

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

معصومه فرج‌پور\*\*  
دانشگاه رازی کرمانشاه

سیدمحسن حسینی\*  
دانشگاه لرستان

### 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 شفیعی کدکنی صورت گرفته، مشخص شد در مجموعه "هزاره‌ی دوم آهوی کوهی" در مجموع ۳۹۰ بار از برش‌های درون‌مصراع‌ی استفاده شده 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 درون‌مصراع‌ی، 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 ره‌گذر 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

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 اشاره کرده، عوامل شناخته‌نشده‌ای هم دارد که فقط قابل حس است.<sup>۱</sup> 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.<sup>۲</sup> 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 آهویی کوهی به تجزیه و تحلیل برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر شفیعی کدکنی خواهد پرداخته است؛ مسأله‌ای که می‌تواند یکی از نموده‌های سبک شخصی شفیعی کدکنی نیز به شمار آید.

## ۲. پیشینه تحقیق

پورنامداریان در کتاب سفر در مه (۱۳۷۴) 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 (۱۳۷۶) 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 درون‌مصراع‌ی در شعر معاصر» (۱۳۸۶) عمدتاً با تأکید بر شعر شاملو مساله‌ی برش‌های درون‌مصراع‌ی 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 صورت‌گرفته 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 در خود 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 شعرائی 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، دیگر شاعران نیز اتفاق نظر دارند» (صهبا، ۱۳۸۶: ۹۰) ثالثاً کارکردی زیبایی‌شناسانه داشته‌اند، رابعاً در محل درست به کار رفته‌اند و در خوانش درست شعر نیز یاری‌گر مخاطبند. بر این اساس، بدون تأکید بر جنبه‌ای خاص (مثلاً موسیقی یا برجسته‌سازی زبانی)، برش‌های درون‌مصراع‌ی به کار رفته در شعر شفیع‌ی با توجه به تأکید 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 معیار موسیقی 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 درون‌مصراع‌ی 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 شعری پذیرفت؛ سپس بر اساس معیاری سه‌گانه (موسیقی، برجسته‌سازی 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.

#### ۴. برش‌های درون‌مصراع‌ی

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 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 صفحه‌ی کاغذ، مانند یک تصویر عینی نمایان شود. (صهبا، ۱۳۸۶: 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 به تناسب آهنگ، عاطفه و محتوا، به گونه‌ای 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 تداعی‌کننده‌ی شعرهای موشح عربی و فارسی است.<sup>۳</sup> (نگارش اشعار در قالب اشکالی چون پرنده، حیوان، درخت غیره) و از طرفی یادآور شعرهای نگاشتنی (pattern poem) یا شعرهای تجسمی یا دیداری (concrete poem) در ادبیات اروپایی.<sup>۴</sup> در هر حال ویژگی مشترک این‌گونه شعرها تأکید بر شکل بصری آن‌هاست که به شکلی معنادار از طریق نحوه‌ی چینش سطرها و واژگان، تداعی‌کننده‌ی پیام‌های ثانویه هستند: «به گونه‌ای که معنای کلامی را از طریق آن تقویت کرده به‌مثابه شریک معنایی برای آن عمل می‌کنند.» (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱)

تفاوت عمده‌ی برش درون‌مصراعی با این‌گونه تفنن‌های شعری در ارزش زیبایی‌شناختی آن‌هاست. در واقع موارد مذکور عمدتاً در حد تفنن شعری باقی مانده، نتوانسته ارزش زیبایی‌شناختی در حوزه‌ی قابل توجهی پیدا کند، حال آنکه برش‌های درون‌مصراعی در صورتی که 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، معتقد است «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 می‌شود که در شعر جلوه‌ی بارزتری دارد؛ این‌گونه پیام‌ها خود یکی از شیوه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر شاملوست

به طوری که از یک طرف بر توازن‌های کلامی و از طرف دیگر بر پیام‌های معنایی آن می‌افزاید.» (پور نامداریان، ۱۳۷۴: 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 به مراتب از ارتباط با نشانه‌های زبانی، سریع‌تر صورت می‌گیرد. به تعبیر دیگر، این نوع از نوشتن شعر، اگر به درستی 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 به جای آن که معنا را بنویسد تصویری از آن ترسیم می‌کند «بر اساس این ترفند هنری نظام‌های نشانه‌ای در هم ادغام شده فرصتی ایجاد می‌شود تا متن به شکلی چندسویه یا چندجهته خواننده شود. شاعران این گونه 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 از هنر 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 شعر را بر خاسته از آرا و افکار فرمالیست‌ها به شکل عام و مایاکوفسکی به طور خاص، می‌دانند.<sup>۵</sup> 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 معنانشناسی قرار دارد. (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 پس از این هجاها مکثی طولانی‌تر از مکث بین مصراع‌ها اعمال نشود ریتم موردنظر، به دست نمی‌آید.» (کابلی، ۱۳۷۶: 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 از جمله دلایلش برای انتخاب این شیوه از نگارش شعر می‌داند: «وقتی قرار است شعری که نوشته شده 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، ج ۳: ۷۰۴)<sup>۱</sup>، احمد شاملو در سال ۱۳۲۸ از شیوه‌ی برش‌های درون‌مصراع‌ی به‌عنوان تمهیدی الفاکر و به شکلی هدفمند، در شعر استفاده کرد. در این رویکرد، جدای از تأثیرگذاری ادبیات اروپایی، شیوه‌ی 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.

شفيعی کدکنی نیز در آخرین مجموعه‌های شعریش به شکلی گسترده، از برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر بهره‌جسته است. به‌گونه‌ای که بعضی از دفترهای شعری امروزش (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 شفيعی به سنت موسیقی شعر فارسی، ظاهراً در عرصه و صحنه‌ی شعر او - نسبت به دیگر شاعران - خوش‌تر نشسته است.

##### ۵. مهم‌ترین کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی برش‌های درون‌مصراع‌ی

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، ۱۳۷۴: ۳۹۴)

شاملو خود نیز در توجیه روی آوردنش 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 بیش‌تر 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 ضرب‌آهنگ 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، ۱۳۸۴: ۴۰)

از یاد نباید برد که اگر در شعر شاملو برش‌های درون‌مصراع‌ی ترجمان ضرب‌آهنگ مورد تایید شاعر بوده، در شعر شفيعی، 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 درون‌مصراع‌ی 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، از نظر روانی به خواننده می‌قبولاند که با شعر روبه‌روست. نوشتن شعر به این صورت، نوعی آمادگی برای ایجاد احساس موسیقایی در خواننده پدید می‌آورد که می‌تواند به‌تدریج به‌صورت حس و عادت درآید. (پاشایی، ۱۳۷۸: ۴۷۵)

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 سوبه‌ی متن فراهم می‌شود و لایه‌های زیرین در روستاخت متن متجلی می‌شود. (شعیری، ۱۳۸۸: ۶۳)

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 شفيعی به حساب آورد.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، شفيعی کدکني در مجموعه‌های شعری اخیرش، اقبال بیش‌تری به برش‌های درون‌مصراع‌ی داشته‌است. به‌طورکلی در یک بررسی آماری مشخص شد در مجموعه‌ی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، در مجموع ۳۹۰ بار از برش‌های درون‌مصراع‌ی استفاده‌شده که البته پراکندگی این مقوله در دفترهای مختلف شعری، یکسان نیست.

از این میان «در ستایش کبوترها» ۹۶ مورد (۲۴/۶۱٪) 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 (۲۱/۰۲٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با ۶۶ مورد (۱۶/۹۳٪) و «خطی ز دل‌تنگی» با ۶۱ مورد (۱۵/۶۴٪)، پس‌از آن قرار می‌گیرند. از دیگر نتایج این بررسی رسیدن به این واقعیت بود که برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر شفيعی عمدتاً با سه هدف دیداری کردن شعر، تشدید طنین و ضرب آهنگ موسیقایی شعر و نیز برجسته‌سازی سازه‌های نحوی، صورت گرفته‌است.

### ۵. ۱. دیداری کردن شعر

یکی از کارکردهای برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر شفيعی کدکني، 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 و تصویر 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 قرار دارد.

برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر شفیع‌ی کدکنی ... ۳۱

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

روح ابری و

افق سرخ و

درختان صرعی (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۲: ۴۳)

این برش‌ها و چیدمان واژگانی حاصل از آن، گاه به تصویرها و شکل‌هایی می‌انجامد، که به صورت 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 به گونه‌ای است که تصویر چتری بازگونه و باز، دیداری شده است:

مثل چتری بازگونه، باز

یا نه، مثل سایه‌ی چتری

می‌رود و حفره در زیر قدم‌های تو می‌آید

می‌شتابدی، 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: ۴۰۰)

در این قطعه نیز چینش واژگان به گونه‌ای 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: ۴۵)

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 پرندگان را در آسمان صبح، به تصویر کشیده، مخاطب را از لذت تناسب موسیقی تصویری و محتوای شعر، بهره‌مند ساخته است:

پرندگان غریب

به روی

سربی

سرد

سپیده

در پرواز (همان: ۷۲)

در شعر شفيعی برش‌های درون‌مصراع‌ی گاه نه یک شکل و تصویر، بلکه مفاهیم انتزاعی نظیر: افتادن، چکیدن، جاری شدن و وزیدن را نیز به تصویر کشیده‌اند؛ همچون شعر زیر که تصویر چکیدن را در ذهن، تداعی می‌کند:

وین سوی؛

در بی چراغی‌ها،

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: ۳۳۶)

به‌طورکلی ۷۴ 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 پس از آن دفترهای «غزل برای گل آفتابگردان» با ۱۷ مورد (۲۲/۹۷٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با ۱۶ مورد (۲۱/۶۲٪) «خطی ز دل‌تنگی» با ۱۴ مورد (۱۸/۹۱٪) و «در ستایش کبوترها» با ۶ 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 چیش آشنایی زدایانه‌ی واژه‌ها، کلمات و سطرها، به تصویرسازی و دیداری کردن شعر، نایل آمده و معانی ثانویه‌ی ای را بر متن شعرهایش افزوده است.

آنچه در این بررسی نباید از یاد برد اهمیت قصد و نیت 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.

### ۲.۵. برجسته‌سازی سازه‌های نحوی

یکی دیگر از کارکردهای برش‌های درون‌مصراع‌ی اشعار، برجسته‌سازی‌هایی است که روی عناصر مختلف زبانی صورت می‌گیرد. این گونه 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 به کاررفته، و مقوله‌های مختلف دستوری را دربرمی‌گیرد.

#### ۲.۵.۱. نقل قول‌ها

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 تار عنکبوت

نوشتند روی باد:

«کاین دولت خجسته‌ی جاوید زنده‌باد»<sup>۴</sup> (همان: ۱۱۶)

#### ۲.۵.۲. 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. (۴۱/۲۰٪) 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:

سیاوشی در آتش

رفت و

ز آن سو

خوک بیرون شد (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 به کاررفته، به مخاطب القا می‌کند این رفتن، از جنس رفتن قهرمانانه، افتخارآمیز و مظلومانه‌ی سیاوش 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: ۲۴۷)

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 نهاده است:

به‌جای آن دو چشم تیز دوربین

دو مهره‌ی سیاه تیره تاب

**نهاده‌اند**

و پشت شیشه

روی صخره‌ای

عقاب را درون قاب

نهاده‌اند (همان: ۳۵۶)

۳. ۲. ۵. 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.

۱. ۳. ۲. ۵. 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: ۳۶۳)

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: ۴۵۲)

۵. ۲. ۳. ۲. قید

جای‌دادن قیده‌ها 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

بُرندۀ گشت و گشت... (همان: ۵۱)

وقتی که چشم خویش گشودیم

شنگ و شاد

دیدیم

گویی رسیده‌ایم (همان: ۱۶۵)

۵. ۲. ۴. حرف ربط و اضافه

حرف ربط و اضافه در بسیاری از شعرهای هزاره‌ی دوم آهوی کوهی از طریق برش‌های درون‌مصراع‌ی برجستگی معنایی و بلاغی پیدا کرده 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، کم‌اهمیت جلوه نکند.

در شعرهای زیر، حرف ربط «اما» در قالب برش درون‌مصراع‌ی 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

اما

از میان دفتر نقاشی اطفال (همان: ۲۵۶)

کرده در موج برکه در یخ برف  
دست‌وپای خویشان را گم  
زیر صد فرسنگ برف

اما

در عبور است از زمستان دانه‌ی گندم (همان: ۴۹۲)

می چرخد این تسبیح و عمر ما  
پایان‌پذیرد

عاقبت

اما...<sup>۱</sup> (همان: ۴۴۰)

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 نیز کارکردی  
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: ۲۴)

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 غوطه‌ور 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: ۲۶۸)

### ۵. ۲. ۵. شبه جمله‌ها

کاربرد شبه جمله‌ها در هزاره دوم آهوی کوهی غالباً با برش‌های درون‌مصراع‌ی همراه شده است. این شبه جمله‌ها به صورت 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 تأکید مفهوم جمله‌ی بعد- بیان فاصله‌ها- برجسته شده است.

در نشابورم و جویای نشابور هنوز

وه

چه‌ها فاصله!

این جاست. (همان، ۴۲)

ع. ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۷، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۹۴ (پیاپی ۲۶)

در شعر زیر، شبه جمله‌ی «آمین» به واسطه‌ی برش درون‌مصراع‌ی، برجسته شده در فضای 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 درون‌مصراع‌ی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای نحوی به چشم می‌خورد که از این میان، دفتر در «ستایش کبوترها» به ۶۸ مورد (۲۹/۱۸٪)، بیشترین رقم را به خود اختصاص داده و دفتر «غزل برای گل آفتابگردان» با ۳۶ مورد (۱۵/۴۵٪)، کمترین بوده است.

۱۱۰ مورد (۴۷/۲۱٪) از این تعداد وابسته‌های محدود کننده و ۹۶ مورد (۴۱/۲۰٪)، فعل است؛ همچنین شبه جمله‌ها ۲۲ مورد (۹/۴۴٪) و نقل قول‌ها نیز ۵ مورد (۲/۱۴٪) 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 شفيعی در خوانش شعرهایش نیز آگاه می‌شود و از فضای بصری نثر نیز به کلی دور می‌شود. این نکته را نیز نباید از یاد برد که شفيعی 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.

### ۳.۵. تشدید طنین و ضرب‌آهنگ و موسیقی شعر

یکی دیگر از کارکردهای اصلی برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفيعی 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.

### ۳.۵.۱. 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 جنبه‌ی موسیقایی آن‌ها، از امکانات دیگر این‌گونه هماهنگی‌ها نظیر نقش ارجاعی، برجستگی صوتی و هماهنگی آوایی - معنایی قافیه، بهره‌برد. (صهبا، ۱۳۸۶: ۱۰۴-۱۰۶)

شفيعی همچون نیمای نوپرداز که قافیه را زنگ کلام می‌دانست، از طریق برش‌های درون‌مصراعی در شعرش می‌کوشد زنگ و آهنگ 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 می‌گسترده،

مثل جوانی، مثل بیداری

و در نگاه من

هستی به تنگی می‌گراید

مثل بیماری و بیزاری (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۴۰)

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

فوجی از فاجعه

انبوهی از اندوه

چو کوه (همان: ۲۹۴)

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

چون صاعقه

در کوره‌ی بی‌صبری‌ام

امروز

از صبح که بر خواسته‌ام

ابری‌ام

امروز (همان: ۱۹۶)

در این 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: ۲۳۱)

### 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 تشخیص بیش تری به گوش برسد. (پورنامداریان، ۱۳۷۴:

۳۹۵)

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: ۲۴۲)  
در شعر زیر واژه‌هایی «سبزاسبز» و «بالابال» چنین وضعیتی دارند:  
عاقبت آن سرو

### سبزاسبز

خواهد گشت و

بالابال (همان: ۲۵۶)

### ۳.۳.۵. قرینه‌های متناظر

شاعر با ایجاد برش در محل وقفه‌های نحوی از نظر موسیقایی 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 به گونه‌ای 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

گل آفتابگردان (همان: ۲۰۴)

شکفتن تو دیدم

### ۳.۴.۵. 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 ۲۶۳ مورد (۶۷/۴۳٪) از ۳۹۰ برش درون‌مصراع‌ی موجود در هزاره، برش میان اجزا و واحدهای موسیقایی است که دفتر «غزل برای آفتابگردان» با ۷۴ مورد (۲۸/۱۳٪) بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است و دفترهای «در ستایش کبوترها» با ۶۶ مورد (۲۵/۰۹٪) «مرثیه‌های کاشمر» با ۵۴ مورد (۲۰/۵۳٪) «ستاره‌ی دنباله‌دار» با ۴۰ مورد (۱۵/۲۰٪) و «خطی ز دل‌تنگی» با ۳۱ مورد (۱۱/۷۸٪) پس از آن قرار می‌گیرد.

گفتنی است 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 (۷/۶۰٪) و ساختن قرینه‌های متناظر با ۱۸ مورد (۶/۸۴٪)، در مرتبه‌های قبلی قرار دارند.

بررسی یافته‌های این بخش از آن حکایت دارد که بیشترین برش‌های درون‌مصراع‌ی 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 شفيعی به وجود آورده که در شعر کم‌تر شاعری به چشم می‌خورد. نکته‌ی مهم دیگر این یافته‌ها، قافیه‌اندیشی شفيعی 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.

## ۶. 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 می‌شود، در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی به صورت آگاهانه و به شکل چشم‌گیری به کاررفته به صورت یکی از ویژگی‌های سبکی شعر شفيعی در آمده است.



۲. به نظر می‌رسد شفيعی 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 شفيعی 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 استفاده شده است؛ البته پراکنده‌گی این امر در دفترهای مختلف شعری یکسان نیست. از این میان، دفتر «در ستایش کبوترها» با ۹۶ مورد (۲۴/۶۱٪) 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 ۶۶ مورد (۱۶/۹۳٪) و «خطی ز دل‌تنگی» با ۶۱ مورد (۱۵/۶۴٪).

۴. 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 درون‌مصراع‌ی اشعار نیمایی، قابل تحلیل نخواهند بود.

۵. بر اساس یکی از یافته‌های این پژوهش مشخص شد از مجموعه ۳۹۰ مورد برش درون‌مصراع‌ی در شعر شفيعی، ۲۶۷ مورد با هدف موسیقایی و ۲۳۳ مورد با هدف برجسته‌سازی 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. (شفيعی 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، آن چه بر شکل مرغی نهند آن را مطیر خوانند؛ آن چه بر شکل دایره نهند، آن را مدور خوانند و آن چه بر شکل گرهی از اشکال هندسی نهند آن را معقد خوانند و آن چه را بر اضلاع شکلی نهند، چنان‌که طولاً و عرضاً بر توان خواند، آن را مطلق (مربع) خوانند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۹۷-۳۹۹)

برای این‌گونه شعرها (رک: رادفر، ۱۳۶۸؛ شمس قیس رازی، ۱۳۷۳ و وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹) ۴. «گیلیام آپولینز» (۱۸۸۰-۱۹۱۸)، شاعر فرانسوی در ادبیات فرانسه و «جرج هربرت» (۱۵۹۳-۱۶۳۳)، 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 ۱۳۴۱ 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 کویسیم به عرصه‌ی ادبیات، رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت. (رک: رضی، ۲۰۰۹) همچنین برای بررسی این نوع شعر در ادبیات انگلیسی، (رک: 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. (رک: کابلی، ۱۳۷۶: ۵۴ و نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۷: ۵۵۷)

۶. از آن جمله، منوچهر شیبانی در برخی اشعار جرعه (۱۳۲۴) نخستین مجموعه شعر نیمایی خود، از برش‌های درون‌مصراع‌ی استفاده کرد (رک: شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۱: ۲۸۶-۲۹۱)

۷. نیز (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۲۵، ۱۳۹، ۴۶۵)

۸. غالب اماهای به‌کاررفته در *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* به همین شکل نوشته شده‌اند. (رک: همان: ۲۰۷، ۲۵۶، 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 و ۱۶۵)

۹. رک: همان: ۵۵.

### فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*. ج ۲، تهران: مرکز.
- پور نامداریان، تقی. (۱۳۷۴). *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، ۵۳-۶۵ (آخرین بازنگری ۹۴/۱/۸)
- <<http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=138878>>
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۵). «کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع در شعر سپید». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، سال اول، شماره ۲، صص ۹۵-۱۱۸.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۲). *مجموعه‌ی آثار*. تهران: نگاه.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۴). *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 ۶، شماره ۲۵، صص ۳۹-۷۰.
- شفيعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شفيعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *هزاره دوم آهوی کوهی*. تهران: سخن.
- شمس لنگرودی (محمدتقی جواهری گیلانی). (۱۳۸۱). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج ۱، تهران: مرکز.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱، تهران: چشمه.
- صهبا، فروغ؛ عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «برش‌های درون‌مصراع‌ی در شعر معاصر». *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*؛ سال ۴؛ شماره ۱۵، صص ۸۱-۱۱۱.
- طوسی، نصیرالدین (خواجه نصیر). (۱۳۶۷). *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 الأشعار العجم*. تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
- کابلی، ایرج. (۱۳۷۶). *وزن‌شناسی و عروض*. تهران: آگه.
- محمدعلی، محمد. (۱۳۷۲). *گفت‌وگو(با شاملو، دولت‌آبادی و اخوان ثالث)*. تهران: قطره.

۴۸ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۷، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۹۴ (پیاپی ۲۶)

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

جدول ۱: بسامد برش‌های درون‌مصراع‌ی در هزاره‌ی دوم آهوی کوهی

دفعه‌های شعری	تعداد	درصد
«درستایش کبوترها»	۹۶	۲۴/۶۱
«مرثیه‌های سرو کاشمر»	۸۵	۲۱/۷۹
«غزل برای گل آفتابگردان»	۸۲	۲۱/۲
«ستاره‌ی دنباله دار»	۶۶	۱۶/۹۳
«خطی ز دلتنگی»	۶۱	۱۵/۶۴

جدول ۲: بسامد برش‌های درون‌مصراع‌ی با هدف تشدید طنین موسیقایی

اهداف موسیقایی برش‌های درون‌مصراع‌ی	تعداد	درصد
واژه‌های هم‌قافیه	۱۸۷	۷۱/۱۰
تکرار کلمه	۳۵	۱۳/۳۰
برجسته‌سازی کلمات متوازن	۲۰	۷/۶۰
ساختن قرینه‌های متناظر	۱۸	۶/۸۴

جدول ۳: بسامد برش‌های درون‌مصراع‌ی با هدف برجسته‌سازی واحدهای نحوی

واحدهای نحوی	تعداد	درصد
وابسته‌های محدودکننده	۱۱۰	۴۷/۲۱
فعل	۹۶	۴۱/۲۰
شبه جمله	۲۲	۹/۴۴
نقل قول	۵	۲/۱۴