

۱. مقدمه

شعر چون پاره‌ای از پیکره آفرینش، پدیده‌ای زنده و پویاست و در این پویایی و زندگی، ناگزیر از تحول و حرکت به سوی کمال است؛ لیکن در میان انبوه شاعران، تنها کسانی که اهل نبوغ و نوآوری بوده‌اند از این سیر تکاملی شعر آگاهی داشته و آگاهانه در این مسیر گام برداشته‌اند.

سیر نوآوری و نوآفرینی در قلمرو شعر را می‌توان هم‌سو با عناصر شعری نشان داد: توجه به زبان و گستره آن در دو محور جانشینی و هم‌نشینی، ظرفیت‌های عاطفی شعر، نوآوری در عرصه خیال، پرداختن به پیام شعر و استفاده از ظرف شعر برای به دوش کشیدن رسالت شعر، نوآفرینی در ساحت موسیقایی شعر، و بالاخره نقشی که شکل یا فرم شعر در قدرت القا و تأثیرگذاری بر مخاطب ایفا می‌کند. بی‌تردید جستجو در هریک از ساحت‌های شعر و بررسی سیر تکاملی آن می‌تواند گامی ارزنده در حوزه نقد شعر به شمار رود.

۲. مسأله تحقیق

اگر بخواهیم چند شاخصه مهم شعر امین‌پور را برشمریم، بی‌تردید یکی از آنها توجه خاص شاعر به پاره پایانی اشعار است. قیصر امین‌پور با دقت‌ها و ظرافت‌های خاص شاعرانه خود و به‌ویژه روحیه خودانتقادی در اشعارش، این نکته را دریافته بود که پایان شعر بیشترین رسالت را در انتقال و القای مطلب - به‌خصوص در شعر نو و شیوه متفاوت آن با ادبیات کلاسیک - برعهده دارد. این توجه خاص او به پایان اشعار، این فکر را در ذهن خواننده تقویت می‌کند که: تمام شعر برای طرح همین نکته پایانی سروده شده است.

این مقاله ضمن بررسی شیوه «پایان‌بندی» در شعر کلاسیک و مقایسه آن با شعر نو، با ارائه نمونه‌هایی از این پایان‌بندی در شعر امین‌پور به تبیین نگاه خاص شاعر به این شیوه و استفاده او از ترفندها و نوآفرینی‌ها برای افزونی کارکرد بلاغی آن در القای شعر پرداخته است.

۳. پیشینه بحث

پایان‌بندی (Ending) به عنوان اصطلاحی خاص برای شیوه پایان‌بخشی شعر، تاکنون در پژوهش‌های ادبی ما مطرح و بررسی نشده است؛ و اگرچه پیشتر این ترکیب بر زبان

و قلم نوپردازانی چون نیما (۱) و اخوان ثالث (۲) جاری شده و یا چند مقاله کوتاه در موضوع «پایان‌بندی شعر نیما» سراغ داریم (۳)، اما منظور نویسندگان از این اصطلاح، چندوچون موسیقی کناری (قافیه) در شعر نیمایی بوده است. با وجود این، آرایش کلام در نقطه پایانی آن، همواره مورد توجه شاعران دوره‌های مختلف بوده است. آنان کوشیده‌اند تا پایان اشعار خود را به گونه‌ای بیارایند که طنین کلام، ماندگاری شعر و تأثیرگذاری آن را در ذهن مخاطب خود دو چندان کنند. این توجه پایانی در شعر کلاسیک به چند شیوه دیده می‌شود؛ یکی از این شیوه‌ها حُسن مقطع (حسن ختام) است.

مقطع (Ending-verse) در لغت به معنای جای برش، محل قطع... و در اصطلاح آخرین بیت غزل و قصیده را گویند (داد، ۱۳۷۵: ذیل مقطع) و حسن مقطع یا حسن ختام، یعنی اینکه شاعر پایان کلام را به گونه‌ای تنظیم کند که در خاطر مخاطب، تأثیرگذار و ماندگار شود و خواننده پس از مطالعه آن احساس لذت و درک هنری بیشتری از شعر داشته باشد. همان‌گونه که در موسیقی نُت پایانی بیشترین تأثیر را بر ذهن شنونده دارد و تا لحظاتی پس از انقطاع صوت، همچنان در ذهن و جان مخاطب طنین‌انداز می‌شود و او را در همان فضا نگاه می‌دارد، شعر نیز - که ارتباط پیوسته و عمیقی با موسیقی دارد و هارمونی جزء جدایی‌ناپذیر آن است - همین تأثیر را می‌تواند بر مخاطب بر جا بگذارد. به بیان دیگر، هرچه کلام پایانی شعر جذاب‌تر باشد، تأثیر کل شعر بر مخاطب بیشتر خواهد بود. مؤلف فنون بلاغت و صناعات ادبی - با یادآوری اعم بودن حُسن ختام نسبت به حُسن مقطع - می‌نویسد: «در انتخاب لفظ و معنی مقطع باید دقت و حسن سلیقه به کار برند که اشعار، به لفظ فصیح و معنی لطیف ختم شود تا در شنونده اثر نیکو ببخشد و خاطره شیرین در وی باقی بگذارد، چندان که اگر در ابیات سابق لغزشی ناخوش رفته است از خاطر فراموش گردد...» (همایی، ۱۳۶۷: ۹۵).

ردّ المطلع نیز از دیگر شیوه‌های آرایش پایان شعر است. شاعر با آوردن بیت یا مصراع آغازین شعر در پایان آن باعث ایجاد تکرار موسیقایی و به وجود آوردن نوعی وحدت در شعر خود می‌شود. در این شیوه گاه یک مصراع از بیت مطلع و گاه بیت مطلع در مقطع شعر تکرار می‌شود.

شریطه یا دعای جاودانگی برای معشوق و ممدوح نیز به پایان کلام برجستگی خاصی می‌بخشیده است. ضرورت دعای شریطه در قالب قصیده به حدّی بوده که آن را یکی از ارکان چهارگانه در ساختار این قالب شعری بر می‌شمردند. بی‌تردید وجود دعای جاودانگی در شکل قالب قصیده تأثیرگذار، و نوآوری در تصویرسازی این بخش از شعر در قدرت القا و تأثیرگذاری آن مؤثر بوده است.

از دیگر شیوه‌های پایان‌بندی شعر که به‌طور خاص از قرن ششم هـ. ق. بدین‌سو رواج یافت، آوردن تخلص یا نام شعری و قرار دادن آن در کنار دیگر شاخصه‌های شعر بوده است. با یادآوری این دو نکته که تخلص منحصر به قالب غزل نبوده و نیز به پایان اشعار اختصاص نداشته، می‌توان با اندکی مسامحه آن را نیز از ویژگی‌های پایانی شعر کلاسیک برشمرد.

نقش پایان‌بندی از منظر فرم یا قالب شعری نیز قابل تأمل و بررسی است. بدیهی است که هر قالب متناسب با سنت‌های شعری مرسوم، پایان خاص خود را می‌طلبد. در قالب‌هایی مانند رباعی و قطعه، پایان شعر به گونه‌ای متفاوت با سایر قالب‌ها به چشم می‌خورد. در قالب رباعی، رسالت سه مصراع اول، ایجاد بستری برای تکامل شعر و برجسته کردن معنا در مصراع چهارم است. مصراع چهارم در رباعی - و گاه دوبیتی - حامل پیام و نقطه‌نظر اصلی شاعر برای ایجاد ارتباط با مخاطب خویش است و البته ذوق و قریحه شاعر و ارزشمندی رباعی با توجه به مصراع پایانی آن سنجیده می‌شود. در قالب قطعه نیز نکته اصلی شعر در بیت یا دو بیت پایانی آن به چشم می‌خورد. افزون بر این که داشتن موضوع واحد از ویژگی‌های این قالب شعری است، «موضوع باید در قطعه چنان پرورانده شود که در بیت آخر یا مصراع آخر سخن به اوج برسد» (موحد، ۱۳۷۸: ۱۷۹) (۴).

با وجود توجه کمی به پایانه اشعار در شعر سنتی و بروز آن به شکل حسن مقطع (و حسن ختام)، ردّ المطلع، دعای شریطه و...، توجه کیفی به پایان کلام و شیوه‌های برجسته‌سازی آن در شعر نو بیشتر مشهود است. از سوی دیگر، این پایان‌بندی‌ها در شعر سنتی که به شکل تخلص در غزل (غالباً) و دعای تأبید در قصیده و حتی صنعت آفرینی با شیوه ردّ المطلع دیده می‌شود، با نوعی تصنع و تقید در کلام

همراه است. نیما به‌خوبی این نکته را دریافته بود؛ وی می‌نویسد: «در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است که به واسطه انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است؛ این است که هر وقت شعری را از قالب‌بندی نظم خود سوا می‌کنیم، می‌بینیم تأثیر دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام...» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۳-۶۲).

نیما در شعر دو دهه پایانی عمر خود- اشعاری که در فاصله سال‌های ۱۳۱۸ تا ۱۳۳۷ سروده - توجه خاصی به آزمودن و جا انداختن شیوه «برگردان» نشان داده است. جالب توجه است که بسامد برگردان در شعر نیما، همزمان با روی آوردن وی به سوی سرودن اشعار کوتاه‌تر فزونی گرفته است (نیک‌منش، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

مهمترین کارکردهای بلاغی شیوه برگردان در شعر نیما و دیگر نوپردازان را می‌توان به‌طور خلاصه چنین برشمرد:

آفرینش موسیقی تکرار، وحدت بخشیدن به شعر، برجسته‌سازی به یاری نمادپردازی پایانی در شعر، انسجام بخشی به شعر و نقشی که پایان شعر در رسیدن به فرم و شکل شعر ایفا می‌کند (همان: ۱۱۰-۱۰۷).

توجه به برگردان در شعر نیما، پس از او شکل گسترده‌تر «پایان‌بندی» شعر را پیدا کرده است؛ شاید یادآوری پایان‌بندی شعر پژواکی «قصه شهر سنگستان» و شعر دوری «کتیبه» ی اخوان ثالث بتواند دو نمونه زیبا برای نشان دادن توجه شاعران نوگرا به برجسته‌سازی پایانی در شعر باشد. توجه به پایان‌بندی شعر را در ضمن بحث از اشعار قیصر امین‌پور بیشتر و بهتر نشان خواهیم داد.

۴. بحث و بررسی

پایان‌بندی (Ending) اصطلاحی است که در حوزه‌های شعر، داستان، نمایشنامه و سینما مطرح و منظور از آن انتخاب شیوه‌هایی نو برای پایانی زیبا به اثر بخشیدن است. علت اشتراک مفاهیمی چون پایان‌بندی در این چند حوزه هنری شاید همان اشتراک در جوهر اصلی این هنرها- واژگان- باشد. نویسنده کتاب در آمدی بر نمایشنامه‌نویسی بر بنیاد سخن ارسطو درباره روش تقلید (Imitation, Mimesis) مبنی بر اینکه هر موضوع را می‌توان به سه طریق: داستان، شعر و نمایش بیان کرد،

می‌نویسد: «نمایشنامه از زمره ادبیات و نوشتاری آفرینشگرانه و تخیلی است. خمیرمایه ادبیات واژگان است؛ به همین سبب میان داستان، شعر و نمایشنامه که سه گونه ادبی به شمار رفته‌اند از این نظر اشتراک وجود دارد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۹۰).

پایان‌بندی به گونه‌ای چند امکان پذیر است؛ روش‌های پایان‌بندی در داستان را چنین برشمرده‌اند:

۱- رهاشدگی ماجرای داستان در پایان متن ۲- غافلگیری و پایان‌بندی غیر منتظره ۳- استفاده از ضرب‌المثل ۴- طراحی گفتگو در گزاره‌های پایانی ۵- توصیف و تصویر طبیعی ۶- ادامه پیدا کردن داستان در پایان (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۳۲-۲۳۷).

بی‌تردید این روش‌های پایان‌بندی مخصوص داستان نیست و به دلیل همان اشتراکی که میان داستان و شعر و نمایشنامه وجود دارد، در دیگر گونه‌های هنری نیز قابل تعمیم است.

در شعر امین‌پور با این نگاه ویژه نسبت به پایان شعر روبه‌رویم؛ وسواس هنری او در پرداخت و پیرایش پایان شعر - که یادآور توصیه‌های نیماست (۵) - گواه تفکر بسیار شاعر برای یافتن بهترین فرجام‌هاست. این نگاه خاص به پایان شعر، تلاش برای رسیدن به شکل مناسبی است که نیما درباره آن می‌گوید: «چه بسا همه وسایل بجا بوده ولی نداشتن شکل مناسب همه چیز را خنک و بی‌اثر ساخته است» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰۶). پایانه اشعار قیصر گواهی است بر این که پایان‌بندی در شعر او خصیصه‌ای است سبکی که بسامد آن در اشعار پایان عمر او بیشتر شده است.

۵. گونه‌های پایان‌بندی اشعار امین‌پور

بررسی اشعار قیصر، سه الگو را در پایان‌بندی شعرش نشان می‌دهد:

۱-۵ حسن ختام

قیصر در پایان دسته‌ای از اشعار خود - منطبق با همان مختصات که در بدیع سنتی برای حُسن مقطع یا حُسن ختام تعریف می‌شود - از بیت و مفهوم زیبایی استفاده می‌کند و شعر را با حُسن ختام به پایان می‌برد؛ این روش بیشتر در شعرهای دوره اول شاعری امین‌پور و نیز در غزل‌های نوی او مشاهده می‌شود. قیصر در شعر زیر با عنوان

«عهد آدم» با تکرار جمله «تو را دوست دارم» در پایان هر مصرع، موسیقی خاصی به شعر بخشیده و در مصراع پایانی با دو بار تکرار «تو را دوست دارم»، تمام هستی را با خود هم‌آواز می‌کند: تو را دوست دارم، تو را دوست دارم!

من از عهد آدم تو را دوست دارم
از آغاز عالم تو را دوست دارم
چه شب‌ها من و آسمان تا دم صبح
سرودیم نم‌نم: تو را دوست دارم
نه خطی نه خالی! نه خواب و خیالی!
من ای حسّ مبهم تو را دوست دارم
سلامی صمیمی‌تر از غم ندیدم
به اندازه غم تو را دوست دارم
بیا تا صدا از دل سنگ خیزد
بگوییم با هم: تو را دوست دارم
جهان یک دهان شد هم آواز با ما:
تو را دوست دارم، تو را دوست دارم (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۷۹)

۲-۵ شیوه برگردان

نوعی از پایان‌بندی در شعر امین‌پور، استفاده از شیوه برگردان یا تکرار آغاز شعر در پایان آن است. این شیوه علاوه بر قرینه‌سازی در آغاز و پایان شعر، با حاضر کردن کلیت شعر در ذهن شنونده یا خواننده، باعث انبساط خاطر وی از مشاهده وحدت و انسجام شعر می‌شود. این برگردان در شعر قیصر، همچون برگردان‌های نیمی از تنوع و نوآفرینی برخوردار است:

۱-۲-۵ تکرار نیم مصراع آغازین، مانند شعر «خسته‌ام از این کویر» که در خرداد ۱۳۶۹ سروده شده است:

مطلع: خسته‌ام از این کویر، این کویر کور و پیر
این هبوط بی‌دلیل، این سقوط ناگزیر
مقطع: ... دست خسته مرا، مثل کودکی بگیر

با خودت مرا ببر، خسته‌ام از این کویر (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۶-۸۵)

۲-۵ تکرار بیت یا سطر آغازین، مانند: شعر «در سوگ خویش» که از دفتر شعر سال‌های ۶۷-۷۱ اوست:

آغاز: من با دهان مرثیه می‌خوانم
ای کاش عاشقان تو می‌ماندند
پایان: من با دهان مرثیه می‌خوانم

ای کاش عاشقان تو می‌ماندند (همان، ۱۲۸-۱۲۷)

۳-۵ تکرار بند آغازین، در این نمونه‌ها شاعر با تکرار بند آغازین در پایان شعر، علاوه بر ایجاد وحدت موضوعی در شعر و ایجاد موسیقی، با افزودن یک جمله کوتاه، برداشتی تازه از مفهوم قبلی به مخاطب ارائه می‌کند. مانند شعر «بگذار عاشقانه بگویم» که در خرداد سال ۱۳۶۴ سروده شده است:

آغاز:

بگذار بعد از این / تنها / پیشانی تو را بسرایم!
حرفی است عامیانه که می‌گویند: «تقدیر هر کس...

پایان:

پیشانی تو / تفسیر لوح محفوظ / پیشانی تو سوره نور است / این راز سر به مهر قدیمی /
از دستبرد حادثه دور است! / بگذار بعد از این / تنها / پیشانی تو را بسرایم! (همان:

۱۱۳-۱۱۱)

این بند آغازین می‌تواند با اندکی تفاوت یا کمی جابه‌جایی در پایان شعر به کار رود، چنانکه در شعر «روز مبادا» که از دفتر شعر سال‌های ۷۱-۶۷ اوست:

آغاز:

وقتی تو نیستی / نه هست‌های ما / چونان که بایدند، نه بایدها...
مثل همیشه آخر حرفم / و حرف آخرم را / با بغض می‌خورم / عمری است / لبخندهای
لاغر خود را / در دل ذخیره می‌کنم: باشد برای روز مبادا! / اما در صفحه‌های تقویم /
روزی به نام روز مبادا نیست / ...

بند پایانی:

وقتی تو نیستی / نه هست‌های ما / چونان که بایدند، نه بایدها...

هر روز بی تو / روز مبادا است! (همان: ۲۷)

شاعر در این شعر با تکرار این مضمون که «در نبودن تو هیچ چیز آن‌طور که باید نیست» و با افزودن ناگهانی این سطر که «هر روز بی تو روز مبادا است» نکته‌تازه‌ای را یادآوری می‌کند: آن روز مبادایی که ما لبخندهای لاغر خود را برای آن ذخیره می‌کنیم، روزی است که تو نباشی و حالا که تو نیستی، هر روز روز مباداست؛ حتی اگر در صفحه‌های تقویم روزی به این نام نباشد!

نیز: شعر «هنوز»، آیینه‌های ناگهان: ۶۶-۶۷ و شعر «نوبت»، همان: ۶۹.

۳-۵ برجسته‌سازی در پایان شعر (پایان‌بندی هنری)

الفت و پیوند دائمی شاعر با شیوه‌های مألوف و شناخته‌شده ادبی، گاهی به‌قدری ملال‌آور و تکراری می‌شود که شیوه‌ای نو و حیاتی تازه را طلب می‌کند. امروزه استفاده از برجسته‌سازی در پایان شعر و به‌ویژه «غافلگیری پایانی» در خلق تصاویر و معانی جدید، افزون بر حوزهٔ تئاتر، سینما و داستان‌پردازی، جای خود را در ساحت شعر معاصر نیز به شکل گسترده‌ای باز کرده است.

این برجستگی پایانی در شعر قیصر، گاه خود را به شکل گنجاندن آرایه‌ای در پایان شعر نشان داده است؛ آرایه‌ای که خود به‌تنهایی از منظر جمال‌شناسانه زیباست، اما نشانیدن آن در پایان شعر زیبایی آن را دوچندان کرده است. نمونه‌هایی از این هنرمندی:

۱-۳-۵ طرد و عکس

شعر «پرده‌های دیدار» چنین زمینه‌چینی شده است:

آینه‌ها/ در چشم ما جاذبه‌ای دارند؟! آینه‌ها/ که دعوت دیدارند
دیدارهای کوتاه/ از پشت هفت دیوار/ دیوارهای صاف/ دیوارهای شیشه‌ای شفاف/
دیوارهای تو/ دیوارهای من/ دیوارهای فاصله بسیارند
و در بند پایانی این چنین نتیجه‌گیری شده است:
آه!

دیوارهای تو همه آینه‌اند!

آینه‌های من همه دیوارند! (همان: ۱۳۶-۱۳۵)

و یا در شعر «سوگند»:

مردم همه / تو را به خدا / سوگند می‌دهند
اما برای من / تو آن همیشه‌ای / که خدا را به تو / سوگند می‌دهم! (همان: ۵۷)

نیز: بیت مقطع شعر «رجز هجوم» (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۶۶)

۲-۳-۵ متناقض‌نما

پارادوکس یا متناقض‌نما، خود برجستگی بسیاری به شعر می‌دهد و در پایانه اشعار و به‌ویژه به جهت پیوندی که با کل شعر- و حتی با عنوان آن- برقرار می‌کند، برجستگی‌ای افزون‌تر؛ شعر «حسرت همیشگی» او چنین پایان یافته است:

آی ...

ای دریغ و حسرت همیشگی!

ناگهان

چقدر زود

دیر می‌شود! (همان: ۴۸)

و یا:

کنار تو لنگر گرفت کشتی عشق

بیا که یاد تو آرامشی است طوفانی (همان: ۹۰)

نیز: ما را به‌جز برهنگی خود لباس نیست ... (همان: ۱۶)

۲-۳-۵ تلمیح

استفاده شاعر از تلمیح در پایان شعر، می‌تواند خواننده را - بدون کنده شدن او از فضای شعر - تا دوردست‌ها ببرد؛ دوباره به شعر برگرداند و فرصت تأملی دیگر و چشیدن لذتی دوباره بدو ببخشد. در شعر «هبوط در کویر»، سخن از آبی‌ای است که زرد شده؛ آفتابی است که ابری و سرد شده؛ آینه‌ای صاف و ساده و شفاف است که غرق غبار و گرد شده؛ قُربی است که به فراق؛ آرمانی است که به حرمان؛ و درمانی است که عین درد شده؛ و بالاخره زوجی است که فرد شده است. «بعد هم تبعید و زندان ابد شد در کویر/ عین مجنون از پی لیلی بیابانگرد شد». معمای این شعر و این حرکت در سایه، تنها با خواندن بیت واپسین روشن می‌شود:

کودک دل شیطنت کرده است یک دم در ازل
تا ابد از دامن پر مهر مادر طرد شد (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۵۰)

نیز: شعر «شب اسطوره» (همان: ۵۷)

۴-۳-۵ ایهام و گونه‌های آن

ایهام، سرگردانی خواننده در انتخاب یکی از دو یا چند معنی موجود در شعر است. شاعر با این به حیرت واداشتن وی در مقطع شعر، امکان قطع نگاه خواننده را از شعر می‌گیرد؛ او را به تأمل دوباره در شعر وامی‌دارد و بی‌مرور دوباره شعر - اگرچه در ذهن - مجال انتخاب یک معنی را بدو نمی‌دهد. مثلاً در سطر پایانی شعر «نیمه پر لیوان»، آیا به‌آسانی می‌توان منظور شاعر را از تعبیر «در بین این دو خط» دریافت؟ این روزها که می‌گذرد/ شادم/ زیرا که یک سطر در میان آزادم/ و می‌توانم/ هرطور و هرکجا که دلم خواست/ جولان دهم/ - در بین این دو خط - (همان: ۲۶)

نیز کاربرد گونه‌های دیگر ایهام، مانند: ایهام تناسب و ایهام ترجمه می‌تواند خواننده را فریفته پایانه شعر خود کند. مقطع شعر «بال کاغذی» قیصر چنین است:

دور باطل است، سعی بی صفا

رقص بسمل است، این تلاش‌ها (همان: ۶۰)

۵-۳-۵ ترکیب‌های کنایی

نگاه هنری قیصر به ترکیب‌های کنایی، بیشتر صرف زنده نگاه داشتن و حضور هر دو معنی اول و دوم کنایه در شعر است؛ این نگاه هنری پیشتر در شعر شاعرانی چون حافظ نیز دیده می‌شود، اما زیبایی دوچندان این‌گونه ترکیب‌ها در واپسین سطر شعر است. این رباعی را بنگرید:

ای غم، تو که هستی از کجا می‌آیی؟ هر دم به هوای دل ما می‌آیی

باز آی و قدم به روی چشمم بگذار چون اشک به چشم آشنا می‌آیی

(امین‌پور، ۱۳۸۱: ۹۲)

و یا:

... وقتی خطوط سربی

سطح شقیقه‌های مرا با شتاب
هاشور می‌زنند
دیگر نمی‌توانم
این تارهای روشن را
آرام پشت گوش بیندازم
خوب است حرف آینه‌ها را
این بار

پشت گوش بیندازم (امین پور، ۱۳۸۰: ۶۵)

۶-۳-۵ واژه‌نگری و بازی با واژگان

قیصر از شاعرانی است که همچون دو شاعر سترگ شعر کلاسیک ما - خاقانی و حافظ - به محور جانشینی در شعر و انتخاب دقیق واژه‌ها و تأمل در معنای آنها بسیار توجه دارد. این ویژگی زمانی خود را بیشتر نشان می‌دهد که در پایان شعر به کار رفته باشد. نمونه زیر را ببینید:

وقتی جهان از ریشه جهنم
و آدم از عدم
و سعی از ریشه یأس می‌آید
وقتی که یک تفاوت ساده در حرف
کفتار را
به کفتر تبدیل می‌کند
باید به بی‌تفاوتی واژه‌ها
و واژه‌های بی‌طرفی
مثل نان
دل بست

نان را

از هر طرف بخوانی

نان است! (همان: ۷۵)

۷-۳-۵ جابه‌جایی حروف

یکی دیگر از شیوه‌های برجسته‌سازی پایانی، بازی با معانی حروف است. شاید شعر عطار نیشابوری در میان شاعران کلاسیک ما، بهترین نمونه برای این شگرد شعری باشد(۶)؛ در این شیوه جابه‌جایی حروف شگفتی‌آفرین است:

...

گفتیم: باید سوخت،

اما نه با دنیا

که دنیا را!

گفتیم: باید ساخت،

اما نه با دنیا

که دنیا را! (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۹)

در این شعر با جابه‌جایی حرف اضافه، مفعول به متمم و متمم به مفعول تبدیل می‌شود و در نهایت مفهومی که از این تغییر جزئی حاصل می‌شود، دنیایی متفاوت را پیش چشم خواننده ترسیم می‌کند. و یا:

... «به امید پیروزی واقعی

نه در جنگ،

که بر جنگ!» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۸)

۸-۳-۵ طرح پرسش

در شعرهای امین‌پور گاهی در پایان شعر با یک استفهام - که اغلب از نوع استفهام انکاری است - مواجه می‌شویم. در طرح این پرسش شاعر قصد دارد به هسته‌هایی که نباید، و بایدهایی که نیست، اشاره کند و با طرح این پرسش خواننده را به تفکر و کشف وادار کند:

اما چرا آهنگ شعرهایت تیره/ و رنگشان/ تلخ است؟

وقتی که بره‌ای/ آرام و سر به زیر/ با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر/ نزدیک می‌شود/

زنگوله‌اش چه آهنگی/ دارد؟ (همان: ۲۳)

و یا:

من سال‌های سال مُردم
تا اینکه یک دم زندگی کردم
تو می‌توانی
یک ذره
یک مثقال

مثل من بمیری؟ (همان: ۳۰)

۹-۳-۵ تجسم بخشی

می‌توان شعری را که امکان تصویر و تجسیم امری ذهنی را به شکلی عینی به خواننده بدهد، شعر تصویری خواند. این تصویر و تجسیم می‌تواند به گونه‌هایی چند فراهم آید که در اینجا مجال پرداختن به آنها نیست؛ لیکن تصویر و تجسم بخشی در پایان شعر تأثیر شگفتی بر خواننده برجا خواهد گذاشت. حیرت القا شده در تجسم دهانی را که گفته باشد: «پرواز! پرواز!» در شعر «حیرت» ببینید:

از رفتنت دهان همه باز ...

انگار گفته بودند:

پرواز!

پرواز! (همان: ۲۹)

و یا در شعر «شکار»، تصویر دست و پا زدن مرگ! را در تور تهی ماهیگیر مجسم کنید:
مرد ماهیگیر / طعمه‌هایش را به دریا ریخت / شادمان برگشت / در میان تور خالی /
مرگ / تنها دست و پا می‌زد (همان: ۳۱)

افزون بر این روش برجسته‌سازی در پایان اشعار که به کمک طرح آرایه‌ای در سطر پایانی شعر شکل می‌گیرد، پایان‌بندی غیرمنتظره از شیوه‌هایی است که فیصر علاقه‌مندی خود را بدان در پایان‌بندی شعر نشان داده است. پایان‌بندی غیرمنتظره یکی از اصطلاحات ادبیات لاتین است که در قلمرو داستان، نمایشنامه و فیلم و فیلمنامه به کار می‌رود. «پایان‌بندی غیرمنتظره (Surprise Ending) در اصطلاح داستان، چرخش ناگهانی و دور از انتظار عمل داستان است. در این قسم پایان‌بندی،

داستان به شیوه‌ای دور از انتظار و تصوّر خواننده تمام می‌شود، اما این پایان غیر-منتظره در نهایت با منطق و درونمایه داستان هم‌سو است» (داد، ۱۳۷۵: ۵۵). از پایان غیرمنتظره به صورت «پیچ و گریز در پایان داستان، گردش ناگهانی فرجام حوادث» نیز تعبیر (جی. ای. کادن، ۱۳۸۰، ذیل پایان غیرمنتظره) و در این شیوه معمولاً از برخی داستان‌های کوتاه نویسنده آمریکایی، ا. هنری، موپاسان فرانسوی و داستان «کباب غاز» محمدعلی جمالزاده یاد می‌کنند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ذیل همین مدخل).

در شعر قیصر، پایان‌بندی غیرمنتظره را می‌توان در دو دسته اشعار روایی و اشعار غیر روایی او نشان داد. قیصر در اشعاری که با ساختاری روایی آغاز می‌شوند؛ خواننده را در «ناگهانی از صدا» و «ناگهانی از سکوت» قرار می‌دهد و در نهایت ذهن او را با چرخش و تغییری ناگهانی از میان این دو ناگهان بیرون می‌کشد و مفهومی جدید را به وی القا و او را وادار به تفکر می‌کند. این چرخش معمولاً در حوزه معنایی اتفاق می‌افتد و ذهن خواننده از مفهومی متوجه مفهوم دیگر می‌شود؛ تا جایی که احساس می‌کند باید یک بار دیگر شعر را از ابتدا بخواند و در این خواندن دوباره، با نگاهی تازه به دنبال مفاهیم ذهنی شاعر بگردد.

فرایند ذهنی مخاطب در هنگام مطالعه این‌گونه اشعار، شاید نزدیک به همان فرایندی ذهنی باشد که در استعاره اتفاق می‌افتد؛ به این صورت که کل شعر شبیه به استعاره‌ای است که نیاز به قرینه صارفه‌ای دارد تا مفهوم حقیقی آن دریافته شود؛ این قرینه صارفه در انتهای شعر می‌آید و در پاره پایانی شعر است که ناگهان مخاطب منظور شاعر را درمی‌یابد:

تکیه داده‌ام به باد

با عصای استوایی‌ام

روی ریسمان آسمان

ایستاده‌ام

بر لب دو پرتگاه ناگهان

ناگهانی از صدا

ناگهانی از سکوت

زیر پای من

دهان دره سقوط
باز مانده است
ناگزیر
با صدایی از سکوت
تا همیشه
روی برزخ دو پرتگاه
راه می‌روم

«سرنوشت من سرودن است!» (امین پور، ۱۳۸۱: ۳۲-۳۱)

این ویژگی را در شعر «یادداشت‌های گم‌شده» نیز بنگرید:

پس کجاست؟
چند بار
خرت و پرت‌های کیف باد کرده را
زیرورو کنم:
پوشه مدارک اداری و گزارش اضافه‌کار و کسر کار
کارت‌های اعتبار
...
چند تا بلیت تاشده
چند اسکناس کهنه و مچاله
چند سکه سیاه
صورت خرید خواروبار
صورت خرید جنس‌های خانگی ...
پس کجاست؟

یادداشت‌های درد جاودانگی؟ (همان: ۵۲-۵۱)

در این شعر، خواننده پس از جستجوی طولانی و خسته‌کننده، ناگهان در جمله پایانی کلید معمای شعر را می‌یابد. اینجاست که توازن شعر به هم می‌ریزد و شعر با چرخشی غیرمنتظره از سطحی عادی و پیش‌پاافتاده، به شعری فلسفی و با فضایی کاملاً متفاوت ارتقا پیدا می‌کند.

در بسیاری از اشعار غیر روایی امین‌پور نیز این غافلگیری پایانی مشاهده می‌شود. این دسته از اشعار او - که عموماً اشعاری کوتاه و طرح‌گونه‌اند، مانند قالب رباعی، گویی فقط برای پایان آن سروده شده‌اند. نمونه‌ای از این غافلگیری پایانی را در اشعار غیر روایی زیر بنگرید:

باری من و تو بی‌گناهییم
 او نیز تقصیری ندارد
 پس بی‌گمان این کار
 کار چهارم‌شخص مجهول است! (همان: ۶۳)

و یا در بند پایانی شعر «از اگر ...» می‌گوید:

... راستی
 در میان این همه اگر
 تو چقدر بایدی! (همان: ۷۱)

نگاهی به غافلگیری‌های پایانی در شعر قیصر، از برخی الگوهای خاص برای این پایان‌آفرینی خبر می‌دهد. این پایانه‌ها را در دسته‌بندی زیر می‌توان نشان داد:

۴-۵ تعلیق و انتظار

آغاز برخی اشعار قیصر، خواننده را یکسره در حالت تعلیق و انتظار رها می‌کند و تنها زمانی که به بند یا سطر پایانی شعر می‌رسد، او را از این برزخ می‌رهاند و کلید حل شعر را به دست او می‌دهد. این بحران و شدت (Crisis) را که از آن به درد مادر هنگام تولد طفل، و نقطه اوج و نتیجه را (Cimax) که از آن به تولد کودک یاد کرده‌اند (اگری، ۱۳۸۵: ۳۵۵) در شعر «سه‌شنبه» او ببینید:

سه‌شنبه/ چرا تلخ و بی‌حوصله؟/ سه‌شنبه چرا این‌همه فاصله؟
 سه‌شنبه/ چه سنگین! چه سرسخت، فرسخ به فرسخ!
 سه‌شنبه/ خدا کوه را آفرید! (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۷۴)

نیز در شعر «جمعه» که با ساختاری نظیر شعر پیشین آفریده شده:

چرا باز هم غم؟
 چرا باز دلشوره‌های دمامم؟
 پسینگاه جمعه؟

همان لحظه‌های هبوط!

همان وقت میلاد آدم! (همان: ۷۵)

همچنان که در یک داستان یا یک نمایشنامه، نشانه‌ها خواننده (یا تماشاگر) را به طرف نتیجه‌نهایی یا فرود آخرین صحنه نمایش - که به تحلیلی جامع از کل نمایشنامه می‌پردازد - راهنمایی می‌کند (شناخت عوامل نمایش، ۱۳۶۶: ۲۰۱). در این شیوه از غافلگیری پایانی نیز نشانه‌ها می‌توانند خواننده را برای نتیجه پایانی آماده کنند. این نکته ظریف را در شعر «روز ناگزیر» قیصر بنگرید:

... ای روزهای خوب که در راهید! ای جاده‌های گمشده در مه! ای روزهای سخت
ادامه! از پشت لحظه‌ها به درآید!

... این روزها که می‌گذرد، هر روز/ در انتظار آمدنت هستم! اما

با من بگو که آیا، من نیز/ در روزگار آمدنت هستم؟ (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۱۴)

۵-۵ خلاف انتظار

پایان برخی از اشعار بسیار غیرمنتظره و شگفت‌آور است. شاعر در این شیوه از راهی وارد می‌شود که ابدأ خواننده انتظار آن را ندارد. نمونه‌هایی از این هنر را ببینید:

گفت: احوالت چطور است؟

گفتمش عالی است

مثل حال گل!

حال گل در دست چنگیز مغول! (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۶۹).

و یا:

پرند

نشسته روی دیوار

گرفته یک قفس به منقار (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۳)

۵-۶ وارون نمایی

در شعر زیر مفهومی را بیان می‌کند که دقیقاً عکس آن را مد نظر دارد، یعنی وانمود می‌کند که منظورش همان حرفی است که بر زبان آورده؛ اما در واقع منظور شاعر کاملاً بر خلاف حرفی است که بر زبان آورده است:

نه!

کاری به کار عشق ندارم!

من هیچ چیز و هیچ کسی را

دیگر

در این زمانه دوست ندارم

...

پس من با همه وجودم

خود را زدم به مردن

تا روزگار، دیگر

کاری به کار من نداشته باشد

این شعر تازه را هم

ناگفته می‌گذارم...

تا روزگار بو نبرد...

گفتم که

کاری به کار عشق ندارم! (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵-۱۴)

در این شعر، شاعر دقیقاً منظورش این است که عاشق شده است. یا در شعر زیر با عنوان «تلقین» غرض شاعر ابراز شادی نبوده است، بلکه او با این الفاظ غمگین بودن خود را نشان می‌دهد:

این روزها که می‌گذرد

شادم

این روزها که می‌گذرد

شادم که می‌گذرد

این روزها

شادم که می‌گذرد ... (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۵)

نیز: شعر «رفتار من عادی است» (همان: ۳۷-۳۳)

۷-۵ پایان‌نیافتگی

پایان‌نیافتگی نیز به‌ویژه از نوآفرینی‌های در پایان‌بندی داستان و نمایشنامه (و فیلم نامه) به شمار می‌رود. «... نمایشنامه‌نویسانی که امروز پیش‌تاز یگرای خواننده شده‌اند،...

با شگردها و شیوه‌های نوآفرید (Innovating) و طرفه‌کارانه پایان‌شناسی نمایشنامه‌های خود را آفریده‌اند که بیشترین ویژگی آنها پایان‌نیافتگی (Unfinished) و ناتمامی است» (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۱۱۲-۱۱۱). این پایان‌نیافتگی - که نمونه‌هایی از آن را در شعر قیصر نیز می‌توان سراغ گرفت - گونه‌ای غافلگیری پایانی به شمار می‌رود، زیرا بر خلاف انتظار خواننده (یا بیننده) اثر هنری به پایان معمول و مورد انتظار ختم نمی‌شود؛ به بیان دیگر، داستان ناتمام می‌ماند و پایان اثر برعهده مخاطب اثر گذاشته می‌شود. شاید بهترین نمونه برای این شیوه همان اشعاری باشد که با سؤال پایان می‌پذیرد و به جای پاسخ دادن به خواننده، او را در تحیر و تفکر رها می‌کند؛ خواننده خود باید پاسخ و پایانی برای این ماجرا بیابد:

راستی آیا
کودکان کربلا، تکلیفشان تنها
دائماً تکرار مشق آب! آب!
مشق بابا آب بود؟ (همان: ۲۱)

۶. نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور، در مسیر تکامل بخشیدن به شعر خود، بیش از هر چیز به پایان‌بندی شعر توجه کرده است. توجه شاعر به این شیوه را می‌توان افزون بر شیوه‌های مرسوم می‌چون: حُسن ختام و برگردان شعری، در برجستگی پایانی شعر به کمک طرح آرایه‌ای لفظی یا معنوی در آخرین سطر شعر و به ویژه در روش غافلگیری پایانی نشان داد.

افزونی کاربرد غافلگیری پایانی در اشعار اخیر وی، از تأمل شاعر در این شیوه برای رسیدن به شکلی (فرم) ممتاز در شعر خبر می‌دهد. توجه کمی و کیفی او به این موضوع به حدی است که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی وی برشمرد. مهمترین الگوهای پایان‌بندی غیرمنتظره در شعر قیصر عبارت‌اند از: الف) تعلیق و انتظار؛ ب) خلاف انتظار؛ ج) وارون‌نمایی؛ د) پایان‌نیافتگی.

یادداشت‌ها

۱- نیما می‌گوید: «استقلال مصرها به توسط پایان‌بندی آنها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن یک بحر طویل است، نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به رویه کار من می‌سازند» (از: دو نامه، به نقل از: بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج، ۱۱۶).

۲- اخوان ثالث، مکرراً به این نکته اشاره کرده است:

«آنگاه قافیه‌ها را ... در مختتم جملات شعری و برای پایان‌بندی مصرع‌ها و تذکار خواننده و آرایش سخن و ایجاد تداعی یا حظاً سمعی و بصری و تناسب و قرینه آوردن» (بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج، ص ۸۹). نیز: ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۵، ۱۳۸.

۳- بنگرید به:

- بابایی، علیرضا (۱۳۷۷)، «پایان‌بندی در شعر»، معیار، ش ۲۵، مرداد و شهریور، ۲۵؛
- نیرو، سیروس (۱۳۷۷)، «پایان‌بندی در شعر»، معیار، ش ۲۷، آبان، ۱۳۷۷، ۱۶؛
- _____ (۱۳۷۷)، «پایان‌بندی در شعر نیما»، گزارش، ش ۸۷، اردیبهشت، ۱۳۷۷، ؟

۴- توجه به این پایان‌بندی را در قطعه زیر از ملک الشعرای بهار ببینید:

دیدم به بصره دخترکی اعجمی نسب	آفاق خیره کرده به نور جمال خویش
می‌خواند درس قرآن در پیش شیخ شهر	وز شیخ دل ربوده به غنچ و دلال خویش
می‌داد شیخ درس ضلال مبین بدو	و آهنگ ضاد رفته به اوج کمال خویش
دختر نداشت طاقت گفتار حرف ضاد	با آن دهان کوچک غنچه مثال خویش
می‌داد شیخ را به «دلال مبین» جواب	و ان شیخ می‌نمود مکرر مقال خویش
گفتم به شیخ راه ضلال این قدر می‌پوی	کاین شوخ منصرف نشود از خیال خویش
بہتر همان بود که بمانید هردوان	او در دلال خویش و تو اندر ضلال خویش

(بهار، ۱۳۶۸: ۱۲۴۳)

۵- هنر در به جا گذاردن هر خشت است نه فقط در به کار بردن. همه مصالح را باید خواست و نخواست... در هر دقیقه باید بسازد. ساخته خود را گوناگون کرده، در ضمن کار عوض کند و به هم تأثیر و ارتباط دقیق‌تر بدهد و بسنجد و پیش پای خود را از قید نامناسب و بی‌لزم صاف بدارد (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰۶).

۶- نمونه‌های این شگرد هنری در شعر عطار اندک نیست؛ مثلاً در منطق الطیر از زبان هدهد به بلبل‌ی که عشق گل را بهانه‌ای برای بازماندن از سیر خود خوانده می‌گوید:

در گذر از گل که گل هر نوبهار
بر تو می‌خندد نه در تو شرم دار
(عطار نیشابوری، ۱۳۶۸: ۴۳)

یا: چون مرا سر می‌بریدی رایگان
از چه می‌خندیدی تو در من آن زمان
گفت چون می‌دیدمت ای بی‌هنر
بر تو می‌خندیدم آن ای بی‌خبر
بر سر و روی تو خندیدن رواست
لیک در روی تو خندیدن خطاست
(همان: ۴۴)

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶) *بدایع و بدعت‌های نیمایوشیخ*، تهران: زمستان.
- اگری، لاجوس (۱۳۸۵) *فن نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه مهدی فروغ، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- امین پور، قیصر (۱۳۸۰) *آینه‌های ناگهان*، تهران: نشر افق.
- _____ (۱۳۸۷) *تنفس صبح* (گزیده دو دفتر شعر «تنفس صبح» و «در کوچه آفتاب»)، تهران: سروش.
- _____ (۱۳۸۶) *دستور زبان عشق*، تهران: انتشارات مروارید.
- _____ (۱۳۸۱) *گل‌ها همه آفتاب‌گردانند*، تهران: انتشارات مروارید.
- بهار، محمدتقی (۱۳۶۸) *دیوان اشعار*، تهران: توس.
- داد، سیما (۱۳۷۵) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: ناشر.
- راستگو، سید محمد (۱۳۸۲) *هنر سخن‌آرایی* (فن بدیع)، تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۶۸) *منطق الطیر* (مقامات الطیور)، به اهتمام و تصحیح سید صادق گوهرین، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- کادن، جی. ای (۱۳۸۰) *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروز‌ومند، تهران: نشر شادگان.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵) *زیباشناسی سخن‌پارسی* (بدیع)، تهران: کتاب‌ماد.
- محبّتی، مهدی (۱۳۸۰) *بدیع نو*، تهران: سخن.
- مکّی، ابراهیم (۱۳۶۶) *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.
- موحد، ضیا (۱۳۷۸) *سعدی*، تهران: طرح نو.
- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۶) *آموزش داستان‌نویسی*، تهران: انتشارات تیرگان.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی* (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)، تهران: کتاب مهناز.

ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳) *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*، تهران: سمت.

نیک منش، مهدی (۱۳۸۴) «بررسی و تحلیل شیوه برگردان در شعر نیما»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ش ۴، سال ۳۸، ص ۹۹-۱۱۱.

نیمایوشیچ (۱۳۶۸) *درباره شعر و شاعری*، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۵) *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: سمت.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: نشر هما.