

بررسی برش های درون مصراعی در شعر قیصر امین پور

مریم ابوالقاسمی*

شهلا علیه پور**

چکیده

«برش های درون مصراعی» عبارت است از برش زدن در مصراع های شعر و ایجاد وقفه های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره ها به صورت عمودی یا پلکانی. برش های درون مصراعی به عنوان پدیده ای نوین در شعر معاصر به دلیل نقش برجسته در تقویت رسانگی زبان، دیداری نمودن شعر، جنبه های زیباشناختی و القای مفاهیم ثانوی در میان شاعران معاصر رواج یافته است. در میان شاعران معاصر ایران، «قیصر امین پور» از جمله شاعرانی است که از این شیوه به خوبی بهره برده است. مهم ترین مواضع برش های درون مصراعی در شعر امین پور عبارتند از: برش میان اجزاء و واحدهای تصویری به منظور دیداری کردن تصاویر شاعرانه، برش میان اجزاء و واحدهای زبانی به منظور تکیه و تأکید بر آنها، برش میان اجزاء و واحدهای موسیقایی به منظور برجسته سازی هماهنگی های آوایی. از این رو در این مقاله شیوه های کاربرد برش های درون مصراعی و مواضع آنها در شعر قیصر امین پور مورد بررسی و تأمل قرار گرفته است.

واژه های کلیدی: شعر معاصر، قیصر امین پور، برش های درون مصراعی، دیداری کردن، برجسته سازی

M – Abolghasemi@ sbu.ac.ir

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

Shahla.alihpour۶۶@yahoo.com

**کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

در شعر معاصر با توجه به تمهیدات و امکانات نوشتاری گوناگونی که وجود دارد امکان القای پیام های ثانوی شعر توسط شاعر شدت بیشتری می یابد. از جمله این امکانات نوشتاری که در نتیجه آن واژه ها تصویری دقیق از معانی را در ذهن مخاطب بر جای می گذارد می توان به دیداری کردن تصاویر شعری اشاره کرد.

«عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد وقتی به صورت نوشتار درمی آید منش دیداری پیدا می کند. بدین ترتیب نشانه های زبانی که به قول سوسور (Saussure) و پیرس (pierce) سمبلیک اند و ارتباط میان آنها و موضوعشان قراردادی است، به نشانه های آیکونیک (Iconic) تبدیل می شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه های آیکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده می شود، پیام هایی هم از این نشانه های ثانوی به خواننده منتقل می شود که در شعر جلوه های بارزتری دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۴۲ و ۴۴۳)

از اینرو شاعران شعر نو برای برجسته سازی واژه ها یا بخش هایی از شعر خود شیوه متفاوتی را در نوشتن پاره ها و مصراع های شعر به کار می گیرند. «شعر دیداری» (Concrete poem) در واقع محصول کوششی است که شاعران در جهت دیداری تر کردن و القای بیشتر مقصود و مفهوم شعر خود به کار برده اند.

«اگرچه می توان شباهت هایی میان شعر تصویری با نمونه هایی از صنعت توشیح^۱ در آثار پیشینیان پیدا کرد ولی شعر تصویری معاصر و به ویژه شعر دیداری اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم^۲ (Imagism) و کشیده شدن دامنه کوبیسم^۳ (Kubism) به عرصه ادبیات رونق گرفت. در ایران موج نو^۴ مهم ترین جریانی بود که تا اندازه زیادی به سرودن اشعار تصویری و دیداری کمک کرد.» (رضی، ۲۰۰۹: ۶)

در شعر دیداری، واژگان شعری، سطرها و مصراع ها به ترتیبی قرار می گیرند و نگاشته می شوند تا شعر در مجموع طرح و شکل خاصی که بیانگر درونمایه و موضوع، معنا و حالت شاعر است را شکل دهد و به تصویر کشد. در این شیوه، شاعر با استفاده از شیوه های هنجارگریزی به نگارش

نقاشانه شعر می پردازد و شعر به گفته هوراس «نقاش کلمات» می شود. شاعر شعر را با کلمات نقاشی کرده، به آن حالت ملموس و «نوشتاری - دیداری» می دهد. هر چند این قالب در گذشته هم رواج داشته و شاعرانی چند بر این سیاق به آفرینش شعری پرداخته اند، اما در شعر معاصر به ویژه با رواج هنرهای تجسمی (گرافیک و فیلم) و شرایط خاص روانی - اجتماعی، شاعران بیشتر به آن روی آورده اند. (احمدیان، ۱۳۹۰: ۲۵)

شعر دیداری به معنای امروزی آن اغلب در شعر معاصر و در اشعار شاعران نوپرداز خود را نشان می دهد. از جمله شیوه هایی که می توان شکل شعر را دیداری کرد «برش های درون مصراعی» است که به عنوان نوعی هنجارگریزی نوشتاری پدیده ای تازه در شعر معاصر به شمار می آید. در میان شاعران معاصر، «قیصر امین پور» از جمله شاعران دهه سوم پس از نیمه به شمار می آید. او از اولین نسل شاعران انقلاب است که به شعر نیمایی روی آورد و حجم اصلی آثار شعری او را اشعار نیمایی دربرمی گیرد. در این اشعار شاعر با احاطه بر افق کلی شعر از زوایای گوناگون به بازتاب خصایص عینی و ذهنی شعر می پردازد. برش های درون مصراعی از جمله شیوه های عادت زدایی و برجسته سازی در شعر قیصر است به گونه ای که از یک سو بر توازن های کلامی و از سویی دیگر بر پیام های معنایی آن می افزاید. **انجمن علمی زبان ادبی فارسی**

قیصر در برخی از اشعار نیمایی خود با برهم زدن تقطیع سطرها علاوه بر اثر گذاری آنی شنیداری کلمات به بهره گیری بصری مخاطب نیز می اندیشد. بنابراین مسئله و موضوع اصلی در این مقاله بررسی گونه های متنوع برش های درون مصراعی در اشعار قیصر امین پور است؛ از اینرو مهم ترین مواضع برش های درون مصراعی در شعر قیصر در میان مجموعه های شعری او که اشعار نیمایی او را دربرمی گیرد (ظهر روز دهم، مثل چشمه مثل رود، به قول پرستو، تنفس صبح، آینه های ناگهان، گلها همه آفتابگردانند، دستور زبان عشق) مورد توجه بوده و تجزیه و تحلیل شده است.

آشنایی با شیوه های دیداری کردن تصاویر شعری و مواضع برش های درون مصراعی در اشعار قیصر امین پور به عنوان یکی از شاعران مطرح سه دهه اخیر در شعر معاصر از اهداف اصلی نگارش این مقاله می باشد.

برش های درون مصراعی

برش های درون مصراعی به عنوان شیوه ای برای دیداری کردن شعر به کار می رود که در آن شاعر با برهم زدن تقطیع اشعار خود امکان برجسته سازی، مرکزیت بخشی و تصویر سازی در شعر را فراهم می کند؛ این امر سبب تشخیص واژه ای خاص در شعر، راحت خواندن سطر و یا ایجاد شکلی تصویری از شعر می شود.

«برش های درون مصراعی که به لحاظ نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می شود، عبارت است از برش زدن در مصراع های شعر و ایجاد وقفه های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره ها به صورت عمودی یا پلکانی. در شعر معاصر گونه های متنوع برش های درون مصراعی، موجب تقویت رسانگی زبان شده و جنبه های زیباشناختی و بلاغی بسیاری برای شعر معاصر به ارمغان آورده است.» (صهبا و عمران پور، ۱۳۸۶: ۸۳)

مانند شعر زیر که شاعر از طریق برش زدن میان واژه ها، اجزای شعر را به صورتی نوشته است که علاوه بر الفاظ، شکل نوشته نیز به شیوه بصری مفهوم «چکیدن قطره ها» را القا می کند. شکل پلکانی شعر سبب شده است تا تصویر «ه» نمایانگر شکل قطره های آب باشد و از سویی دیگر تلفظ سه گانه و پی در پی واژه «قطره» القاگر صدای برخورد آب با خاک است:

« در طنین بی سرانجام تداعی ها...
ششمین نمایش ملی پژوهش های ادبی
با فرود

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

قطره

قطره

قطره های آب

روی خاک» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۱۲)

اگر سه مصراع شعر زیر به صورت جمله ای در یک سطر نوشته شود به یک منظره ساده غیر شعری بدل می شود، حال آنکه این جمله از ساختار خود دور شده و شاعر از طریق تقطیع و برش میان واژه ها ارائه گر یک لحظه منجمد است که عیناً به ذهن مخاطب منتقل می شود و در نتیجه سطر پایانی شعر «شادی شمشاد» چشمگیرتر شده است:

- «آخرین برگ درخت افتاد

در حیاط خلوت پاییز

شادی شمشاد!» (دستور زبان عشق، ص ۳۲)

پیشینهٔ برش های درون مصراعى به دههٔ قرن بیستم میلادی و مایاکوفسکی (۱۸۹۳ - ۱۹۳۰) شاعر روس می رسد. اینگونه اشعار که آن را به اشعار شبانی یونان باستان نسبت داده اند با آثار شعرای دورهٔ رنسانس رواج یافت و در اشعار «جرج هربرت» شاعر قرن هفدهم کمال پیدا کرد. می توان پیشینهٔ نظریهٔ مایاکوفسکی را در شعر فارسی و احیاناً در شعر ملت های دیگر پی گیری کرد. تنها اختلاف میان وقفه های درون مصراعى در شعر کهن فارسی با نظریهٔ مایاکوفسکی در این است که در شعر کهن فارسی دنبالهٔ کلام پس از وقفه ها به صورت افقی ادامه می یابد اما در شعر مایاکوفسکی، ادامهٔ سخن به صورت پلکانی یا عمودی به سطر بعد منتقل می شود و تصاویر شاعرانه را از طریق حس بینایی نیز قابل دریافت می کند. استفادهٔ گسترده از برش های درون مصراعى در شعر فارسی به وسیلهٔ شاملو آغاز شد. او نخستین بار در سال ۱۳۲۸ از این شیوه به صورت یک «تمهید القاگر» و به شکلی هدفمند در شعر استفاد کرد. (صهبا و عمران پور، ۱۳۸۶: ۸۴ - ۸۷)

شاملو دربارهٔ علت نگارش اشعار خود به شیوهٔ پلکانی به عنوان مهم ترین ویژگی برش های درون مصراعى به دو عامل «معماری شعر» و «تقطیع» آن که خواندن و درک شعر را آسان تر می سازد اشاره می کند. (رک: پاشایی، ۱۳۷۸: ۴۴۰)

از آنجا که درک کلیهٔ زیبایی های شعر در گرو درست خوان شعر است، از اینرو شاعر تمهیدی به کار می برد تا بدان وسیله خوانش صحیح شعر را مشخص کند. «تقطیع یک مصراع در چند پاره، رعایت وقفه ای کوتاه را به دنبال خواندن هر پاره ایجاب می کند و بازگشت از انتهای هر مصراع به آغاز مصراع وقفه ای طولانی تر را سبب می شود و این جریان خواننده را در خواندن صحیح و صورت دلخواه گوینده هدایت می کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۴۴ و ۴۴۵)

علاوه بر این برخی از واحدهای نحوی زبان به وسیلهٔ برش های درون مصراعى از نقش برجسته تری برخوردار می شود و مفاهیم جدیدی را القا می کند. همچنین شاعر با استفاده از برش در اجزای سازندهٔ تصاویر شعری به آفرینش زیبایی می پردازد. برش های درون مصراعى را می توان در سه گروه زیر قرار داد:

- ۱- برش میان اجزاء و واحدهای تصویری برای دیداری کردن تصاویر شاعرانه.
- ۲- برش میان اجزاء و واحدهای زبانی به منظور تکیه و تأکید بر آنها.
- ۳- برش میان اجزاء و واحدهای موسیقایی به منظور برجسته سازی هماهنگی های آوایی.

۱- برش میان اجزاء و واحدهای تصویری

از جمله نقش های برش های درون مصرعی، فیزیکی کردن واژه هاست؛ بدین معنا که شکل نوشتاری شعر و زمینه دیداری آن، طرحی را پیش چشم بیننده می گذارد و تصویر مورد نظر را به او القا می کند و در واقع واژه ها تصویری دقیق از معانی را در ذهن مخاطب به جای می گذارد. در شعر قیصر این برش ها اغلب شامل گزاره هایی است که در آنها شاعر فضا و تصویری از اشیاء بیرون از ذهن ارائه می دهد. از جمله در شعر زیر شاعر با استفاده از برش، دو پاره سطر پدیده آمده را به صورت پلکانی نوشته و «میوه» را در سطر بالا و «شاخه» را در سطر پایین قرار داده است تا خواننده از طریق حس بینایی نیز از زیبایی ناشی از دیدن فاصله مکانی میان این دو عنصر تصویری بهره مند شود:

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

« در شهر ما بلوغ

آن میوه ای است

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

که نارسیده شاخه رها کرده است! (تنفس صبح، ص ۴۱)

نخستین عنصری که در تقطیع سطرهای زیر مشاهده می شود، «معماری بصری» آن است. ظاهراً این برش ها شبیه پایین آمدن از پله هاست اما در حقیقت عکس این حرکت را انجام می دهیم؛ بدین معنا که از هر سطری که می گذریم به اوج شعر نزدیک می شویم و در واقع از پایین پلکان به بالاترین آن صعود می کنیم:

« راستی باز هم می توانم

بار دیگر از این پله ها

خسته

بالا بیایم

تا تو را در لحظه ای بی تعارف

روی آن صندلی های چوبی

با همان خنده بی تکلف بینم؟» (گلها همه آفتابگرداند، ص ۵۹)

۱ - ۱ - فضا سازی

شاعر برای عینی کردن تصاویر شعری، محل برش ها را به گونه ای برمی گزیند که فضا و تصویری از اشیاء بیرون از ذهن ایجاد کند. بدین ترتیب او با نقاشی کردن فضای عینی، واحدهای نحوی را متناسب با مفهوم شعر به منظور دیداری کردن تصویر و القای مفهوم شعر به کار می برد. بدین شیوه شکل چیدن کلمات و عبارات در ایجاد فضایی مناسب با موضوع و القای تصویر و عاطفه مطرح در شعر مؤثر واقع می شود.

در اینگونه شعری روش های فضا سازی و صورت نگاری از قواعد دستوری زبان مهم تر می شود. لغات و گزینه های واژگانی به لحاظ فیزیکی اهمیت بیشتری می یابند و شکل قرار گرفتن آنها در سطر شعری نقش تعیین کننده ای پیدا می کند. در این حالت کلیت شعر یا ساختار کلی و ادراک آن به عنوان یک پدیده نقشی اساسی در فهم آن بازی می کند و خواننده از این ادراک حسی به دریافت ذهنی می رسد. (احمدیان، ۱۳۹۰: ۳۴)

در شعر قیصر در میان اجزاء و واحدهای تصویری، اغلب برش ها به منظور ایجاد فضایی مناسب با مفهوم شعر صورت می گیرد. اینگونه برش ها با طرحی که از فضای بیرون شعر ارائه می دهد، زمینه را برای ورود به فضای درونی و احوال نفسانی شاعر فراهم می کند.

در شعر زیر که شعری دراماتیک در فضایی نمادین و حماسی است، شاعر به خوبی محیط کلاس را فضا سازی می کند و با استفاده از برش ها، مکث ها و دوباره خوانی ها علاوه بر ایجاد انتظار برای باقی ابیات و دعوت خواننده به تفکر و تأمل، حسی ملموس و طبیعی از کلاس درس در روزهای دفاع مقدس و انقلاب پدید آورده است. علامت سه نقطه در این شعر با استفاده از برش برجسته شده است و به ایجاد فاصله در هجاها و سکوت موسیقایی کمک می کند و سبب می شود تا نغمه ای آشنا با رفتن به ریتمی دیگر، نغمه ای دیگر را القا کند:

- « باز هم اول مهر آمده بود

و معلم آرام

اسم ها را می خواند:

- اصغر پورحسین!

پاسخ آمد:

- حاضر

- قاسم هاشمیان!

پاسخ آمد:

- حاضر

- اکبر لیلازاد

... -

پاسخش را کسی از جمع نداد

بار دیگر هم خواند:

- اکبر لیلا زاد!

... -

پاسخش را کسی از جمع نداد

همه ساکت بودیم...

ناگهان در دل خود زمزمه ای حس کردیم

غنچه ای در دل ما می جوشید
ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

گل فریاد شکفت!

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

همه پاسخ دادیم:

- حاضر!

ما همه اکبر لیلا زادیم! « (مثل چشمه مثل رود، ص ۲۷)

در شعر زیر شاعر با استفاده از چینش واژگان در قالب برش های درون مصراع می کوشد تا روشی متفاوت را در القای احساس و اندیشه مطرح در شعر به کار برد. در این شعر برش پلکانی، حرکت از بالا به پایین و از آسمان به زمین را تداعی می کند که در بیان مفهوم شعر (هبوط و مسئله جبر و اختیار در زندگی انسان) مؤثر واقع شده است:

- « مرا

به جشن تولد

فرا خوانده بودند

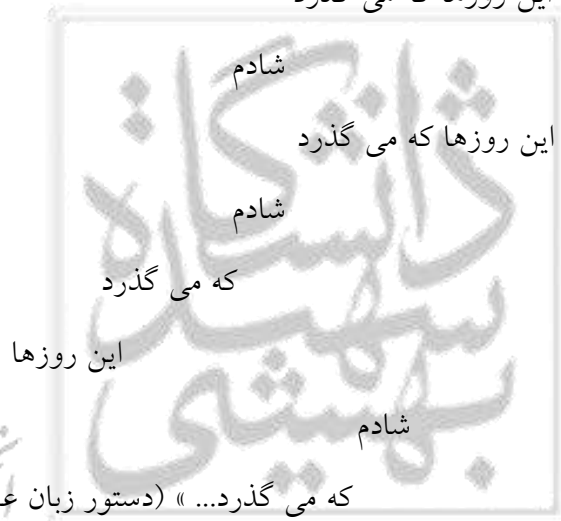
چرا

سر از مجلس ختم

درآورده ام؟» (دستور زبان عشق، ص ۲۲)

در نمونه زیر شیوه برش ها و حرکت سطرها همراه با چرخش واژه «شادی» پیام شعر (گذشت روزها) را به شیوه دیداری نیز به خواننده القا می کند:

- « این روزها که می گذرد



نخمس علی زبان ادبی فارسی (دستور زبان عشق، ص ۲۵)

۱- ۲- مفهوم افتادن و ریزش

در برخی موارد شاعر با استفاده از برش به منظور ایجاد فضایی مناسب با موضوع، مصراع ها را به صورتی می نویسد تا مفاهیمی از قبیل افتادن، ریزش، انداختن، سقوط و پستی را از طریق نوشتاری و حرکت از بالا به پایین به شکل دیداری درآورد.

از جمله در شعر زیر که شاعر مفهوم «افتادن» را به صورت زیر دیداری کرده است:

- « افتاد

انسان که برگ

- آن اتفاق زرد-

می افتد

افتاد

انسان که مرگ

- آن اتفاق سرد-

می افتد

اما

او سبز بود و گرم که

افتاد» (تنفس صبح، ص ۲۱)

در شعر زیر فعل «بر زمین انداختن» به شیوه بصری نیز القا می شود:

- «کودک ما، با دل صد مرد

تیغ را ناگه فرود آورد!

و سواران را ز روی زین

بر زمین انداخت» (ظهر روز دهم، ص ۲۴)

در نمونه زیر استفاده از تقطیع در مصراع ها سبب شده است تا عمل «ریزش» از طریق حس بینایی نیز دریافت شود:

- «نام تو چیست؟

غوغای رودخانه همسایگی است

وقتی به شیب دره

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی (آینه های ناگهان، ص ۴۵)

۱- ۳- عینی کردن امور ذهنی

شاعر به وسیله برش های درون مصراع عیانی، امور ذهنی را نیز دیداری می کند.

در شعر زیر استفاده از برش و حرکت از بالا به پایین، «افتادن حرف از دهن» را به صورت بصری

نیز القا می کند:

- «چرا تا شکفتم

چرا تا تو را داغ بودم، نگفتم

چرا بی هوا سرد شد باد

چرا از دهن

حرفهای من

افتاد» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۴۱)

در نمونه زیر مفهوم ذهنی «معنای زندگانی» به صورت زیر عینی شده است:

– «در ذهن آهین شما تنها

از ابتدای رعشه فرمان

تا ائتلاف تکمه و انگشت است

معنای زندگانی انسان! «(تنفس صبح، ص ۲۶)

۲- برش میان اجزاء و واحدهای زبانی

بیشتر برش های درون مصراع میانی اجزاء و واحدهای زبانی صورت می گیرد. شاعر معمولاً واحدهای زبانی را که دارای معنای مجازی یا مفهوم ضمنی است از طریق برش مورد تأکید و برجسته سازی قرار می دهد. در شعر قیصر در میان واحدهای زبانی که در مرز برش های درون مصراع قرار می گیرد «فعل» بیشترین بسامد را داراست. مهم ترین موارد برش میان اجزاء و واحدهای زبانی عبارتند از:

۲- ۱- شبه جمله ندایی

کلیه جمله های طلبی به ویژه هنگامی که در مفهومی غیر از مفهوم اصلی به کار رفته باشند مشمول برش های درون مصراع می شوند و از میان آنها، شبه جمله های ندایی بیش از انواع دیگر مورد تأکید و برجسته سازی قرار می گیرند. مفهوم توأمان «طلب» در شبه جمله ندایی به تنهایی سبب برجستگی آن در رشته کلام می شود و زمانی که «ندا» بر مفهوم دیگری نیز دلالت کند برجستگی آن اهمیت بیشتری پیدا می کند. به همین دلیل تقریباً کلیه شبه جمله های ندایی در شعر معاصر بر اثر برش های درون مصراع، یک سطر یا پاره سطر را به خود اختصاص می دهند. (صهبا و عمران

پور، ۱۳۸۶: ۹۵ و ۹۶)

در شعر زیر شاعر با کاربرد ندا ابتدا توجه مخاطب را جلب می کند، سپس امر دیگری (قیام و شهادت) را از او درخواست می کند:

– «این زمان، او را

در میان لاله های سرخ باید جست
از میان خون پاک او در آن میدان
باغی از گل رُست

این زمان، اما
آی کودک، کودک دیروز
مردِ فرداها!

باغ گل در انتظار توست « (ظهر روز دهم، ص ۲۷)

تواتر جملات ندایی در شعر زیر همراه با برش ها و تقطیع های پیاپی، استغاثه شاعر را دیداری تر کرده است:

- « با توام

ای لنگر تسکین!

ای تکان های دل!

ای آرامش ساحل!

با توام

ای نور!

ششای منشور! همایش ملی پژوهش های ادبی

ای تمام طیف های آفتابی!

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

ای کبودِ ارغوانی!

ای بنفشابی!

با توام ای شور ای دلشوره شیرین!

با توام

ای شادی غمگین!

با توام

ای غم!

غم مبهم! « (آینه های ناگهان، ص ۵۵)

در شعر زیر شاعر با خطاب قرار دادن «دیوار» و تقطیع آن در سطر جداگانه به معنای استعاره آن

توجه دارد:

- « دیوار!

دیوار سرد و سنگی سیار!

آیا رواست مرده بمانی

در بند آنکه زنده بمانی؟ » (تنفس صبح، ص ۱۶)

۲ - ۲ - نقل قول

در شعر به ویژه نقل قول هایی که دارای معنای مجازی باشند از طریق برش برجسته می شوند تا

توجه خواننده بیش از پیش به معنای مجازی آنها جلب شود. مانند شعر زیر:

- « غنچه با دل گرفته گفت:

«زندگی،

لب ز خنده بستن است

گوشه ای درون خود نشستن است.»

گل به خنده گفت:

«زندگی شکفتن است

با زبان سبز، راز گفتن است.» (به قول پرستو، ص ۹)

در شعر زیر عبارت نقل قول به صورت پرسش بلاغی از طریق برش پلکانی برجسته شده که

خواننده را به تفکر واداشته و دچار تنش و تناقض کرده است:

- « شهیدی که بر خاک می خفت
۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

چنین در دلش گفت:

«اگر فتح این است

که دشمن شکست،

چرا همچنان دشمنی هست؟» (دستور زبان عشق، ص ۱۷)

در شعر زیر نیز شاعر علاوه بر برجسته سازی نقل قول از طریق تقطیع سطرها، با استمداد از بازی

زبانی و تقابل لفظی بر معنای مجازی نقل قول تأکید می کند:

- « شهیدی که بر خاک می خفت

سرانگشت در خون خود می زد و می نوشت

دو سه حرف بر سنگ:

«به امید پیروزی واقعی

نه در جنگ،

که بر جنگ!» (دستور زبان عشق، ص ۱۸)

۲-۳- فعل و وابسته های آن

فعل به عنوان رکن اصلی جمله در میان ارکان جمله که به شیوه برش برجسته می شود بیشترین بسامد را داراست؛ از اینرو در شعر قیصر ۴۸/۲۱ درصد از برش های پلکانی پیش از فعل یا گروه های فعلی و وابسته های آن روی داده است.

در شعر زیر شاعر در بیان تحقق آرمان ها در هنگام ظهور منجی (عج)، دو فعل «شکفتن» و «شکستن» را به وسیله برش در سطرهای جداگانه جای داده است تا علاوه بر تأکید بر این دو فعل، توجه خواننده را نیز به آنها جلب کند:

«... روزی که سبز، زرد نباشد

گل ها اجازه داشته باشند

هر جا که دوست داشته باشند

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی بشکفتد

دل ها اجازه داشته باشند

هر جا نیاز داشته باشند ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

بشکنند» (آینه های ناگهان، ص ۱۳)

در نمونه زیر «رفتن» با استفاده از برش مورد تأکید قرار گرفته و شاعر آن را در پاره سطر مستقل نشانده است تا اولاً نشان دهد که نوع رفتن متفاوت است و ثانیاً علاوه بر بیان نگرش خود دیگران را نیز به این نوع رفتن برانگیزد:

«رفتن

همیشه رفتن

حتی همیشه در نرسیدن

رفتن!» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۵۵)

در شعر زیر فعل «فرو بردن» علاوه بر اینکه از حیث تصویر سازی، زیبایی شناختی و معنایی دارای اهمیت است، با استفاده از برش میان دو جزء آن مورد تأکید قرار گرفته و شاعر با شیوه نوشتاری زیر آن را دیداری کرده است:

- « دندان گرد سنگ

- سنگاسیاب نان -

چون لقمه ای بزرگ

جهان را

آخر به کام خویش فرو

خواهد برد» (آینه های ناگهان، ص ۷۰)

۲ - ۴ - وابسته های محدود کننده

وابسته های محدود کننده نظیر «صفت»، «بدل» و «قید» بیانگر دیدگاه خاص گوینده می باشد از اینرو از طریق برش پلکانی و قرار گرفتن در سطر مستقل برجسته می شود و مورد تأکید قرار می گیرد. مانند «آرام و سربه زیر» در شعر زیر:

- « - وقتی که بره ای همایش ملی پژوهش های ادبی

آرام و سربه زیر

با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر ماه ۱۳۹۱

نزدیک می شود

زنگوله اش چه آهنگی

دارد؟» (دستور زبان عشق، ص ۲۳)

در شعر قیصر در میان واحدهای زبانی، پس از فعل، «وابسته های محدود کننده» اغلب به وسیله برش و تقطیع پلکانی برجسته می شوند. در میان وابسته های محدود کننده نیز «قید» بیش از صفت و بدل به وسیله برش برجستگی می یابد.

مهم ترین انواع وابسته های محدود کننده عبارتند از:

۲- ۴- ۱- صفت

صفت به ویژه صفت هایی که دارای نقش زیباشناختی است از طریق برش پلکانی و قرار گرفتن در سطر جداگانه برجسته می شود. در شعر زیر صفت «یکریز» به وسیله برش علاوه بر برجستگی معنایی، به دلیل هماهنگی با قافیه پایانی مفهوم «ریزش» را نیز به خواننده القا می کند:

- «با گریه های یکریز

یکریز

مثل ثانیه های گریز



در شعر زیر نیز صفت با قرار گرفتن در پاره سطر مستقل برجسته شده است و از سویی دیگر آکره و نفرت شاعر را بیان می کند:

- «... پس بهتر است درز بگیری

این پاره پوره پیرهن همایش ملی پژوهش های ادبی
بی بو و خاصیت را

که چشم هیچ چشم به راهی را
۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

روشن نمی کند!» (دستور زبان عشق، ص ۲۴)

۲- ۴- ۲- بدل

در برخی موارد به منظور تأکید و برجسته سازی میان بدل و مبدل منه به وسیله برش فاصله ایجاد می شود. مانند عبارت «چار گل - چار شهید» در شعر زیر که علاوه بر بیان دیدگاه گوینده نسبت به مبدل منه به وسیله برش مورد تأکید قرار گرفته است:

- «باد بی رحم خزان

ناگهان از سر دیوار، پرید

و بر این باغ وزید

بهترین گل ها را

از دل باغچهٔ مدرسه چید

- چار گل، چار شهید - « (مثل چشمه مثل رود، ص ۲۶)

در شعر زیر نیز بدل که بیانگر احساس حقارت و سرزنش گوینده است به وسیلهٔ برش و قرار گرفتن در سطر مستقل برجسته شده است:

- « ای کودک! ای نجابت دزفولی!

با آن نگاه گنگ چه می گویی؟

ما را

- این خیل شاعران تماشا را - « (تنفس صبح، ص ۴۴)

در نمونهٔ زیر نیز با هدف تأکید و برجسته سازی به وسیلهٔ برش میان بدل و مبدل منته شکست ایجاد شده است:

- « روزی دگر گذشت

امروز باز ما

در غایت غروب

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

بر شانه هایمان به نهایت رساندیم

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

اما دریغ، باز

ما زرد ماندیم

و در رثای او

- آن آفتاب خوب جنوبی -

با درد خواندیم « (تنفس صبح، ص ۲۹)

۲ - ۴ - ۳ - قید

شاعر گاهی برای تأکید و برجسته سازی، «قید» را مشمول برش های درون مصرعی و در یک پاره سطر مستقل قرار می دهد؛ مانند قیدهایی «شاید»، «نه» و «انگار» که در شعر زیر علاوه بر بیان حالت

شک و تردید و نفی با قرار گرفتن در سطر مستقل مورد تأکید قرار گرفته است:

- « این بوی غربت است

که می آید

بوی برادران غریبم

شاید

بوی غریب پیره‌نی پاره

در باد

نه!

این بوی زخم‌گرگ نباید باشد...

انگار

بوی رفتن

می آید» (آینه‌های ناگهان، ص ۱۲۹)

در شعر زیر قرار گرفتن قید نفی «نه» در یک سطر و سکوت و وقفه پس از آن علاوه بر برجستگی خاص کلمه به تصمیم شاعر در سطرهای آتی شعر (کاری به کار عشق نداشتن) قطعیت بخشیده است:

- « نه! ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

کاری به کار عشق ندارم!

من هیچ چیز و هیچ کسی را ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

دیگر

در این زمانه دوست ندارم» (دستور زبان عشق، ص ۱۴)

شعر زیر با کلمه «اما» آغاز می‌شود و نشان می‌دهد که شاعر شعر را از مقطعی که مهم و گفتنی است آغاز کرده و از بیان مقدمه صرف‌نظر کرده است. آغاز شعر بدون مقدمه و با علامت سه نقطه و سپس وقفه‌ای که پس از کلمه «اما» ایجاد شده است علاوه بر دعوت خواننده به توجه و تأمل و ایجاد انتظار برای سطرهای دیگر وی را بیش از پیش با فضای شعر آشنا می‌کند و این امر اهمیت سطر اول شعر و تقطیع پس از آن را آشکار می‌سازد:

- « ... اما

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم

در امتداد راهرویی کوتاه

در آن کتابخانه کوچک...

ما بی صدا مطالعه می کردیم

اما کتاب را که ورق می زدیم

تنها

گاهی به هم نگاهی...

ناگاه

انگشت های «هیس!»... (دستور زبان عشق، ص ۱۰)

۲ - ۵ - سازه های نحوی تقابل ساز

کارکردهای تقطیع از جمله ایجاد سکوت، خالیای عمق دهنده و ... سبب می شود تا موقعیت ساختاری مفردات شعر، خاصه تقابل ها و استحاله های آن، بیش از ترکیب ها و ترتیب های زبانی واژگان و نحو کلام برجستگی یابند. (پاشایی، ۱۳۷۸: ۴۶۸)

«سازه های نحوی تقابل ساز، سازه هایی هستند که بدون نشانه یا به کمک نقش نما دلالت بر مفاهیمی می کنند که متضاد یا در تقابل با یکدیگر هستند. سازه های تقابل ساز نشانه دار مانند عبارت هایی که با نقش نمای «از» و «تا» شروع شده بیانگر ابتدا و انتهای زمان و مکان هستند. در زبان گفتار، اگر علاوه بر بعد زمان یا مکان، ابتدا و انتهای آن نیز مورد توجه باشد، گوینده سازه های متقابل را با تکیه ادا می کند. اما به سبب آن که تکیه از نشانه های زبرزنجیره ای زبان است و در نوشتار نمایان می شود شاعر «تکیه دار» بودن دو سازه متقابل را با برش پلکانی نشان می دهد.»

(صهبا و عمران پور، ۱۳۸۶: ۱۰۲) مانند شعر زیر:

«... هر کتابی را به قصد فال واکردن

از کتاب حافظ شیراز

تا تقویم روی میز...» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۱۲)

در شعر زیر «تا» بیانگر فاصله مکانی است. عمق سکوتی که در پایان هر بند وجود دارد اگر به

شکل بدون تقطیع و بدون برش پلکانی نوشته می شد، از دست می رفت. از نظر آوایی و موسیقایی نیز توالی مصوت بلند «آ» عمق می یابد و به شدت اثر فعل «دنبال کردن» می افزاید. تکرار مصوت «آ» به عنوان یک طنین فرازین و فراگیر که در هنگام ادای آن دهان باز می شود، بالا رفتن و اوج را تداعی می کند:

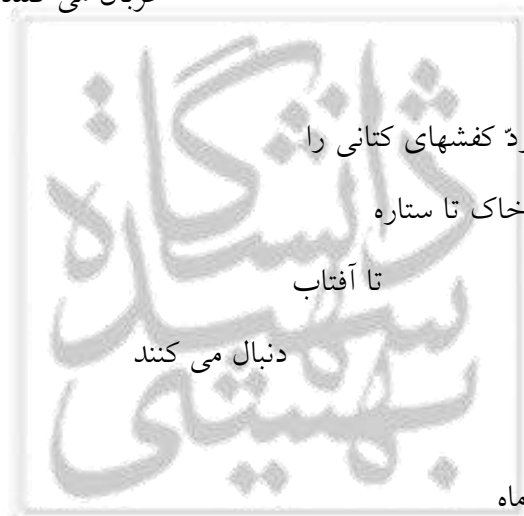
- « وقتی که بالهای سراسیمه

باد را

غریب می کنند



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



از ماه

بوی کتان سوخته می آید» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۲۶)

نوع دوم از سازه های نحوی تقابل ساز، سازه های بدون نشانه است که واژه ها در آنها از لحاظ مفهوم در تقابل با یکدیگرند. مانند دو واژه «خوب» و «بد» در شعر زیر که در یک تقابل جفتایی

برجستگی خاصی در کلام ایجاد کرده اند: **۱۳۹۱ دی**

- «... از خوبی تو بود

که من

بد شدم!» (همان، ص ۶۸)

۳ - برش میان اجزاء و واحدهای موسیقایی

از آنجا که موسیقی در انتقال مایه عاطفی شعر و اندیشه ناشی از آن نقش اساسی دارد از جمله عناصر مهم شعر به شمار می آید. موسیقی شعر بر اثر تکرار و تناسب میان اجزاء و واحدهای

موسیقایی (واج ها، هجاها، واژه ها و قرینه های کلامی) ایجاد می شود. شیوه برش ها در شعر امروز در بسیاری موارد به موسیقی شعر نیز پیوند می خورد. این برش ها که اغلب قافیه های درونی را شامل می شود بر غنای موسیقایی شعر قیصر می افزاید.

در شعر زیر جدانگاری واژگان «باران»، «بهاران»، «چشمان» و «غباران» سبب نمود هم قافیگی میان آنها و پدیداری آهنگ کناری شده است:

- « باران

بهاران را

جدی نمی گیرد

چشمان من

خیل غباران را» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۳۵)

گروهی از عوامل که در ایجاد نظام موسیقایی شعر مشارکت دارند و در اثر برش و برجستگی توان رسانگی شعر را تقویت می کنند عبارتند از:

۳ - ۱ - واژه های همقافیه

در شعر نو با تغییر واحد وزن از مصراع به واژه این فرصت را که کلمات حتی در حالت مستقل نیز بتوانند در بار موسیقایی شعر مشارکت نمایند، فراهم می آورد. بدین ترتیب قافیه پیوندی میان اجزاء سخن ایجاد می کند و موسیقی نیز می آفریند. در شعر قیصر در میان اجزاء و واحدهای موسیقایی، حدود ۹۵/۹ درصد از برش های پلکانی پس از واژه های همقافیه روی داده است. در میان واژگان همقافیه نیز «واژگان، حروف و حرکات تکرار شده» بیش از سایر موارد به وسیله برش مورد تأکید و برجسته سازی قرار گرفته است. در شعر زیر شاعر با استقلال بخشیدن به دو واژه «خدا» و «ناخدا» که از نظر تقطیع باید در یک سطر نوشته شوند علاوه بر بارز نمودن جنبه موسیقایی آنها، به دو کلمه حیثیتی تصویری بخشیده است:

- «... بادبان را ناخدا باد است

لیک او را

هم خدا

هم ناخدا

باد است! (تنفس صبح، ص ۴۹)

برخی از موارد برش میان واژه های همقافیه عبارتست از:

۳ - ۱ - ۱ - تکرار واژگان، حروف و حرکات

علاوه بر موسیقی ایجاد شده از طریق قافیه، قیصر از ابزارهای دیگری نیز در ایجاد موسیقی شعر خود بهره می برد که از آن جمله می توان به تکرار واژگان، حروف و حرکات (صامت و مصوت ها) اشاره کرد. تکرار به واسطه نقش مهمی که در تصویر سازی ظاهری شعر دارد، در اشعار دیداری کاربرد زیادی دارد.

در شعر زیر تکرار واژه «هنوز» از یکسو و نیز تکرار صامت ها و مصوت ها در واژگان «شروع»، «شاخه»، «طعم»، «طنین»، «خاک» و «شاخه» نوعی موسیقی مورد نیاز شعر را ایجاد کرده است. در این شعر «هنوز» مانند ضربه ای با انتهای کشیده در یک قطعه موسیقی عمل می کند که گویی تا همیشه ادامه دارد. «هنوز» در آغاز هیچ باری ندارد جز اینکه یک سطر یعنی اولین پله شعر را به خود اختصاص داده است اما هرچه پیش تر می رویم، «طنین» «هنوز» بیش از پیش در آفاق شعر عمق می یابد. در ادامه شاعر با استفاده از دو فعل «دامنه داشتن» و «ادامه داشتن» و علایمی نظیر سه نقطه بر اثرگذاری واژه «هنوز» در ابتدای شعر می افزاید. سنگینی هر یک از واحدهای شعری سبب می شود تا خواننده به حسی از زمان دست یابد حال آنکه در سطرهای بدون تقطیع این بخش از شعر، چنین حسی از زمان نمی تواند پدید آید:

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

- «هنوز

دامنه دارد

هنوز هم که هنوز است

درد

دامنه دارد

شروع شاخه ادراک

طنین نام نخستین

تکان شانه خاک

و طعم میوه ممنوع

که تا تنفس سنگ

ادامه خواهد داشت

و درد

هنوز دامنه دارد...» (آینه های ناگهان، ص ۶۶)

از جمله شیوه های برجسته سازی پایانی در شعر، بازی با معانی حروف است. در شعر زیر با جابه جایی حروف اضافه، مفعول به متمم و متمم به مفعول تبدیل شده است؛ از اینرو شاعر علاوه بر موسیقی ایجاد شده از طریق تکرار واژگان، توان رسانگی شعر را نیز تقویت کرده است:

– «پیشینان با ما

در کار این دنیا چه گفتند؟

گفتند: باید سوخت

گفتند: باید ساخت

گفتیم: باید سوخت،

اما نه با دنیا ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

که دنیا را!

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

گفتیم: باید ساخت،

اما نه با دنیا

که دنیا را! « (گلها همه آفتابگردانند، ص ۱۹)

در سه سطر اول شعر زیر که سخن از رفتن است شاعر در پایان هر سه سطر از فعل «رفتن» که هم از نظر مفهومی دلالت بر رفتن می کند و هم از نظر واج تکراری «ر» که دلالت بر حرکت مداوم می کند، بهره برده است اما در سطرهای بعدی که قصد دارد مفاهیمی چون ایستادن، ماندن و عدم پویایی را بیان کند از صامت «س» و فعل «ام» که دلالت بر ایستایی و عدم پویایی می کند بهره برده است. از سویی دیگر تکرار مصوت بلند «آ» مفاهیم آه، درد، اندوه و حسرت را تداعی می کند:

- « قطار می رود

تو می روی

تمام ایستگاه می رود

و من چقدر ساده ام

که سالهای سال

در انتظار تو

کنار این قطارِ رفته ایستاده ام

و همچنان

به نرده های ایستگاه رفته

تکیه داده ام! » (دستور زبان عشق، ص ۹)

۳ - ۱ - ۲ - نقش ارجاعی واژه ها

در شعر نو قافیه ها و ردیف هایی که بر اثر برش در سطرهای مستقل جای می گیرند سبب یادآوری و تداعی یکدیگر می شوند. در شعر زیر ردیف «را» حالت رفرائس دارد و توجه خواننده را به کلمه خاصی که مقصود شاعر است جلب می کند. از اینرو به محض اینکه چشم خواننده به سطر «کتاب اشارات را» می رسد، واژه «را» او را به مصراع متشابه «کتاب قدیمی را» ارجاع می دهد و با پیوندی که میان «کتاب قدیمی» و «کتاب اشارات» برقرار می شود، خواننده درمی یابد که مقصود از «کتاب قدیمی» در بخش اول شعر «کتاب اشارات» بوده است:

- « ما عشق را به مدرسه بردیم

در امتداد راهرویی کوتاه

در آن کتابخانه کوچک

تا باز این کتاب قدیمی را

که از کتابخانه امانت گرفته ایم

- یعنی همین کتاب اشارات را-

با هم یکی دو لحظه بخوانیم» (دستور زبان عشق، ص ۱۰)

۳- ۱- ۳- برجستگی صوتی واژه

در شعر نو شاعر گاه به وسیلهٔ برش هایی که قبل یا بعد از واژه ها ایجاد می کند آنها را در آغاز یا انتهای پاره سطرهای شعر جای می دهد که این امر سبب نمود همقافیگی میان آنها و پدیداری آهنگ کناری می شود. اگر این واژه ها بدون تقطیع و برش در یک سطر نگاشته می شدند و بدون مکث و پیوسته با واژگان بعدی خوانده می شدند هم صوتی آنها از میان می رفت. از جمله در شعر زیر جدانگاری دو سطر پایانی سبب شده است تا شاعر دو واژه «خام» و «تمام» را در پایان پارهٔ مصراع ها قرار دهد تا توجه خواننده را از طریق هماهنگی قافیه گون آنها جلب کند:

« - گذشتن از چهل

رسیدن و کمال

- چه فکر کال کودکانه ای!

زهی خیال خام!

تمام!) (گلها همه آفتابگردانند، ص ۵۷)

در شعر زیر نقش برش های قبل و بعد از واژه ها و ارزش صوتی میان آنها در ایجاد غنای موسیقایی شعر غیر قابل انکار است:

« لبخند ما ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

به زخم بدل شد

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

و زخم هایمان

تا استخوان رسید

و بوسه هایمان

پوسید

ما

لبخند استخوانی خود را

در لابه لای زخم نهان کردیم

صد سال آزرگار

ماندیم

و زخم های خشک ترک خورده را

در متن لایه های نمک

خوابانندیم» (آینه های ناگهان، ص ۲۶)

در شعر زیر شاعر به وسیلهٔ برش و ایجاد شکستگی میان واژه ها و مصراع ها به برجستگی صوتی

واژگان می افزاید:

- «ای درخت آشنا

شاخه های خویش را

ناگهان کجا

جا گذاشتی؟

یا به قول خواهرم فروغ:

دستهای خویش را

در کدام باغچه



انجمن علمی زبان ادبی فارسی

عاشقانه کاشتی؟» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۲۳)

۳- ۱- ۴- هماهنگی آوایی - معنایی ملی پژوهش های ادبی

گاهی شاعر از خاصیت القاگری آواهای پایانی واژه هایی که بر اثر برش در انتهای پاره سطرها قرار

می گیرند همانند یک مصراع بهره برده و مفاهیم خاصی را به خواننده القا می کند.

در شعر زیر شاعر با برش هایی که پس از واژه های همقافیه ایجاد کرده است، از طریق آوای «وار»

در هجاهای کشیده و پایانی هر یک از پاره سطرها مفهوم تحسر و تأسف که از طریق معنای شعر

دریافت می شود را به خواننده القا می کند. نقش قافیه در این شعر در توسعه فضای هارمونیک

شعر غیر قابل انکار است:

- «خروار

خروار

خواندیم

بار گران اسفار

بر پشت ما قطار قطار آوار

اما تمام عمر

در انتظار یک دم عیسی وار

ماندیم» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۶۱)

در نمونه زیر شاعر با برش هایی که پس از واژه های همقافیه ایجاد کرده، مفهوم شعر را بسیار بهتر از شیوه نوشتاری ساده منتقل می کند. استفاده از هجای «واز» در پایان سطرهای سوم و چهارم، باز بودن دهان را به صورت مکرر القا می کند و این احساس که شاید «پرواز» از دو کلمه «پر» و «واز» (باز کردن پر) تشکیل شده است را تلقین می کند:

– «از رفتنت دهان همه باز...»

انگار گفته بودند:

پرواز!

پر واز!» (دستور زبان عشق، ص ۲۹)

۳- ۲- واژه های هم وزن

گاهی شاعر به وسیله برش واژه های هم وزن را در سطرهای مستقل قرار می دهد تا آهنگ حاصل از دو کلمه هم وزن با برجستگی و تشخیص بیشتری به گوش برسد مانند واژگان «خار»، «خوار»، «دار» و «بار» در شعر زیر:

– «خارها

خوار نیستند

شاخه های خشک

چوبه های دار نیستند

میوه های کال کرم خورده نیز

روی دوش شاخه بار نیستند» (آینه های ناگهان، ص ۷۳)

و یا واژگان «آدم» و «عدم»، «کفتار» و «کفتر» در شعر زیر:

- «وقتی جهان

از ریشه جهنم

و آدم

از عدم

و سعی

از ریشه های یأس می آید

وقتی که یک تفاوت ساده

در حرف

کفتار را

به کفتر

تبدیل می کند...» (آینه های ناگهان، ص ۷۵)

۳-۳- قرینه های متناظر

گاهی شاعر در محل وقفه های نحوی با ایجاد برش از نظر موسیقایی قرینه های متناظر ایجاد می کند. در نمونه زیر جایگاه برش ها به گونه ای انتخاب شده که در پاره سطرها آرایه ترصیع کامل یا

موازنه آشکار است: **ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی**

- «مثل یک جوانه در بهار

سر زد و دمید ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

مثل یک پرنده در غبار

پر زد و پرید» (مثل چشمه مثل رود، ص ۲۵)

در دو نمونه زیر شاعر به وسیله برش توجه خواننده را به همسانی موسیقایی قرینه های متناظر در محور عمودی شعر جلب می کند:

- «... هر چند

از جاده های شسته رفته

از این خیابانهای قیراندود

دیگر غباری برنخواهد خاست

هرچند

با آفتاب رنگ و رو رفته

از روی این دریای سرب و دود

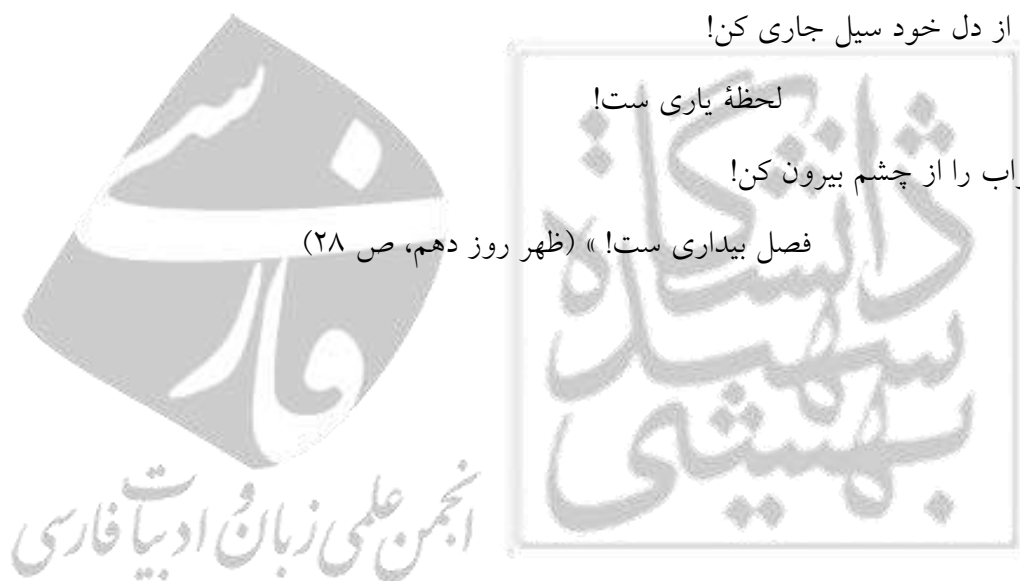
هرگز بخاری برنخواهد خاست...» (گلها همه آفتابگردانند، ص ۳۵)

- «از دل خود سیل جاری کن!

لحظه یاری ست!

خواب را از چشم بیرون کن!

فصل بیداری ست!» (ظهر روز دهم، ص ۲۸)



انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

نتیجه گیری

«برش های درون مصراعی» به عنوان نوعی هنجارگریزی نوشتاری پدیده ای تازه در شعر معاصر به شمار می آید. این برش ها علاوه بر دیداری کردن شعر نقش مهمی در تقویت رسانگی زبان، جنبه های زیباشناختی و القای مفاهیم مورد تأکید شاعر دارد. برش های درون مصراعی از جمله شیوه های برجسته سازی در شعر «قیصر امین پور» می باشد. قیصر در اشعار نیمایی خود به وسیله برش و تقطیع پلکانی علاوه بر عادت زدایی، ایجاد درنگ و به تأمل واداشتن خواننده، برجسته سازی، تکیه و تأکید به اثرگذاری آنی شنیداری کلمات و بهره گیری بصری مخاطب نیز می اندیشد. گونه های متنوع برش های درون مصراعی در بررسی و تحلیل ۱۳۹ شعر نواز اشعار

قیصر عبارتند از:

۱- برش میان واحدهای تصویری (۱۷/۲۰ درصد) که هدف از آن فیزیکی کردن واژه ها و دیداری کردن تصاویر شاعرانه است. این برش ها شامل گزاره هایی نظیر فضا سازی (۸۸/۲۴ درصد)، مفاهیمی از قبیل افتادن و ریزش (۹/۲۴ درصد) و عینی کردن امور ذهنی (۲/۵۲ درصد) می باشد. در میان واحدهای تصویری اغلب برش ها به منظور ایجاد فضایی متناسب با مفهوم شعر و القای تصویر مطرح در شعر صورت می گیرد.

۲- برش میان واحدهای زبانی (۴۰/۴۶ درصد) که به منظور تکیه و تأکید بر آنها صورت می گیرد. مهم ترین سازه های این برش عبارتند از: شبه جمله ندایی (۱۷/۱۴ درصد)، نقل قول (۵/۷۱ درصد)، فعل و وابسته های آن (۴۸/۲۱ درصد)، وابسته های محدود کننده مانند صفت، بدل و قید (۲۸/۲۱ درصد) و سازه های نحوی تقابلی ساز (۰/۷۳ درصد). در میان واحدهای زبانی، «فعل» بیش از موارد دیگر به وسیله برش برجسته می شود. پس از فعل، «وابسته های محدود کننده» درصد بیشتری را به خود اختصاص می دهد. در میان وابسته های محدود کننده نیز اغلب «قید» مشمول برش های درون مصراعی قرار می گیرد.

۳- گروه سوم شامل برش میان واحدهای موسیقایی (۴۲/۳۴ درصد) است که شامل واژه های همقافیه (۹۵/۹۰ درصد)، واژه های هم وزن (۱/۰۲ درصد) و قرینه های متناظر (۳/۰۸ درصد) می باشد. در میان واحدهای موسیقایی برش میان واژه های همقافیه بیشترین بسامد را داراست. گروه واژه های همقافیه شامل تکرار واژگان، حروف و حرکات (۶۷/۹۷ درصد)، نقش ارجاعی واژگان (۰/۳۶ درصد)، برجستگی صوتی واژه (۳۰/۲۵ درصد) و هماهنگی آوایی - معنایی (۱/۴۲ درصد) می باشد که در این میان اغلب واژگان، حروف و حرکات تکرار شده در مرز برش های درون مصراعی قرار می گیرد.

بررسی و تحلیل برش های درون مصراعی و مواضع آنها در شعر قیصر نشان می دهد که اغلب برش های درون مصراعی به واحدهای موسیقایی و واحدهای زبانی اختصاص می یابد. این امر نشان دهنده این است که قیصر می کوشد تا بیش از پیش به وسیله برش جنبه های موسیقایی شعر را برجسته سازد و واحدهای زبانی را مورد تکیه و تأکید قرار دهد.

یادداشت ها

۱- توشیح عبارتست از آنکه از مجموع برخی از حروف شعر، اسم خاصی به دست بیاید یا نظم دیگری پیدا شود یا شعری را به صورت درخت (مشجر) یا پرند (مطیر) کتابت کنند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۷)

۲- در سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ جنبشی در شعر انگلستان و آمریکا به وقوع پیوست که بر تصویرگرایی در شعر تأکید زیادی داشت. این جنبش که ایماژیسم نام گرفت، اصرار داشت که تصویرآفرینی از اجزای تزیینی شعر نیست بلکه اساس شعر را تشکیل می دهد. (حسینی، ۱۳۷۱: ۸۵)

۳- کوبیسم مکتبی است که در سال های پیش از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴ - ۱۹۱۸) در نقاشی و مجسمه سازی اروپا به وجود آمد. در نقاشی کوبیسم نقاش می کوشد به جای دوباره سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای موجود در طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا درآورد؛ سپس آنها را از نو به صورت ترکیبی تازه بسازد. در نتیجه این روش شکل های طبیعی به وسیله نقاش به صورت اشکال هندسی درمی آید.

(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۶۰) **شصتین همایش ملی پژوهش های ادبی**

۴- موج نو شاخه ای فرعی از شعر نو فارسی است که از شعر سپید انشعاب یافته و به ویژه از نخستین سال های دهه ۱۳۴۰ ش رواج یافته است. این جنبش با انتشار مجموعه ای از اشعار احمد رضا احمدی آغاز شد. عمده کوشش شاعران موج نو در مواردی چون جداسازی کلمه از شیء، دستیابی به معانی دور از ذهن و ایجاد مناسبات جدید میان شکل ها و اشیاء واقعی است. (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۲۸۴)

احمدیان، موسی، ۱۳۹۰، «بررسی تطبیقی شعر تصویری در شعر معاصر فارسی و انگلیسی»، مجموعه مقالات همایش کشوری «افسانه» (نقد و تحلیل شعر معاصر ایران از نیما تا امروز)، به کوشش علی اکبر کمالی نهاد، چ ۱، تهران: فرتاب، ص ۲۵ - ۵۳.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۶، آینه های ناگهان، چ ۱۱، تهران: افق.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۸، به قول پرستو، چ ۵، تهران: افق.

امین پور، قیصر، ۱۳۶۳، تنفس صبح، چ ۱، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۷، دستور زبان عشق، چ ۶، تهران: مروارید.

امین پور، قیصر، ۱۳۶۵، ظهر روز دهم، چ ۱، تهران: برگ.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۶، گلها همه آفتابگردانند، چ ۹، تهران: مروارید.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۵، مثل چشمه مثل رود، چ ۴، تهران: سروش.

انوشه، حسن، ۱۳۷۶، دانشنامه ادب فارسی، ج ۲، چ ۱، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پاشایی، ابوالفضل، ۱۳۷۸، نام همه شعرهای تو (زندگی و شعر احمد شاملو)، ج ۱، چ ۱، تهران: ثالث.

پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۱، سفر در مه، تهران: نگاه.

حسینی، صالح، ۱۳۷۱، نیلوفر خاموش، تهران: نیلوفر.
رضی، احمد، ۲۰۰۹، «شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران»، (۲۰۰۹/۱۲/۲۸)

<http://arayadab.blogfa.com/post-۳۷۸.aspx>

شمیسا، سیروس، ۱۳۸۳، نگاهی تازه به بدیع، چ ۱، تهران: میترا.

صهبا، فروغ، عمران پور، محمدرضا، ۱۳۸۶، «برشهای درون مصراعی در شعر معاصر»، فصلنامه

پژوهش های ادبی، سال ۴، شماره ۱۵، ص ۸۱ - ۱۱۰.

میرصادقی، میمنت، ۱۳۸۵، واژه نامه هنر شاعری، چ ۳، تهران: کتاب مهناز.