجودی وحشتزده و پرتشویش ظاهر می‌سازد: «پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد» (مصرع ۱۷).

یادآوری نکات فوق تنها به این منظور صورت پذیرفت که غنای این شعر فرخزاد از نظر تصاویر و استعاره‌ها کاملاً مشخص شود. اما بدیهی است که تحلیل و بررسی را نمی‌توان با پیروی از این شیوه یعنی مطالعهٔ هریک از تصاویر، مصرع به مصرع، پی گرفت. بنابراین ما به طبقه‌بندی این صناعات ادبی بسنده می‌کنیم و در پایان می‌کوشیم تا بر ارزش و اهمیت آنها مروری دوباره داشته باشیم.

الف) تشخیص یا انسان نمائی: مهمترین و متداول‌ترین آرایهٔ شعر مورد نظر ما همانا تشخیص یا انسان نمائی پدیده‌ها و عناصر متعلق به طبیعت است. همانطور که ملاحظه

شد، شب، باد و برگ درختان، غالباً به مدد یک واژه، جنبه‌ای انسانی به خود می‌گیرند. همچنین شاعر به ماه، بام و ابرها نیز شخصیت می‌بخشد. اولینِ این عناصر، به صفت «مشوش» موصوف می‌شود که فقط می‌تواند موجودی زنده و دارای عواطف و احساسات را توصیف کند. بام (آسمان) نیز به موجودی وحشتزده تشبیه می‌شود که از فرو ریختن می‌هراسد: «و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است». اما در مورد ابرها: «ابرها، همچون انبوه عزاداران / لحظه باریدن را گوئی منتظرند»، ابتدا استعاره‌ای گسترده، شاملِ مشبّه، مشبّه‌به و ادات تشبیه به کار رفته است و سپس فعل «منتظر بودن» بر «تشخیص» تأکید می‌کند[۵۸]. در کنار این عوامل طبیعی، پدیده‌ای که حتی ماهیت آن مشخص نیست، انسان نمائی می‌شود: «پشت این پنجره یک نامعلوم / نگران من و تست». زیرا صفت «نگران» قاعدتاً فقط انسان یا موجودی زنده را می‌تواند توصیف کند. اما منظور از «نامعلوم» چیست؟ ـ آفریدگار، مرگ یا روحی سرگردان؟ ـ در اینجا ایهام تنها از کاربرد یک واژه نشأت می‌گیرد.

بهر صورت، در مجموع، آرایهٔ «تشخیص» فضای محیط اطراف را مملو از جمعیتی جلوه‌گر می‌سازد که پریشانی، اندوه و نگرانی بر آن حکمفرماست. زیرا به کمک این آرایه است که واژه‌هایی چون دلهره، بیم، نگران، مشوش، لرزیدن و حتی عزاداران، در بافت شعر ظاهر می‌شوند و تصورات و تخیلات شاعر را، به گونه‌ای غیرمستقیم، به بیان می‌آورند. اما اگر او دنیای برونی را مضطرب و سوگوار می‌بیند آیا به این دلیل نیست که به قول مارسل پروست «هر واقعیت، هر تصویر، بر حسب حالت روحی ما، شکلی دیگرگونه به خود می‌گیرد؟»[۵۹]

ب) حس‌آمیزی و انقلاب معانی کلمات[۶۰]: کاربرد این دو آرایه در چارچوب قطعهٔ «باد...» محدود به نظر می‌رسد. با این همه حس‌آمیزی که در بند دوم، مصرع‌های تکراری را شامل می‌گردد: «گوش کن / وزش ظلمت را می‌شنوی»، اختلاط حواس بینایی (ظلمت)، لامسه (وزش) و شنوایی (گوش کن / می‌شنوی) را نشان می‌دهد. این آرایه از یک سو بیانگر آن است که سه حس اصلی سخنگوی شعر به شدت برانگیخته شده و آنچنان معطوف به حرکات باداند که تفکیک پدیده‌های برونی نامیسر گشته است، و از سوی دیگر پیوند استوار بین واقعیت‌هایی را بیان می‌کند که اگرچه دقیقاً یکسان نیستند اما ماهیتی قیاس‌پذیر دارند. کاربرد آرایهٔ حس‌آمیزی در اینجا، به گونه‌ای ضمنی، این واقعیت را بازگو می‌کند که سخنگوی شعر آنچنان دستخوش تشویش و اضطراب است که به قول رَمبو، «آشفتگی حواس»[۶۱] بر او چیره می‌شود. البته «آشفتگی حواس»

به تضعیف حواس پنجگانه اشاره ندارد بلکه مفهوم تشدید حواس، همراه با بی‌نظمی آنها و عدم امکان تمایز میان آنها را، باید از این عبارت استنباط کرد. این حالت، به اعتقاد شاعر فرانسوی، برداشتی ژرف‌تر و ریزبینانه‌تر را از پدیده‌ها میسر می‌سازد.

جابجایی یا انقلاب معانی کلمات در بند آخر شعر جلب نظر می‌کند. در هر دو عبارتِ «در دستان عاشق من بگذار» و «به نوازش‌های لبهای عاشق من بسپار» می‌بینیم که «دستها» و «لبها» موصوف صفت «عاشق» قرارگرفته‌اند، حال آنکه این صفت در واقع به ضمیر «من» برمی‌گردد و سخنگوی شعر را توصیف می‌کند. پس در اینجا با نوعی جابجایی روبرو هستیم و صناعت به‌کار رفته مسلماً بر احساسات پرشور گوینده‌ای تکیه دارد که خود را سراپا غوطه‌ور در عشق می‌بیند. تا آنجا که حتی دستها و لبهایش از این حس سرمست کننده، سرشارند.

شایان ذکر است که در این چند مصرع نیز نوعی ایهام مشاهده می‌شود؛ زیرا «دستان عاشق» و همچنین «لبهای عاشق» از یکسو، همانطور که گفتیم، می‌توانند صفت و موصوف باشند و از سوی دیگر مضاف و مضاف‌الیه نیز می‌توانند تلقی گردند. و چنانچه وجه دوم را استنباط کنیم این برداشت امکان‌پذیر می‌گردد که مخاطبِ سخنگوی شعر با شخص ثالثی روبروست (یا خواهد بود) که دستها و لبهای خود را باید به وی هدیه کند. البته چنین تعبیری از مصرع‌های ۲۳ و ۲۴ صحیح نیست زیرا نه تنها با بافت شعر و فحوای کلام شاعر مغایرت دارد بلکه متن را به درجه‌ای نزول می‌دهد که فاقد احساسات و لطافت شاعرانه است. با این همه اشاره به ایهامات شعر، تفاوت بارز میان زبان روزمره و زبان ادبی را تصریح می‌کند و یکی از ترفندهای زیباشناختی کلام شاعرانه را روشن می‌نماید.

ج) شیئی نمائی[۶۲] یعنی به شکل شیئی درآوردن و خصلت‌های شیئی را به عنصری مجرد و غیرمادی نسبت دادن، امروزه یکی از آرایه‌های ادبی تلقی می‌شود که نقطه مقابل تشخیص یا انسانی نمائی است. این آرایه در دو مصرع از قطعهٔ «باد...» جلب نظر می‌کند. در حقیقت زمانی که فروغ می‌گوید: «من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم» (مصرع ۶) چنین به نظر می‌رسد که خوشبختی شیئی یا عنصری است ملموس و قابل رؤیت، و نیز ناآشنا و غیرمنتظر، که گویندهٔ شعر تا حدودی خود را با آن بیگانه می‌بیند. گوئی در ذهن و اندیشه او خوشبختی پدیده‌ای شگرف بوده است و اینک که وی توانسته به طور محسوس به آن دست یابد، ناباور و حتی غمگین به تماشای آن ایستاده است. مصرع بعدی با بهره‌جویی از شیئی نمائی دیگری این حالت روحی سخنگوی شعر را

توضیح می‌دهد: «من به نومیدی خود معتادم». پس می‌توان چنین برداشت کرد که «غریبانه» نگریستن به خوشبختی، از خو داشتن به نومیدی سرچشمه می‌گیرد. وانگهی «نومیدی» نیز که احساسی درونی است به ماده‌ای مخدر تشبیه شده و فعل «معتاد بودن» این نکته را بخوبی نشان می‌دهد.

د) استعاره‌های دیگر: پیش از این به استعارهٔ «ابرها، همچون انبوه عزاداران» اشاره کردیم. دو استعارهٔ دیگر متن نیز مانند این تصویر، مشبه، مشبه‌به و ادات تشبیه را دربر دارند و بنابراین استعاره‌های گسترده‌اند. «دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان» و «لبانت را چون حسی گرم از هستی»، البته استعاره‌هایی بدیع و نامنتظر جلوه می‌کند زیرا تشبیه «دست» به «خاطره» و «لب» به «حسی گرم از هستی» مسلماً واقعیت‌هایی را به یکدیگر نزدیک می‌کند که از یکدیگر بسیار فاصله دارند. به همین دلیل تصاویری که بدین ترتیب پدید می‌آیند، به قول روردی، «تصاویری پرتوان و تأثیر گذارند که نیروی احساسی و واقعیت شاعرانهٔ بیشتری دارند»[۶۳]. اما نکتهٔ شایان توجه آن است که استعاره‌های فوق، واژه‌هایی را در شعر وارد می‌کنند که نه تنها با دیگر واژه‌های متن بلکه با فحوای کلام شاعر در تقابل‌اند. در حقیقت «گرم و سوزان» در تضاد با «لرزیدن» قرار می‌گیرند و «خاطره‌ای سوزان» که به لحظات پرشور و سرخوش گذشته اشاره دارد و نیز «حس گرم

هستی» با درونمایه‌های ترس، تأسف، زوال و نیستی در تضاد است؛ درونمایه‌هایی که اکثر مصرع‌های شعر با کاربرد کلماتی چون: «افسوس، دلهره، نومیدی، ظلمت، عزاداران، فرو ریختن، بازماندن و غیره»، بر آنها تأکید می‌کنند.

واژگون نمائی و همبستگی صورت و معنی

نگاهی کُلی‌تر به تصاویر قطعهٔ «باد...» توجه ما را به این مطلب جلب می‌کند که مفاهیم مجرد و ذهنی غالباً به اشیاء مادی و ملموس تشبیه می‌شوند (نومیدی ← مادهٔ مخدر، زندگی ← شیئی قابل رؤیت) و برعکس، اعضاء بدن که ملموس‌اند به مفاهیم مجرد و مطلق (دست ← خاطره، لب ← حس هستی). در عین حال عناصر طبیعی به صورت شخصیت‌هایی که احساسات و تأثرات دارند، ظاهر می‌گردند (شب ← لرزیدن؛ ابرها ← عزاداران، در انتظار؛ بام ← بیمناک؛ ماه ← مشوش) اما از حسیات و عواطف سخنگوی شعر و مخاطب او کمتر سخنی به میان می‌آید. حتی در آنجا که عمیق‌ترین احساس انسانی یعنی عشق، مد نظر است، گویندهٔ شعر، نه خود و نه مخاطب خود را عاشق نمی‌خواند بلکه در بافت کلمه به کلمهٔ متن، دستها و لبها «عاشق» توصیف می‌شوند. از سوی دیگر در بینش سخنگوی شعر، تمام عواملی رو به زوال و نابودی می‌روند که در برداشت منطقی ما از جهان پیرامون، فناناپذیر و پایدار به نظر می‌رسند: بام آسمان در حال فرو ریختن است، زمین تا لحظه‌ای دیگر از چرخش باز می‌ماند و ـ البته به یک تأویل ـ دلهرهٔ شب، دلهرهٔ ویرانی خود اوست.

در چنین بینش شگفتی، برعکس، انسانی فانی منشاء «حس هستی» جلوه‌گر می‌شود و خصلت‌های ویژهٔ طبیعت و زندگی پرطراوت آن، در وجود همدم گویندهٔ شعر، خلاصه می‌شوند. طبیعت سرد و لرزان ظاهر می‌گردد اما خاطره‌ای که از وجود یار سرچشمه می‌گیرد، همچون خورشیدی تابناک، گرم و سوزان است: «دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان...». در برداشت عقلایی ما از دنیای اطراف، هستی از طبیعت نشأت می‌گیرد و صفت «سراپا سبز» به حق در خور و مناسب طبیعت است. اما در شعر فروغ یار «سراپا سبز» توصیف می‌شود و اوست که می‌تواند «حسی گرم از هستی» را ارزانی دارد. بدین ترتیب در قطعهٔ «باد...» اساساً با نگرشی مواجه‌ایم که چشم‌اندازی واژگونه از جهان را، در برابر ما می‌گسترد. این نوع واژگون نمائی بی‌شک شیوه‌ای برای بیان غیرمستقیم ژرف‌ترین تفکرات شاعر است. زمانی که او ابرها را سوگوار، ماه را مشوش، بام را بیمناک، شب را لرزان و «نامعلومی» را نگران می‌بیند، در حقیقت اندوه و اضطراب خود

را در برابر وحشت مرگ بازگو می‌کند. وحشتی که در دو مصرع آخر شعر، با بهره‌جوئی از تصویری دیگر، تصویر گذری بی‌اختیار به آن سوی زندگی، به روشنی آشکار می‌شود و ـ همانطور که خواهیم دید ـ جهان بینی شاعر را توجیه می‌کند: «باد ما را با خود خواهد برد».

این بیان غیرمستقیم را می‌توان یکی از فرایندهائی دانست که سرایندهٔ تولدی دیگر را از شاعرِ دیـــوار، اسیر و حتی عصیان متمایز می‌کند. مسلماً در قطعهٔ «باد...» نیز فروغ فرخزاد هنوز با همان بی‌پروایی خاص خود از عشق و سرمستی سخن می‌گوید اما عشق در اینجا تنها هوسی زودگذر یا لذتی آنی نیست؛ عشق پناهگاه و دستاویز شاعر است در مبارزهٔ بیهوده‌ای با اندیشهٔ زوال و نیستی. بدین ترتیب دو مضمون اصلی شعر، مرگ و عشق، در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و آن دوگانگی که در ساختار متن قابل رؤیت است، در محتوی نیز رخ می‌نماید. زیرا همانطور که دیدیم، پیکره‌بندی متن بر مبنای دو شیوهٔ بیان: توصیف و گفتمان، و دو دیدگاه: برون‌نگر و درون‌نگر، استوار است که توزیع آنها در بندهای مختلف، براساس نظم و ترتیبی ویژه صورت می‌پذیرد. پس دوگانگی ساختاری بر دوگانگی مضمونی تأکید می‌کند و دوگانگی درونمایه‌های اصلی، پیکره‌بندی و نظام ویژهٔ متن را پدید می‌آورد.

شایان ذکر است که در جهان بینی فروغ فرخزاد ظاهراً زندگی در تقابل با مرگ قرار نمی‌گیرد. مرگ هر لحظه در کمین است «همیشه قبل از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد»[۶۴] و زندگی زودگذر است و ناپایدار: «لحظه‌ای، و پس از آن هیچ». وانگهی زندگی، حتی در روال روزمره و بی‌شتاب خود، پیوستن به نیستی را هر لحظه یادآور می‌شود و تعمق دربارهٔ آن، از تفکر دربارهٔ مرگ تفکیک‌ناپذیر می‌نماید.

«زندگی شاید
یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد»[۶۵]

بنابراین، به اعتقاد شاعر، تنها احساسی که می‌تواند مایهٔ تسلی درد بی‌درمان بشری یعنی مرگ باشد، عشق است. عشق که در آثار فروغ به «چلچراغی در سکوت و تیرگی»[۶۶] تشبیه می‌شود، «حس هستی» است و «بقا در یک لحظهٔ نامحدود»[۶۷]. بی‌شک دلالت کلی قطعهٔ «باد...» نیز همین اندیشه را تصریح می‌کند که باید یک دَم عمر را

غنیمت شمرد و وحشتِ زوال را با سرمستی عشق فراموش کرد. در واقع شاعر تولدی دیگر از سر هوس، بی‌دردی و فراغ بال به عشق رو نمی‌کند. او عشق را پناهگاهی برای زیستن می‌انگارد و بهانه‌ای ناگزیر در برابر ناگزیری مرگ؛ همانطور که در اشعار خیام، «می» دستاویزی است برای به فراموشی سپردن «غم جهان گذران»، «مکتب لذت» گریزگاهی است برای در لحظه زیستن. پس چنین به نظر می‌رسد که فروغ نیز به نوعی پیرو مکتب خیام است و هوادار همان آزاداندیشی و خردگرائی.

اما آیا باید عشق را به همان مفهوم محدود، متداول و مادی تفسیر کرد؟ پاسخی که فروغ آگاهانه به این پرسش می‌دهد، تأویلی دیگر را نیز میسر می‌سازد:

«آدم تنها در برابر این قانون [قانونِ مرگ] است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند. [...] بعضی‌ها کمبود خودشان را در زندگی با پناه بردن به آدمهای دیگر جبران می‌کنند. اما هیچوقت جبران نمی‌شود...»[۶۸]

فروغ در ابتدای همین بحث، هنر را نیازی ناآگاهانه به مقابله و ایستادگی در برابر زوال و نیستی می‌داند و کار هنری را «تلاشی برای باقی ماندن و یا باقی گذاشتن "خود" و نفی معنی مرگ»[۶۹]

از تلفیق این دو نقل قول چنین استنباط می‌شود که به اعتقاد فروغ، عشق به دیگری، مأمنی برای رهایی از اندیشهٔ زوال و فناپذیری نیست بلکه آن یگانه پایگاه و گریزگاه، و دستمایهٔ انسان برای پایداری و بقاء، آفرینش، خلاقیت و به معنای اعم کلمه، هنر است. پس آن عشق که فروغ از آن سخن می‌راند، احتمالاً به مفهوم کلی‌تر و معنوی‌تر نیز می‌تواند برداشت شود؛ عشق همان هنر است، و هنر، جاودانگی.

«و بدین سان است
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند»[۷۰]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشت‌ها:

۱. نک. امیراسماعیلی، ابوالقاسم صدارت (تهیه و تنظیم از)، جاودانه فروغ فرخزاد، انتشارات مرجان، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۷. به ویژه مقالات عبدالعلی دست‌غیب، پرویز لوشانی، اسماعیل نوری علاء، محمد حقوقی... و نیز ص ۲۲۰ که شامل فهرست کوتاهی است از چند مقاله جالب دربارهٔ فروغ فرخزاد.

۲. رهنما، فریدون، «پایان یک تولد»، همان، ص ۲۷۵.

۳. همان، ص ۷۴.

۴. همان، ص ۱۶۹.

۵. «گفته‌هایی از فروغ»، در جاودانه فروغ فرخزاد، فوق‌الذکر، ص ۱۶۹.

۶. فرخزاد، فروغ، تولدی دیگر، انتشارات مروارید، چاپ پانزدهم، ۱۳۶۸، صفحات ۳۲ ـ ۳۰.

۷. این عنوان یاد ترانهٔ مشهور «برگهای بی جان» اثر ژاک پره‌ور را در ذهن زنده می‌کند. شاعر فرانسوی در بخشی از این ترانه می‌سراید: «و باد شمال / ما را خواهد برد / در شب سرد فراموشی...».

8. Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, lib. José Corti, Paris, 1943, p. 256.

۹. فرخزاد، فروغ، همان، صفحات ۸۳ ـ ۷۷.

۱۰. همان، ص ۱۵۴.

۱۱. همان، ص ۳۷.

۱۲. جاودانه فروغ فرخزاد، فوق‌الذکر، ص ۳۴۷.

۱۳. تولدی دیگر، فوق‌الذکر، ص ۹۸.

۱۴. نک. براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ناشر: نویسنده، تهران، ۱۳۷۱، جلد اول، صفحات ۴۲۹ ـ ۳۸۹.

۱۵. منظور از بندهای فرد، بندهایی است که تعداد مصرع‌های آنها فرد است، در بندهای زوج تعداد مصرع‌ها زوج است.

16. CF. Adam, J.M. *Pour lire le poème*, op.cit., p.46.

17. Jakobson, Roman, *Une vie dans le langage*, op.cit., p. 150.

۱۸. به این نکته نیز باید توجه داشت که تعداد تکرارها مشابه است: از «وزش ظلمت» دو بار و از «باد» نیز دو بار، سخن می‌رود.

19. Ibid. pp. 135-136.

20. Jakobson, R., *Questions de poétique*, op. cit., p. 492.

۲۱. که در فارسی آنها را «انشائی» می‌نامند و در برابر جملات خبری قرار می‌دهند.

22. Cf. Grévisse, Maurice, *Le Bon usage*, éd. Duculot, Paris, 1961, pp. 126-127.

23. Cf. J. M. Adam, *Pour lire le poème*, op.cit., p. 186.

۲۴. مسلماً تکرار واژه‌ها در برجسته‌سازی و تأکید بر مفهوم آنها نیز مؤثر است. ما در ادامهٔ بحث به این نکته اشاره خواهیم کرد.

۲۵. بد نیست به این نکته اشاره کنیم که در برخی زبانها، از جمله در زبان فرانسه قدیم (قرون وسطی) وجود قافیه در شعر اجباری نیست و تشابه واکهٔ یکسان، در پایان مصرع‌ها، کفایت می‌کند (حتی با عدم تشابه همخوانِ پس از واکهٔ یکسان).

۲۶. اهمیت توازن دستوری این دو مصرع متعاقباً بررسی خواهد شد.

۲۷. شماره‌های بالای واج‌ها نشان می‌دهند که هر واج چند بار به گوش می‌رسد.

28. Couplaison

29. Saussure

30. Cf., J. M. Adam, *Pour lire le poème*, op.cit., p. 104.

31. Ibid., p. 105.

32. Chuintante

33. Sourde