# برشهای درون مصراعی در شعر معاصر

**دکتر فروغ صهبا**
عضو هیأت علمی دانشگاه اراک
**دکتر محمدرضا عمران‌پور**
عضو هیأت علمی دانشگاه اراک

**چکیده**
برشهای درون مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراعهای شعر و ایجاد وقفه‌های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره‌ها به صورت عمودی یا پلکانی است. برشهای درون مصراعی پدیدهٔ تازه‌ای در شعر معاصر است که مایاکوفسکی (۱۸۹۳- ۱۹۳۰) شاعر معاصر روس بنیانگذاری کرد و پس از اینکه برخی از شعرای فارسی زبان به صورت تفننی از آن تقلید کردند، شاملو از حدود سال ۱۳۲۸ به بعد به صورت گسترده، آن را به عنوان یک تمهید القاگر وارد شعر فارسی کرد. این تمهید بنابر اهداف خاصی از قبیل برجسته‌سازی و تأکید بر مقوله‌های خاص یا دیداری کردن تصاویر در مصراعهای شعر رخ می‌دهد. تعیین جایگاه برش در مصراعها یا سطرهای شعر از جهت القای پیام بسیار حائز اهمیت است. گرچه قوانین ویژه‌ای برای این کار وجود ندارد با جستجود در اشعار شاعرانی که از این تمهید بهره برده‌اند می‌توان تا حدودی این جایگاه را استنباط و مشخص کرد. در مقالهٔ حاضر سعی بر این

تاریخ دریافت : ۱۳۸۵/۶/۲۲ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/۱/۲۶

است که پس از توضیح مختصری دربارهٔ پیشینهٔ برشهای درون مصراعی، با توجه به نمونه‌های موجود در اشعار معاصر مشخص شود اینگونه برشها در چه مواضعی از مصراع ها یا سطرهای شعر رخ می‌دهد. نتیجهٔ کار گویای آن است که برشهای درون مصراعی را در سه گروه می‌توان جای داد:۱- برش بین اجزا و واحدهای تصویری برای دیداری کردن تصویرهای شاعرانه. ۲- برش بین اجزا و واحدهای زبانی به منظور تکیه و تأکید بر آنها. ۳- برش بین اجزا و واحدهای موسیقایی برای برجسته‌سازی هماهنگی‌های آوایی.

**کلید واژه:** شعر معاصر، برشهای درون مصراعی، دیداری کردن، برجسته‌سازی، تکیه و تأکید

**۱. مقدمه**

یکی از ویژگیهای مهم زبان که بر هر دو شیوهٔ گفتار و نوشتار حاکم است خصوصیت خطی و یک بعدی آن است. آن چیزی که بدان «رشتهٔ سخن» می‌گویند برخاسته از همین ویژگی خطی و یک بعدی زبان و بیانگر آن است که هنگام ظهور زبان به صورت گفتار یا نوشتار، واحدهای زبان چه حرفها و چه واژه‌ها، همه با هم و همزمان ظهور نمی‌کنند بلکه در خط زمان جاری هستند و گوش نیز آنها را همچنانکه در توالی زمانی، به نوبت و در پی یکدیگر ظاهر می‌شوند، می‌شنود. (مارتینه، ۱۳۸۰:ص۲۰) مثلاً هنگام به گفتار در آمدن عبارت زیر که یک تصویر شاعرانه است، واژه‌ها به ترتیب زمانی، یکی پس از دیگری ظاهر شده به گوش شنونده می‌رسد و برای همیشه از بین می‌رود:

«و خون قطره قطره می‌چکد زگوشهٔ لبان منجمد بیرون»

اگر شنونده بنابر دلایلی از قبیل مزاحمتهای صوتی نتوانست آن را به خوبی بشنود و درک کند، باید از گوینده درخواست کند تا آن را دوباره از ابتدا تکرار کند.

در مقابل گفتار، نوشته این حسن را دارد که چون از محدودهٔ زمان به مکان منتقل می‌شود و در سطح قرار می‌گیرد، ماندگار می‌شود و بیننده می‌تواند به ابتدای کلام مراجعه کرده آن را دوباره بخواند. اما در این حالت نیز همان خصوصیت خطی زبان حاکم است. هر سطر، یا به طور کلی زنجیر، کلام، از جایی آغاز و به جایی ختم می‌شود و خواننده نمی‌تواند در یک نگاه، کل مطلب را دریابد بلکه او هم باید خط سیر نوشته را از آغاز تا پایان طی کند. تصاویر شاعرانه را نیز زمانی می‌توان تجسم کرد که آخرین واژهٔ آن تصویر خوانده شود. در حالی که

اگر همین موضوع «قطره قطره چکیدن» به شکل نقاشی ارائه شود، به لحاظ دو بعدی بودن نقاشی، بیننده، از هر سویی که به آن بنگرد در یک لحظه موضوع را دریافت می‌کند. بنابراین اگر بتوان بین شعر و نقاشی پیوندی برقرار کرد و واژه‌های شعر را به شکلی نوشت که حالت نقاشی داشته باشد می‌توان تصاویر شعری را از این طریق دیداری کرد و یا بعضی از جنبه‌های موسیقایی کلام مانند قافیه‌های درونی را که چندان جلب توجه نمی‌کند آشکار کرد و توجه خواننده را به آنها جلب کرد.

یکی از تمهیداتی که تا حدودی جوابگوی این نیاز بوده و شکل شعر را دیداری کرده است، برشهای درون مصراعی در شعر معاصر است که مقالهٔ حاضر به تبیین آن می‌پردازد.

## ۲- برشهای درون مصراعی

برشهای درون مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراعهای شعر و ایجاد وقفه‌های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش، و نوشتن آن پاره‌ها به صورت عمودی یا پلکانی است. شاعر با استفاده از این تمهید، اجزا و واحدهای یک تصویر شاعرانه را در دو محور افقی و عمودی به گونه‌ای همنشین می‌کند که بر روی صفحهٔ کاغذ مانند یک تصویر عینی نمایان شود. علاوه بر این گوینده می‌تواند، مفاهیمی را که در ارتباط گفتاری بوسیلهٔ حرکات دست و چهره و تغییر لحن به مخاطب منتقل می‌کند با استفاده از این شیوه به خواننده القا کند.

برشهای درون مصراعی پدیده‌ای تازه در شعر معاصر و نوعی هنجارگریزی نوشتاری است. در شعر گذشتهٔ فارسی، انتقال‌مفاهیم ثانوی با جابه‌جایی ارکان جمله یا با اضافه‌کردن قرینه‌های لفظی امکان‌پذیر بود. اما در شعر معاصر، گونه‌های متنوع برشهای درون مصراعی، موجب تقویت رسانگی زبان شده و جنبه‌های زیباشناختی و بلاغی بسیاری برای شعر معاصر به ارمغان آورده است، مانند تصویر صفحهٔ قبل که شاعر از طریق برش‌زدن بین واژه‌ها، «چکیدن قطره‌ها» را در آن به صورت زیر نمایش گذاشته است:

و خون
قطره
قطره

قطره

می‌چکد

زگوشهٔ لبان منجمد

بیرون.

(منوچهر شیبانی، نقل از لنگردوی، ج ۱، ۱۳۸۱: ص ۵۲۹)

یا مانند شعر زیر که گوینده با استفاده از برش، اجزای عبارت «حرف به حرف گفتن» را به صورتی نوشته است که علاوه بر الفاظ، شکل نوشته نیز مفهوم آن را القا کند:

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را

حرف

به حرف

باز

گفتم

کلماتی که عطر دهان تورا داشت. (شاملو، ۱۳۸۲: ص۵۹۶)

### ۳- پیشینهٔ برشهای درون مصراعی

پیشینهٔ برشهای درون مصراعی، به دههٔ قرن بیستم میلادی و مایاکوفسکی (۱۸۹۳- ۱۹۳۰) شاعر روس می‌رسد. اما پیش از این تاریخ و نظریهٔ مایاکوفسکی، گونه‌های دیگری از دیداری کردن شعر که بیشتر جنبهٔ تفنن داشته، در غرب از دوران قدیم مرسوم بوده است.

اینگونه اشعار که پیشینهٔ آن را به اشعار شبانی یونان باستان نسبت داده‌اند با آثار شعرای دوران رنسانس رواج یافت و در اشعار «جرج هربرت» شاعر قرن هفدهم کمال پیدا کرد. پس از جنگ جهانی دوم نمونهٔ دیگری از اشعار دیداری در غرب معمول شد که در آنها شکل چیدمان و نظم واژه ها یا حروف، متناسب با شکل شیء مطرح شده در شعر بود و به شعر تجسمی[1] شهرت یافت. (ر.ک. داد، ۱۳۷۸: ص۱۹۶)

فن موشح در بدیع فارسی نیز که «عبارت از آرایش دادن مصراعهای یک شعر به اشکالی نظیر درخت، پرنده، حیوان و غیره است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ص۱۵۶)، نمونه‌ای ازاینگونه

تفننها است که به منظور دیداری کردن شعر به کار گرفته می‌شده است.

غیر از جنبه‌های تفننی، شعرای بزرگ زبان فارسی با استفاده از تمهیدات خاصی در بین واژه‌های مصراعها وقفه‌هایی ایجاد می‌کردند که با بخشی از گفتهٔ مایاکوفسکی تناسب دارد. دکتریوسفی در مورد یکی از تمهیدات‌فردوسی که عبارت از ایجادسکوت و وقف بین واژه‌های هر مصراع است می‌گوید: در موسقی و آهنگ، علاوه بر اصوات، سکوتها و وقفها نیز تأثیر عمده‌ای دارند. گاه هست که هیچ صوتی نمی‌تواند اثر یک سکوت بجا را داشته باشد. در سخن گفتن نیز گاهی ما به عمد بر سر کلمات درنگ می‌کنیم. این وقفها ممکن است به اقتضای حال، مقاصد متفاوتی را در برداشته باشد از قبیل برجستگی خاص کلمه، دعوت به توجه و تأمل، تقسیم منطقی بافت سخن، ایجاد انتظار برای بقیه بیت یا نقل قول و امثال اینها. مثلاً در بیت زیر فردوسی با ایجاد وقف هنرمندانه‌ای پس از واژهٔ «سرانجام»، خواننده را به تأمل و تفکر واداشته است:

*سرانجام بستر بود تیره خاک  بپرد روان سوی یزدان پاک*

یا از طریق وقفی که پس از واژه‌های «دیدم» و «خردمند» پدید آورده، در خواننده حالت انتظار برای شنیدن ادامهٔ کلام را به وجود آورده است:

*سواریش دیدم چو سرو سهی  خردمند با زیب و با فرهی*

*(رک. یوسفی، ۱۳۶۳: ص ۱۰٤)*

اینگونه تمهیدات بدون اینکه در جایی ثبت شده باشد در اشعار شاعران بزرگ نظیر فردوسی و سعدی و حافظ و مولانا فراوان به چشم می‌خورد.

خواجه نصیر طوسی نیز در قرن هفتم هجری به مطلبی اشاره کرده است که با این موضوع متناسب است. خواجه در باب خطابیات از کتاب اساس‌الاقتباس می‌گوید: « رعایت وصل و فصل در سخن به جای خویش اقتضاء شبه وزنی کند. ... و تقسیمات چنانکه گوید: اما فلان چنین کرد و اما فلان چنان، هم اقتضاء وزنی کند.»(خواجه‌نصیر،۱۳٦۷:ص۵۷۷و۵۷۸) گفتهٔ خواجه نصیر چنانکه در ابیات فردوسی دیدیم از قبل در شعر فارسی اعمال می‌شد اما از جهت نظری پی‌گیری نشد.

در قرن بیستم میلادی مایاکوفسکی، شاعر روسی، به اظهار و اعمال نظریه‌ای پرداخت که پیوند تنگانگی با نظریهٔ خواجه نصیر داشت. «مایاکوفسکی با حداکثر بهره‌گیری از قطع به موقع

جمله به ریتمی دست یافت که بر صلابت و قدرت تأثیر سخنش به شکلی که پیش از او سابقه نداشت افزود.» (کابلی،۱۳۷٦:ص٥٤) او «برشهای درون مصراعی» را تمهیدی برای برجسته‌سازی واژه‌ها و هجاهای شعر دانسته، می‌گوید: «به خاطر ساخت فشرده و صرفه‌جویانهٔ مصراعهای ما، غالباً لازم می‌شود که واژه‌ها و هجاهای میان مصراع برجسته جلوه کنند. اگر پس از این هجاها، مکثی طولانی‌تر از مکث بین مصراعی اعمال نشود ریتم مورد نظر به دست نمی‌آید.» (کابلی، ۱۳۷٦: ص٥٥)

تناسب بین نظریهٔ مایاکوفسکی و خواجه‌نصیر، یا بین تمهیدات او و فردوسی، به منزلهٔ تقلید مایاکوفسکی از خواجه یا فردوسی نیست بلکه منظور این است که می‌توان پیشینهٔ نظریهٔ مایاکوفسکی را در شعر فارسی و احیاناً در شعر ملتهای دیگر پی‌گیری کرد. به عبارت دیگر، بنا بر سخن نیما که می‌گوید «در هنر هر کاری از ریشهٔ قبلی آب می‌خورد.» (اخوان، ۱۳۷٦:ص۸٤)، نظریهٔ مایاکوفسکی نیز شکل کمال یافتهٔ تلاشهای گذشتگان است.

تنها اختلاف بین وقفه‌های درون مصراعی در شعر کهن فارسی با نظریه مایاکوفسکی، در این است که در شعر کهن فارسی، دنبالهٔ کلام پس از وقفه‌ها به صورت افقی ادامه می‌یابد اما در شعر مایاکوفسکی، ادامهٔ سخن به صورت پلکانی یا عمودی به سطر بعد منتقل می‌شود و تصاویر شاعرانه را از طریق حس بینایی نیز قابل دریافت می‌کند.

«برشهای درون مصراعی» به زودی در زبانهای دیگر، از جمله زبان فارسی، مورد استقبال قرار گرفت و برخی از شاعران به صورت پراکنده و تفننی از آن تقلید کردند. شعر «فتح برلین»- سرودهٔ بین سالهای۱۳۱٤ تا ۱۳۱۸- از منوچهر شیبانی از اولین نمونه‌های برش پلکانی در شعر فارسی است:

... نگاه دوخته بر آسمان مینا رنگ
زلابه لای بسی ابرهای همچو حریر
به یک
ستاره سرخ (لنگردوی، ج۱، ۱۳۸۱: ص۲۹۱)

حبیب ساهر، شاعر تبریزی نیز در شعر «اختر سپید» که در سال ۱۳۲۱ سروده، در یکی از بندهای آن، از برش درون مصراعی بدین شکل استفاده کرده است:

ای اختر شبانه و ای راز دار شب

اندوهگین چه بنگری
از چرخ نیلگون
از دور دستها تو بر این خاک واژگون
خاموش ساز شمع فروزان و گوش کن
تا گویمت به ظلمت شب قصهٔ دراز
تا خوانمت ترانه
به آهنگ دلنواز. (لنگرودی، ج۱، ۱۳۸۱:ص۳۷۵)

استفادهٔ گسترده از «برشهای درون مصراعی» در شعر فارسی به وسیلهٔ شاملو آغاز شد. او «برای اولین بار در سال ۱۳۲۸» (پاشایی، ۱۳۸۲: ص۱۱۰) از «برشهای درون مصراعی» به صورت یک «تمهید القاگر» و به شکلی هدف‌مند در شعر استفاده کرد:

از دریچه
با دل خسته، لب بسته، نگاه سرد
می‌کنم از چشم خواب آلودهٔ خود
صبح دم
بیرون
نگاهی:
... / که اندک اندک برگهای بیشه‌های سبز را بی‌شعله می‌سوزد
من در اینجا مانده‌ام خاموش
بر جا ایستاده
سرد
جاده خالی
زیر باران . (شاملو، ۱۳۸۲: ص۱۲۵)

برشهای درون مصراعی به لحاظ نقش برجسته‌ای که در زیبایی‌شناسی و القای مفاهیم ثانوی شعر پیدا کرد بین شاعران معاصر زبان فارسی رواج یافت و برخی از شعرا با استفاده از آن، حتی اشعاری را که دارای مصراعهای متساوی‌بود، تبدیل به شکل و شمایل‌تازه‌ای می‌کردند؛ شعر زیر نمونه‌ای از آن است:

چون صاعقه
در کورهٔ بی‌صبری‌ام
امروز
از صبح که برخاسته‌ام
ابری‌ام
امروز *(شفیعی، ۱۳۸۲: ص۱۹۶)*

شعر مذکور در اصل یک بیت به صورت زیر بوده است:

*چون صاعقه در کورهٔ بی‌صبریم امروز  از صبح که برخاسته‌ام ابریم امروز*

**٤- نقش زیباشناختی برشهای درون مصراعی**

مهمترین ویژگی «برشهای درون مصراعی» تأثیری است که در ساختار ظاهری شعر یا بنا به تعبیرشاملو در «معماری شعر» (پاشایی،۱۳۸۲:ص٤٤٠) دارد و موجب‌تمایز شعر از نثر می‌شود. شاملو که خود از پیشگامان «برشهای درون مصراعی» در شعر معاصر است می‌گوید: «فکر می‌کنم چند عامل به طور ناخودآگاه در این امر دخالت می‌کند که از آن جمله است: گریز از شکل بصری نثر و بریدگیهای صوتی و تجسم موسیقیایی شعر. ... اما در هر حال اصل مهم روشن کردن راه خواندن شعر است. » (محمدعلی،۱۳۷۲:ص۵۸)

از آنجا که درک کلیهٔ زیبایی‌های شعر در گرو خوانش درست شعر است، شاعر علاقه دارد شعرش همان‌گونه خوانده شود که او اراده کرده است، بنابراین تمهیدی به کار می‌برد که با ایجاد سایه – روشن، خوانش شعر را مشخص کند.

رنه ولک آگاهی از وزن را در ممانعت از تحریفهای احتمالی و درست خواندن شعر دارای نقش سازنده و حائز اهمیت می‌داند. (ولک،۱۳۸۲: ص۱۷۵) ولی در برخی موارد، مانند واژه‌های مختوم به هجای کشیده، گاه از روی وزن هم نمی‌توان تشخیص داد که حرف آخر واژه، متحرک است یا ساکن. بنابراین چه در شعر سپید که فاقد وزن عروضی است یا در مواردی که در اشعار موزون نیز وزن مشکل‌گشا نیست «برشهای درون مصراعی» می‌تواند در خوانش صحیح و درک زیبایی‌های معنایی و لفظی یاور خواننده باشد.

علاوه بر این، واحدهای نحوی زبان که بر محور همنشینی، گزاره‌های شعری را تشکیل می‌دهند اگر به شیوهٔ معمولی و خطی در کنار هم قرار بگیرند، هیچ تمایزی نسبت به هم ندارند، اما از طریق برشهای درون مصراعی، بعضی از گروه‌ها از نقش برجسته‌تری برخوردار می‌شوند و مفاهیمی را القا می‌کنند و تأثیری در رسانگی شعر دارند که در شیوهٔ نوشتار افقی از آن تأثیر و القا ناتوانند.

این حالت در مورد اجزای سازندهٔ تصاویر شعر نیز صادق است به گونه‌ای که گاه شاعر با قرار دادن هر یک از اجزای ساختار تصویر در یک مقطع به شکل عمودی یا پلکانی، فضایی متناسب با موضوع ایجاد می‌کند چنانکه گویی پرده‌ای برای تماشای مخاطب می‌گسترد. به تعبیر دیگر شاعر با استفاده از برشهای درون مصراعی که شیوه‌ای برای برجسته‌سازی است دست به آفرینش زیبایی‌هایی می‌زند که حس بینایی خواننده را نیز بهره‌مند سازد.

به طور کلی نقش عمدهٔ برشهای درون مصراعی، آفرینش زیبایی از طریق برجسته‌سازی بعضی از واحدهای نحوی و معنایی، موسیقایی، تصویری، و یا فراهم کردن علل و اسباب رسیدن به زیبایی نظیر هدایت خواننده در خوانش درست شعر است.

مهمترین عامل در پدید آمدن زیبایی‌های مذکور، تشخیص درست و بجای محل برشها است که اگر با اهداف زیبایی‌شناختی هماهنگی نباشد نه تنها بهره‌ای زیبایی‌شناختی ندارد سبب تباهی ساختار شعر نیز می‌شود.

### ۵- مهمترین مواضع برشهای درون مصراعی

در شعر نیمایی به لحاظ اینکه کوتاه و بلندی مصراعها یا سطرهای شعر محدودیتی ندارد معمولی‌ترین جایگاهی که برش پایان مصراع رخ می‌دهد و مصراع بعدی شروع می‌شود پایان واحدهای نحوی یا معنایی یا تصویری کلام است یعنی جایی که بیان شاعر اقتضا می‌کند و پایان‌بندی مصراع به لحاظ ممانعت از افتادن در دام بحر طویل به خوبی شکل می‌گیرد. (اخوان، ۱۳۷۶: صص۱۰۷- ۱۰۹)

با ورود پدیدهٔ «برشهای درون مصراعی» به شعر فارسی که یکی از تمهیدات حائز اهمیت در القای مفاهیم و عواطف شاعرانه است این اصل دگرگون شد. مخصوصاً در شعر سپید که گاه «واژه به عنوان واحد وزن (موسیقی) در جای مصراع می‌نشیند» (فلکی، ۱۳۷۶: ص۹۱)

ممکن است یک نقش نما در یک سطر قرار می‌گیرد و مطلب پس از آن به منظور برجسته‌سازی و جلب توجه خواننده یا القای مفاهیم دیگر، به سطر بعد منتقل شود، مانند «تا» در شعر زیر:

و از غنچهٔ او خورشیدی شکفت
تا
طلوع نکرده
بخسبد (شاملو، ۱۳۸۲: ص۳۵)

«در برشهای درون مصراعی»، این نکته قابل توجه است که هرگونه برشی زیبایی آفرین نیست، یقیناً برشهایی منجر به زیبایی می‌شود که بر اساس اهداف زیبایی‌شناختی شکل گرفته باشد و پیامی علاوه بر آنچه از مجموعهٔ واژگان شعر دریافت می‌شود برای خواننده داشته باشد، اما از آنجا که برشهای درون مصراعی نوعی هنجارگریزی در شیوهٔ نوشتن شعر است هیچ قاعده و قانون از پیش تعیین شده‌ای - جز مقاصد خاصی که شاعر براساس آن، دست به این کار می‌زند- وجود ندارد؛ بنابراین تنها راه شناخت و توصیف محل برشها، استقراء و قیاس از طریق مراجعه به شعر شعرایی است که با کاربرد این تمهید به خلق زیبایهایی در شعر دست‌یافته‌اند.

با مراجعه به اشعاری که از «برشهای درون مصراعی» برخوردارند به برشهایی برخورد می‌کنیم که اولاً در اشعار یک شاعر بسامد زیادی دارد ثانیاً بر موضع آن برشها، شعرای مختلف اتفاق نظر دارند، نظیر برشهایی که شعرا قبل از شبه جمله‌های ندایی به منظور برجسته‌سازی دلالتهای معنایی از قبیل زیبانمایی، زشت‌نمایی، تعظیم و بزرگداشت، تحقیر، نکوهش و غیره پدیده آورده‌اند، مانند عبارت «ای‌ناکس» در این شعر شفیعی:

کسی نمی‌خواهد گویی خطر کند به سؤال
اگر نه از کس،
از خود بپرسد:
ای ناکس
کتاب هستی ما، این سفینه، این دریا
دوباره این شیرازه بسته خواهد شد؟ (شفیعی ، ۱۳۸۲: ص ٦٨ و ٦٩)

اینگونه برشها را در سه گروه می‌توان جای داد:

۱- برش بین اجزا و واحدهای تصویری برای دیداری کردن تصویرهای شاعرانه؛

۲- برش بین اجزا و واحدهای زبانی به منظور تکیه و تأکید بر آنها ؛

۳- برش بین اجزا و واحدهای موسیقایی برای برجسته‌سازی هماهنگی‌های آوایی .

**۵-۱- برش بین اجزا و واحدهای تصویری**

یکی از نقشهای مهم برشهای پلکانی در رسانگی شعر، دیداری کردن تصاویر و ایجاد فضایی متناسب با موضوع و محتوای شعر است. «عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد وقتی به صورت نوشتار درمی‌آید منش دیداری پیدا می‌کند. بدین ترتیب نشانه‌های زبانی که به قول سوسور و پیرس سمبلیک بوده ارتباط میان آنها و موضوعشان قراردادی است به نشانه‌های آیکونیک تبدیل می‌شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه‌های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه‌های آیکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده می‌شود، پیامهایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل می‌شود که در شعر جلوه‌های بارزتری دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص۴۴۳)

از جلوه‌های فراگیر و بارز نشانه‌های دیداری و مکانی که به نشانه‌های زمانی و نوشتاری افزوده می‌شود شیوه‌های خاصی است که در نوشتار شعر اعمال می‌شود و اجزای سازندهٔ تصاویر به طریق پلکانی یا عمودی در پی یکدیگر قرار می‌گیرند تا شکل نوشتاری شعر در یک نگاه، تصویر مورد نظر را القا کنند.

مثلاً در تصویر زیر دو جزء مهم وجود دارد: « میوه بر شاخه» و «سنگپاره در دست کودک». در طبیعت، شاخهٔ میوه‌دار در ارتفاعی برتر از زمین که شخص سنگ به دست ایستاده قرار دارد. شاعر با استفاده از برش در مصراع اول، دو پاره سطر پدید آمده را به صورت پلکانی نوشته و میوه را در بالا و سنگ و سنگ انداز را در پایین قرار داده است تا خواننده از طریق حس بینایی نیز از زیبایی ناشی از دیدن فاصلهٔ مکانی بین دو عنصر تصویر بهره‌مند شود:

میوه بر شاخه شدم

سنگ پاره در کف کودک

طلسم معجزتی

مگر پناه دهد از گزند خویشتنم
چنین که
دست تطاول به خود گشاده

منم (پاشایی، ۱۳۸۲: ص۹۲۲)

برخی از نکاتی که در دیداری کردن تصاویر به وسیلهٔ برشهای پلکانی مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد و شاعر محل برشها را بر پایهٔ آنها تعیین می‌کند، عبارت است از:

**۵-۱-۱- فضاسازی**

شاعر برای این که تصاویر شعری را عینی سازد و آن را بازتاب عالم خارج قرار دهد محل برشها را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که واژه‌ها و عبارتهای سازندهٔ تصویر - که در اثر برشها به شکل پراکنده در پاره سطرهای مختلف قرار می‌گیرد - فضا و نقشی از اشیای بیرون از ذهن ایجاد کند.

قلیچ خان از شاعران موج نو دههٔ چهل، در شعر زیر، تمام واحدهای نحوی را متناسب با مفهوم آن یعنی فرو رفتن از پلکان، به منظور دیداری کردن تصویر و نیز القای تردیدی که در رونده وجود دارد با استفاده از برش، به صورت زیر نوشته است تا هم شکلی از پلکانهای متوالی باشد و هم کثرت پله‌ها بیانگر «عمق»ی باشد که در شعر از آن سخن می‌گوید:

قربانی
ظفرمندانه
با لبخندی
به عمق هراس
از پلکان دوزخ
فرو می‌رفت (لنگرودی، ج۳، ۱۳۸۱: ص۷۰٤)

**۵-۲-۱- مفاهیمی از قبیل افتادن و ریزش**

به طور کلی، به منظور دیداری کردن و ایجاد فضایی مناسب با موضوع، در غالب گزاره‌های شعری که در آنها مفهوم افتادن، ریزش و یا حرکت از بالا به پایین وجود دارد، شاعر با استفاده

از برش درون مصراعی، پاره مصراعها را به صورتی می‌نویسد تا عمل افتادن، ریزش یا سقوط از طریق حس بینایی نیز از شکل نوشتار شعر دریافت شود، همانند «فرو ریختن» در شعر زیر:

دیدم
سیماب صبحگاهی
از سربلندترین کوه‌ها
فرو
می
ریخت (مصدق، ۱۳۸۳: ص۱٤۹)

یا مانند شعر زیر از امین‌پور:

افتاد
آنسان که برگ
– آن اتفاق زرد–
می افتد

افتاد
آنسان که مرگ
– آن اتفاق سرد –
می افتد

اما
او سبز بود و گرم که
افتاد. (امین‌پور، ۱۳۷۹: ص۱۰)

یا در شعر زیر، قطره بر اثر برشهای پس از آن به شکلی زیر هم نوشته شده که پدید آورندهٔ فضای ریزش قطره باشد:

ای کاش می‌توانستم
خون رگان خود را
من
قطره

قطره

قطره

بگریم

تا باورم کنند (شاملو، ۱۳۸۲: ص٦٥٨)

شاملو در این شعر یکی از زیباترین تصویرهای دیداری ریزش قطره را به نمایش در آورده است: اولاً شکل ستونی آن موجب شده تصویر حرف «ه» نمایانگر دقیق نقاشی قطره‌های خونی باشد که پی در پی می‌چکد. ثانیاً تلفظ سه گانهٔ «قطره» پشت سرهم، القاگر صدای برخورد قطره با جسمی است که بر روی آن می‌چکد. این امر ناشی از ساختار واژهٔ قطره است که از دو هجای «qat» و «re» تشکیل شده است، تلفظ هجای اول آن به جهت ختم شدن به واج انسدادی «q»، القاگر صدای برخورد قطره و تلفظ هجای دوم به جهت واج تکریری « r» القاگر محو تدریجی آن صدا است.

حتی در برخی موارد ممکن است برش در بین حروف یک واژه انجام شود تا از طریق فضای ایجاد شده، مفهوم مورد نظر علاوه بر مفهوم واژه‌ها، از روی شکل نوشتاری آن نیز القا شود، مانند شعر زیر از میرفطروس که در آن، حروف لفظ «پاره» را به شکل عمودی به گونه‌ای نوشته است که یادآور گستگی بین اجزای شیء مورد نظر باشد:

آه ...

این قلب سرزمین من است

که ویران است

این پاره

پا

ر

ه

قلب تکه تکهٔ ایران (لنگرودی، ج٤، ۱۳۸۱: ص۱۵۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**۵-۱-۳- عینی کردن امور ذهنی**

بهره‌مند ساختن حس بینایی از تصاویر شعری فقط مخصوص امور عینی و مادی نیست، شاعر گاه امور ذهنی را نیز به وسیلهٔ برشهای دورن مصراعی، دیداری می‌کند، مانند «افتادن حرف از دهن» در شعر زیر:

چرا تا شکفتم
چرا تا تو را داغ بودم نگفتم
چرا بی‌هوا سرد شد باد
چرا از دهن
حرفهای من
افتاد (امین‌پور، ۱۳۸۱: ص۴۱)

اجزای تصویر عبارت است از : «دهن» که حرف از آن می‌افتد. «حرفها» که از دهن می‌افتند و فعل «افتادن». شاعر با استفاده از برش، به ترتیب هر کدام از ظرف و مظروف و فعل افتادن را از بالا به پایین در یک پله قرار داده است و به شکل نقاشی، «افتادن حرف از دهن» را دیداری کرده است.

**۵-۲- برش بین اجزا و واحدهای زبانی**

بیشترین‌برشهای درون مصراعی‌اختصاص به اجزا و واحدهای زبانی‌دارد که برای برجسته‌سازی و تأکید آنها شکل می‌گیرد. معمولاً در گزاره‌های شعری، گوینده نسبت به القای مفهوم بعضی از سازه‌ها تأکید و توجه بیشتری دارد مخصوصاً موقعی که در معنی مجازی به کار رفته باشند یا علاوه بر مفهوم قاموسی خود دلالت بر مفاهیم ضمنی دیگری نیز داشته باشند. این اجزا و واحدها که مرز برشهای درون مصراعی قرار می‌گیرد از یک نقش‌نما تا یک جمله را در برمی‌گیرد. مقوله‌های زیر برخی از پربسامدترین آنها در شعر معاصر است:

**۵-۲-۱- شبه جملهٔ ندایی**

معمولاً کلیهٔ جمله‌های طلبی مخصوصاً زمانی که در مفهومی غیر از مفهوم اصلی به کار رفته باشند مشمول برشهای درون مصراعی می‌شوند و از بین آنها، شبه جمله‌های ندایی بیش از

انواع دیگر مورد تأکید و برجسته‌سازی قرار می‌گیرد. منظور از جمله‌های طلبی، جملات امری، ندایی، استفهامی، دعایی و نهی‌ای است که گوینده به وسیلهٔ آنها از مخاطب امری را طلب می‌کند.

فرق شبه جملهٔ ندایی با دیگر اقسام جمله‌های طلبی در این است که گوینده با کاربرد «ندا» طالب دو امر است؛ ابتدا توجه مخاطب را جلب می‌کند، سپس امر دیگری را از او درخواست کند، اما در انواع دیگر « جمله‌های طلبی» فقط یک چیز درخواست می‌شود، مانند «طلب پاسخ» برای «پرسش» یا «طلب انجام ندادن کار» برای «نهی» یا «طلب انجام کار» برای «امر».

مفهوم توأمان «طلب» در شبه جملهٔ ندایی به تنهایی سبب برجستگی آن در رشتهٔ کلام می‌شود و زمانی که «ندا» بر مفهوم دیگری نظیر «دعا، آرزو، تعظیم، تحقیر، ستایش، نکوهش، محبت و غیره نیز دلالت کند برجستگی آن اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به همین دلیل، تقریباً کلیهٔ شبه جمله‌های ندایی در شعر معاصر در اثر برشهای درون مصراعی، یک سطر یا پاره سطر را به خود اختصاص می‌دهند، مانند:

ای گبر و
رافضی و
ازینگونه بی‌شمار
آنجا چه بود پاسخت ای یارا! (شفیعی، ۱۳۸۲: ص۲۵)

یا مانند «رفیق» در شعر زیر که شاعر به مفهوم سیاسی آن توجه دارد:

لیکن
رفیق!
شن – چوا
هرگز مبر ز یاد و بخوان
در فتح و در شکست
هر جا که دست داد
سرود بزرگ را (شاملو، ۱۳۸۲: ص۷۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

### ۵-۲-۲- نقل قول

نقل قول، جمله یا عبارتی است که در زمان دیگری بیان شده و اکنون بنابر اقتضای حال، گوینده آن را برای اطلاع مخاطب تکرار می‌کند. این‌گونه جمله‌ها و عبارتها می‌تواند مانند جمله‌های دیگر زبان در معنی حقیقی یا مجازی به کار رود. در شعر مخصوصاً نقل قولهایی که در معنی مجازی به کار رفته است با برش پلکانی برجسته می‌شود تا توجه خواننده به مفهوم مجازی آنها جلب شود، مانند عبارت «به زبان دشمن سخن می‌گویی» در شعر زیر که به قصد تهدید یا ملامت و نکوهش به کار رفته است:

به او گفتم:

«به زبان دشمن سخن می‌گویی»

و او را

کشتم (شاملو، ۱۳۸۲: ص۷۰)

یا عبارت «زندگی است» در این شعر که به نیت حصر «الگوی شعر» در آن، به وسیلهٔ برشی که پیش از آن ایجاد شده، در یک پاره سطر قرار گرفته است:

الگوی شعر شاعر امروز

گفتیم:

«زندگی‌ست». (شاملو، ۱۳۸۲: ص۱٤٦)

### ۵-۲-۳- فعل و وابسته‌های آن

با توجه به این که فعل رکن اصلی جمله و اساس اسناد است و گوینده به‌وسیلهٔ آن صفت یا عملی را که به کسی یا چیزی نسبت می‌دهد، در بین سازه‌های جمله، که از طریق برش برجسته می‌شود بیشترین بسامد را دارد. مثلاً در شعر شاملو حدود ۳۹ درصد از برشهای پلکانی قبل از گروه‌های فعلی یا فعل و وابسته‌های آن انجام شده است:

نازلی سخن نگفت

سر افراز

دندان خشم در جگر خسته بست و رفت

....

نازلی بنفشه بود
گل داد و
مژه داد: زمستان شکست!
و
رفت. (شاملو، ۱۳۸۲: ص۱۳۳ و ۱۳٤)

شاعر بر دو فعل «مژده داد» و «رفت» تأکید دارد زیرا هر دو برای شاعر اهمیت زیادی دارد؛ اولاً «رفتن» از نوع «رفتن»های معمولی نیست، این «رفتن» با ریخته شدن خون رونده یعنی «شهادت» همراه است و از سوی دیگر قرین با «مژدهٔ» شکست «زمستان»ی است که دشمن مشترک همهٔ مردم است. به همین لحاظ شاعر برای تأکید بر آن، به وسیلهٔ برش و قرار دادن آن در یک سطر دیگر، توجه خواننده را به آن جلب می‌کند. ثانیاً به منظور برانگیختن دیگران به این گونه «رفتن» نگرش افتخارآمیز خود را نیز در ضمن خبر با آن همراه می‌کند. این نگرش در واژهٔ «سرافراز» نمود می‌یابد که آن هم به جهت اهمیتی که شاعر برای آن قائل است و می‌خواهد آن را به خواننده نیز القا کند از طریق برش، در یک پاره برجسته می‌شود.

در شعر زیر نیز فعل«می‌گریست»، به لحاظ اینکه هم از حیث‌تصویرسازی و زیبایی‌شناختی و هم لحاظ معنایی دارای اهمیت است با استفاده از برش مورد تأکید قرار گرفته و شاعر آن را در یک پاره سطر مستقل نشانده است:

– آن کوه استقامت
آن کوه استوار
وقتی به یاد روی تو می‌بود
می‌گریست (مصدق، ۱۳۸۳: ص۳٦۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**۵-۲-٤- وابسته‌های محدود کننده**

وابسته‌های محدود کننده معمولاً در همراهی سازهٔ دیگری می‌آیند و با ویژگی تازه‌ای که به مفهوم آن سازه می‌افزایند آن را برای معرفی بهتر از جهت معنایی محدود یا مقید می‌کنند. مانند «آرام» در شعر زیر:

می‌چکد سمفونی شب

آرام

روی دلتنگی خاموش غروب (شاملو، ۱۳۸۲: ص۳۲۵)

وابستهٔ محدودکننده بیانگر نگرش خاصی است که از جانب گوینده یا دیگری به مفهوم هسته اضافه می‌شود، به همین علت از طریق برش پلکانی و قرار گرفتن در یک پاره سطر، برجسته می‌شود.

وابسته‌های محدودکننده اقسام گوناگون دارد که از میان آنها، صفت، بدل و قید اهمیت بیشتری دارند.

**۵-۲-٤-۱- صفت**

صفت به ویژه صفتهایی که در ساختار کلام دارای نقش زیبایی‌شناختی است بوسیلهٔ برش در یک پاره سطر مستقل قرار می‌گیرد، مانند صفات «کور» و «لال» در شعر زیر هم که موجب ساخت یکی از صور خیال یعنی «تشخیص» شده و هم بیانگر نفرت گوینده است:

و باغ
غرق داغ
و باغبان غمزده
تسلیم این طبیعت بیرحم
کور
لال

قلبش پر از ملال (مصدق، نقل از ابومحبوب، ۱۳۸۰: ص۳۸۲)

- در شعر زیر صفت به لحاظ برجسته شدن معنایی و هماهنگی با قافیهٔ پایانی و همچنین مفهوم «ریزش» که در تکواژ پایانی آن هست برش خورده و به پاره سطر بعد منتقل شده است.

با گریه‌های یکریز
یکریز
مثل ثانیه‌های گریز
با روزهای ریخته
در پای باد

.../ رفتیم و

سوختیم و

فرو ریختیم (امین‌پور، ۱۳۸۱: ص٤٤)

**۵-۲-٤-۲- بدل**

بدل واژه یا عبارتی است که برای معرفی بیشتر و بهتر مبدل منه به کار می‌رود و با مبدل‌منه رابطهٔ «این همانی» دارد. اگر بدل واژه یا عبارتی باشد که در عین بیان «این همانی» دال بر مفهوم ثانویه باشد یا برای نسبت دادن ویژگی خاصی به مبدل‌منه به کار رود، برای تأکید و برجسته‌سازی، بین آن و مبدل‌منه شکستگی ایجاد می‌شود، مانند «زندیق بزرگ» در شعر زیر، که بیانگر نگرش گوینده نسبت به مبدل منه است:

روی دروازهٔ جندی شاپور

پیکر مانی،

زندیق بزرگ

آن پیام‌آور زیبایی و نور (شفیعی، ۱۳۸۲: ص۵۰)

– یا « روز کیفر» و «روز کین‌خواهی» در شعر زیر که بیانگر خشم و کینهٔ گوینده است:

بشنو ای جلاد!

می‌رسد آخر

روز دیگرگون:

روز کیفر

روز کین‌خواهی

روز بار آوردن این شوره‌زار خون. (سایه، ۱۳۸۰: ص٦۰)

**۵-۲-٤-۳- قید**

شاعر برای اینکه حالت کسی یا چیزی را در هنگام انجام عملی، یا کیفیت و یا زمان و مکان انجام گرفتن عملی را برجسته نشان دهد، آن را مشمول «برشهای درون مصراعی» کرده، در یک پاره سطر قرار می‌دهد، همانند «لنگ لنگان» و «نومیدانه» که در شعرهای زیر علاوه بر بیان

حالت، از نقش زیبایی‌شناختی نیز برخوردار است:

– من ایستاده بودم
تا زمان
لنگ لنگان
از برابرم بگذرد (شاملو، ۱۳۸۲: ص۶۷۱)

– و از آن با برگ آخرین سخن گفتم
که پنجهٔ خشکش
نومیدانه
دست آویزی می‌جست (شاملو، ۱۳۸۲: ص۵۶۷)

ممکن است برای مبالغه، یا تقویت جنبه‌های زیبایی‌شناختی، سازه‌های محدودکننده، متعدد باشند، در این حالت هر کدام از آنها در یک پاره سطر می‌نشینند:

بیابان، خسته
لب بسته
نفس بشکسته

در هذیان گرم مه، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند. (شاملو، ۱۳۸۲: ص۱۱۴)

در شعر زیر، آتشی واژه‌های «انبوه‌تر، شکفته‌تر، اندوه‌بارتر» را که بیانگر حالت، و عبارت «در شیبهای ماسه» را که بیانگر مکان است هم برای برجسته‌سازی و هم برای به نمایش گذاشتن شکل «شیبهای ماسه» به شکل پلکانی نوشته است. در عین حال از ضرب آهنگ حاصل از تکرار تکواژ«تر» که خود به نوعی بیانگر تراکم وانبوهی نیز هست غافل نبوده است:

و بوته‌های سرخ شقایق
انبوه‌تر
شکفته‌تر
اندوهبارتر
بر پیکر برهنهٔ دشتستان
در شیبهای ماسه
دمیده است. (آتشی، نقل از مختاری، ۱۳۷۸: ص۱۶۲)

**۵-۲-۵- سازه‌های نحوی تقابل‌ساز**

منظور از سازه‌های نحوی تقابل‌ساز، سازه‌هایی هستند که بدون نشانه یا به کمک نقش‌نما، دلالت بر مفاهیمی می‌کنند که متضاد یا در تقابل با یکدیگر هستند.

سازه‌های تقابل‌ساز نشانه‌دار مانند عبارتهایی که با نقش‌نمای «از» و «تا» شروع شده بیانگر ابتدا و انتهای زمان و مکان هستند. در زبان گفتار، اگر علاوه بر بعد زمان یا مکان، ابتدا و انتهای آن نیز مورد توجه باشد، گوینده سازه‌های متقابل را با تکیه ادا می‌کند. اما به سبب آن که تکیه از نشانه‌های زبرزنجیره‌ای زبان است و در نوشتار نمایان نمی‌شود شاعر «تکیه‌دار» بودن دو سازهٔ متقابل را با برش پلکانی نشان می‌دهد.

مثل «از آب تا مهتاب» در شعر زیر:

که در این دریابار
همه چیزی
به صداقت
از آب
تا مهتاب
گسترده است. (شاملو، ۱۳۸۲: ص۵۹۹)

– یا مانند نمونهٔ زیر:

از این فریاد
تا آن فریاد
سکوتی نشسته است. (شاملو، ۱۳۸۲: ص۳۵٤)

قسم دوم سازه‌های نحوی تقابل‌ساز، سازه‌های بدون نشانه است و منظور از آنها واژه‌هایی است که از لحاظ مفهوم در تقابل با یکدیگر هستند، مانند «شب» و «ستاره» در شعر زیر از شاملو:

اگر که بیهده زیباست شب
برای چه زیباست شب.
شب
برای که زیباست شب

شب و
رود بی‌انحنای ستارگان
که سرد می‌گذرند (شاملو، ۱۳۸۲: ص۷۱۳ و ۷۱٤)

شاملو از یک طرف کلمهٔ «شب» را همراه «و» در سطری مستقل‌می‌نویسد و «رود بی‌انحنای ستارگان» را در مقابل آن در سطری دیگر، تا تقابل و تضاد «شب» و «ستارگان» را نشان دهد و از طرف دیگر با تشبیه ستارگان به «رودی بی‌انحنا و سرد گذر» بی‌فایدگی این ستارگان را علی‌رغم تقابل و تضادی که با شب دارند بیان می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص٤٧)

**۵-۳- برش بین اجزا و واحدهای موسیقایی**

اجزا و واحدهای موسیقایی، واجها، هجاها، واژه‌ها و قرینه‌های کلامی هستند که بر اثر تکرار آنها و تناسب و تناوبی که بین آنها ایجاد می‌شود، موسیقی شعر پدید می‌آید.

موسیقی وابسته به حس شنوایی است، بنابراین حس بینایی از موسیقی شعر به جز بخش موسیقی کناری بی‌بهره است، اما به وسیلهٔ «برشهای درون مصراعی» می‌توان حس بینایی را نیز از بقیهٔ بخشهای موسیقی شعر بهره‌مند کرد. برای رسیدن به این هدف کافی است که بعد از هر کدام از اجزا و واحدهای موسیقایی برشی ایجاد کرد تا حس بینایی نیز از طریق دیدن همسانی یا تناسب بین اجزا احساس لذت کند. برخی از اجزا و واحدهای موسیقایی مرز برشهای درون مصراعی به شرح ذیل است:

**۵-۳-۱- واژه‌های هم‌قافیه**

گاهی شاعر برای بازتاب همسانی و هماهنگی حاصل از واژه‌های هم‌قافیه که در درون مصراعها قرار دارند، پس از آنها برشی ایجاد می‌کند تا علاوه بر بارز کردن جنبهٔ موسیقایی آنها، از امکانات دیگر اینگونه هماهنگی‌ها برای مقاصد دیگر بهره ببرد، برخی از امکاناتی که در اثر برش و برجستگی واژه‌های هم‌قافیه، توان رسانگی شعر را تقویت می‌کند عبارت است از:

**۵-۳-۱-۱- نقش ارجاعی واژه‌ها**

واژه‌های هم قافیه در پایان سطرها و مصراعها موجب یادآوری و تداعی یکدیگر می‌شوند این ویژگی در واژه‌های همسان یعنی ردیف از نیروی بیشتری برخوردار است. شاملو در این باره می‌گوید: «قافیه به القای مفهوم کمک می‌کند و چون حالت رفرانس دارد توجه را بلافاصله برمی‌گرداند به کلمهٔ خاصی که موردنظر شاعر است و این برای رساندن مفهوم، کمک بزرگی است.» (فلکی، ۱۳۸۰: ص۹۸)

بنابراین، قافیه‌ها و ردیفهایی نیز که در اثر «برشهای درون مصراعی» در پایان پاره سطرها آشکار می‌شوند همین نقش را ایفا می‌کنند. در شعر زیر به محض اینکه چشم خواننده به سطر «جنون را» می‌رسد واژهٔ «را» او را به مصراع متشابه «نجات از بیماری را» ارجاع می‌دهد و با پیوندی که بین «بیماری» و «جنون» برقرار می‌شود، خواننده درمی‌یابد که منظور از «بیماری» در قسمت اول شعر، بیماری «جنون» بوده است.

پیرانشان مگر
نجات از بیماری را
تجویزی این چنین فرموده بودند.
فرزانه در خیال خودی را
لیک
که به تندر
پارس می‌کند،
گمان مدار که به قانون بوعلی
حتی
جنون را
نشانی از این آشکاره‌تر
به دست کرده باشند. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ٤٤٦)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**۵-۳-۱-۲- برجستگی صوتی واژه**

در شعر کلاسیک واژه‌هایی که در صدر و ابتدا و عروض و عجز بیت قرار می‌گیرد ار ارزش صوتی خاصی برخوردار است. در شعر معاصر نیز برای این که شاعر از این ارزش صوتی، بهره‌مند شود به وسیلهٔ برشهایی که قبل یا بعد از واژه‌ها می‌زند آنها را در آغاز یا انتهای پاره سطرهای شعر قرار می‌دهد.

در شعر زیر به لحاظ اهمیتی که شاعر برای دو عبارت «گیسوان بلندش» و «دستهای سپیدش» قائل است با شکستگی که بعد از آنها ایجاد کرده است، آنها را در پایان پاره مصراعها قرار داده است تا توجه خواننده را از طریق هماهنگی قافیه‌گون آنها جلب می‌کند:

دلم برای کسی تنگ است
که آفتاب صداقت را
به میهمانی گلهای باغ می‌آورد
و گیسوان بلندش را
به بادها می داد
و دستهای سپیدش را
به آب می‌بخشید. (مصدق، ۱۳۸۳: ص۲۸۰)

**۵-۳-۱-۳- هماهنگی آوایی – معنایی**

واژه‌هایی که به لحاظ هم‌قافیه بودن در اثر برش، در انتهای پاره سطرها قرار می‌گیرد بسته به اینکه «لطیف است و نرم یا سنگین است و کوبنده، زنگ و طنینی دارد یا نه، کشیده و بلند است یا کوتاه و خفیف، حالتی متفاوت به خواننده و شنونده القامی‌کند» (یوسفی،۱۳۶۳: ص۱۰۶)

در شعر زیر با برشهایی که پس از واژه‌های هم‌قافیه ایجاد شده، شاعر از خاصیت القاگری آواهای پایانی واژه‌هایی که هر کدام در یک سطر قرار گرفته، همانند یک مصراع بهره‌برداری کرده است و مفهوم انتظار را که از طریق معنی شعر دریافت می‌شود، از طریق کشش زمانی آوای «ار» در هجاهای کشیده و پایانی هر کدام از این پاره سطرها نیز القا می‌کند:

و لاشخوار
با منقار

در انتظار
و سیاه سایه
بر لاشه
ناهنجار ... (منوچهر شیبانی، نقل از لنگرودی، ج۱، ۱۳۸۱: ص۵۳۰)

**۵-۳-۲- واژه‌های هم‌وزن**

گاهی شاعر واژه‌های هموزن را محل برش قرار می‌دهد و با قرار دادن هر کدام از آن واژه‌ها در یک سطر موجب آن می‌شود که آهنگ حاصل از دو کلمهٔ هم‌وزن در فاصله‌ای معین با برجستگی و تشخص بیشتری به گوش برسد، مانند «رود» و «روز» در نمونهٔ زیر:

رود
قصیدهٔ بامدادی را
در دلتای شب
مکرر می‌کند
و روز
از آخرین نفس شب پر انتظار
آغاز می‌شود. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص٤٤٤)

**۵-۳-۳- قرینه‌های متناظر**

شاعر با ایجاد برش در محل وقفه‌های نحوی، از نظر موسیقایی قرینه‌هایی **متناظر** پدید می‌آورد که گویی هر کدام حالت یک مصراع کوتاه را دارد. اگر پاره سطرهای پدید آمده، از همسانی پایانی نیز برخوردار باشند زیبایی آنها دو چندان می‌شود، مانند:

نفست شکفته بادا و ↓
ترانه‌ات شنیدم ↑
↓ گل آفتابگردان! ↑
نگهت خجسته بادا و ↑ ↓
شکفتن تو دیدم ↑

**گل آفتابگردان!** (شفیعی، ۱۳۸۲: ص۲۰٤)

جایگاه برشها به گونه‌ای انتخاب شده است که در دو پاره سطر آغازین آرایهٔ ترصیع کامل و در دو پارهٔ میانی ترصیع ناقص یا موازانه آشکار شود. پاره‌های پایانی هم حالت برگردان ترجیع را دارد.

در نمونهٔ زیر هم، شاعر به وسیلهٔ برشهای ایجاد شده، توجه خواننده را به همسانی موسیقایی قرینه‌های متناظر در محور عمودی شعر جلب کند.

و من چون شیپوری ↓ عشقم را می‌ترکانم ↓
چون گلِ سرخی ↓ قلبم را پر پر می‌کنم ↓
چون کبوتری ↓ روحم را پرواز می‌دهم ↓
چون دشنه‌یی ↓ صدایم را به بلور آسمان می‌کشم (شاملو، ۱۳۸۲: ص٤١)

**۵-۳-٤- ایجاد قالبهای قدیمی در شعر نو**

ممکن است قرینه‌های متناظر موسیقایی که در اثر برشها پدید می‌آید، به منظور ایجاد قالبهای قدیمی از قبیل ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمط یا مستزاد در شعر نیمایی باشد. مانند برشهایی که پیش از عبارتهای «در چارچار خویش» و «با یار غار خویش» ایجاد شده تا شکل تازه‌ای از مستزاد را در شعر نیمایی به نمایش بگذارد:

شوید غبار صفحهٔ ساعت را
در چار چار خویش
قارد کلاغ پیری [ بر شاخهٔ اقاقی
با یار غار خویش» (شفیعی، ۱۳۸۲: ص۱۳۹)

یا در شعر زیر که عبارت «زندگی است» مانند برگردان مستزاد، در پایان هر بند تکرار می‌شود:

... / قلب زلالش همه تابندگی‌ست

زندگی‌ست

.../ زان که رهش روی در آیندگی‌ست

زندگی‌ست

.../ خلق در آن حال به خوانندگی‌ست

زندگی‌ست

زندگی‌ست. *(شفیعی، ۱۳۸۲: ص۲۴۹)*

## نتیجه‌گیری

برشهای درون مصراعی تمهیدی جدید در شعر معاصر است که ابتدا ماياکوفسکی در شعر روسی پدید آورد و سپس وارد شعر زبانهای دیگر شد. برشهای درون مصراعی نقش مهمی در پدید آوردن فاصله‌های زیباشناختی، ایجاد فضایی مناسب برای بهره‌مند ساختن حسن بینایی از تصاویر شاعرانه، آشکار کردن جلوه‌های موسیقایی کلام و برجسته‌نمایی سازه‌های زبانی برای القای مفاهیم مورد تأکید از طریق هنجارگریزی در شکل نوشتاری شعر دارد.

مهمترین شرط استفاده از تمهید برشهای درون مصراعی تشخیص بجا و شایستهٔ موضع برشها است. گرچه قانون خاصی برای تعیین محل برشهای درون مصراعی وجود ندارد با جستجو در شعر شاعرانی که از این تمهید به خوبی بهره برده‌اند و تکیه بر هدف شاعر از کاربرد برشهای درون مصراعی سه نوع برش را می‌توان تشخیص داد:

۱. برشهایی که هدف از آنها دیداری کردن تصاویر شاعرانه است: در دیداری کردن تصویرها، معمولاً برشها به گونه‌ای رخ می‌دهد که سیر خطی و یک بعدی زبان تبدیل به نمایش تصویر در سطح و دو بعدی‌شود. این برشها بیشتر شامل گزاره‌هایی می‌شودکه در آنها از ریزش و افتادن و سقوط یا پستی و بلندی سخن می‌گوید.

۲. نوع دوم برشهایی است که به منظور تکیه و تأکید بر واحدهای زبانی ایجاد شده است: در اینگونه برشها، سازه‌هایی که از لحاظ معنایی نیاز به تأکید دارد یا حامل پیامهای خاصی علاوه بر معنای قاموسی خود باشد در مرز برشها قرار می‌گیرد. شبه‌جملهٔ ندایی، نقل قول، گروه فعلی، وابسته‌های محدود کننده از مهمترین آنها هستند.

۳. گروه سوم برشهایی است که بین اجزا و واحدهای موسیقایی واقع می‌شود و جنبه‌های موسیقایی شعر را برجسته می‌کند. در بین اجزای موسیقایی که در مرز برشهای درون مصراعی قرار می‌گیرد قافیه‌های درونی به لحاظ اینکه شاعر با برجسته کردن آنها، از دیگر امکانات هماهنگی آنها بهره می‌برد بیشترین بسامد را دارد.

در بررسی و تحلیل دویست مورد از برشهای درون مصراعی در اشعار شاملو، سهم هر گروه از برشهای مذکور به شرح زیر است:

۱. برشهای بین اجزا و واحدهای تصویری، ۱۵ درصد؛

۲. برشهای بین اجزا و واحدهای موسیقایی حدود ۱۵ درصد؛ ( از این مقدار ٦۰ درصد برای برجسته‌سازی واژه‌های همسان در آواهای پایانی و ۳۰ درصد به منظور قرینه سازی‌های موسیقایی و ۱۰ درصد مربوط به موارد دیگر است.)

۳. برشهای بین اجزا و سازه‌ها و واحدهای زبانی حدود ٦۳ درصد؛ (مهم‌ترین بخش) بسامد این سازه‌ها در مقایسه با یکدیگر عبارت است از:

شبه جملهٔ ندایی: حدود ۱۱ درصد

نقل‌قول‌ها: حدود ۵/۵ درصد

گروه فعلی: حدود ۳۹ درصد

وابسته‌های محدود کننده شامل صفت، بدل و قید: حدود ۳۵ درصد

سازه‌های دیگر مانند نهاد، مفعول و... : حدود ۹/۵ درصد

٤. موارد متفرقهٔ دیگر به جز موارد سه‌گانهٔ فوق، ۷ درصد.

در کلیهٔ برشها، گاه هدف شاعر ایجاد درنگ پس از سازه‌ها و به تأمل واداشتن خواننده است و گاه منظور او مورد تأکید قرار دادن سازهٔ پس از برش است. غالباً سازه‌هایی که پس از برشها واقع شده به صورت پلکانی در سطر بعد نوشته شده است.

آمار حاکی از آن است که در بخش زبانی، از بین سازه‌هایی که پیش از آنها برش ایجاد می‌شود فعل و وابسته‌های محدودکننده بیشتر مورد تأکید شاعر قرار گرفته است. این امر شاید بدین جهت است که اعمال و رفتار و حرکاتی که شاعر در محیط اطراف خود مشاهده می‌کند در ایجاد تجربه‌های عاطفی او تأثیر بیشتری داشته واز اینرو وابسته‌های محدودکننده نیز که بازتاب نگرش شاعر نسبت به آن اعمال و رفتار و حرکات است افزایش یافته است .

## پی‌نوشت

1. Concrete verse

## منابع


۱. ابومحبوب،احمد؛**در های و هوی باد**(زندگی‌و شعرحمید مصدق)؛ چاپ اول، تهران: ثالث، ۱۳۸۰.

۲. اخوان ثالث، مهدی؛ **بدایع و بدعتهای نیما**؛ چاپ سوم، تهران: زمستان، ۱۳۷٦

۳. امین‌پور، قیصر؛ **تنفس صبح**؛ چاپ سوم، تهران: سروش، ۱۳۷۹

٤. _____؛ **گلها همه آفتابگردانند**؛ چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۱.

۵. پورنامداریان، تقی؛ **سفر در مه**؛ ویراست جدید، تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

٦. پاشایی، ع؛ **زندگی و شعر احمد شاملو**؛ دو جلد، چاپ دوم، تهران: ثالث، ۱۳۸۲.

۷. خواجه نصیر، محمد بن محمد بن الحسن الطوسی؛ **اساس الاقتباس**؛ تصیح مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٦۷.

۸. داد، سیما؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۷۸.

۹. سایه،ه.ا.؛ **آینه‌درآینه**؛به انتخاب‌محمدرضا شفیعی‌کدکنی،چاپ هشتم، تهران: چشمه، ۱۳۸۰.

۱۰. شاملو، احمد؛ **مجموعه آثار**؛ چاپ چهارم، تهران: نگاه، ۱۳۸۲.

۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۸۲.

۱۲. فلکی، محمود؛ **موسیقی در شعر سپید فارسی**؛ چاپ اول، تهران: دیگر، ۱۳۸۰.

۱۳. کابلی، ایرج؛ **وزن‌شناسی و عروض**؛ چاپ اول، تهران: آگه، ۱۳۷٦.

۱٤. لنگرودی، شمس؛ **تاریخ تحلیلی شعر نو**؛ جلد، چاپ سوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

۱۵. مارتینه، آندره؛ **مبانی زبانشناسی عمومی**؛ برگردان هرمز میلانیان، چاپ اول، تهران: هرمس، ۱۳۸۰.

۱٦. محمدعلی،محمد؛**گفت و گو**(با شاملو، دولت‌آبادی و اخوان ثالث)؛ چاپ اول، تهران: قطره، ۱۳۷۲.

۱۷. مختاری، محمد؛ **شاعران معاصر ایران (منوچهر آتشی)**؛ چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۸.

۱۸. مصدق، حمید؛ **تا رهایی (شعرها و منظومه)**؛ چاپ دهم، تهران: زریاب، ۱۳۸۳.

۱۹. وحیدیان کامیار؛ **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**؛ چاپ اول، تهران: دوستان، ۱۳۷۹.

۲۰. ولک، رنه و آوستن وارن؛ **نظریه ادبیات**؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

۲۱. یوسفی، غلامحسین؛ **کاغذ زر**؛ چاپ اول، تهران: یزدان، ۱۳٦۳.