مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹٤، پیاپی ۲٦

برش‌های درون مصراعی در شعر شفیعی کدکنی (با تأکید بر *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی*)

سیدمحسن حسینی* دانشگاه لرستان
معصومه فرج‌پور** دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

برش‌های درون مصراعی یکی از تجلیات کمتر شناخته‌شده‌ی موسیقی شعر است که در صورت استفاده‌ی بجا از طریق ایجاد وقفه‌ها و درنگ‌های موسیقایی در لابه‌لای مصراع‌های شعری، علاوه بر برجسته‌سازی زبان و نیز دیداری کردن شعر، طنین و آهنگ موسیقایی آن را نیز افزایش می‌دهد. شفیعی کدکنی به‌خصوص در آخرین دفترهای شعریش از این شیوه به شکلی گسترده استفاده کرده است. در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با هدف بررسی برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی‌کدکنی صورت گرفته، مشخص شد در مجموعه "*هزاره‌ی دوم آهوی کوهی*" درمجموع ۳۹۰ بار از برش‌های درون‌مصراعی استفاده‌شده است. البته پراکندگی این مقوله در دفترهای مختلف شعری یکسان نیست. در این بررسی همچنین مشخص شد که برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی عمدتاً با سه هدف، تشدید طنین و ضرب آهنگ موسیقایی شعر، دیداری کردن شعر و برجسته‌سازی سازه‌های نحوی، صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، برش‌های درون مصراعی، *هزاره دوم آهوی کوهی*

۱. مقدمه

مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از ره گذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز واژگان

* استادیار زبان و ادبیات فارسی hoseyna_sm@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی farajpur2010@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۲/۱۹

می‌شوند، گروه موسیقایی نامیده می‌شوند. این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده‌ای دارد که از نظر شفیعی کدکنی در حوزه‌های موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری و موسیقی معنوی، طبقه‌بندی می‌شوند؛ اما همین نظام موسیقایی چنان‌که شفیعی خود نیز اشاره‌کرده، عوامل شناخته‌نشده‌ای هم دارد که فقط قابل حس است.[۱] یکی از این تجلیات موسیقایی، برش‌های درون مصراعی یا تقطیع زیبایی‌شناسانه‌ی مصراع‌های شعری است که در صورت استفاده‌ی درست و بجا از طریق ایجاد وقفه‌ها و درنگ‌های موسیقایی، علاوه بر برجسته‌سازی زبان و نیز دیداری کردن شعر، موجب افزایش طنین آهنگ موسیقایی آن نیز می‌شود.

اگرچه این شیوه از تقطیع شعری در شعر معاصر، تحت تأثیر اشعار ترجمه‌شده از ادبیات جهان، گسترش زیادی یافته است، پیروی نکردن از روابط و قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی موسیقی شعر، موجب شده این برش‌ها در بسیاری از موارد صرفاً از روی تفنن یا تقلید محض و فاقد ارزش موسیقایی و هنری باشد.[۲] به‌کارگیری لجام‌گسیخته، بدون ضابطه و خارج از هنجارهای زیبایی‌شناسانه‌ی این برش‌ها موجب شده برخی از منتقدان، این تمهید را نوعی کنش تزیینی تلقی کرده،آن را صرفاً نوعی استتار کودکانه برای پوشاندن ضعف‌های حاکم بر شعر بدانند.(روزبه، ۱۳۸۵: ۱۱۱)

با این‌همه آن‌چه شعر شفیعی را از این منظر از شعر دیگران متمایز ساخته، دقت نظر، باریک‌بینی‌ها و ظرافت‌های خاص شاعرانه در به‌کارگیری برش‌های درون‌مصراعی و گسست‌ها و پیوست‌هایی است که با هدفی زیبایی‌شناسانه در نگارش شعر اعمال می‌شود. این مقاله با هدف بررسی این تمهید شعری و با تأکید بر اشعار *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* به تجزیه‌وتحلیل برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی کدکنی خواهد پرداخته است؛ مساله‌ای که می‌تواند یکی از نمودهای سبک شخصی شفیعی کدکنی نیز به شمار آید.

۲. پیشینه تحقیق

پورنامداریان در کتاب *سفر در مه* (۱۳۷٤) ضمن نقد و بررسی شعر شاملو در خصوص تقطیع اشعار شیوه‌ی نگارش شعر سپید و بحث دیداری شدن نشانه‌های شعری اشارات سودمندی داشته است. همچنین ایرج کابلی در کتاب *وزن‌شناسی و عروض* (۱۳۷٦) ضمن طرح اصطلاح «برش‌های مصراعی» دیدگاه‌های مایاکافوسکی را در این خصوص

(احتمالاً برای نخستین بار در زبان فارسی) مطرح کرده است. پس از او نیز محمود فلکی در کتاب *موسیقی در شعر سپید فارسی* (۱۳۸۰) به شکلی نه‌چندان مبسوط به این مبحث پرداخته است. فروغ صهبا و محمدرضا عمران پور در مقاله‌ی «برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر» (۱۳۸٦) عمدتاً با تأکید بر شعر شاملو مساله‌ی برش‌های درون مصراعی را بررسی کرده‌اند. محمدرضا روزبه نیز در مقاله‌ی «کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع در شعر سپید»(۱۳۸۸) کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی تقطیع را در شعر شاعرانی چون شاملو بررسی کرده است. با این‌همه در بررسی‌های صورت گرفته منبعی که شعر شفیعی کدکنی را از این منظر و به شکلی مستقل بررسی کرده باشد، یافت نشد.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر بر اساس شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی صورت گرفته، نتایج آن از طریق استقرای کامل به دست آمده است. برای این منظور پس از مراجعه به پژوهش‌های پیشین و نیز اشعاری که این برش‌ها را به شکلی هنرمندانه درخود جای داده‌اند، تعریف عملیاتی روشنی از برش‌های درون‌مصراعی به دست آمد. سپس مجموعه‌ی شعری *هزاره دوم آهوی کوهی* صرفاً از این منظر و به شیوه استقرایی بررسی شد.

از آن‌جا که این تمهید شعری نوعی هنجارگریزی در شیوه‌ی نگارش شعر بوده، هنوز قاعده و قانون از پیش تعیین شده‌ای برای آن تدوین نشده است، تنها راه شناخت و توصیف و تحلیل آن استقرا و قیاس از طریق مراجعه به شعر شعرایی است که با کاربرد این تمهید شعری، به آفرینش زیبایی در شعرشان دست یافته‌اند. با چنین رویکردی به برش‌هایی بر خواهیم خورد که«اولاً در شعر یک شاعر بسامد زیادی دارد ثانیاً بر مواضع آن برش‌ها، دیگرشاعران نیز اتفاق نظر دارند» (صهبا، ۱۳۸٦: ۹۰) ثالثاً کارکردی زیبایی‌شناسانه داشته‌اند، رابعاً در محل درست به کار رفته‌اند و در خوانش درست شعر نیز یاری‌گر مخاطبند. بر این اساس، بدون تاکید بر جنبه‌ای خاص(مثلاً موسیقی یا برجسته‌سازی زبانی)، برش‌های درون‌مصراعی به کار رفته در شعر شفیعی با توجه به تاکید و پافشاری او در نگارش و انتشار شعرهایش، در سه سطح زیر شناسایی و بررسی شد:

۱. برش بین اجزا و واحدهای تصویری برای دیداری کردن شعر؛

۲. برش بین اجزا و واحدهای زبانی به منظور برجسته‌سازی و تاکید بلاغی؛
۳. برش بین اجزا و واحدهای موسیقایی برای تشدید طنین موسیقایی آنها.

یکی از نکات و ملاحظات مهم روش‌شناختی در بررسی برش‌های درون‌مصراعی نوع رویکرد پژوهشی است. تاکید صرف بر معیارموسیقی عروضی در این بررسی‌ها نتایجی دقیق و اثر بخش را در بر نخواهد داشت؛ زیرا مفهوم موسیقی در این‌جا بیشتر مفهومی مجازی در معنای هماهنگی و تناسب است تا چیز دیگر. گذشته از این، اگر قرار باشد این تمهید صرفاً با معیار موسیقی عروضی سنجیده شود، همه‌ی برش‌های درون مصراعی به کار رفته در شعر سپید و نیز بخشی از برش‌های درون‌مصراعی شعر نیمایی بی‌معنا و غیرقابل تحلیل خواهد بود. ازین‌رو شایسته است این برش‌ها را به عنوان یک تمهید جدید شعری پذیرفت؛ سپس بر اساس معیاری سه گانه (موسیقی، برجسته سازی و تصویرسازی)، به تحلیل آن اقدام کرد. البته در این بررسی مشخص خواهد شد بخشی از نمونه‌ها، گاه از هر سه جنبه قابلیت تحلیل و بررسی را دارا هستند.

٤. برش‌های درون مصراعی

برش‌های درون‌مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری «برش» یا «تقطیع پلکانی» یا «عمودی» نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراع‌های شعر و ایجاد وقفه‌های زیبایی‌شناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره‌ها به‌صورت عمودی یا پلکانی است. شاعر با استفاده از این تمهید، اجزا و واحدهای یک تصویر شاعرانه را در دو محور افقی و عمودی به‌گونه‌ای هم‌نشین می‌کند که بر روی صفحه‌ی کاغذ، مانند یک تصویر عینی نمایان شود.(صهبا، ۱۳۸٦: ۸۳) برای مثال، شاعر از طریق برش‌های درون‌مصراعی، پیچ‌وتاب رودخانه را این‌چنین به تصویر کشیده است:

رود
قصیده بامدادی را
در دلتای شب
مکرر می‌کند (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۸۳)

برخی از شاعران معاصر از طریق این تمهید شعری توانسته‌اند ضمن برجسته‌سازی زبان شعر- با هدف ایجاد کارکردهای بلاغی خاص بر حسب نیاز- طنین موسیقایی شعر را به‌تناسب آهنگ، عاطفه و محتوا، به‌گونه‌ای رساتر به مخاطب منتقل نمایند.

شایسته یادآوری است این ترفند شعری که برای دیداری کردن شعر صورت می‌گیرد، از منظر فرمالیست‌ها نوعی هنجارگریزی نوشتاری محسوب می‌شود که با هدف القای مفاهیم ثانوی و ایجاد حس زیبایی‌شناختی بصری در شعر پدیدار می‌شود. (صفوی، ۱۳۷۳: ۸۳)

با این رویکرد باید بپذیریم این شیوه از نگارش شعر، یکی از نتایج تکاپوهای مستمری است که از گذشته تا به امروز جهت دیداری کردن شعر، صورت گرفته است. شیوه‌ای که از سویی تداعی‌کننده‌ی‌شعرهای موشح عربی و فارسی است[۳]. (نگارش اشعار در قالب اشکالی چون پرنده،حیوان، درخت غیره) و از طرفی یادآور شعرهای نگاشتنی (pattern peom) یا شعرهای تجسمی یا دیداری (concrete peom) در ادبیات اروپایی.[٤] درهرحال ویژگی مشترک این‌گونه شعرها تأکید بر شکل بصری آن‌هاست که به شکلی معنادار از طریق نحوه‌ی چینش سطرها و واژگان، تداعی‌کننده‌ی پیام‌های ثانویه هستند:«به‌گونه‌ای که معنای کلامی را از طریق آن تقویت کرده به‌مثابه شریک معنایی برای آن عمل می‌کنند.»(شعیری،۱۳۸۸: ٤١)

تفاوت عمده‌ی برش درون مصراعی با این‌گونه تفنن‌های شعری در ارزش زیبایی‌شناختی آن‌هاست. درواقع موارد مذکور عمدتاً در حد تفنن شعری باقی‌مانده، نتوانسته ارزش زیبایی‌شناختی در حوزه‌ی قابل‌توجهی پیدا کند، حال‌آنکه برش‌های درون مصراعی درصورتی‌که به‌درستی به کار گرفته شود، همچون سکوت تأثیرگذار در یک نوای موسیقایی، می‌تواند القاکننده‌ی مفاهیم خاص بلاغی و نیز تأثیرات خاص موسیقایی باشد.

پورنامداریان که این برش‌های درون‌مصراعی را در شعر شاملو بررسی و تحلیل کرده، معتقداست «وقتی به نشانه‌های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیت‌های نشانه‌ای ایکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده می‌شود پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانویه به خواننده منتقل می شود که در شعر جلوه‌ی بارزتری دارد؛ این‌گونه پیام‌ها خود یکی از شیو ه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر شاملوست

به‌طوری‌که ازیک‌طرف بر توازن‌های کلامی و از طرف دیگر بر پیام‌های معنایی آن می‌افزاید.»(پور نامداریان،۱۳۷٤: ۳۹۳)

نزدیک شدن شعر به ساحت صورت و تصویر، مخاطب را در درک موسیقایی و محتوایی فضای شعر یاری می‌دهد؛ چراکه ارتباط با نشانه‌های تصویری به‌مراتب از ارتباط با نشانه‌های زبانی، سریع‌تر صورت می‌گیرد. به تعبیر دیگر، این نوع از نوشتن شعر، اگر به‌درستی صورت پذیرد، موجب می‌شود طنین موسیقایی و وزنی شعر با یاری گرفتن از نظم بصری شعر افزایش پیدا کند.

در شعرهای دیداری، دیدن با شنیدن درمی‌آمیزد و هیات فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌ها را فراهم می‌آورد. شاعر به‌جای آن که معنا را بنویسد تصویری از آن ترسیم می‌کند «بر اساس این ترفند هنری نظام‌های نشانه‌ای در هم ادغام‌شده فرصتی ایجاد می‌شود تا متن به شکلی چندسویه یا چندجهته خوانده شود. شاعران این‌گونه شعرها برای ایجاد تصاویر و شکل‌های موردنظر، از شیوه‌های گونه‌گونی بهره‌جسته‌اند. از تجزیه و جدانویسی واحدهای شعری، گونه‌گون نویسی مصراع‌ها،کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع، برای دست‌یابی به شکل‌های موردنظر بهره‌گیری ازهنر خوش نویسی، فن صفحه‌آرایی، بهره‌گیری از نقاشی در کنار نوشتار، تکرار و غیره».(رضی،۲۰۰۹)

برخی از منتقدان، شکل‌گیری این تلقی جدید و امروزی در نگارش شعررا بر خاسته از آرا و افکار فرمالیست‌ها به شکل عام و مایاکوفسکی به‌طور خاص، می‌دانند.[۵]

مایاکوفسکی (۱۸۹۳–۱۹۳۰) شاعر و منتقد روس که همچون سایر فرمالیست‌ها به تشخیص و تمایز زبان شعر اعتقاد داشت، ضمن ایجاد تجربه‌های تازه در زبان شعر روسی (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹) معتقد بود زبان شاعرانه، خارج از گستره‌ی کارکرد معناشناسی قراردارد.(همان: ۷۱)

او در مقاله‌ی «شیوه‌ی نگارش شعر» در خصوص این شیوه‌ی جدید از نگارش شعر می‌نویسد: «لزوم اعمال دقیق و بی‌اشتباه ریتم نیز تقسیم مصراع را الزامی می‌کند به دلیل ساخت فشرده و صرفه‌جویانه‌ی مصراع‌های ما، غالباً لازم می‌شود که واژه‌ها و هجاهای میان مصراع، برجسته‌تر جلوه کنند. اگر پس‌ازاین هجاها مکثی طولانی‌تر از مکث بین مصراع‌ها اعمال نشود ریتم موردنظر، به دست نمی‌آید.»(کابلی، ۱۳۷٦: ۵۵)

مایاکوفسکی سپس با آشکار ساختن نگرانی و دغدغه‌ی خود از شیوه‌ی خواندن شعر، القای مفاهیم ثانوی و نیز لحن عاطفه و احساس شاعر را ازجمله دلایلش برای انتخاب این شیوه از نگارش شعر می‌داند: «وقتی قرار است شعری که نوشته‌شده چاپ شود، باید برداشت خواننده از شکل چاپ‌شده‌ی آن دقیقاً پیش‌بینی شود. روش نشانه‌گذاری عادی که بر استفاده از نقطه ویرگول و علامت پرسش و تعجب استوار است، در مقایسه با تنوع لحن و احساسی که انسان پیش رفته‌ی امروز در آثار شعری خود می‌گنجانده، بسیار فقیر است.» (همان:۵۵)

اصرار مایاکوفسکی در نگارش اشعارش به این شیوه و نیز مبانی فکری و نظری‌ای که او درباره‌ی برش‌های درون‌مصراعی در شعر پدیدآورد در کنار تجربه‌ها و تفنن‌های موجود در شعر اروپایی موجب شد از اواخر نیمه‌ی اول قرن بیستم، برش‌های درون‌مصراعی در شعر معاصر جهان، از اقبال و توجه عمومی برخوردار شود.

در ایران نیز پس از آزمون و خطاهای اولیه‌ای که در شعر شاعران نه‌چندان مطرح، صورت گرفت(شمس لنگرودی، ۱۳۸۱، ج۳: ۷۰٤)[٦]، احمد شاملو در سال ۱۳۲۸ از شیوه‌ی برش‌های درون‌مصراعی به‌عنوان تمهیدی القاگر و به شکلی هدفمند، در شعر استفاده کرد. در این رویکرد، جدای از تأثیرگذاری ادبیات اروپایی، شیوه ی خاص شعری سپید، عاری بودنش از وزن و موسیقی (در معنای خاص) و نیز ضرورت گریز از فرم و بیان نثرگونه به سوی فرم و بیان شاعرانه، بی‌تأثیر نبوده است.

شفیعی کدکنی نیزدر آخرین مجموعه‌های شعریش به شکلی گسترده، از برش‌های درون مصراعی در شعر بهره جسته است. به‌گونه‌ای که بعضی از دفترهای شعری امروزیش (همچون «در ستایش کبوترها»)از این حیث نسبت به دفترهای پیشین، کاملاً برجسته و متمایز شده‌اند. آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت، همین تمهید شعری و کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی آن است؛ تمهیدی که به دلیل دل‌بستگی شفیعی به سنت موسیقی شعر فارسی، ظاهراً در عرصه و صحنه‌ی شعر او- نسبت به دیگر شاعران- خوش‌تر نشسته‌است.

۵. مهم‌ترین کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی برش‌های درون مصراعی

پورنامداریان با بررسی تقطیع سطرها در شعر سپید شاملو، چند علت را برای این امر برشمرده است نخست این‌که خواننده در خواندن شعر، قطع و وصل‌های مورد نظر

شاعر را مراعات کند (درواقع شعر را با ضرب‌آهنگ مورد تایید شاعر بخواند) . دیگر اینکه بر هماهنگی‌های موجود در شعر، تأکید نماید و سوم این‌که چینش واژگان به هیاتی باشد که از طریق ایجاد فضایی متناسب با موضوع، در القای تصویر و عاطفه‌ی مطرح در شعر، مؤثر افتد.(پورنامداریان،۱۳۷٤: ۳۹٤)

شاملو خود نیز در توجیه روی‌آوردنش به برش‌های درون‌مصراعی ضمن اشاره به مقوله‌هایی چون گریز از شکل بصری نثر و بریدگی‌های صوتی و تجسم موسیقایی شعر، مهم‌ترین علت را روشن کردن راه خواندن شعر دانسته است. (محمدعلی، ۱۳۷۲: ۵۸) این سخن شاملو در خصوص نقش برش‌های درون‌مصراعی در خوانش درست شعر، یادآور دغدغه‌هایی است که مایاکوفسکی در مورد ناتوانی علایم سجاوندی در بیان لحن‌های گوناگون و احساسات متنوع شاعر داشته است. به تعبیر دیگر، با این برش‌های درون‌مصراعی، شاعر خوانش خودش را از شعر تا حد زیادی بر خواننده تحمیل می‌کند؛ درواقع با گزینش شکل چیدن واژگان، خواننده را وادار می‌کند به‌توالی بخواند یا مکث کند. گذشته از این، با تعمق بیش تر در سخن شاملو می‌توان به نقش برش‌های درون‌مصراعی در ایجاد وزن موسیقی و ضرب‌آهنگی خاص به‌ویژه در شعرهای عاری از وزن و موسیقی سنتی پی‌برد.

در شعر زیر، برش ایجادشده در کلمه‌ی«تام» طنین و ضرب آهنگ تام را که به طبیعی‌ترین شکل صدای طبل را بازتاب داده، شدت بخشیده است:

چنان طبل
خالی و فریادگر
درون مرا
که خراشید
تام
تام از درد

بینبارد (شاملو، ۱۳۸٤ : ٤۰)

از یاد نباید برد که اگر در شعر شاملو برش‌های درون‌مصرعی ترجمان ضرب‌آهنگ مورد تایید شاعر بوده، در شعر شفیعی، برش‌های درون‌مصراعی گاه تشدیدکننده‌ی طنین موسیقایی سرشاری است که شعر را آکنده ساخته است.

جدای از کارکرد موسیقایی، به نظر می‌رسد از دیگر نقش‌های اساسی برش درون مصراعی،گریز از فرم و شکل بصری نثرگونه و ایجاد ساختار و ظاهری غیرمتعارف یا به تعبیری، شاعرانه است؛ ضرورتی که به‌خصوص در شعر سپید که فاقد زنگ و طنین قافیه و موسیقی معهود عروضی است، آشکارا حس می‌شود. گاه در پاره‌ای شعرها تنها عنصری که شعر را از نثر متمایز ساخته، همین تقطیع‌ها یا برش‌های درون‌مصرعی است.

اگر عناصر کلام و مصراع‌های شعر را کنار هم بنویسیم، جز گزاره‌های خبری چیزی نمی‌بینیم؛ ولی اگر نظم جمله‌ها را متناسب با درک و دریافت شاعر، منظم کنیم تازه آن زمان است که جذابیت‌های دیداری شنیداری و معنایی شعر، آشکار می‌شود.

وقتی متنی به‌صورت بریده‌بریده نوشته می‌شود، ازنظر روانی به خواننده می‌قبولاند که با شعر روبه‌روست. نوشتن شعر به این صورت، نوعی آمادگی برای ایجاد احساس موسیقیایی در خواننده پدید می‌آورد که می‌تواند به‌تدریج به‌صورت حس و عادت درآید. (پاشایی،۱۳۷۸: ٤٧٥)

از سوی دیگر، این برش‌ها و تقطیع‌ها از راه برجسته ساختن پاره‌ها و بخش‌هایی از سازه‌های زبانی موجب القای مفاهیم ثانوی و بلاغی دیگری می‌شود، که از طریق شیوه‌ی سنتی و معهود نوشتار، چندان امکان‌پذیر نیست. همچنین در موارد متعددی، از برش‌های درون‌مصراعی مشاهده‌شده که شاعر از طریق این تمهید موجب دیداری شدن شعر شده، از طریق افزودن حظ بصری، لذت ناشی از دیگر تناسب‌های شعری را افزایش داده‌است. شاعر از این طریق، گاه مفاهیم انتزاعی را صورت عینی می‌بخشد و گاه پدیده‌ای مادی را در شعر به تصویر می‌کشد. در چنین وضعیتی شکل ظاهری نگارش کلمات نیز می‌تواند در ایجاد تناسب هنری مورد نظر شاعر، یاری‌رسان باشد.

از منظر نشانه ° معناشناختی نیز در این شیوه از نگارش شعرکه نوعی عبور از متن به تصویر به حساب می‌آید، کارکرد روایی متن به کارکرد نمادین تصویر بدل می‌گردد؛ نظام‌های نشانه‌ای کلام و تصویر در هم ادغام می‌گردد، فرصتی برای خوانش چند سویه‌ی متن فراهم می‌شود و لایه‌های زیرین در روساخت متن متجلی می‌شود. (شعیری، ۱۳۸۸: ٦٣)

در مجموع می‌توان ایجاد فرم شاعرانه و گریز از ساختار نثر، ایجاد یا تشدید تناسب‌های موسیقایی، القای شیوه‌ی خوانش شعر به مخاطب، القای عاطفه و تصویر

متناسب با محتوای شعر (دیداری کردن شعر) و برجسته‌سازی عناصر زبانی و سازه‌های نحوی با هدف القای مفاهیم بلاغی را از مهم‌ترین کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی به‌حساب آورد.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، شفیعی کدکنی در مجموعه‌های شعری اخیرش، اقبال بیش‌تری به برش‌های درون مصراعی داشته‌است. به طورکلی در یک بررسی آماری مشخص شد در مجموعه‌ی *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی*، درمجموع ۳۹۰ بار از برش‌های درون مصراعی استفاده‌شده که البته پراکندگی این مقوله در دفترهای مختلف شعری، یکسان نیست.

از این میان «در ستایش کبوترها» ۹٦ مورد(۲٤/٦۱٪) بیشترین رقم را به خود اختصاص داده است و «دفترهای مرثیه‌های سرو کاشمر» با ۸۵ مورد (۲۱/۷۹٪)« غزل برای گل آفتابگردان» با ۸۲ مورد(۰۲/ ۲۱٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با٦٦ مورد (۱٦/۹۳٪) و «خطی ز دل‌تنگی» با ٦۱ مورد(۱۵/٦٤٪)، پس‌ازآن قرار می‌گیرند. از دیگر نتایج این بررسی رسیدن به این واقعیت بود که برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی عمدتاً با سه هدف دیداری کردن شعر، تشدید طنین و ضرب آهنگ موسیقیایی شعر و نیز برجسته‌سازی سازه‌های نحوی، صورت گرفته‌است.

۵. ۱. دیداری کردن شعر

یکی از کارکردهای برش‌های‌درون‌مصراعی در شعر شفیعی کدکنی، دیداری کردن واژگان شعر و القای تصویر متناسب با پیام و محتوای شعر به مخاطب است.

دیداری شدن واژگان شعر که اساساً منشا شنیداری دارند و نیز دخالت آشکار شاعر در طرز قرارگرفتن واژگان در محور افقی و عمودی شعر می‌تواند پیام‌های ثانویه‌ی دیگری را نیز به مخاطب منتقل کند. این پیام‌ها جدای از برجسته‌سازی زبانی و بلاغی، گاه سایه‌روشنی از مفاهیم ذهنی یا پدیده‌های عینی را نیز به تصویر می‌کشد تا مخاطب در کنار جذابیت‌های ناشی از صورت خیال و موسیقی شعر از حظ بصری و دیداری شعر و نیز تناسب موجود بین محتوا وتصویر نیز بهره‌مند گردد.

در تصویر زیر، سه جزء مهم وجود دارد: «ابری»، «افق» و «درختان». به‌طور طبیعی، ابرها در ارتفاعی بالاتر از افق، افق نیز در سطحی بالاتر از درختان قرا دارد.

شاعر با استفاده از برش‌های درون‌مصراعی، شعررا به‌صورت پلکانی، در سه پاره سطح قرار داده؛ روح ابری خود را در بالا، افق و درختان را در پایین‌تر از آن قرارداده تا خواننده از طریق حس بینایی نیز از زیبایی ناشی از تصویر و هماهنگی آن با محتوا بهره‌مندگردد:

روحم ابری و
افق سرخ و
درختان صرعی (شفیعی کدکنی،۱۳۸۲: ٤٣)

این برش‌ها و چیدمان واژگانی حاصل از آن، گاه به تصویرها وشکل‌هایی می‌انجامد، که به‌صورت عینی آن بسیار نزدیک و شبیه است.

در قطعه‌ی زیر که یکی از نمونه‌های برجسته‌ی هماهنگی میان تصویر، مفهوم و موسیقی شعر است، نحوه‌ی قرار گرفتن واژگان به‌گونه‌ای است‌که تصویر چتری باژگونه و باز، دیداری شده‌است:

مثل چتری باژگونه، باز
یا نه، مثل سایه‌ی چتری
می‌رود 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 (شفیعی کدکنی،۱۳۸۲: ٤٠٠)

در این قطعه نیز چینش واژگان به‌گونه‌ای است که شکل تنبوری که از آن سخن به میان آمده، به تصویر کشیده شده است:

بزن این زخمه، اگرچند در این کاسه تنبور
نمانده است صدایی (همان:٤٥)

در نمونه‌ی زیر، شکل نوشتاری واژگان شعر، جاری و روان شدن رود و خط سیر منحنی آن را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند:

ساز و
آواز و

سرود تو
سه رودند
روان (همان:۷۲)

در شعر زیر نیز چیدمان واژگان شعر، تصویر دوردست پرواز دسته‌جمعی پرنـدگان را در آسمان صبح، به تصویر کشیده، مخاطب را از لذت تناسـب موسـیقی تصـویری و محتوای شعر، بهره‌مند ساخته است:

پرندگان غریب
به روی
سربی
سرد
سپیده
در پرواز (همان:۷۲)

در شعر شفیعی برش‌های درون‌مصراعی گاه نه یک شکل و تصویر، بلکـه مفـاهیم انتزاعی نظیر: افتادن، چکیدن، جاری شدن و وزیدن را نیز به تصویر کشیده‌اند؛ همچون شعر زیر که تصویر چکیدن را درذهن، تداعی می‌کند:

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

در شعر زیر نیز مفهوم وزش متناوب باد و رقص قاصدک‌ها در آسمان به تصور کشیده شده است:

باد
کژمژ
می‌وزد
این‌جا
و مجموعی

گل قاصدک
می‌رسند از هر طرف
چندان
کز انبوهی
می‌دهند آزار چشم و سد دیدارند. (همان: ۱۳۷)

در این شعر نیز مفهوم معلق بودن زمین در آسمان از طریق برش‌های درون‌مصراعی و نیز نگارش جدا و برجسته‌ی آن به‌خوبی در ذهن مخاطب تداعی می‌شود:

تا با کدام دمدمه خاکسترش کنند
در کوره‌ی مخاصمه
یا کام اژدها
سطل زباله‌ای است
زمین
در فضا
رها (همان:۳۳٦)

به‌طورکلی ۷٤ مورد(۱۸/۹۷٪) از ۳۹۰ مورد برش‌های درون‌مصراعی هزاره، به‌منظور دیداری کردن محتوای شعر صورت گرفته است که از این میان، دفتر «مرثیه‌های سرو کاشمر» با ۲۱ مورد (۲۸/۳۷٪) از بیش‌ترین بسامد برخوردار است و پس‌ازآن دفترهای «غزل برای گل آفتابگردان» با ۱۷ مورد (۲۲/۹۷٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با ۱٦ مورد(۲۱/٦۲٪) «خطی ز دل‌تنگی» با ۱٤ مورد(۱۸/۹۱٪) و «در ستایش کبوترها »با ٦ مورد (۸/۱۰٪) قرار می‌گیرند.

رویکرد شفیعی به این شیوه از دیداری کردن شعر که به شکلی آگاهانه صورت گرفته و با وسواسی خاص، در *مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی* به چاپ رسیده است، نشان از این دارد که او سعی داشته مخاطب اشعارش را از حظ بصری و موسیقی تصویری نیز بهره‌مند سازد برای این منظور او از ره‌گذر چینش آشنایی زدایانه‌ی واژه‌ها، کلمات و سطرها، به تصویرسازی و دیداری کردن شعر، نایل آمده و معانی ثانویه ای را برمتن شعرهایش افزوده‌است.

آنچه در این بررسی نباید از یاد برد اهمیت قصد ونیت شاعر در به کارگیری برش‌های درون‌مصراعی با هدف دیداری کردن این شعرهاست؛ در واقع اگر قرار بود این برش‌ها صرفاً بر اساس موسیقی عروضی صورت بگیرد، چه بسیار اشعاری که می‌شد آن‌ها را به شکل دیگری تقطیع کرد و نوشت.

۵ .۲. برجسته‌سازی سازه‌های نحوی

یکی دیگر از کارکردهای برش‌های درون‌مصرعی اشعار، برجسته‌سازی‌هایی است که روی عناصر مختلف زبانی صورت می‌گیرد. این‌گونه از برش‌های درون‌مصراعی که در غالب صفحات مجموعه‌ی *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* به چشم می‌خورد، عمدتاً به قصد مؤکد ساختن مفاهیم قاموسی سازه و برجسته کردن مفاهیم مجازی و ضمنی و بلاغی آن به‌کاررفته، ومقوله‌های مختلف دستوری را دربرمی‌گیرد.

۵. ۲. ۱. نقل‌قول‌ها

گاه عبارت‌های نقل قول _ به‌ویژه زمانی که معنایی مجازی یا کارکردی بلاغی داشته باشد_ در مرز برش‌های درون‌مصراعی قرار می‌گیرد. در این وضعیت، برجستگی عبارت منقول دوچندان می‌شود:

پیش از شما
به سان شما
بی‌شمارها
با تارعنکبوت
نوشتند روی باد:
«**کاین دولت خجسته‌ی جاوید زنده‌باد**»[۷](همان:۱۱٦)

۵. ۲. ۲. فعل

از آن جا که فعل، رکن اصلی جمله محسوب می‌شود، در بین دیگر سازه‌های زبانی که از طریق برش‌های درون‌مصراعی برجسته شده‌اند، بیش‌ترین بسامد را داشته است. (٤۱/۲۰ ٪) برش‌هایی که به‌منظور برجسته‌سازی عناصر زبانی و نحوی صورت گرفته، به حوزه‌ی فعل و وابسته‌های آن تعلق دارد:

خدایا
زین شگفتی‌ها

دلم خون شد، دلم خون شد:
سیاووشی در آتش
رفت و
ز آن سو
خوک بیرون‌شد (همان:۹۷)

در شعر فوق شاعر فعل «رفت» را کانونی و برجسته کرده است و از این طریق مخاطب را برای یک نقیضه (parody) آماده کرده است. به تعبیر دیگر شاعر با برجسته ساختن *واوی* که نه در معنی عطف بلکه در معنی استدراک به‌کاررفته، به مخاطب القا می‌کند این رفتن، از جنس رفتن قهرمانانه، افتخارآمیز و مظلومانه‌ی سیاووش *شاهنامه* نیست که عاقبتش پاکی و افتخار باشد؛ حاصل این رفتن، جز تباهی و روسیاهی نیست.

در شعر زیر فعل«بگذارد» پس از وقفه‌ای کوتاه، برجسته شده و در مرز برش درون‌مصراعی قرار گرفته تا خبر از حصارهایی دهد که نمی‌گذارند شاعر از آزادی و شادی سرشار جهان، بهره‌مند گردد:

فراخای جهان سرشار از آزادی و شادی است.
اگر این دیو و این دیوار
بگذارد. (همان:۲٤۷)

در شعر زیر برجسته شدن فعل«**نهاده‌اند**»تلویحاً ریشخند راه و رسم کژ آیین انسان مدرن است که با دخالت در طبیعت، نظم آن را به هم زده و آن را در وضع مطلوب خود باقی ننهاده است:

به‌جای آن دو چشم تیز دوربین
دو مهره‌ی سیاه تیره تاب
نهاده‌اند
و پشت شیشه
روی صخره‌ای
عقاب را درون قاب
نهاده‌اند (همان:۳٥٦)

۵. ۲ .۳. وابسته‌های محدودکننده

این سازه‌های نحوی که غالباً همراه اسم و فعل ظاهر می‌شوند، از طریق تنگ کردن دایره‌ی شمول معنایی سازه، آن را خاص می‌سازند و بهتر و دقیق‌تر به مخاطب می‌شناسانند. از آن جا که این وابسته‌ها اصولاً بیانگر نگرش خاص به هسته است، از طریق برش‌های درون‌مصراعی برجسته می‌شود تا این ویژگی و خاص بودن، پررنگ‌تر گردد.

۵. ۲. ۳ .۱. صفت

یکی فرهنگ دیگر

نو،

برآر ای اصل دانایی (همان: ۲۹)

در شعر فوق تأکید شاعر بر نو بودن فرهنگ از طریق برش درون‌مصراعی و برجسته شدن صفت پدیدار گشته است. در دو قطعه شعر زیر نیز صفت‌های«غبارآلود»، «زشت» از طریق برش‌های درون‌مصراعی برجسته شده است:

غبارآلود و

زشت

آمد زمین

در دیده‌ی آدم

چو چشم خویشتن بگشود و رخسار زمین را دید (همان :۳٦۳)

در این شعر نیز صفت‌های «سرشار»، «پرطراوت» و «کوتاه»، از طریق برش پلکانی، برجسته شده تا هم ریزش سرشار و طراوت یک‌باره‌ی رگبار را تداعی کند و هم کوتاهی آن را:

رگبار تند بهاری

بر خواب دشت‌ها و

صحاری...

جاری است بر زبان جگن‌ها

هم بر زبان خاک و گون‌ها

سرشار و

پرطراوت و

کوتاه (همان:٤٥٢)

۵. ۲. ۳. ۲. قید

جای‌دادن قیدها در مرز برش‌های درون‌مصراعی، ضمن کارکرد زیبایی‌شناختی، موجب برجستگی معنایی و بلاغی آن‌ها نیز شده است:

آن روز از پریدن یک زاغ
در آسمان تنگ خیالش

تمام شک

تیغ یقین حضرت میر مبارزان
بُرنده گشت وگشت....(همان:٥١)

وقتی‌که چشم خویش گشودیم

شنگ و شاد

دیدیم
گویی رسیده‌ایم (همان:١٦٥)

۵. ۲. ٤. حرف ربط و اضافه

حرف ربط و اضافه در بسیاری از شعرهای *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* از طریق برش‌های درون‌مصراعی برجستگی معنایی و بلاغی پیداکرده است. در غالب موارد نگارش این حروف بر اساس معیارهای تقطیع موسیقایی و عروضی به شیوه‌های دیگر نیز امکان‌پذیر می‌نماید؛ با این همه، تاکید شفیعی بر این شیوه‌ی از نگارش، بیانگر این مطلب است که خود او آگاهانه این شیوه از تقطیع را پذیرفته تا برجستگی سازه‌ی نحوی در کنار موسیقی، کم اهمیت جلوه نکند.

در شعرهای زیر، حرف ربط «اما» در قالب برش درون مصراعی و به شکلی مستقل، نگاشته شده است. این امر جدای از این که مفهوم و معنای استدراکی «اما» را شدت بخشیده، از طریق ایجاد تعلیق، مخاطب را از نوعی لذت روایی نیز بهره‌مند ساخته است:

عاقبت آن صبح خواهد رست
نز میان باور فرتوت ما

امّا

از میان دفتر نقاشی اطفال (همان: ٢٥٦)

کرده در موج برکه در یخ برف
دست‌وپای خویشتن را گم
زیر صد فرسنگ برف
امّا
در عبور است از زمستان دانه‌ی گندم (همان: ٤۹۲)
می چرخد این تسبیح و عمر ما
پایان‌پذیرد
عاقبت
امّا...[۸] (همان: ٤٤۰)

در شعر زیر، مفهوم تخییری حرف ربط «یا» از طریق برش درون‌مصراعی، پررنگ‌تر و برجسته‌تر شده است. گذشته از این، درنگ و تعلیق پس از آن نیزکارکردی زیبایی‌شناسانه دارد:

با ابرها شکایت لب‌ها و صبرها
با صبرها حکایت بی‌آب ابرها
اما کسی ندید و ندانست
یا
دانست و دید لیک نیارست
تا بازگو کند که چه رفته است (همان: ٢٤)

در شعر زیر نیز تعلیق پس از «یا» با افزودن نقطه‌چین یا سه‌نقطه شدت یافته، حجمی از معانی و رازهای نگفته را در دل خود جای‌داده، مخاطب را در ابهامی زیبایی‌شناسانه غوطه ور ساخته است:

آیا
این بار چندم است که این جا
تبخیر می‌شوم
تبخیر و باز قطره به دریا
یا... (همان: ۸۵)

همین شکل از نگارش همراه با نقطه‌چین در خصوص حرف ربط **نیز هم** اعمال‌شده تا هم برجستگی معنایی پیدا کند هم تعلیقی زیبایی‌شناسانه:

بر لاجورد سرد سحرگاه
شنگرف گرم و شرم شگرفی
از دورتر کران و کناران
تا بی‌کرانه می‌رسد و
نیز... (همان:۲٦۸)

۵. ۲. ۵. شبه جمله‌ها

کاربرد شبه جمله‌ها در *هزاره دوم آهوی کوهی* غالباً با برش‌های درون‌مصراعی همراه شده است. این شبه جمله‌ها به‌صورت مستقل، نگاشته شده‌اند تا مفاهیمی عاطفی چون تحسین، تحذیر، تعجب، طلب، شادی و افسوس را به شکل برجسته‌تری نمایان سازند.

در شعر زیر، نگارش مستقل و پلکانی شبه جمله‌ی ندایی «آی»، علاوه بر مفهوم طلب، مفهوم تعظیم، تکریم و ستایش را نیز به شکل برجسته‌تری نشان داده است:

ناگاه
میغی میانه من و او
آه!
رگبار سیل از دور
درگاه
و بغض من سوار به تندر
در شیونی که:
«آی!
یگانه!
زندیق زندگار زمانه! »(همان: ۲۷)

در شعر زیر نیز شبه جمله «وه» که بیانگر عاطفه، تعجب و شگفتی است، از طریق برش درون‌مصراعی و برای تایید و تأکید مفهوم جمله‌ی‌بعد- بیان فاصله‌ها- برجسته شده است.

در نشابورم و جویای نشابور هنوز
وه
چه‌ها فاصله!
این جاست. (همان، ٤۲)

در شعر زیر، شبه جمله‌ی «آمین» به‌واسطه‌ی برش درون‌مصراعی، برجسته شده در فضایی قدسی و متعالی، نیایشگرانی را تداعی می‌کند که در همراهی داعی و به امید استجابت، زبان به آمین گشوده‌اند:

ای سراینده‌ی هستی، سر هر سطر و سرود
آن شکوه ازلی شادی و زیبایی را
داد و دانایی را
تو سخن را بده آن شوکت و آیین
آمین
نیز دوشیزگی روز نخستین
آمین (همان: ۳۰۱)

به طور کلی در ۲۳۳ مورد از ۳۹۰ برش درون مصراعی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای نحوی به چشم می‌خورد که از این میان، دفتر در«ستایش کبوترها» به ٦٨ مورد (۲۹/۱۸٪)، بیشترین رقم را به خود اختصاص داده و دفتر«غزل برای گل آفتابگردان» با ٣٦ مورد (۱۵/٤٥٪)،کمترین بوده است.

۱۱۰ مورد (٤٧/٢١٪) از این تعداد وابسته‌های محدود کننده و ٩٦ مورد (٤١/٢٠٪)، فعل است ؛ همچنین شبه جمله‌ها ۲۲مورد (۹/٤٤٪) و نقل قول‌ها نیز ٥مورد (٢/١٤٪) را به خود اختصاص داده‌اند.

نکته‌ی در خور توجه این که در بسیاری از موارد، برجسته‌سازی نحوی، با تشدید طنین موسیقایی همراه شده است. همچنین بسامد بالای فعل و وابسته‌های محدودکننده، حاکی از پویایی فزاینده و حرکت پرشتابی است که در متن، جریان دارد و از طریق برش‌های درون‌مصراعی، دوچندان شده است.

در بسیاری از موارد، اگر سازه‌های نحوی و واحدهای زبانی-که گزاره‌ی شعری را تشکیل می‌دهند- به صورت خطی و کنار هم نوشته می‌شدند، هیچ تمایز آشکاری پدید نمی‌آمد. اما از این طریق، بعضی از واحدهای نحوی از نقش برجسته‌تری برخوردار شده‌اند و مفاهیم ثانویه‌ای را القا می‌کنند که در بلاغت شعر تاثیرگذار است. گذشته از این، در این شیوه، خواننده از شیوه‌ی مختار شفیعی در خوانش شعرهایش نیز آگاه می‌شود واز فضای بصری نثر نیز به کلی دور می‌شود. این نکته را نیز نباید از یاد برد که شفیعی در غالب مواردی که به عنوان نمونه ذکر شد، می‌توانسته برش‌هایی بر اساس

عروض نیمایی پدید آورد؛ یعنی مرز برش‌ها را در ارکان عروضی قرار دهد با این همه ظاهراً این شیوه را برگزیده تا سازه‌های نحوی را به برجسته‌تر نماید.

٥. ٣. تشدید طنین و ضرب‌آهنگ و موسیقی شعر

یکی دیگر از کارکردهای اصلی برش‌های درون مصراعی در شعر شفیعی کدکنی، افزایش ضرب‌آهنگ موسیقایی شعر است. این برش‌ها هم از طریق درنگ‌ها و وقفه‌های ایجادشده در محل تقطیع و هم از طریق دخیل ساختن حس بینایی در دیدن و درک هماهنگی‌ها و تناسب‌های موسیقایی بین اجزای شعر، موجب می‌شود زنگ قافیه و نیز طنین دیگر توازن‌های موسیقایی بیشتر و خوش‌آهنگ‌تر به گوش رسد.

٥. ٣. ١. 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 جنبه‌ی موسیقایی آن‌ها، از امکانات دیگر این‌گونه هماهنگی‌ها نظیر نقش ارجاعی، برجستگی صوتی و هماهنگی آوایی- معنایی قافیه، بهره ببرد. (صهبا، ١٣٨٦: ١٠٤-١٠٦)

شفیعی همچون نیمای نوپرداز که قافیه را زنگ کلام می‌دانست، از طریق برش‌های درون‌مصراعی در شعرش می‌کوشد زنگ وآهنگ قافیه‌های کناری و درونی شعر را برجسته و آهنگین‌تر نماید.

در شعر زیر، شاعر به لحاظ اهمیتی که برای واژه‌های «جوانی»، «بیداری»، «بیماری» و «بیزاری» قایل است و نیز به لحاظ پررنگ‌تر کردن هماهنگی‌های صوتی پایان این واژه‌ها با ایجاد برش درون‌مصراعی آن‌ها را در پاره سطری 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 (شفیعی کدکنی، ١٣٨٢: ٤٠)

در این نمونه واژه‌های «انبوه، اندوه، کوه» ضمن القای عاطفه‌ی حزن‌آمیز شعر، به‌وسیله‌ی برش‌های درون مصراعی، برجسته‌تر شده‌اند:

فوجی از فاجعه
انبوهی از اندوه
چو کوه (همان:٢٩٤)

در شعر زیر، برش درون‌مصراعی علاوه بر زنگ قافیه ، طنین حضور ردیف را نیز برجسته‌ترکرده است :

چون صاعقه
در کوره‌ی بی‌صبری‌ام
امروز
از صبح که بر خواسته‌ام
ابری‌ام
امروز (همان: ١٩٦)

دراین شعر نیز برش درون‌مصراعی قافیه‌های باران و یاران را برجسته‌تر ساخته است:

رنگ در رنگ و
به هر رنگ
هزارانش طیف
نغمه در نغمه و
هر نغمه
به یاد یاران
قیژک کولی کوک است، درین تنگی عصر
راست
در پرده‌ی اندوه و
مقام باران (همان : ٢٣١)

۵. ۳. ۲. واژه‌های هم‌وزن

گاهی شاعر واژه‌های هم‌وزن را محل برش قرار می‌دهد و با قرار دادن هرکدام از این واژه‌ها در یک سطر، موجب آن می‌شود که آهنگ حاصل از دو کلمه‌ی هم‌وزن در فاصله‌ای معین با برجستگی و تشخص بیش تری به گوش برسد. (پورنامداریان، ١٣٧٤: ٣٩٥)

از خواست‌ها بر خواستن، در خود نشستن‌ها

این جا

آن‌سوی تر از آشکاری‌ها، نهان دیدن

اکنون

نیلوفری در زیر باران آسمان را می‌برد در خویش (شفیعی کدکنی،۱۳۸۲: ۲٤۲)

در شعر زیر واژه‌هایی «سبزاسبز» و «بالابال» چنین وضعیتی دارند:

عاقبت آن سرو

سبزاسبز

خواهد گشت و

بالابال (همان: ۲٥٦)

٥. ۳. ۳. قرینه‌های متناظر

شاعر با ایجاد برش در محل وقفه‌های نحوی از نظر موسیقیایی قرینه‌هایی متناظر پدید می‌آورد که گویی هرکدام حالت یک مصراع کوتاه را دارد. اگر پاره سطرهای پدید آمده، از همسانی پایانی نیز برخوردار باشند، زیبایی آن‌ها دوچندان می‌شود. در این شعر برش‌ها به‌گونه‌ای صورت گرفته که دو پاره‌ی متناظر نخست، ترفیع کامل دارند و در دوپاره‌ی میانی، ترصیع ناقص وجود دارد:

نفست شکفته بادا و

ترانه ات شنیدم

گل آفتابگردان

نگهت خجسته بادا و

شکفتن تو دیدم گل آفتابگردان (همان: ۲۰٤)

٥. ۳. ٤. کلمات مکرر

گاهی شاعر برای برجسته ساختن این مختصه‌ی سبکی (تکرار کلمات) از برش‌های درون‌مصراعی بهره می‌گیرد؛ مانند دو واژه‌ی «باد» و «جنگ» در مثال‌های زیر:

و برگ‌ها

در باد و

باد آکنده از باران (همان: ۱۳۹)

جنگ،

جنگ لشکری است بی‌امان

جنگ برگ با خزان

جنگ روشنی و تیرگی ست (همان:۳۸۰)

به‌طورکلی ۲٦۳ مورد(٦۷/٤۳ ٪) از ۳۹۰ برش درون‌مصراعی موجود در *هزاره*، برش میان اجزا و واحدهای موسیقایی است که دفتر «غزل برای آفتابگردان» با ۷٤ مورد (۲۸/۱۳٪) بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است و دفترهای «در ستایش کبوترها» با ٦٦ مورد (۲۵/۰۹٪) «مرثیه‌های کاشمر» با ٥٤ مورد (۲۰/٥۳٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با ٤۰ مورد (۱٥/۲۰٪) و «خطی ز دل‌تنگی» با ۳۱ مورد (۱۱/۷۸٪) پس‌از آن قرار می‌گیرد.

گفتنی است ۱۸۷ مورد (۷۱/۱۰٪) از این رقم را برجسته‌سازی واژه‌های هم‌قافیه به خود اختصاص داده است. تکرار کلمه با ۳٥ مورد (۱۳/۳۰٪)، برجسته‌سازی کلمات متوازن با ۲۰ مورد (۷/٦۰ ٪) و ساختن قرینه‌های متناظر با ۱۸ مورد (٦/٨٤٪)، در مرتبه‌های قبلی قرار دارند.

بررسی یافته‌های این بخش از آن حکایت دارد که بیشترین برش‌های درون مصراعی در *هزاره دوم آهوی کوهی* با هدف تشدید طنین موسیقایی و ضرب آهنگ شعر صورت گرفته است. البته در بسیاری از موارد، این ضرب آهنگ با دیداری شدن شعر و نیز برجسته شدن واحدهای نحوی پررنگ‌تر نیز شده است؛ به گونه‌ای که سبک شخصی خاصی را برای شفیعی به وجود آورده که در شعر کم‌تر شاعری به چشم می‌خورد. نکته‌ی مهم دیگر این یافته‌ها، قافیه‌اندیشی شفیعی و اهمیتی است که او به گونه‌های مختلف قافیه می‌دهد. این مساله موج موسیقایی خاصی را در مجموعه‌ی *هزاره دوم آهوی کوهی* به طور عام و در دفتر «غزل برای گل آفتابگردان» به شکل خاص، پدید آورده است.

٦. نتیجه‌گیری

از بررسی و تحلیل یافته‌های تحقیق می‌توان به این نتایج دست یافت:

۱. برش‌های درون‌مصراعی یا تقطیع پلکانی شعرکه نوعی از هنجارگریزی نوشتاری محسوب می شود، در *مجموعه هزاره دوم آهوی* کوهی به صورت آگاهانه و به شکل چشم گیری به کاررفته به صورت یکی از ویژگی‌های سبکی شعر شفیعی در آمده است.

۲. به نظر می‌رسد شفیعی با هدف ایجاد فرم شاعرانه، گریز از فضای بصری نثر، ایجاد یا تشدید تناسب‌های موسیقایی، القای شیوه‌ی خوانش شعر به مخاطب، القای عاطفه و تصویر متناسب با محتوای شعر (دیداری کردن شعر) و نیز برجسته‌سازی عناصر زبانی و سازه‌های نحوی با هدف القای مفاهیم بلاغی، از برش‌های درون‌مصراعی در شعر خود سود جسته‌است. بررسی داده‌های آماری حاکی از آن است که شفیعی بیش‌تر با هدف افزایش ضرب آهنگ شعر و طنین موسیقایی آن و نیز برجسته‌سازی واحدهای نحوی، از برش‌های درون‌مصراعی بهره برده‌است.

۳. در مجموعه شعر *هزاره دوم آهوی کوهی* به طور کلی ۳۹۰ بار از برش‌های درون‌مصراعی استفاده‌شده است؛ البته پراکندگی این امر در دفترهای مختلف شعری یکسان نیست. از این میان، دفتر «*در ستایش کبوترها*» با ۹٦ مورد (۲٤/٦۱٪) بیش‌ترین میزان را به خود اختصاص داده و در سایر دفترها این میزان به این نحو است:«مرثیه‌های سرو کاشمر»۸۵ مورد (۲۱/۷۹٪) «*غزل برای گل آفتابگردان*» ۸۲ مورد (۲۱/۰۲٪) «*ستاره‌ی دنباله‌دار*» با ٦٦مورد (۱٦/۹۳٪) و «*خطی ز دل‌تنگی*» با ٦۱ مورد (۱۵/٦٤٪).

٤. آن چه از منظر روش‌شناسی در این چنین بررسی‌هایی اهمیت دارد این است که هرچند عامل موسیقایی در تحلیل برش‌های درون‌مصراعی تاثیرگذار است، نباید صرفاً با رویکردی موسیقایی به بررسی آن پرداخت؛ بلکه لااقل به دو رویکرد دیگر دیداری کردن شعر و نیز برجسته‌سازی زبانی نیز باید توجه کرد؛ در غیر این صورت، هیچ یک از برش‌های درون‌مصراعی شعر سپید و نیز بخشی از برش‌های درون مصراعی اشعار نیمایی، قابل تحلیل نخواهند بود.

۵. بر اساس یکی از یافته‌های این پژوهش مشخص شد از مجموعه ۳۹۰ مورد برش درون‌مصراعی در شعر شفیعی،۲٦۷مورد با هدف موسیقایی و ۲۳۳مورد با هدف برجسته سازی نحوی به کار رفته است . نزدیکی این دو عدد به یکدیگر و نیز حاصل جمعشان که بیشتر از ۳۹۰ است از این امر حکایت دارد که در بسیاری از برش‌های درون‌مصراعی دو یا حتی سه عامل موسیقایی و برجسته‌سازی زبانی در آن واحد، دخیل بوده‌اند.

یادداشت‌ها

۱. ر.ک. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۷)

۲. این موارد گاه در اشعار شاملو که خود طلایه‌دار استفاده از این تمهید شعری است نیز به چشم می‌خورد.

به مهر
مرا در خواب دیدی
و با تو
بیدار شدم (رک: روزبه، ۱۳۸۵)

۳. شمس قیس در *المعجم* می‌نویسد: «از اصناف موشح آن چه بر صورت درختی نهند، آن را مشجر خوانند، آن‌چه بر شکل مرغی نهند آن را مطیر خوانند؛ آن‌چه بر شکل دایره نهند، آن را مدور خوانند و آن‌چه بر شکل گرهی از اشکال هندسی نهند آن را معقد خوانند و آن‌چه را بر اضلاع شکلی نهند، چنان‌که طولاً و عرضاً بر توان خواند، آن را مظلع (مربع)خوانند».(شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۹۷-۳۹۹)

برای این‌گونه شعرها(ر.ک: رادفر، ١٣٦٨؛ شمس قیس رازی، ۱۳۷۳ و وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹)

٤. «گیلیام آپولینز»(۱۸۸۰-۱۹۱۸)، شاعر فرانسوی در ادبیات فرانسه و«جرج هربرت» (۱۵۹۳-۱٦۳۳)، شاعر انگلیسی، از بنیان‌گذاران شعر کانکریت بوده‌اند. در ایران این نوع شعر با موج نو و پس از انتشار مجموعه اشعاری از احمدرضا احمدی با نام طرح، در سال ١٣٤١ آغاز شد. بعدها شاعران دیگری چون حمید مصدق، یداله رویایی، نصرت رحمانی و طاهره صفارزاده نیز این شیوه را در شعرشان به کار بستند. اگرچه می‌توان شباهت‌هایی میان این شعرها و نمونه‌هایی از صنعت توشیح در آثار پیشینیان پیدا کرد، شعر دیداری اغلب تحت‌تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم و کشیده شدن دامنه‌ی کوبیسم به عرصه‌ی ادبیات، رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت. (ر.ک: رضی، ۲۰۰۹) همچنین برای بررسی این نوع شعر در ادبیات انگلیسی، (ر.ک: Higgin 1987)

۵. برخی از محققان دیدگاه‌های مایاکوفسکی در خصوص برش‌های درون‌مصراعی را با این کلام خواجه نصیر که گفته بود: «رعایت فصل و وصل به‌جای خویش اقتضای شبه وزنی کند» بی‌ارتباط ندانسته‌اند. (ر.ک: کابلی، ١٣٧٦: ٥٤ و نصیرالدین طوسی، ١٣٦٧: ٥٥٧)

٦. از آن جمله، منوچهر شیبانی دربرخی اشعار *جرقه*(١٣٢٤) نخستین مجموعه شعر نیمایی خود، از برش‌های درون‌مصراعی استفاده کرد(ر.ک: شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ٢٨٦- ٢٩١)

۷. نیز (ر.ک:شفیعی کدکنی،۱۳۸۲: ۱۲۵، ۱۳۹، ٤٦٥)

۸. غالب اماهای به‌کاررفته در *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* به همین شکل نوشته شده‌اند. (رک: همان :۲۰۷، ۲۵٦،۲۷۰، ۳۲۳، ۳۲۵) نگارش مستقل و جداگانه‌ی «ولیکن» و «ولی» نیز، هم معنای استدراکی این حروف ربط را افزایش داده، هم تعلیق و درنگ پس از آن‌ها را برجسته ساخته‌است (رک: همان: ۷۹ و١٦٥)

۹. رک: همان:۵۵.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*. ج۲، تهران: مرکز.

پور نامداریان، تقی. (۱۳۷٤). *سفر در مه*؛ تأملی در شعر احمد شاملو. تهران: زمستان.

رضی، احمد. (۲۰۰۹). «شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران». *الدراسات الادبیه*، لبنان: جامعه لبنان، شماره پیاپی، ۵۳-٦۵ (آخرین بازنگری ۹٤/۱/۸)
<http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=138878 >

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۵). «کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع در شعرسپید». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، سال اول، شماره ۲، صص۹۵-۱۱۸.

شاملو، احمد. (۱۳۸۲). *مجموعه‌ی آثار*. تهران: نگاه.

شاملو، احمد. (۱۳۸٤). *مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه*. تهران: نگاه.

شعیری،حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی؛ هاتفی، محمد. (۱۳۸۸). «معنا در تعامل متن و تصویر؛ مطالعه‌ی نشانه‌شناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده». *پژوهش‌های ادبی*، سال ٦، شماره ۲۵، صص۳۹-۷۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *هزاره دوم آهوی کوهی*. تهران: سخن.

شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی). (۱۳۸۱). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج۱، تهران: مرکز.

صفوی، کورش.(۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱، تهران: چشمه.

صهبا، فروغ؛ عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸٦). «برش‌های درون‌مصراعی در شعر معاصر». *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*؛ سال ٤؛ شماره ۱۵، صص۸۱-۱۱۱.

طوسی، نصیرالدین (خواجه نصیر). (۱۳٦۷). *اساس الاقتباس*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

فلکی، محمود. (۱۳۸۵) *موسیقی در شعر سپید فارسی*. تهران: دیگر.

قیس رازی شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر الاشعار العجم*. تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

کابلی، ایرج. (۱۳۷٦). *وزن‌شناسی و عروض*. تهران: آگه.

محمدعلی، محمد. (۱۳۷۲). *گفت‌وگو*(با شاملو، دولت‌آبادی و اخوان ثالث). تهران: قطره.

Higgins, Dick:pattern poetry ;Guide to an unknown literature ; State University of New York;1987.

از آن‌جا که درج جدول های متعدد موجب افزایش حجم مقاله خواهد شد صرفاً به درج سه جدول بسنده شد.

جدول۱: بسامد برش‌های درون‌مصراعی در *هزاره‌ی‌دوم آهوی کوهی*

دفترهای شعری	تعداد	درصد
«درستایش کبوترها»	۹٦	۲٤/٦۱
«مرثیه های سرو کاشمر»	۸۵	۲۱/۷۹
«غزل برای گل آفتابگردان»	۸۲	۲۱/۲
«ستاره‌ی دنباله دار »	٦٦	۱٦/۹۳
«خطی ز دلتنگی»	٦۱	۱۵/٦٤

جدول ۲: بسامد برش‌های درون‌مصراعی با هدف تشدید طنین موسیقایی

اهداف موسیقایی برش‌های درون مصراعی	تعداد	درصد
واژه های هم‌قافیه	۱۸۷	۷۱/۱۰
تکرار کلمه	۳۵	۱۳/۳۰
برجسته‌سازی کلمات متوازن	۲۰	۷/٦۰
ساختن قرینه های متناظر	۱۸	٦/۸٤

جدول ۳: بسامد برش‌های درون‌مصراعی با هدف برجسته سازی واحدهای نحوی

واحدهای نحوی	تعداد	درصد
وابسته های محدودکننده	۱۱۰	٤۷/۲۱
فعل	۹٦	٤۱/۲۰
شبه جمله	۲۲	۹/٤٤
نقل قول	۵	۲/۱٤