ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱۵۳ – ۱۷۲

جلوه‌های خاص موسیقایی تصویری و زبانی در *هزاره دوم آهوی کوهی*

عفت نقابی*
معصومه فرج‌پور**

چکیده

مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیر کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، گروه موسیقایی نامیده‌اند. این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده‌ای چون موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی دارد که کم‌وبیش شناخته شده است و عوامل شناخته‌نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس است و گاه تصویری است که علاوه بر لذت شنیداری، حظ دیداری آن نیز نصیب خواننده می‌گردد. شفیعی کدکنی (م.سرشک)، شاعر برجستهٔ معاصر، توجه خاصی به موسیقی شعر داشته و در انتقال عواطف شعری خود از جلوه‌های مختلف موسیقی شعر بهره جسته است. با توجه به اینکه شفیعی خود در عرصهٔ موسیقی شعر صاحب‌نظر است و با عنایت به این مسئله که او به هماهنگی موسیقی با عاطفه و معنای حاکم بر شعر و تأثیر بسزایی که این عوامل بر فهم و ایجاد لذت در خواننده دارد، واقف است، این سؤال مطرح است که علاوه بر عوامل شناخته شدهٔ موسیقی چه عوامل و عناصر دیگری در موسیقی شعر شفیعی مؤثرند؟

ما در این مقال به بررسی این عوامل موسیقایی و عناصر شناخته نشده که در شعر شفیعی قابل حس‌اند و به نوعی در ایجاد، تقویت و یا تغییر موسیقی شعر شفیعی مؤثرند، اما در حوزهٔ هیچ کدام از انواع چهارگانهٔ موسیقی شعر نمی‌گنجند

* استادیار دانشگاه خوارزمی (تربیت معلم تهران) neghabi_2007@yahoo.com
** دانشجوی دکتری، دانشگاه رازی کرمانشاه
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۷/۱۲

پرداخته و تمام اشعار *هزاره دوم آهوی کوهی* را از این منظر بررسی کرده‌ایم و به این نتیجه رسیده‌ایم که عوامل موسیقایی تصویری چون برش‌های درون‌مصراعی و عناصر زبانی چون کاربرد آرکائیک زبان نیز در موسیقی و آهنگین نمودن شعر شفیعی تأثیر بسزایی دارند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، موسیقی شعر، شفیعی کدکنی (م. سرشک)، هزاره دوم آهوی کوهی، برش‌های درون مصراعی، آرکائیسم زبانی.

۱. درآمد

آشکارترین عاملی که زبان را از کاربرد معمولی خود منحرف می‌کند و جنبهٔ زیباشناختی آن برای همه ـ از فرد عامی علاقه‌مند به شعر تا منتقد برجسته ـ ملموس و جذاب است و در تاریخ ادب فارسی، عمری هم‌پایهٔ شعر دارد «موسیقی شعر» است.

موسیقی شعر به عنوان یکی از عوامل زیبایی‌شناختی، از ارکان مهم شعر محسوب می‌شود و مهم‌ترین عاملی است که موجب تمایز زبان شعر از زبان نثر می‌گردد و در پیوند با عاطفهٔ شعر به نقطهٔ کمال خود می‌رسد.

شفیعی کدکنی (م.سرشک)، شاعر برجستهٔ معاصر توجه خاصی به موسیقی شعر داشته و در انتقال عواطف شعری خود از جلوه‌های مختلف موسیقی شعر بهره جسته است. دلبستگی شفیعی به موسیقی را چه در تعاریفی که او از شعر عرضه نموده، چه در سروده‌ها و چه در تألیفات ارزندهٔ او می‌توان مشاهده کرد. در واقع، او را می‌توان یکی از معدود گویندگانی شمرد که هرگز به سوی شعر سپید ــ که به دلیل نداشتن وزن، موسیقی ضعیف‌تری دارد ـ کشیده نشده است. آگاهی از موسیقی شعر و هماهنگی آن با عاطفه و معنای حاکم بر شعر تأثیری بسزا بر فهم و ایجاد لذت در خواننده دارد. همچنین با توجه به اینکه دقت در نکته‌های ظریف و مواد سازندهٔ یک اثر موجب می‌شود که بهتر بتوان به عمق آن پی برد و به جهان‌بینی پدیدآورندهٔ آن دست یافت، نیز با توجه به اینکه شفیعی خود در عرصهٔ موسیقی شعر صاحب‌نظر است، این سؤال مطرح است که علاوه بر عوامل شناخته‌شدهٔ موسیقی چه عوامل و عناصر دیگری در موسیقی شعر شفیعی مؤثرند؟

ما در این مقال به بررسی این عوامل موسیقایی و عناصر شناخته نشده که در شعر شفیعی قابل حس‌اند و به نوعی در ایجاد، تقویت و یا تغییر موسیقی شعر شفیعی مؤثرند، اما در حوزهٔ هیچ کدام از انواع چهارگانهٔ موسیقی شعر نمی‌گنجند پرداخته‌ایم.

از آنجا که مجموعهٔ *هزاره دوم آهوی کوهی* اشعاری را دربرمی‌گیرند که شاعر در آنها تقریباً به زبان شخصی خود دست یافته است، اساس کار بر این مجموعه نهاده شده است و به این منظور، تمام اشعار مجموعهٔ *هزاره دوم آهوی کوهی* بررسی شده است.

۲. مبحث اصلی

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 همچنان که در توالی زمانی، به نوبت و در پی یکدیگر ظاهر می‌شوند، می‌شنود؛ و هنگام به گفتار درآمدن یک عبارت، واژه‌ها به ترتیب زمانی، یکی پس از دیگری ظاهر شده به گوش شنونده می‌رسد و برای همیشه از بین می‌رود (مارتینه، ۱۳۸۰: ۸۲).

و اگر شنونده به هر دلیلی نتواند آن عبارت را بشنود، درخواست تکرار آن را می‌کند.

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 دوبار 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؛ درحالی‌که اگر تصاویر شاعرانه به شکل نقاشی عرضه 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 را داشته باشد، می‌توان تصاویر شعری را از این طریق دیداری کرد. یکی از تمهیداتی که تا حدودی جوابگوی این نیاز بوده و شکل شعر را دیداری کرده است، برش‌های درون‌مصراعی در شعر معاصر است (صهبا و عمران‌پور، ۱۳۸۵ :۸۲).

بنیان‌گذار این پدیدهٔ تازه در شعر معاصر، مایاکوفسکی (۱۸۹۳–۱۹۳۰) شاعر معاصر روس است. این پدیده رفته‌رفته در زبان‌های دیگر مورد استقبال قرار گرفت. در شعر فارسی نیز پس از اینکه برخی شعرای فارسی زبان به صورت تفننی از آن تقلید کردند، شاملو از حدود سال ۱۳۲۸ به بعد، به صورت گسترده از آن به عنوان یک تمهید القاگر بهره جست. اما مبنای موسیقایی این تمهید القاگر که در نگارش این مقاله مدنظر نگارنده بوده

است، سکوت‌ها و وقفه‌هایی است که در اثر برش میان واحدها و اجزای زبان در کلام پدید می‌آید و در نتیجه شعر موسیقایی‌تر می‌شود. یوسفی دربارهٔ ارزش سکوت‌های بجا در موسیقی می‌گوید: «در موسیقی و آهنگ، علاوه بر اصوات، سکون‌ها و وقفه‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند. گاه هست که هیچ صوتی نمی‌تواند اثر یک سکوت بجا را داشته باشد» (یوسفی، ۱۳٦۳: ۱۰٤).

محمدرضا روزبه در مقاله‌ای تحت عنوان «کارکردهای جمال‌شناسانهٔ تقطیع سطرها در شعر سپید» ضمن بحث از تأثیری که تقطیع سطرها در ارتقای موسیقی شعر دارد، اذعان می‌دارد که این شگرد نه تنها موسیقی شنیداری بلکه موسیقی دیداری شعر را نیز تقویت می‌کند (۱۲۲:۱۳۸۵).

عامل دیگر در افزایش موسیقی دیداری، همانا تناسب و هماهنگی‌های صوتی (نغمهٔ حروف) است. خاصیت گفتار این است که پس از شنیده‌شدن از بین می‌رود، اما خاصیت ماندگاری اصوات متناسب و هماهنگ در نوشتار، خواننده را قادر می‌سازد که همواره این تناسب و هماهنگی را مشاهده کند. قدما از رهگذر همین لذت بصری قائل به انواعی از جناس همچون جناس خط، مضارع و... بوده‌اند. بدیهی است هرچه این تناسب و هماهنگی‌ها بیشتر باشد، لذت بصری نیز بیشتر خواهد شد. یکی دیگر از این جلوه‌های موسیقایی به عنوان یک عامل موسیقی‌ساز که لذت دیداری بیشتری نیز می‌بخشد، برش‌های درون‌مصراعی است که به لحاظ شکل نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می‌شود، و آن عبارت از برش‌زدن 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.

به طور کلی نقش عمدهٔ برش‌های درون‌مصراعی آفرینش زیبایی از طریق برجسته‌سازی بعضی از واحدهای نحوی و معنایی، موسیقایی، تصویری و یا فراهم‌کردن علل و اسباب رسیدن به زیبایی و تأثیری است که در ساختار ظاهری شعر دارد و موجب تمایز شعر از نثر می‌شود (صهبا و عمران‌پور، ۸۹:۱۳۸۵).

اما این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت:

مهمترین عامل در پدیدآمدن زیبایی‌های مذکور تشخیص درست و به‌جای محل برش‌ها است که اگر با اهداف زیبایی‌شناختی هماهنگ نباشد نه تنها بهرهٔ زیبایی‌شناختی ندارد، سبب تباهی ساختار شعر نیز می‌شود. بنابراین یافتن محل مناسب گسست‌ها و پیوست‌ها و

چگونگی پی‌هم‌نویسی یا جدانویسی در شعر، یکی از عوامل مهم در سهل‌خوانی و آهنگین‌کردن شعر است (روزبه، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

۲-۱. برش‌های درون‌مصراعی (پلکانی)

برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی جایگاه خاص دارند. به طور کلی ۳۹۰ بار در مجموعهٔ *هزاره*، برش‌های درون‌مصراعی به کار رفته است که دفتر در «ستایش کبوترها» با ۹۶ مورد (۲٤/٦۱٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است و دفترهای «مرثیه‌های سرو کاشمر» با ۸۵ مورد (۲۷/۷۹٪)، «غزل برای گل آفتابگردان» با ۸۲ مورد (۲۱/۰۲٪)، «ستارهٔ دنباله‌دار» با ٦٦ مورد (۱٦/۹۲٪) و «خطی ز دلتنگی» با ٦۱ مورد (۱۵/٦٤٪) پس از آن قرار می‌گیرند.

برش‌های درون‌مصراعی (برش‌های پلکانی) شعر شفیعی را می‌توان در سه گروه جای داد:

۲-۱-۱. برش‌های بین اجزا و واحدهای تصویری

«یکی از نقش‌های مهم برش‌های پلکانی در رسانگی شعر، دیداری‌کردن تصاویر و ایجاد فضایی متناسب با موضوع و محتوای شعر است» (صهبا و عمران‌پور، ۱۳۸۵: ۹۱).

> 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 نوشتاری افزوده می‌شود، پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانونی به خواننده منتقل می‌شود که در شعر جلوه‌های بارزتری دارد (پورنامداریان،۱۳۸۱:٤٤۳).

از جلوه‌های فراگیر و بارز نشانه‌های دیداری و مکانی که به نشانه‌های زبانی 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 سه جزء مهم وجود دارد: «ابری» و «افق» و «درختان». به طور طبیعی ابرها در ارتفاعی بالاتر از افق و افق نیز در ارتفاعی بالاتر از درختان قرار دارد. شاعر با استفاده از برش در این مصراع، سه پاره‌سطر پدید آمده

را به صورت پلکانی نوشته و روح ابری خود را در بالا و افق و درختان را به ترتیب پایین‌تر از آن قرار داده است تا خواننده از طریق حسن بینایی نیز از زیبایی ناشی از دیدن فاصلهٔ مکانی بین سه عنصر تصویر بهره‌مند شود:

«روح ابری و
افق سرخ و
درختان صرعی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ٤٦٣)

گاه شاعر برای اینکه 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 پاره‌سطرهای مختلف قرار می‌گیرد، فضا و نقشی از اشیای بیرون از ذهن ایجاد کند.

در مصراع زیر برش‌ها به گونه‌ای بیانگر فاصله و عمق و ارتفاعی است که شاعر از آن سخن می‌گوید و به این ترتیب قله و دره‌ای که شاعر تصویر کرده، عینی‌تر شده است:

«هم می‌توان از روی قله
هر چه را
در عمق دره
ناگهان در یک نگه بپیچد»
(همان: ٤٦٣)

در این مصراع نیز چینش واژه‌ها به گونه‌ای است که شکل طنبوری را که از آن سخن به میان آمده به خوبی تصویر می‌کند:

«بزن این زخمه، اگر چند درین کاسه طنبور
نمانده‌ست صدایی» (همان: ٤٥)

و در این قطعه نحوهٔ قرار گرفتن کلمات به گونه‌ای است که تصویر چتری باژگونه و باز دیداری شده است:

مثل چتری باژگونه، باز
یا نه مثل سایهٔ چتری
می‌روی و حفره در زیر قدم‌های تو می‌آید
می‌شتابی، می‌شتابد نیز
می‌گریزی همره تو می‌گریزد نیز

در خیابان درگذر، در کوچه و در خانه و در خواب
تا به هنگامی که می‌باید
کام بگشاید
(همان:٤٠٠)

و در نمونهٔ زیر شکل نوشتار جریان رود را به نمایش گذاشته است:

«ساز و
آواز و
سرود تو
سه رودند
روان»
(همان: ۷۲)

و در دو مصراع زیر که در آن مفهوم چکیدن و افتادن وجود دارد، شاعر با استفاده از برش درون‌مصراعی پاره‌سطرها را به صورتی نوشته است که عمل چکیدن و افتادن از طریق حس بینایی نیز از شکل نوشتار شعر دریافت شود:

«وین سوی؛
در بی‌چراغی‌ها،
نگاهم
مثل قیری
می‌چکد
بر خاک»
(همان: ۲۰۸)

به طور کلی در ٧٤ مورد (۱۸/۹۷٪) از ۳۹۰ برش درون‌مصراعی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای تصویری قابل مشاهده است که دفتر «مرثیه‌های سرو کاشمر» با ۲۱ مورد (۲۸/۳۷٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است و دفترهای «غزل برای گل آفتابگردان» با ۱۷ مورد (۲۲/۹۷٪)، «ستارهٔ دنباله‌دار» با ١٦ مورد «۲۱/٦۲٪)، «خطی ز دلتنگی» با ١٤ مورد (۱۸/۹۱٪) و «در ستایش کبوترها» با ٦ مورد (۸/۱۰٪) پس از آن قرار می‌گیرند.

۲-۱-۲. برش بین اجزا و واحدهای زبانی

معمولاً در گزاره‌های شعری، شاعر نسبت به القای مفهوم بعضی از سازه‌ها تأکید و توجه

بیشتری دارد. این اجزا و واحدها که مرز برش‌های درون‌مصراعی قرار می‌گیرد از یک نقش‌نما تا یک جمله را دربرمی‌گیرد (صهبا و عمران‌پور،۱۳۸۵: ۹۶)

مقوله‌های زیر برخی از پربسامدترین آنها در شعر شفیعی است:

۲-۱-۲-۱. شبه‌جملهٔ ندایی

معمولاً تمام جمله‌های طلبی مخصوصاً زمانی که در مفهومی غیر از مفهوم اصلی به کار رفته باشند، مشمول برش‌های درون‌مصراعی می‌شوند و از بین آنها شبه‌جمله‌های ندایی بیش از انواع دیگر مورد تأکید و برجسته‌سازی قرار می‌گیرد. مفهوم توأمان «طلب» و جلب توجه مخاطب در شبه‌جملهٔ 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، زشت‌نمایی، زیبانمایی و... نیز دلالت کند، برجستگی آن اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

برش ایجاد شده در مصراع دوم قطعهٔ زیر مفهوم نکوهش را فزونی می‌بخشد:

«کسی نمی‌خواهد گویی خطر کند به سؤال
اگر نه از کس،
از خود بپرسد:
ای ناکس!
کتاب هستی ما، این سفینه، این دریا
دوباره آیا شیرازه بسته خواهد شد؟»
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ٦٨)

۲-۱-۲-۲. نقل قول

گاهی جملاتی که خاصیت نقل قول دارند به صورت پلکانی نوشته می‌شوند تا خواننده به مفهوم آنها بیشتر جلب شود. مانند مصراع سه و چهار در قطعهٔ زیر:

ذرات کاینات،
به دیدار ژرف‌بین
هر یک گشوده پیش نگاه تو دفتری:
گوید:
«قرار زندگی

از بی‌قراری است

چون بوسه‌ای و
زمزمه‌ای و
کبوتری»

(همان: ٤٦)

۲-۱-۲-۳. فعل و وابسته‌های آن

با توجه به اینکه فعل رکن اصلی جمله و اساس اسناد است و گوینده به وسیلهٔ آن صنعت یا عملی را به کسی یا چیزی نسبت می‌دهد، در بین سازه‌های جمله که از طریق برش برجسته می‌شوند بسیار به آن توجه شده است.

در شعر زیر فعل «رفت» به لحاظ اینکه هم از حیث تصویرسازی و زیبایی‌شناختی و هم به لحاظ معنایی اهمیت دارد، با استفاده از برش مورد تأکید قرار گرفته و شاعر آن را در یک پاره‌سطر مستقل نشانده است:

«خدایا!
زین شگفتی‌ها
دلم خون شد، دلم خون شد:
سیاووشی در آتش
رفت و
زان سو
خوک بیرون شد.»

(همان:۹۷)

۲-۱-۲-٤. وابسته‌های محدودکننده

وابسته‌های محدودکننده 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. 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 (صهبا و عمران‌پور، ۹۸:۱۳۸۵).

نیز وابسته‌های محدودکننده اقسامی دارد که صفت، قید و بدل از مهم‌ترین آنهاست. مثال برای صفت:

«یکی فرهنگ دیگر،

نو،

بر آر ای اصل دانایی!»

(همان: ۲۹)

مثال برای قید:

«در آسمان تنگ خیالش،

تمام شک»

(همان: ۵۱)

مثالی برای بدل:

«روی دروازهٔ جندی‌شاپور

پیکر مانی،

زندیق بزرگ

آن پیام‌آور زیبایی و نور»

(همان:۵۰)

به طور کلی در ۲۳۳ مورد (۵۹/۴۷٪) از ۳۹۰ برش درون‌مصراعی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای زبانی به چشم می‌خورد که دفتر «در ستایش کبوترها» با ٦٨ مورد (۲۹/۱۸٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است. دفترهای «مرثیه‌های سرو کاشمر» با ٥٤ مورد (۲۳/۱۷٪)، «خطی ز دلتنگی» با ۳۸ مورد (۱٦/۳۰٪)، «ستارهٔ دنباله‌دار» با ۳۷ مورد (۱۵/۸۷٪) و «غزل برای گل آفتابگردان» با ۳٦ مورد (۱۵/٤۵٪) پس از آن قرار می‌گیرند.

چنانکه مشاهده می‌شود فعل و وابسته‌های محدودکننده بسامد بالایی دارند؛ این امر شاید بدین سبب است که اعمال و رفتار و حرکاتی که شاعر در محیط اطراف خود مشاهده می‌کند در ایجاد تجربه‌های عاطفی او تأثیر بیشتری داشته و ازاین‌رو وابسته‌های محدودکننده نیز که بازتاب نگرش شاعر نسبت به آن اعمال و رفتار و حرکات است، افزایش یافته است.

۲-۱-۳. برش بین اجزا و واحدهای موسیقایی

اجزا و واحدهای موسیقایی، وجه‌ها، هجاها، واژه‌ها و قرنیه‌های کلامی هستند که بر اثر

تکرار آنها و تناسب و تناوبی که بین آنها ایجاد می‌شود، موسیقی شعر پدید می‌آید و موسیقی دیداری که پیش‌تر از آن سخن گفتیم در واقع از طریق همین برش میان اجرا و واحدهای موسیقایی پدید می‌آید که در نتیجهٔ آن علاوه بر حس شنوایی، حس بینایی نیز از موسیقی شعر بهره‌مند می‌شود. بدین ترتیب برش‌های درون‌مصراعی علاوه بر ایجاد سکوت و وقفه که در نتیجهٔ آن شعر آهنگین‌تر می‌شود، از طریق برجسته‌سازی اجزا و واحدهای موسیقایی درون شعر نیز موسیقی شعر را ارتقا می‌دهند. برخی از اجزا و واحدهای موسیقایی مرز برش‌های درون‌مصراعی به شرح ذیل است:

۲-۱-۳-۱. واژه‌های هم‌قافیه

گاهی شاعر برای بازتاب همسانی و هماهنگی حاصل از واژه‌های هم‌قافیه (چه درونی و چه کناری)، پس از آنها برشی ایجاد می‌کند تا علاوه بر بارز کردن جنبهٔ موسیقایی آنها از امکانات دیگر این‌گونه هماهنگی‌ها برای مقاصد دیگر بهره ببرد.

نوپردازان بنا به توصیهٔ نیما که قافیه را زنگ کلام می‌دانست، می‌کوشند زنگ و آهنگ موسیقی کناری شعر را بالفعل و برجسته‌تر کنند و این هدف، جداسازی قافیه و ردیف از دیگر کلمات را تجویز می‌کند (روزبه،۱۳۸۵:۱۲۲)

در شعر کلاسیک واژه‌هایی که در صدر و ابتدا و عروض و عجز قرار می‌گیرند، از ارزش صوتی خاصی برخوردار هستند. در شعر معاصر نیز شاعر برای بهره‌مندی از این ارزش صوتی، به وسیلهٔ برش‌هایی که قبل یا بعد از واژه‌ها می‌زند آنها را در آغاز یا انتهای پاره‌سطرهای شعر قرار می‌دهد.

در شعر زیر شاعر به لحاظ اهمیتی که برای واژه‌های «جوانی» و «بیداری» و «بیزاری» قائل است و نیز به لحاظ هماهنگی‌های صوتی پایان این واژه‌ها آنها را در پاره‌سطری جداگانه قرار داده است:

«زین‌گونه می‌بینم
در پیش روی او جهان می‌گسترد،
مثل **جوانی**، مثل **بیداری**.
و در نگاه من
هستی به تنگی می‌گراید
مثل **بیماری** و **بیزاری**»

(همان: ٤٠)

در نمونهٔ زیر واژه‌های «انبوه، اندوه، کوه» ضمن القای عاطفهٔ حزن‌آمیز شعر، بـه وسـیلهٔ برش برجسته‌تر شده‌اند:

«فوجی از فاجعه
انبوهی از **اندوه**
چو **کوه**»
(همان: ۲۹٤)

۲-۱-۳-۲. واژه‌های هم‌وزن

گاهی شاعر واژه‌های هم‌وزن را محل برش قرار می‌دهد و با قرار دادن هـر کـدام از آن واژه‌ها در یک سطر، موجب آن می‌شود که آهنگ حاصل از دو کلمهٔ هم‌وزن در فاصـله‌ای معین با برجستگی و تشخص بیشتری به گوش برسد (پورنامداریان،۱۳۸۱:٤٤۳).

و «عاقبت آن سرو
سبزاسبز
خواهد گشت و
بالابال»
(همان:۲٥٦)

۲-۱-۳-۳. قرینه‌های متناظر

شاعر با ایجاد برش در محل، وقفه‌ای نحوی نظیر موسـیقایی قرینـه‌هـای متنـاظر پدیـد می‌آورد که گویی هر کدام حالت یک مصراع کوتاه را دارد. اگر پـاره‌سـطرهای پدیـدآورده همسانی پایانی نیز داشته باشند، زیبایی آنها دو چندان می‌شود. مانند:

نفست شکفته بادا و
ترانه‌ات شنیدم
گل آفتابگردان!
نگهت خجسته بادا و
شکفتن تو دیدم
گل آفتابگردان!
(همان:۲۰٤)

و در این نمونه نیز کلمات متوازن در هر دو مصراع، قرنیه‌های متناظر ساخته‌اند:

«دشت‌ها در دشت‌ها
پر کشت سبزاسبز
باغ‌ها در باغ‌ها
انبوه و میلامیل»
(همان:۵۵)

۲-۱-۳-٤. برجستگی تکرار کلمه

از تکرار و تشخصی که در شعر شفیعی وجود دارد پیش‌تر سخن گفته‌ایم؛ در اینجا می‌افزاییم که شاعر، برای برجسته‌ترساختن این مختصه سبکی از برش‌های درون‌مصراعی بهره می‌گیرد؛ مانند واژهٔ «باد» در مثال زیر:

«و برگ‌ها
در **باد** و
باد آکنده از باران»
(همان: ۱۳)

به طور کلی در ۲٦۳ مورد از (٦۷/٤۳٪) ۳۹۰ برش درون‌مصراعی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای موسیقایی وجود دارد که دفتر «غزل برای گل آفتابگردان» با ۷٤ مورد (۲۸/۱۳٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است و دفترهای «در ستایش کبوترها» با ٦٦ مورد (۲۵/۰۹٪)، «مرثیه‌های سرو کاشمر» با ٥٤ مورد (۲۰/۵۳٪)، «ستارهٔ دنباله‌دار» با ٤۰ مورد (۱۵/۲۰٪) و «خطی ز دلتنگی» با ۳۱ مورد (٪ ۱۱/۷۸) پس از آن قرار می‌گیرند.

۱۸۷ مورد (۷۱/۱۰٪) از این رقم را برجسته‌سازی واژه‌های هم‌قافیه به خود اختصاص داده است. تکرار کلمه با ۳۵ مورد (۱۳/۳۰٪)، برجسته‌سازی کلمات متوازن با ۲۰ مورد (۷/٦۰٪) و ساختن قرینه‌های متناظر با ۱۸ مورد (٦/۸٤٪) در مرتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند.

۲-۲. تأثیر موسیقایی ویژگی‌های زبانی

مادهٔ اصلی ادبیت، زبان است. این ماده از عناصر مهم سازندهٔ «شکل ادبی» است. شعر تمام شاعران برجسته، آنان که تنها مقلدی برای پیشنیان و یا معاصران خود نبوده‌اند، ویژگی‌های زبانی خاصی دارد که آن را از آثار دیگران متمایز می‌سازد. شاعران موفق هرچند از سایرین تأثیر پذیرفته‌اند، به زبان خود سخن گفته‌اند. بنابراین هر شعر با

ویژگی‌های خاص خود می‌تواند شاعر را معرفی کند. این ویژگی‌های زبانی در موسیقی و آهنگ شعر نیز تأثیر بسزایی دارد.

> کدکنی از جمله شاعرانی است که زبان خاصی دارد. او به زبان شعر پای‌بند است؛ و همین پای‌بندی به او امکان خلاقیت در قلمرو سنت را می‌دهد. می‌توان گفت بخشی از ادبیت کلام شفیعی از «زبان شعر» مایه می‌گیرد (عباسی،۱۳۷۸:۲٤٥).

یکی از عوامل زبان‌شناختی که در ایجاد موسیقی شعر شفیعی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، آرکائیسم زبان است. شفیعی که آرکائیسم در شعر او جایگاه ویژه‌ای دارد در این باره می‌گوید:

> «شاید پس از وزن و قافیه» معروفترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک زبان باشد؛ یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصلی باستان‌گرایی است. «احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست، سبب تشخص زبان می‌شود و نیز ساخت نحوی کهنهٔ زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است. پس بر روی هم باستان‌گرایی را در دو شاخه: ۱- واژگان و ۲- نحو، می‌توان مورد مطالعه قرار داد؛ که در همین حوزهٔ باستان‌گرایی به شمار می‌رود، کاربردهای اقلیمی از زبان نسبت به اقلیم دیگر» (۷:۱۳۷۳).

در میان اشعار شفیعی موارد زیادی از آکارئیسم واژگانی و همچنین آرکائیسم نحوی دیده می‌شود؛ تا جایی که می‌توان کاربرد آرکائیک زبان را یکی از مختصات سبکی او به شمار آورد. برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

۲-۲-۱. آرکائیسم واژگانی

«عجبا کز گذر کاشی این **مزگت** پیر (مزگت = مسجد)
هوس کوی مغان است دگر بار مرا»
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۱)

«مرجان و موج و ماهی در **میغ** و آفتاب (میغ = ابر)
هم نخل و هم کویر و هم آب و هم سرای»
(همان:۳۱)

«طیّان **ژاژخای** (ژاژخای = بیهودگو)
می‌گویدم: «ببین

کار دلم نمانده و کار گلم بجاست»
(همان: ۸۳)

«**شوخ‌چشمی** خزه (شوخ‌چشمی = گستاخی و بی‌پروایی)
رودخانه را فریب می‌دهد که می‌روم
ولی نمی‌رود»
(همان: ۱۰۳)

«بعد از دی دیوانه و آن سردی دیرند (دیرند = پاینده، طولانی)
وان پیر یخ نیمه دی ماه شکستن،
بسیار نپاید»
(همان: ۱۴۳)

«اکنون،
هنگامه‌ای **واژونه** می‌بینیم» (واژونه = وارونه، واژگون، برعکس)
(همان: ۱۴۵)

و نمونه‌های دیگری چون:

شبگیر / ٤٨٦ ، گرزن / ٤٤٧، فرّهی / ٤٤٧ ، دیو و دروج / ٤٤٨، گاهان/ ٤٤٨، هشش/ ٤٢٥، پریشیده/ ٦ ٤٢، مجری و مجمره/ ٤٣٦، دای/ ۳۹۵، یاوه/ ۳۹٦، آمرود/ ٤٠٨، نفیر، زمهریر/ ٣٦٦، پتیاره/٣٦١، گریزی/ ٣٤٣، دیجور/ ٣٢٣، دغل و رای/ ۱۸۵، چکاد/ ۱۷۳، غلیواژ/ ۱۷٤، کنام/ ۱۷٦، گشنامار/ ١٤٦، شرزه/ ١٤٢، ریمن/ ۹۳، خنیاگر/ ۹۰، همواره/ ٤٨، اینج/ ۵۲، دستان ۲۱، تنین و هرا/ ١٤ هشیوار/ ۱۳، هامش / ۱۱۸.

واژگان محلی کدکن نیز که شفیعی گهگاه در شعر خود وارد کرده است در تقویت آرکائیسم واژگانی شعر او مؤثرند: «بازه / ٤٨٠، ٤٢١»، «رازینه / ٤٢١»، «هرست/٤٠١»، «نیم‌زاد / ۱۹۳»، «پی جهه / ۳۲»، «پشنگ / ۲۸۵، ۳۱۹»، «پیشطره / ۲۷۹»، «خاشه / ١٦٧».

۲-۲-۲. آرکائیسم نحوی

«اگر جاویدی ایران، **به گیتی در**، سمایی‌ست
مرا بگذار تا گویم که رمز این معمایی»
(همان: ۱۵)

«به خود گفتم که در این عمر کوتاه

سرودن خواهمش در وزن دلخواه»
(همان:٦٠)

«**رازدارتر** پرنده‌ای است»
(همان: ۱۰۱)

«مردن و باز زیستن در مرگ
راستی را که حالتی والاست!
(همان: ۹۲)

«بیا و پرده‌ای در ساز من باش
رهایی را پر پرواز من باشد»
(همان: ۲۱۵)

«هزار مرتبه گفتند و باز نشنیدی
کنون سزای **ستیهندگینت** را دیدی»
(همان: ۳٦۲)

«وه که **به دست و زبان و پای بمردم**
(همان: ۳۱۲)

«گر پر کاوه وجود ما **ننشتی**،
بر سر این آب»
(همان: ٤٥٥)

ساخت نحوی کهن، به ویژه ساخت نحو سبک خراسانی در شعر شفیعی بسیار جلوه می‌کند.

به طور کلی ٤۹۳ مورد آرکائیسم (چه نحوی و چه واژگانی) در هزاره وجود دارد که دفتر «خطی ز دلتنگی» با ۱۳۷ مورد (۲۷/۷۸٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است و دفترهای «مرثیه‌های سروکاشمر» با ۱۱۲ مورد (۲۲/۷۱٪)، «در ستایش کبوترها» با ۹٦ مورد (۱۹/٤۷٪)، «ستارهٔ دنباله‌دار» با ۸٦ مورد (۱۷/٤٤٪) و «غزل برای گل آفتابگردان» با ٦۲ مورد (۱۲/۵۷٪) پس از آن قرار گرفته‌اند.

چنانکه می‌بینیم آرکائیسم در شعر شفیعی در آنجا که زبان عهده‌دار بیان معانی حماسی، روایت‌های کهن، مفاخر ملی و اسطوره‌ها و احیاناً حسرت بر از دست رفتن آنها می‌گردد ـ دفترهای «مرثیه‌های سروکاشمر» و «خطی ز دلتنگی» ـ جلوه‌گری بیشتری می‌کند و ضمن

ایجاد یگانگی بین زبان و معنی، لحنی فاخر و پرشکوه به اشعار می‌بخشد که موسیقی‌ای خاص و قابل تشخیص از دیگر اشعار او دارد.

نیز همان‌طور که دیدیم ویژگی‌های زبانی می‌تواند تغییرات زیادی در موسیقی شعر ایجاد کند. شعری که در آن زبان آرکائیک به کار رفته، موسیقی‌ای کاملاً متفاوت با شعری دارد که در آن از زبان امروزین استفاده شده است.

به طور مثال اگر یک شعر از دفتر «مرثیه‌های سرو کاشمر» (مثلاً جاودان خرد) را که در آن از مواریث کهن و گذشتهٔ فرهنگی ایران سخن به میان آمده و بالطبع کاربرد آرکائیک زبان در آن بیشتر است، با شعری از دفتر «در ستایش کبوترها» (مثلاً کبوترهای من) که در آن مفاهیم اجتماعی و امروزی نمود بیشتری دارد مقایسه کنیم، موسیقی متفاوت حاصل از این دو ویژگی را به خوبی احساس می‌کنیم، اما به هر حال هر کدام از این دو ویژگی زیبایی خاص خود را دارد.

حسینعلی ملاح در کتاب *پیوند موسیقی و شعر* آنجا که در باب عوامل موسیقی آخرین، در شعر بحث می‌کند، از کلماتی خاص سخن می‌گوید که به خودی خود در شعر ایجاد موسیقی می‌کنند. به نظر او «این کلمات زایدند و تنها برای پرکردن وزن وارد شعر شده‌اند» (ملاح،۱۳٦۷:۸٤). حرف **(واو)** در شعر شفیعی که در آغاز برخی مصراع‌ها می‌آید چنین حالتی دارد. این حرف با سکوتی که در شعر ایجاد می‌کند و همچنین تأکیدی که به کلمه پس از خود می‌دهد، شعر را آهنگین‌تر می‌سازد. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

«بر روی بامی ایستادی که بلندایش
کوتاه‌تر از بام حیرت نیست
و کفتری در دست‌هایت می‌زند پرپر
قلبش پر از صبح و پریدن‌هاست
و می‌تپد از قلب تو
صد عشق
افزون‌تر
یک بار دیگر آزمون کن نغمه‌ای در پرده‌ای دیگر»
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۳)

«پروانه‌ای
بر برگ‌های آسمان‌گون گل ابری

و برگ‌ها
در باد
و باد آکنده از باران
و باد و باران در زلال روشنایی صبح
و صبح
از آن صبح‌های ناب بیداران»
(همان: ۲۱۳)

«**و** در آغاز سخن بود و سخن تنها بود
و سخن زیبا بود
بوسه و نان و تماشای کبوترها بود»
(همان: ۳۵)

«مثل درخت پا به نوروزی
گاهی توان از سوی دیگر هم جهان را دید
و روز ابر، اندیشه‌های آفتابی داشت
و با کسی اندیشه و لختی درنگ اینجا
این بس نهان آشکارا و آشکاری نهان را دید»
(همان:٤٦١)

آمدن حرف «**و**» در آغاز سطر در شعر شفیعی به عنوان یک ویژگی زبانی موسیقی‌ساز، به طور کلی ۷۵ بار در هزاره به کار رفته است. دفتر «ستارهٔ دنباله‌دار» با ۲۱ مورد (۲۸٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است. دفترهای «مرثیه‌های سروکاشمر» با ۲۰ مورد (۲٦/٦٦٪)، «غزل برای گل آفتابگردان» با ۱۷ مورد (۲۲/٦٦٪)، «خطی ز دلتنگی» با ۱۱ مورد (۱٤/٦٦٪) و «در ستایش کبوترها» با ٦ مورد (۸٪) در مرتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند.

۳. نتیجه‌گیری

نگارندگان بعد از بررسی جدی برای دست‌یابی به سبک موسیقایی شعر شفیعی در مجموعه منتخب، به این نتیجه رسیده‌اند که اجرای این کار بدون توجه به نقش موسیقی در ایجاد عاطفهٔ شعری تقریباً غیرممکن است؛ زیرا پیوند موسیقی و عاطفه پیوندی بنیادین است و باید عاملی باشد تا آن را ملاک و معیار ارزش موسیقی شعر، از نظر شدت و ضعف قرار داد.

با بررسی تمام اشعار مجموعهٔ *هزاره دوم آهوی کوهی*، این نتیجه حاصل شد که جدای از انواع چهارگانهٔ موسیقی شعر که مورد توجه و اعتنای شفیعی بوده عناصر موسیقی دیگری نیز در شعر او یافت می‌شود که در حوزهٔ هیچ کدام از انواع چهارگانهٔ موسیقی شعر نمی‌گنجند؛ یکی از این عناصر موسیقی‌ساز برش‌های درون‌مصراعی یا پلکانی است که با ایجاد سکوت‌های به موقع در کلام، شعر شفیعی را آهنگین‌تر می‌سازد. برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی به سه گروه: واحدهای تصویری، واحدهای زبانی و واحدهای موسیقایی تقسیم می‌شوند.

از میان این جلوه‌های موسیقایی، برش‌های درون‌مصراعی در واحدهای تصویری بیشتر از دیگر واحدها لذت دیداری می‌بخشد و چشم‌ها همچون گوش‌ها از زیبایی آن بهره می‌برند. مهمترین عامل در پدیدآمدن زیبایی‌های مذکور تشخیص درست و بجای محل برش‌ها و ایجاد وقفه‌های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره‌ها به صورت عمودی یا پلکانی 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؛ گاه برای اینکه تصاویر شعری عینی شود، شفیعی محل برش‌ها را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که واژه‌ها و عبارت‌های سازندهٔ تصویر که در اثر برش‌ها به شکل پراکنده، در پاره‌سطرهای مختلف قرار می‌گیرند، فضا و نقشی از اشیای بیرون از ذهن ایجاد کنند و لذت موسیقایی شعر را علاوه بر شنیداری، دیداری نمایند.

از میان واحدهای زبانی، وابسته‌های محدودکننده که ریشه در نگرش شاعر به پیرامون خود دارد، جلوه بیشتری دارد.

از میان واحدهای موسیقایی، برجستگی نقش قافیه که به افزایش موسیقی دیداری نیز کمک می‌کند، نمود بیشتری دارد.

برجستگی تکرار کلمه، برجستگی کلمات متوازن و ساختن قرینه‌های متناظر به ترتیب میزان کاربرد، از دیگر انواع واحدهای موسیقایی است.

برخی از ویژگی‌های زبانی شفیعی در ایجاد موسیقی شعر او مؤثرند؛ آرکائیسم چه نحوی و چه زبانی یکی از این ویژگی‌هاست که وقتی با معناهای کهنه یگانگی پیدا می‌کند، زیبایی خاصی به شعر می‌بخشد.

آوردن حرف «و» در آغاز برخی از سطرها که گاه زاید و برای پرکردن وزن به نظر می‌رسد، یکی دیگر از ویژگی‌های زبان موسیقی‌ساز در شعر شفیعی است.

در پایان، باید گفت: کاربرد استادانه و به موقع انـواع موسـیقی در شـعر شـفیعی نشـان می‌دهد، در میان شاعران معاصر ایران، شاعری که بیش از هر کس دیگـر موسـیقی شـعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته (م.سرشک) شفیعی کدکنی است. به ویـژه توجـه او بـه نغمهٔ حروف و نقشی که در به کمال رساندن شـعر او دارد و همچنـین پیونـدی کـه میـان موسیقی و عاطفه و مفهوم مطرح در شعر، برقرار می‌کند بی‌نظیر است. در تأیید این مطلـب همین تعریف او از شعر بس که «شعر تجلی موسیقایی زبان است».

منابع

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۵). «کارکردهای جمال‌شناسانه تقطیع سطرها در شعر سپید»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*. س اول، ش دوم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). ، *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

---------- (۱۳۷۹). *هزاره دوم آهوی کوهی*. تهران: سخن

صهبا، فروغ و محمدرضا عمران‌پور (۱۳۸۵). «برش‌های درون‌مصراعی در شعر معاصر»، مجلهٔ پژوهش‌هـای ادبی. ش ۱۵.

عباسی، حبیب الله (۱۳۷۸). *سفرنامه باران، شکل و ساخت شعر شفیعی، محمود فتوحی*. تهران: روزگار.

مارتینه، آندره (۱۳۸۰). *مبانی زبانشناسی عمومی*. ترجمهٔ هرمز میلانیان. تهران: هرمس.

ملاح، حسینعلی (۱۳٦۷). *پیوند موسیقی و شعر*. تهران: فضا.

یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۳). *کاغذ زر*. تهران: یزدان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی