# تحلیل زیباشناختی تأثیر قالب چهارپاره بر شعر معاصر
# با بررسی اشعار مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی

**محمود مرادی**[۱]
**دکتر علی سرور یعقوبی**[۲*]
**دکتر فاطمه قهرمانی**[۳]

## چکیده
چهارپاره یکی از قالب‌های نیمه‌سنّتی شعر معاصر است که اغلب شاعران جریان شعرنو پیش‌از گرایش به شعر نو، از آن استفاده کرده‌اند. این قالب در سطح ادبی در مسیر تحول میان شعر کلاسیک و شعر معاصر، یک دستاویز اصلی برای ساده‌تر شدن صورخیال و تغییر عناصر آن شد. چنان‌که بررسی تحولات زیبایی‌شناختی شعر معاصر نشان می‌دهد، قاعده‌های بلاغی که در شعر نو شاخصهٔ سبکی یافت پیش‌از آن در این قالب، توسط خود نیما و پیروانش طبع‌آزمایی شد. در این مقاله به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، دگرگونی‌های تصویرسازی شعر معاصر از قالب چهارپاره تا شعر نیمایی در اشعار سه شاعر: مهدی اخوان‌ثالث، فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی بررسی شده است. هر سه شاعر پیش‌از شعر نو در قالب چهارپاره شعر سرودند. نتایج بررسی چهارپاره‌های آنها گویای این است که مؤلفه‌های: سادگی تصاویر، جایگزینی عناصر نو به‌جای عناصر کهن در تصویرسازی، ذهنیت‌گرایی در تصویر، توجه به محور عمودی و گستردگی تصویر در کلّ شعر، تصویرگری سمبلیک که جزء شاخصه‌های سبکی زیبایی‌شناختی شعر نو می‌باشد، در چهارپاره‌های آنها پرورده شده و در قالب شعر نو شاخصهٔ سبکی یافته است.

**کلیدواژه‌ها:** چهارپاره، زیبایی‌شناختی، شعر معاصر، تصویر، اخوان ثالث، فرخزاد، رحمانی.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
Email: drmahmoud.moradi@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
Email: a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران
Email: f-ghahremani@iau-arak.ac.ir
تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۷/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۲

**مقدمه**

چهارپاره در لغت به معنای چهار جزء، چهار قسمت، مشتمل بر چهار جزء یا قسمت است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) اما وقتی از آن به‌عنوان اصطلاح ادبی یاد می‌شود یک قالب شعری در ادبیات معاصر است که از دورهٔ مشروطه آغاز شد. در ظاهر از قالب سنتی نشئت گرفته است؛ اما از ساختارهای کلاسیک عدول کرده و قالب نیمه‌سنّتی شده است و با نوآوری‌هایی که شاعران معاصر انجام داده‌اند سرانجام به شعر نو رسیده است. «آنچه که امروزه به نام چهارپاره (چارپاره) شناخته می‌شود، عبارت از شعری است موزون و مقفی، متشکل از چند بند، که هر بند آن از چهار مصراع متساوی تشکیل شده است و تنها دو مصراع از این چهار مصراع (مصراع‌های دوم و چهارم) با هم، هم قافیه‌اند. بدین ترتیب چهارپاره قالبی است آزاد، که ازنظر قافیه‌بندی، رعایت قافیه، تنها در درون هر بند الزامی است و هر بند شعر برای خود قافیه‌های مجزا و مستقلی دارد.» (ترابی، ۱۳۸۳: ۱۰) ازنظر عروض نیز «در چهارپاره، برخلاف دوبیتی هیچ الزامی نیست که شعر حتماً بر وزن مشخصی باشد بلکه در وزن‌های مختلف قابل‌عرضه است.» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

قالب چهارپاره با عدول از قواعد عروض و قافیه در چهارچوب قالب‌های معمول، یک راهکار مناسب برای نوگرایی قرار گرفت و در تحول شعر کلاسیک به شعر نو، نقش مهمی در ادبیات معاصر پیدا کرد. این قالب در تحولات زیبایی‌شناختی شعر نو نیز قابل‌تأمل است و نقش مهمی دارد؛ زیرا با گسست قافیه و عروض و توجه به اندیشه، قاعده‌های بلاغی در حوزهٔ زیبایی‌شناختی نیز تغییر کرد. عناصر صورخیال شعر کلاسیک همچنان در شعر رواج داشت؛ اما شاعران هنجارهای معمول بلاغی ادبیات را برهم زدند و قاعده‌های تصویرسازی را عوض کردند که به‌طور کل زیبایی‌شناسی شعر نو با زیبایی‌شناسی شعر کلاسیک متفاوت شد، مثل وزن و قافیه که هرگز از شعر نو بیرون نرفت؛ اما بسیار متفاوت‌تر از شعر کلاسیک ظاهر شد، بلاغت نیز این تغییر را داشت. به طورکلی تحول در کیفیت و نظام ایماژی، ساختار زبانی، سیستم موسیقیایی و عاطفهٔ شعر که نیما در تصویرگری ایجاد کرد و بعداز او مورد تقلید بسیاری از شاعران معاصر قرار گرفت. تصاویر

کلیشه‌ای کنار رفت و تجربهٔ شخصی در خلق تصاویر اساس قرار گرفت، عناصر تصاویر از محیط زندگی انتخاب شد و تصاویر سبملیک رایج گشت. (ر.ک: عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۹۱ ـ ۹۰) این تحولات که در شعر نیمایی جزء شاخصهٔ سبکی قرار گرفت، قبل‌از شعر نو در قالب چهارپاره ظاهر شد. تحلیل اشعار شاعرانی که چهارپاره سرودند و سپس به شعر نو روی آوردند گواه این مدعاست که شعر نو از گذرگاه چهارپاره عبور کرده است. در این مقاله با هدف بررسی دگرگونی-های تصویرسازی شعر معاصر از قالب چهارپاره تا شعر نیمایی، چهارپاره‌های مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی، بررسی شده است. هر سه شاعر قبل‌از شعر نو، در قالب چهارپاره شعر سرودند و سپس به شعر نو گرایش یافتند و قالب چهارپاره را کنار گذاشتند. فرضیهٔ تحقیق این است که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی که در شعر نو به کار گرفته‌اند، قبل‌از آن در این قالب طبع-آزمایی کرده‌اند. چنان‌که خود نیما نیز قبل‌از اینکه نظریهٔ شعر نو را ارائه دهد، در قالب چهارپاره به تغییر ساختارهای شعر کلاسیک پرداخت.

## پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعدد در زمینهٔ بررسی سیر تکوینی قالب چهارپاره در شعر معاصر نوشته شده است. در حوزهٔ کتاب، ترابی (۱۳۸۳) و امیری پریان (۱۳۹۰) هر دو کتابی با عنوان «چهارپاره و چهارپاره‌سرایان» چاپ کرده‌اند. هر دو نیز بعداز بحث درمورد چهارپاره، چهارپاره‌سرایان را معرفی کرده و با توضیح مختصر، چند نمونه از شعرشان را آورده‌اند. کتاب امیری پریان در اصل پایان‌نامهٔ دانشجویی ایشان است که به شکل کتاب چاپ نمودند. همچنین در کتاب‌هایی که به جریان‌های - شعر معاصر پرداخته‌اند، ازجمله کتاب ««صور و اسباب در شعر امروز ایران» از اسماعیل نوری علاء، کتاب «چشم‌انداز شعر نو فارسی» از حمید زرین‌کوب، کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» از محمد حقوقی، کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو» از شمس لنگرودی، «چشم انداز شعر معاصر ایران (جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم) از مهدی زرقانی، کتاب«ادوار شعر فارسی» از محمدرضا شفیعی‌کدکنی، کتاب «جریان‌های شعر معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب ۱۳۵۷» از علی

حسین پورجافی، «جریان‌شناسی شعر معاصر» از یوسف عالی عباس آباد، کتاب «مبانی نظری جریان‌های شعر معاصر» از زهرا نوری درمورد چهارپاره بحث شده است. اما هیچ‌کدام به روند دگرگونی‌های چهارپاره در رهیافت به شعر نو بحث نکرده‌اند.

در حوزهٔ رساله، *مرضیه بهمنی* (۱۳۹۱) در رسالهٔ «چهارپاره، چهارپاره‌سرایی و چهارپاره‌سرایان بزرگ» به معرفی چهارپاره، ویژگی‌های آن و بررسی اشعار چهارپاره‌سرایان معاصر پرداخته است. نویسنده، بعداز مباحث کلی، چندتن از چهارپاره‌سرایان قبل و بعداز انقلاب اسلامی را معرفی نموده و ویژگی‌های زبانی، بلاغی و محتوایی شعرشان را بیان کرده است و به تحولات قالب چهارپاره در گذر به شعر نو توجهی ندارد. *علی تکرلی* (۱۳۹۰)، در رسالهٔ «سیر تحولی چهارپاره پیوسته از مشروطه تاکنون» به معرفی چهارپاره و مباحث مربوط به آن پرداخته و چندتن از چهارپاره‌سرایان را معرفی کرده است. مضامین قالب چهارپاره را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که چهارپاره مانند سایر قالب‌های شعری در طی فرایند زمانی دستخوش تغییر و تحول‌ها گردیده از جنبهٔ معنایی و ظاهری نمود پیدا کرده است. *فاطمه آزاد کردمحله* (۱۳۹۱)، در رسالهٔ «سیر تاریخی و تحلیل زیباشناختی چهارپاره در شعر فارسی» بلاغت ۶۰ تن از چهارپاره‌سرایان قبل‌از نیما و بعداز نیما را در حوزهٔ بدیع و بیان بررسی کرده است. بررسی او صرفاً توضیح آرایه-های ادبی شاعران است و به بررسی تحولات توجه ندارد. شاعران تحقیق حاضر نیز جزء جامعه آماری وی می‌باشند.

در حوزهٔ مقاله، صدری‌نیا (۱۳۹۴) در مقالهٔ «پیدایش و تحول چهارپاره‌سرایی در ایران» درمورد دلایل پیدایش چهارپاره، زمان پیدایش و اولین شاعر آن بحث کرده است. آمر طاهر (۱۳۸۹) در مقالهٔ «پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدد شعر فارسی» آن را اقتباسی از ذوقافیتن فرانسوی معرفی کرده که باعث تجدد شعر فارسی شده است. در بررسی چهارپاره‌های شاعران یک مورد، محمودی، رستاد (۱۴۰۰) در مقالهٔ «شبکهٔ واژگانی، صفت و قیدسازی‌های فریدون توللی در چهارپاره‌های رها و نافه» قیدها و صفت‌سازی‌های نو و متعدد چهارپاره‌های توللی را بررسی کرده-اند. همچنین مقالهٔ «سبک‌شناسی چهارپاره‌های شعر معاصر باتکیه‌بر ساده‌نویسی» (۱۴۰۲) از

نویسندگان مقالهٔ حاضر در ماهنامهٔ بهار ادب چاپ شده است که سبک‌شناسی این قالب در سطح زبانی، ادبی و محتوایی بررسی شده است؛ اما مؤلفهٔ اصلی تحقیق تأکید بر ساده‌نویسی است و دگرگونی‌های زیبایی‌شناختی طبق مقالهٔ حاضر تحلیل نشده است و البته جامعهٔ آماری آن با مقالهٔ حاضر یکی نیست. به‌طورکلی در این پژوهش‌ها به اینکه چهارپاره حد واسط شعر کلاسیک و شعر نو نیمایی می‌باشد، اشاره شده است؛ اما در هیچ‌کدام مؤلفه‌های تحول و دگرگونی آن در حوزهٔ زیبایی‌شناسی که چگونه راه را برای رسیدن به شعر نو هموار کرده، بررسی نشده است. لذا ضرورت پژوهش حاضر در توصیف و تحلیل این مباحث است و با بررسی اشعار اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی انجام شده است.

## بحث و بررسی

### چهارپاره در شعر معاصر

قالب چهارپاره  قالب نو و جدیدی بود که در دورهٔ مشروطه به وجود آمد و دستاویز گسست ساختار شعر کلاسیک گردید «ابداع قالب چهارپاره، اقدام مهم شاعران میانه‌رو عصر مشروطه برای خروج حساب‌شده از دایرهٔ کلاسیک بود.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۹۵) درمورد پیدایش و چگونگی رواج آن، اغلب محققان آن را برگرفته از قالب‌های شعر اروپایی می‌دانند. (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۶؛ کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۵۹) البته برخی بیان کرده‌اند، این قالب را شاعران مشروطه با آشنایی با ادبیات عثمانی خلق کرده‌اند، که آنها نیز از ادبیات غرب گرفته بودند، ازجمله امیری پریان (۱۳۹۰: ۴۵) و صدری‌نیا (۱۳۹۴: ۳۱) این نظر را دارند، زرین‌کوب نیز گفته است «تلاش آگاهانه برای انواع قالب شعری جدیدی با مشخصات چهارپاره در دورهٔ مشروطه هم‌زمان با آشنایی با ادبیات جدید ترکان عثمانی و قفقاز و ادبیات اروپایی به‌ویژه فرانسه آغاز شد. این تلاش‌ها با رواج دوبارهٔ مسمط، ترجیع‌بند، تصنیف و مستزاد و نوآوری شاعرانی چون اشرف‌الدین حسینی، میرزاده عشقی، ایرج میرزا و عارف قزوینی در دهه‌های نخست سدهٔ چهاردهم ادامه یافت.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۰)

شفیعی‌کدکنی، شعر«وفای به عهد» لاهوتی را اولین چهارپارهٔ دورهٔ مشروطه نامیده است. (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۵ ـ ۴۲۳) شمیسا، جعفر خامنه را اولین شاعر آن، معرفی کرده است «اولین چهارپاره را جعفر خامنه تبریزی سرود و بهار و حبیب یغمایی و حمیدی و رشید یاسمی و صورتگر از او تقلید کردند.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱۴) صدری‌نیا و زرین‌کوب نیز جعفر خامنه را گفته-اند. (ر.ک: صدری‌نیا، ۱۳۹۴: ۳۱ ؛ زرین کوب، ۱۳۵۸: ۴۲) طاهر آمر گفته است این قالب منظم (قاعده‌مند) با الهام گرفتن از شعر فرانسه و مشخصاً از شعر ویکتور هوگو برای نخستین‌بار به قلم رشید یاسمی به شعر فارسی راه پیدا کرد. (ر.ک: طاهراحمد، ۱۳۸۹: ۳۰ ـ ۲۹) شاعران مشروطه از این قالب به‌عنوان تفنن و تجدد ادبی استفاده کردند؛ اما اینکه چگونه قالب چهارپاره در تحول شعر کلاسیک به شعر نیمایی مؤثر واقع شد، تأمل برانگیز است و دراین‌باره شعر نیمایوشیج نشان‌دهندهٔ تحول است؛ زیرا «چهارپاره‌های نیما تازگی در نحوهٔ بیان و دید و محتوای امروزی دارند.» (ترابی، ۱۳۸۳: ۳۲) او منظومهٔ «افسانه» را در سال ۱۳۰۱ در این قالب سرود و یک مصراع به آن اضافه کرد؛ سپس چهارپاره‌سرایی را ادامه داد و با گذر سال‌ها از این قالب به شعر نو رسید، چنان‌که در تلاش برای تغییر ساختار و پیکرهٔ شعر کلاسیک، در سال ۱۳۱۶ با سرودن «ققنوس» رسماً شعر نو را بنا نهاد. در این سال‌ها در چهارپاره‌هایی که سرود، نوگرایی را آزمود. مقایسهٔ آنها با شعرهای نو، نشان‌دهندهٔ این است که نیما در این قالب به دنبال تحول بود و سرانجام با شعر نو به آن رسید. شاعران تحقیق حاضر نیز قبل‌از شعر نو، در این قالب شعر سرودند و در آن به دنبال نوجویی بودند.

اخوان در دفتر اولش «ارغنون» فقط قالب کلاسیک دارد اما در دفتر «زمستان» که به شعر نو روی آورد، ۱۶ قطعه چهارپاره سروده است. بعداز این دفتر، چهارپاره در اشعارش کم‌رنگ می‌شود. در دفتر «آخر شاهنامه» فقط چند چهارپاره سروده و مابقی شعر نو است. در مجموعهٔ «از این اوستا»، چهارپاره ندارد. در مجموعهٔ «سه کتاب» فقط چند مورد از این قالب استفاده کرده است. در مجموعهٔ آخر «ترا ای کهن بوم و بر دوست می‌دارم» که بار دیگر به شعر کلاسیک روی آورده است، از قالب چهارپاره استفاده نکرده است. فرخزاد شعر را با قالب چهارپاره آغاز کرد. در آغاز نیز

طبق معمول چهارپاره‌سرایی متداول دیگر شاعران عمل کرد؛ اما رفته‌رفته قالب را تغییر داد و با مجموعهٔ «تولدی دیگر» از قالب چهارپاره رها شد و به جرگهٔ شاعران نیمایی پیوست. بر طبق دیوانی که در این مقاله مورد تحقیق قرار گرفت در سه دفتر اسیر، دیوار، عصیان، ۶۳ چهارپاره وجود دارد. او در همین دفترها نیز تلاش برای سرودن شعر نو دارد و اشعاری ازجمله در اشعار اندوه‌پرست (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۰۱)، ستیزه (همان: ۱۶۳)، دنیای سایه‌ها (همان: ۱۴۴)، به شعر نو روی آورده است که نشان‌دهندهٔ تلاش فرخزاد برای رسیدن به شعر نو است.

رحمانی نیز شعر را با قالب چهارپاره آغاز کرد و با تحولی که در ساختار این قالب انجام داد به شعر نو رسید. او شاعری است که با قالب چهارپاره شهرت یافت. بعداز شعر نو این قالب را ادامه داد اما نسبت به شعر نو، کمتر سرود. در دفتر «کوچ» غیر از چند شعر همگی در قالب چهارپاره هستند. دومین مجموعهٔ شعر او «کویر» است که شامل تعدادی چهارپاره و برخی اشعار در سبک کلاسیک می‌باشد و فقط دو شعر در سبک نیمایی است. در سومین مجموعه که «ترمه» نام دارد همچنان چهارپاره را استفاده کرده و در کنار آن غزل و دوبیتی نیز سروده است. ولی کم‌کم از قالب چهارپاره فاصله گرفته و سرانجام در دفتر «حریق باد» نمونه‌هایی بارز از قالب نیمایی را می‌بینیم. می‌توان گفت از «حریق باد» به بعد است که قالب چهارپاره در شعر او کنار می‌رود. این قالب در سه دفتر «کوچ»، «کویر» و «ترمه» فراوانی دارد و با قطعیت در مجموعهٔ «میعاد در لجن» به شعر نو می‌پیوندد و در ادامه نیز با عدول از قالب شعر نیمایی به شعر آزاد می‌گراید.

## مؤلفه‌های تحول زیبایی‌شناختی در چهارپاره‌های سه شاعر

### سادگی تصاویر و پرهیز از برساختگی و تصنع

شعر معاصر هیچ‌گاه خالی از بلاغت نبوده و در ادامهٔ شعر کلاسیک دوام یافته است اما تفاوت محسوس میان بلاغت شعر کلاسیک و معاصر دیده می‌شود و آن گسست از تکلفات بلاغی شعر کلاسیک است که کم‌کم از دورهٔ مشروطه آغاز شد و در شعر نو تحول یافت؛ چنان‌که آرایه‌های دشوار مثل استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه، ایهام مرشحه، تشبیه عقلی به عقلی، کنایه از نوع رمز، صنایع

بدیعی متکلفانه، در شعر نو یافت نمی‌شود یا بسیار نادر است و شاخصهٔ سبکی ندارد. در گذر این تحول، چهارپاره قالبی است که قبل‌از شعر نو این موارد در آن دیده می‌شود. چهارپاره‌ای که تکلفات بلاغی داشته باشد مطلقاً در شعر معاصر نداریم. در مقابل آن تصاویر سادهٔ حاصل تجربه-های شخصی فراوانی یافته است به گونه‌ای که شعر خیال‌انگیز با آرایه‌های قابل‌فهم جزء شاخصهٔ سبکی شده و راه یافتن به تصویر شعری برای مخاطب آسان است. در دورهٔ مشروطه نیز این قالب با این هدف به وجود آمد. چنان‌که مقایسهٔ این قالب با قصاید برخی شاعران این دوره گواه این است که تکلف‌های بلاغی را کنار گذاشته‌اند و به سهولت و روایی سخن گفته‌اند. این تحول در حالی است که در همان زمان‌ها که شعر نو رونق گرفت و چهارپاره‌سرایی هم رواج داشت، استفاده از عناصر کلاسیک در قالب‌های کلاسیک رایج بود، برای نمونه ابیات زیر از یکی از قصاید حمیدی شیرازی است که با سبک و زبان خراسانی آمدن زمستان را با واژه‌های کلاسیک تصویرسازی کرده است.

میغ آبستن دی مه خبر آرد بر ما — که دگر باره خزان رفت و مه آذر ما
باغ زرین‌موی از برف سپید است سپید — گشته در سیم نهان یکسره گنج زر ما
یعنی اندر سلب زال کند جلوه‌گری — دختر عشوه‌گر اردی و شهریور ما
رستمی مرده و بهمن سپهی تاخته کشن — تا نهد بند گران بر تن زال زر ما
باغبان رفته و گل خفته و بلبل خاموش — زاغ بربطرنگ و بومک خنیاگر ما

(حمیدی، ۱۳۶۶: ۹۷ ـ ۹۶)

خود نیما قبل‌از شعرنو در قالب چهارپاره، از عناصر کلاسیک و محیط پیرامون خود استفاده کرد اما رفته‌رفته از برساختگی و تصنع دور شد و این عناصر در شعر نو تبدیل به شاخصهٔ سبکی ارکائیسم گشت. برای نمونه اگر تصویر خورشید و طلوع و غروب آن را بررسی کنیم. گرایش از عناصر کلاسیک به معاصر در چهارپاره آغاز شده است. نیما در چهارپاره «قو» تصویر صبح را با آرایهٔ تشخیص در آمیختگی عناصر کهن و نو توصیف کرده است. خورشید را انسانی تصویر کرده که صبح رویش را به دریا باز می‌کند. همین تصویر برای او که با دریا زیسته یک تصویر بومی

است. فقط اشعه‌های خورشید را «جبه‌ای از طلای ناب» تصویر کرده که واژه «جبه» کلاسیک است.

صبح چون روی می‌گشاید مهر
روی دریای سرکش و خاموش
می‌کشد موج‌های نیلی چهر
جبه‌ای از طلای ناب به دوش (یوشیج، ۱۳۸۹: ۱۶۲)

همین تصویر را در اشعار سه شاعر تحقیق بنگریم، تحول از عناصر کهن به نو آشکار است. اخوان ثالث که نسبت به شاعران معاصر طبع کهن‌گرا دارد، به سبک شعر کلاسیک، خورشید را زنی تصور کرده است که از خواب بر می‌خیزد و از گیسوی گلگون او برف زرین، (استعاره از اشعه‌های خورشید) می‌بارد.

چون گشودم چشم، دیدم از میان ابرها
برف زرین بارد از گیسوی گلگون آفتاب (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۵)

یا در شعر «خفته» شب را در سیاهی به زهد شیخی گرفتار وسوسه مانند کرده است که روز همچون دختری عفیف نزد شیخ می‌آید و بنیاد زهد و خانه تقوا را خراب می‌کند. با آمدن روز ستاره‌ها ناپدید می‌شوند، این حالت را این‌گونه تصویر کرده که با آمدن روز، ستاره‌ها همچون لشکریان فراری هرکدام تلاش می‌کنند خود را پنهان کنند

شب همچو زهد شیخ گرفتار وسوسه
روز از نهاد چرخ چو شیطان شتاب کن
همچون تبسمی که کند دختری عفیف
بنیاد زهد و خانه تقوا خراب کن
آن اختران چو لشکریان گریخته
هریک به جد و جهد پی استتار خویش
افشانده موی دخترکی ارمنی به روی
فرمانروا نه عدل، نه بیداد، گرگ و میش (همان: ۲۱)

این تصاویر، کهن هستند اما اخوان در روند تحول، به سادگی روی می‌آورد، در چهارپاره زیر تصویر سادهٔ «آیینهٔ خورشید» را به کار برده است. این تصویر در دورهٔ کلاسیک و معاصر رایج است. آیینهٔ خورشید به سنگ غروب خورد و شکست (خورشید شکست و تمام شد/ غروب کرد) سپس از آینه‌های شکسته، ستاره‌ها در افلاک پدید آمدند (ستاره همان تکه‌های شکسته آینهٔ خورشید هستند)

باز آیینهٔ خورشید از آن اوج بلند
راست بر سنگ غروب آمد و آهسته شکست
شب رسید از ره و آن آیینهٔ خرد شده
شد پراکنده و در دامن افلاک نشست (همان: ۱۲)

فرخزاد خورشید را هنگام غروب و وقت شفق که سرخ‌گونه است، این‌گونه تصویر کرده که همانند انسانی در میان مجمرخون نشسته است. در این تصویر تکلف کلاسیک نیست؛ اما انتخاب واژهٔ مجمر و تصویر مجمری از خون کهن است که بعدها در شعر او دیگر تکرار نمی‌شود.

خورشید تشنه‌کام در آن سوی آسمان/ گویی میان مجمری از خون نشسته بود (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۶۲)

در جایگزینی این تصویر، تصویر «بر تنم تنها شراب شبنم خورشید می‌لغزید» (همان: ۱۳۹) نشان از تحول فرخزاد در تصویرسازی معاصر است.

نصرت رحمانی در چهارپارهٔ زیر از شعر «مرگ لیلی» اشعه‌های آفتاب را به نیزهٔ طلایی مانند کرده است که تصویری کهن می‌توان گفت

بر سینه‌های تفتهٔ یک دشت گم شده
در زیر نیزه‌های طلایی آفتاب (رحمانی، ۱۳۸۵: ۶۴)

اما اضافهٔ تشبیهی «گل خورشید» در بیت زیر تصویر نویی است

گل خورشید به چنگال جفا پر می‌شد
روز می‌رفت به زیر پر شب دود می‌شد (همان: ۱۸۱)

## کاربرد آرایه‌های اصلی بلاغت در تصویرسازی

در ادبیات فارسی، آرایه‌های بسیاری وجود دارد که هرکدام در جایگاه خود مهم هستند و نمی‌توان با معیاری اهمیت آنها را کم و زیاد کرد؛ بااین‌حال، آرایه‌هایی که در طول قرن‌ها در سبک‌های مختلف تکرار شده‌اند، نشان می‌دهد برخی آرایه‌ها مثل تکرار، تشبیه، استعاره، کنایه، به دلیل تکرار جزء آرایه‌های اصلی شعر شده‌اند. این آرایه‌ها در شعر معاصر نیز همچنان به فراوانی شعر کلاسیک ادامه یافتند و هرگز از دایرهٔ بلاغت شعر حذف نشدند. در عوض آرایه‌هایی مثل لف و نشر، ردالعجز الی الصدر، استدارک، اسلوب حکیم و.... در شعر نیمایی کم‌کاربرد هستند. قالب چهارپاره نیز از این منظر قابل‌بررسی است.

در فراوانی انواع آرایه در چهارپاره‌های اخوان‌ثالث، فرخزاد و رحمانی آرایه‌های پرکاربرد و اصلی بلاغت تکرار شده‌اند. در چهارپاره‌های آنها به‌صورت تقریبی، با بررسی آماری، آرایه‌های تشبیه (۴۱ درصد)، استعارهٔ مصرحه (۷ درصد)، تشخیص (۲۱ درصد)، انواع تکرار (۱۴ درصد)، تلمیح (۷ درصد)، کنایه (۱۰ درصد) در شعرشان شاخصهٔ سبکی دارند.

آرایه‌های دیگر مثل واج‌آرایی، حس‌آمیزی، مجاز، اغراق، ایهام، مراعات‌النظیر نیز برجستگی دارد؛ اما آرایه‌های غالب شش مورد هستند که از میان آنها نیز تشبیه، تشخیص و تکرار فراوانی بیشتر دارد. نمونه‌های تصادفی در شعر اخوان مواردی مثل « زلف چون دوش، رها تا به سر دوش مکن» (تکرار جناس تام)/ « چشم بر دامن البرز سیه دوخته‌ام»، «عشق در پنجهٔ غم قلب مرا می‌فشرد»/ نغمه‌اش را به دلم هدیه کند بال نسیم» (تشخیص) (اخوان‌ثالث، ۱۳۵۷: ۱۴ ـ ۱۳) در شعر فرخزاد مواردی مثل « کاش چون نای شبان می‌خواندم»/ خفته بر هودَج مواج نسیم»/ «کاش چون پرتو خورشید بهار سحر از پنجره می‌تابیدم»/ کاش چون آینه روشن می‌شد دلم از نقش تو و خندهٔ تو» /کاش چون برگ خزان رقص مرا نیمه‌شب ماه تماشا می‌کرد» / «کاش چون یاد دل‌انگیز زنی می‌خزیدم به دلت پر تشویش» (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۰۶ـ ۱۰۸) تشبیه هستند آرایهٔ تکرار هم در شعرش فراوانی دارد. علاوه‌بر تکرار واژه، تکرار یک چهارپاره در آغاز و پایان شعر دیده می‌شود. برای نمونه در شعر «دیدار تلخ» چهارپاره اول را در پایان شعر تکرار کرده است. در شعر عصیان

(همان: ۳۹) یک چهارپاره را در وسط شعر و پایان تکرار کرده است. در شعر «صبر سنگ» (همان: ۷۶) یک چهارپاره در آغاز و پایان شعر تکرار شده است.

در شعر نصرت رحمانی هم تکرار، تشخیص، تشبیه، کنایه و تلمیح فراوانی دارد. مواردی مثل«تیغ سکوت دوخت لبان امید را» (اضافهٔ استعاری) (رحمانی، ۱۳۸۵: ۳۳)/ «بیژن به قعر چاهی تا کی رسد پیامت» (تلمیح) (همان: ۷۸)/ «می‌خواستم ترانه شوم در گلوی چنگ» (اضافهٔ استعاری) (همان: ۸۷) «راست خواهی به مثل چوب دو سر سوخته‌ام» (تشبیه) (همان: ۸۲)/ «چو قارون لابه‌لای سنگ‌های انزوا، مرده» (تشبیه و تلمیح) (همان: ۵۶) «باد آواره سر خویش به در می‌کوبد / «شمع خاموش است و به پایش جسد جام شراب» (تشخیص) (همان: ۸۱) «جوی می‌گرید در زیر درخت انگور» (تشخیص) (همان: ۹۴) در آرایهٔ تکرار هم، تکرار در سطح واج و واژه فراوانی دارد و علاوه‌بر این تکرار چهارپاره اول در آخر در شعرهای «سقاخانه» (همان: ۱۹)، «خواستگاری» (همان: ۲۳) آمده است.

## تغییر عناصر خیال در تصویرسازی

در سنّت زیبایی‌شناختی شعر فارسی، برخی عناصر به دلیل تکرار در تصویرسازی جزء عناصر ثابت شده بودند؛ مثل واژهٔ بت و سرو در وصف معشوق، واژهٔ لعل در وصف لب، سنبل در وصف زلف، سرو در وصف قد به کار می‌رفت؛ اما در ادبیات معاصر، این عناصر گسسته شد و جای خود را به عناصر تازه داد. انتقاد از تصویرسازی کهن از مشروطه آغاز شده بود و شاعران متعدد از تصویرهای کهنهٔ تکراری اعلام بیزاری کرده بودند.

محمدتقی بهار در سال ۱۳۰۹ که هنوز شعر نو توسط نیما معرفی نشده بود در پایان قصیده‌ای در انتقاد از تصویرسازی شعر کلاسیک سرود:

بهارا همتی جو اختلاطی کن به شعر نو — که رنجیدم زشعر انوری و عرفی و جامی
مکرر گر همه قند است خاطر را کند رنجه — ز بادامم بد آید بس که خواندم چشم بادامی

(بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۰)

هم‌زمان با تحول نیما در شعر نو، چهارپاره‌سرایان نیز از عناصر معاصر استفاده کردند، توللی که خود از چهارپاره‌سرایان برجسته است. در مقدمهٔ کتاب «رها» گفت: «به سراغ مضامین و استعارات جدید برویم و از آوردن تشبیهاتی چون قد سرو، لب لعل، زلف سنبل، نار پستان، موی میان و طاق ابرو که در اثر نسخه‌برداری گویندگان کوتاه‌طبع، از اوج شامخ ابتکار به لجن‌زار سیاه ابتذال افتاده است، خودداری کنیم.» (توللی، ۱۳۲۹: ۲۴ ـ ۲۳) خود نیما در راه تحول واژه‌های ساده بومی و عناصر طبیعت را استفاده کرد. «بهره‌گیری از تصاویر موجود در محیط زندگی، یکی از ویژگی‌های جریان شعر نیمایی است.» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۹۰) قبل‌از شعر نو، این واژه‌ها در چهارپاره‌هایش هم دیده می‌شود که نشان می‌دهد راهی که در شعر نو به سرانجام رساند در چهارپاره‌هایش آغاز کرده بود، در این اشعار هنوز، زبان سنّتی دیده می‌شود؛ ولی «تفاوت آنها با کارهای پیشینیان نهایتاً در این حدود است که نیما گاه‌گاهی واژه‌ها یا عناصر طبیعت یا آدم‌های بومی را وارد آنها کرده.» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۲۱) برای نمونه «کُرگِویچ» نام یک گیاه محلی است که در منظومهٔ افسانه آورده و آن را به شانه مانند کرده است. این تشبیه در شعر کلاسیک وجود نداشت.

کُرگِویجی در این درّه تنگ

چنگ در زلفِ من زد چو شانه (یوشیج، ۱۳۸۹: ۵۲)

اخوان‌ثالث در بیت زیر در توصیف احساسش به معشوق از تشبیه استفاده کرده است. با اضافهٔ تشبیهی زلف معشوق را به شبنم و اشتیاق خود را برای ماندن کنار معشوق به مهتاب مانند کرده است. این تصویر ازنظر عناصر تازه است و شبنم زلف در شعر کلاسیک رایج نبود.

کاش از عمر شبی تا به سحر چون مهتاب

شبنم زلف تو را نوشم و خوابم نبرد (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۳)

در چهارپارهٔ ذیل معشوق را در صبوری به «سنگ سیاه» و بسته بودن خانهٔ او را به «تاریکی جاوید» مانند کرده که نسبت به شعر کلاسیک تازه است و در سادگی در خوانش نخست، مخاطب متوجه آن می‌شود.

ای شده چون سنگ سیاهی صبور
پیش دروغ همه لبخندها
بسته چو تاریکی جاویدگر
خانه به روی همهٔ سوگندها (همان: ۱۰۷)

فرخزاد در تصویرسازی از واژه‌های زنانه استفاده کرده است. در بیت زیر تشبیه دل به دل گل-های بهار و «شبنم لرزان یقین» تازه است

دل من چون دل گل‌های بهار / پر شد از شبنم لرزان یقین (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۸۵)

در بیت زیر معشوق سرکش را به موج مانند کرده است

تو در چشم من همچو موجی/ خروشنده و سرکش و ناشکیبا (همان: ۱۱۸)

یا بیت زیر معشوق را در هوس‌رانی به چشمهٔ جوشان گناه مانند کرده است

از تو ای چشمهٔ جوشان گناه/ شاید آن به که بپرهیزم من (همان: ۳۰)

این تحول در تصویرسازی از قالب چهارپاره به شعر نو را در شعر «معشوق من» می‌بینیم که معشوق را به مرگ، طبیعت، تاتار، معبدی در نپال تشبیه کرده است.

نظیر این تحول در چهارپاره‌های رحمانی بیشتر دیده می‌شود. در چهارپاره زیر در توصیف معشوق، چشم غمگین او را به «شب دردناک طوفانی» و زیبایی او را به «ترمهٔ ایرانی» تشبیه کرده است که کاملاً تصویری نواست و در شعر کلاسیک یافت نمی‌شود.

چشم‌اش به دردناکی شب‌ها بود
شب‌های دم‌گرفتهٔ طوفانی
زیبایی غریب غمینی داشت
چون ترمه‌های کهنهٔ ایرانی (رحمانی، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

در چهارپارهٔ زیر با نگرش رمانتیسم سیاه، عشق‌ورزی سیاه خود را به اهریمن و عشق معشوق را به یزدان مانند کرده است که تصویر کاملاً نو و درعین‌حال ساده است.

می‌پرستیدمش چو اهریمن

می‌ستود او مرا چو یزدانی
هر دو معتاد عشق بودیم
آنچنان که افتد و دانی (رحمانی، ۱۳۸۵: ۲۱۷)

یا در مصرع «و دندان‌های من سوراخ کن با متهٔ چشمت» (همان: ۳۰) چشم را به «مته» تشبیه کرده است. در مصرع «چشمش چو چشم جام ترک‌دار اشک ریخت» (همان: ۶۵) چشم معشوق را به جام ترک‌دار تشبیه کرده است. این تحول را در شعر نو ادامه داه است برای نمونه در شعر کوتاه زیر «قفل‌های خسته بسته» استعاره از لبان معشوق است.

ببار بوسه بر قفل‌های خسته بسته / و آزاد کن ستاره عاشقان / درهم شکسته را (همان: ۶۴۹)

## گستردگی تصویر در کل شعر

در شعر کلاسیک، ساختار کلی متن در ارتباط با تصویر مطرح نیست و «هر تصویر به تنهایی وظیفهٔ گسترش غرض شاعر را بر عهده دارد و درنهایت یک وزن و قافیه این مجموعهٔ پراکنده را با هم به رشته نظم می‌کشد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۸) به عبارتی کل شعر در جهت تصویر حرکت نمی‌کند بلکه «مبنای زیباشناسی در شعر سنّتی بر توضیح و تزیین عناصر مفرده و جزئی متکی است چنان‌که می‌بینیم شاعر همّت خود را معطوف گسترش یک جزء کوچک می‌کند و در این اندیشه نیست که آیا این تشبیه با تشبیه پیشین و پسین تناسب یا تناقض دارد یا ندارد زیرا در سبک سنّتی بیت واحد شعر است تصویر در هر بیت نقش و وظیفه‌اش را ادا می‌کند و تداوم نمی‌یابد.» (همان: ۱۱۲)

در نظریهٔ شعر نو، وقتی نیما طول شعر را از بیت و مصراع به بند آورد و در ساختمان قالب شعر تحول ایجاد کرد. با این تحول خودبه‌خود گستردگی تصویر در کلّ شعر ایجاد شد. به محور عمودی شعر توجه شد و این مسأله مورد نقد قرار گرفت که در شعر کلاسیک شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آوردند و محور عمودی ضعیف و دور از ابداع مانده است. (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷۰) در مقابل این ضعف «توجه به محور عمودی و فرم ذهنی شعر در فرایند تصویرگری» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۹۰) یکی از مشخصه‌های

زیبایی‌شناختی شعر نو قرار گرفت. در شعر خود نیما، توصیف یک تصویر مرکزی از شعر «ققنوس» آغاز شد و در اشعار نو مثل «ری‌را»، «خانه‌ام ابری است» مشهود است اما این تحول را قبل‌از ققنوس در شعر افسانه طبع‌آزمایی کرده است؛ گرچه همانند ققنوس و دیگر اشعار به تصویر مرکزی نرسیده است؛ اما خوانش شعر تصویر اندوه و عشق را نشان می‌دهد که در کلّ شعر قابل‌بیان است. این تلاش در راستای تحول در چهارپاره‌های شاعران تحقیق نیز دیده می‌شود. اخوان ثالث، چهارپارهٔ «مرداب» را با یک تصویر مرکزی سروده است. کلّ شعر، تصویر یک مرداب است. روایت اندوهناکی از زندگی شاعر که عمرش را به مرداب مانند کرده است و در هر بند یک ویژگی آن را گفته است؛ برای نمونه در بند اول شعر می‌گوید عمر او همانند مرداب راکد و خاموش گذشته است.

عمر من دیگر چون مردابی ست
راکد و ساکت و آرام و خموش
نه از او شعله کشد موج و شتاب
نه در او نعره زند خشم و خروش (اخوان‌ثالث، ۱۳۵۷: ۸۶)

همین تصویرسازی در شعرنو زمستان تکمیل می‌شود. در این شعر علاوه‌بر آرایه‌های ادبی که در محور افقی قرار گرفتند مثل واج‌آرایی و تشبیه، تصویر مردی تنها در سرمای زمستان در سراسر شعر گسترده شده است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت / سرها در گریبان است/ کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را / نگه جز پیش پا را دید، نتواند / که ره تاریک و لغزان است/ واگر دست محبت سوی کس یازی / به اکراه آورد دست از بغل بیرون / که سرما سخت سوزان است/ نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک / چو دیوار ایستد در پیش چشمانت / نفس کاین است، پس دیگر چه داری چشم / ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟ / مسیحای جوانمرد من ترسای پیر پیرهن چرکین / هوا بس ناجوانمردانه سرد است آی / دمت گرم و سرت خوش باد / سلامم را تو پاسخ گوی و در بگشای (همان: ۱۰۸)

در اشعار فرخزاد، چهارپاره‌های «حلقه» (همان: ۷۲) «صبر سنگ» (همان: ۷۶) «صدایی در شب» (همان: ۸۵ـ ۸۶) «یاد یک روز» (همان: ۱۱۶) توصیف روایی از زندگی زنانه و دلتنگی‌های اوست که می‌توان آنها را طبع‌آزمایی فرخزاد برای ایجاد تصویر ذهنی معرفی کرد. این تصویرسازی در ادامه در اشعار نیمایی وی جلوه کرد، مثل شعر «دیدار در شب» که باتکیه‌بر آرایه‌هایی مثل واج‌آرایی محور افقی، در محور عمودی نیز تصویر زنی افسرده و غمگین با نماد «چهرهٔ شگفت»، در کلّ شعر روایت می‌شود؛ مانند ابیات زیر:

من در سراسر طول مسیر خود / جز با گروهی از مجسمه‌های پریده‌رنگ / و چند رفتگر / که بوی خاکروبه و توتون می‌دادند / و گشتیان خسته خواب‌آلود / با هیچ‌چیز روبرو نشدم / افسوس / من مرده‌ام / و شب هنوز هم / گویی ادامهٔ همان شب بیهوده‌ست./ خاموش شد / و پهنهٔ وسیع دو چشمش را / احساس گریه تلخ و کدر کرد. (همان: ۲۵۶)

رحمانی نیز در قالب چهارپاره این تصویرسازی را پرورده است، شعر «شهر غم» (رحمانی، ۱۳۸۶: ۳۴ـ ۳۵) با سادگی تصویر در محور افقی، در محور عمودی تصویر فساد و اندوه زنان فاسد را بیان کرده است یا در شعر «لوطی» (همان: ۱۳۸۵: ۸۴) تصویر تباهی جامعه و بی‌مهری مردم را آورده است یا شعر «منادی» که با تصاویر نمادین و استفاده از تشبیه و تکرار در محور افقی، در محور عمودی تصویر خوف و وحشت مردم از کودتا را توصیف کرده و ضمن آن خبر زنده بودن مصدق را به‌صورت نمادین بیان کرده است مانند ابیات زیر:

در نعره‌های خامشی و مرگ نعره‌ها
تیغ سکوت دوخت لبان امید را !
اشکی فتاد و شمع فروخفت و ماه مرد
کفتار خورد لاشه مردی شهید را
.... روبان سرخ دخترکی را گرفت باد
آن را به شاخه‌های بلند چنار زد
شب دست و پای می‌زد و افتاد و جان سپرد

در کوچه‌های شهر منادی هوار زد:
ــ سردار زنده است!... (همان: ۳۴ ـ ۳۳)

## تصویرسازی سمبلیک

در شعرنو، نماد جزء تصویرهای شاخص است. این جریان با توجه به نمادگرایی به جریان سمبولیسم اجتماعی معروف است. تا قبل‌از شعر معاصر نماد به‌صورت تمثیل و رمز در ادبیات کلاسیک وجود داشت. (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۳۷) اما هرگز جزء تصویرهای برتر نبوده است تا اینکه در ادبیات معاصر شاعران نیمایی از آن بسیار استفاده کردند و آرایهٔ اول و مهم شعرنو شد. قبل‌از همه نیز نیما، نماد را مورد توجه قرار داد و اشعار نمادین اجتماعی گفت و شاعران پیرو او نمادگرایی را ادامه دادند به گفتهٔ پورنامداریان «شاعران حوزهٔ شعر نو با پیشدستی و پیشگامی نیما دریافتند که خوانندهٔ معاصر از ساده بودن و ساده‌اندیشی دل‌زده می‌شود. این تفکر شاعران را واداشت تا در پاسخ به کثرت‌گرایی معنایی و ساده‌گریزی خواننده به رمزگرایی روی آورند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

خود نیما در چهارپاره‌سرایی به تمثیل روی آورد. اغلب اشعار چهارپارهٔ او تمثیلی است و با پرورده کردن شعر از تمثیل به نماد در شعر نو رسید. از میان سه شاعر تحقیق، اخوان در تصویر نمادین برجسته است و نمادگرایی را از چهارپاره آغاز کرد. همانند نیما چهارپارهٔ تمثیلی سرود که واژه‌های نمادین داشت. نمونهٔ آن شعر «سگها و گرگها»، «نادر یا اسکندر»، «بی‌سنگر» و منظومهٔ «شکار» است که ساختار تمثیلی دارند.

برای نمونه در شعر «سگها و گرگها» سگ‌ها و گرگ‌ها نماد دو گروه اجتماعی هستند که اخوان نگرش و اندیشهٔ آنها را در مقابل وجود استبداد در جامعه توصیف کرده است. سگ‌ها نماد کسانی هستند که واکنشی به حضور استبداد ندارند و به وجود مستبدان به‌خاطر اینکه وسایل آسایش آنها را فراهم می‌کنند، وابسته‌اند. (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۶۶ ـ ۶۵) در مقابل گرگ‌ها نماد آزادگان هستند که سختی‌های زندگی را تحمل می‌کنند اما به زورمندان و مستبدان وابسته نمی‌شوند. (ر.ک:

همان: ۶۹ ـ ۶۸) در شعر «بی‌سنگر» (همان: ۳۰ ـ ۲۶)که با روایت زندگی پروانه به‌صورت نماد پروانه، سرگذشت شعر را توصیف می‌کند. این نمادگرایی در اشعار نیمایی او گسترده‌تر می‌شود؛ مثل شعر زمستان که در بخش قبلی ذکر شد؛ یا مثل شعر «باغ من» که با مفهوم نمادین افسوس از تباهی جامعه را توصیف کرده است، قالب اصلی آن نیمایی است، اما ابتدای آن را چهارپاره قرار داده است. در این چهارپاره باغ نماد جامعه و کشور شاعر است که اکنون تنها شده و به کشور ناامیدی‌ها مبدل گشته است:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی‌برگی روز و شب تنهاست
با سکوت پاک غمناکش (همان: ۱۵۲)

نصرت رحمانی از نام «لیلی» در اشعارش بسیار استفاده کرده است و مفهومی که لیلی در شعر کلاسیک داشت را تغییر داده و نماد معشوقه‌های امروزی ساخته که از حال شاعر و جامعه چیزی نمی‌فهمند.

بگشای در که آن زن هرجایی
لیلی کسی که هرزگیم آموخت
تن را به بستر دگری انداخت
در باز کن که جانم از این غم سوخت (رحمانی، ۱۳۸۵: ۹۳)

در شعر «مرگ لیلی» داستان زن هرجایی را سروده و لیلی را نماد آن قرار داده است:

در پشت آن سراب، رهی دور دست گم
یک داستان فتاده، کسی ناشنوده است
آنجا که چشم قبله‌نما گیج می‌شود
لیلی پرگناه در آنجا غنوده است (همان: ۶۴)

فرخزاد در دورهٔ دوم شاعری، از نماد استفاده کرد اشعاری ازجمله «دیدار در شب»، «آیه‌های زمینی»، «چراغ»، «عروسک کوکی»، «دلم برای باغچه می‌سوزد»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شعرهای نیمایی او هستند که نماد به کار برده است. در قالب چهارپاره شاعر نمادگرا نیست؛ اما تلاش شاعر برای وصف نمادین دیده می‌شود؛ برای نمونه نماد «باد» که در دیوان او تعبیری از عشق ویرانگر است که به زندگی‌اش وارد شده و او را تباه کرده است. (ر.ک: کوشش، نوری، ۱۳۹۵: ۷۵) در دورهٔ اول شاعری در چهارپاره‌های او دیده می‌شود. مثل شعر «صدایی در شب» که در قالب چهارپارهٔ مسمط‌گونه سروده است، واژهٔ باد را می‌توان نماد گرفت. در این شعر معشوق او را رها می‌کند و می‌رود و بعداز رفتن باد نالهٔ غمگین سر می‌دهد.

ضربهٔ پاها، در سینهٔ من
چون طنین نی، در سینهٔ دشت
لیک در ظلمت دهلیز خموش
ضربهٔ پاها، لغزید و گذشت
باد آواز حزینی سر کرد

(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۸۶ ـ ۸۵)

باد در این شعر به‌صورت تشخص نمودی از رفتن معشوق و ویرانی شاعر است که درست بعداز رفتن او صدایش می‌آید. فرخزاد همین مفهوم را در شعر دورهٔ بعد پرورده کرد و در بسیاری از اشعار به کار برد. ابیات زیر از منظومهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» انتخاب شده که در توصیف رفتن معشوق و تباهی عشق او گفته است:

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
و این ابتدای ویرانی است
و آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد

(همان: ۳۰۱)

## تصویر سازی عینی

یکی از ویژگی‌های تصویری در شعر معاصر گرایش به عینیت و به دست دادن تصویرهای برون-گرایانه است. برجسته‌سازی عناصر ذهنی و انتزاعی به یاری تصویرهای عینی در ساخت‌های گوناگون، همچون استعاره، تشبیه، تمثیل و نماد کاربرد فراوان و گسترده در شعر معاصر دارد و این رویکرد از چهارپاره‌ها آغاز می‌شود و از تصویرهای کوتاه به تصویرهای گسترده و شبکه‌ای همچون تمثیل و نماد می‌انجامد.

در اشعاری که در بخش‌های پیشین بررسی شد، تصویرسازی عینی دیده می‌شود. برای نمونه اخوان در چهارپارهٔ «سگها و گرگها» به یاری تمثیل که تصویری گسترده است دو گروه از انسان-های آزاده و وابسته و چاپلوس را در برابر هم آورده و شیوهٔ نگرش و تفکر آنها را به تصویر کشیده است. (ر.ک: اخوان‌ثالث، ۱۳۵۷: ۶۶) در شعر «شکار» که یک منظومهٔ بلند در قالب چارپاره است برای نشان دادن پوچی و هیچی هستی و تلاش بیهودهٔ انسان، که یک امر ذهنی است به همان شیوه رفتار کرده و با بهره‌گیری از همان شگرد تصویرسازی عینیت‌گرایانه تلاش کرده است دریافتی دقیق و سنجیده از عنصری ذهنی به دست دهد. (همان: ۷۲) این روش در تصویرسازی، سرانجام به کمال می‌رسد و در شعرهای نیمایی او به نماد تبدیل می‌شود و ضمن اینکه پختگی تصویری را در پی دارد، به پیچیدگی و ابهام در شعر هم می‌انجامد و ازسوی‌دیگر، ساختاری یکپارچه و درهم-بافته را در پی دارد؛ یعنی شعرهای نمادین به جهت ساختار تصویری، در محور عمودی شعر یکدست، منسجم و بافتاری به‌هم‌پیوسته دارند؛ مانند شعر زمستان، کتیبه، آنگاه پس از تندر، سترون، چاووشی و....

فروغ فرخزاد در چهارپارهٔ «دختر و بهار» برای نشان دادن اندوه و حسرت خویش و نگاه منفی‌اش به زندگی، از تصویر دختری استفاده می‌کند که کنار پنجره نشسته و رسیدن بهار را انتظار می‌کشد و به شیوه‌ای عینیت‌گرایانه، احساس خود را بیان می‌کند:

خندید باغبان که: سرانجام شد بهار
دیگر شکوفه کرده درختی که کاشتم

دختر شنید و گفت: چه حاصل از این بهار؟

ای بس بهارها که بهاری نداشتم..... (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۶۲)

یا در چهارپاره‌ای به نام «بعدها» آینده را که امری انتزاعی است و ناملموس و فرانرسیده، با تصویرهایی عینی و ملموس، نشان داده است:

مرگ من روزی فرا خواهد رسید

در بهاری روشن از امواج نور

در زمستانی غبارآلود و دور

یا خزانی خالی از فریاد و شور (همان: ۱۸۱)

همین گرایش به تصویرسازی عینی و ملموس، در چارپاره‌ها، پایه‌ای است برای رسیدن به شعرهای نیمایی او و سروده‌هایی که نمایندهٔ سبک و ساختار راستین شعر اوست؛ مانند شعرهای در آب‌های سبز تابستان، عروسک کوکی، آیه‌های زمینی، وهم سبز، فتح باغ، تولدی دیگر و.... در شعر نصرت رحمانی هم تصویرسازی عینی در چهارپاره آغاز شده و در اشعار نیمایی و آزاد دیده می‌شود.

بنابراین، پیوند معنادار چهارپاره‌سرایی با شعر نیمایی به لحاظ تصویرسازی با رویکردی عینیت‌گرایانه، گویای تلاشی است آگاهانه از سوی این شاعران برای رسیدن به کمال در شعر و انسجام هرچه بیشتر آن، این ویژگی، جدای از آنکه کمابیش یک جریان شعری را رقم می‌زند، گویای نگاه واقع‌گرایانه هریک از این شاعران نیز هست. افزون بر این نشان می‌دهد که دید و نگاه هریک از آنها با دیگری متفاوت است و هرکدام جهان را از پنجرهٔ چشم خود می‌بینند. به همین سبب، تصویرهای هرکدام از شاعران بزرگ معاصر با دیگری متفاوت است و این چیزی نیست جز اینکه تقلید و ذهنیت‌گرایی در تصویرسازی در شعر آنان جایی ندارد.

## نتیجه

با تحولات نیما در شعر معاصر، در مقایسهٔ شعر کلاسیک و نو، زیبایی‌شناسی شعر نو، همانند دیگر سطوح شعر دچار تحول و دگرگونی شد. در این تحول تصویرسازی از تصنع به سادگی گرایید. تکلفی که برخی شاعران کلاسیک در تصویرسازی می‌کردند به‌طورکلی در شعر نو کنار رفت و به‌جای تصاویر متکلفانه، تصاویری با عناصر تازه ساخته شد که شاعران طبق تجربهٔ شخصی و از محیط پیرامون خود گرفته بودند، ذهنیت‌گرایی در تصویر مورد توجه قرار گرفت. محور عمودی خیال که در شعر کلاسیک نادیده گرفته شد بود در جریان شعر نیمایی غنی گشت و اشعاری سروده شد که در آنها با یک تصویر محوری در کل شعر مواجه هستیم، آرایهٔ نماد که در شعر کلاسیک جزء آرایه‌های اصلی نبود در جریان شعر نو آرایهٔ برتر شناخته شد و با آرایه‌های مهم و پرتکرار شعر کلاسیک ادامه یافت و آرایه‌های کم‌کاربرد کنار رفت. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد این تحولات به‌آرامی از دورهٔ مشروطه در قالب‌های شعری آغاز شده بود و قالب چهارپاره یک قالب نیمه‌سنّتی است که در روند تحول زیبایی‌شناسی شعر کلاسیک به شعر نو، دستاویز مهمی قرار گرفت و شاعران شعر نو ازجمله خود نیما و شاعران تحقیق حاضر ابتدا در این قالب شعر سرودند، سپس به شعر نو روی آوردند و تحولاتی که در تصویرسازی شعر نو دیده می‌شود در چهارپاره طبع‌آزمایی کرده‌اند. زیبایی‌شناسی چهارپاره‌های اخوان‌ثالث، فرخزاد و رحمانی، دارای تصاویر ساده است که از تصنع شعر کلاسیک فاصله گرفته‌اند، ذهنیت‌گرایی در تصاویر، استفاده از عناصرتازه خیال، تصویر سمبلیک و کاربرد آرایه‌های اصلی شعر فارسی مثل تشبیه، تشخیص، تکرار در شعرشان شاخصهٔ سبکی دارد. این تحولات در قالب چهارپاره دیده می‌شود و در اشعار نو آنها به کمال رسیده است.

## منابع و مآخذ

**الف) کتاب‌ها**

اخوان‌ثالث، مهدی، زمستان، تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۵۷.

امیری پریان، پریسا، چهارپاره و چهارپاره‌سرایان، تهران: نشر روزگار، ۱۳۹۰.

بهار، محمد تقی، دیوان اشعار، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.

پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.

ترابی، ضیاءالدین، چهارپاره و چهارپاره‌سرایان، تهران: دفتر شعر و داستان، ۱۳۸۳.

توللی، فریدون، رها، تهران: بی‌نام، ۱۳۲۹.

حسین پورچافی، علی، جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۷.

حمیدی شیرازی، مهدی، دیوان حمیدی، تهران: انتشارات پاژنگ، ۱۳۶۶.

حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما)، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱.

دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

رحمانی، نصرت، کولی وحشی (گزینه اشعار) تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۶.

ـــــــــــــــ مجموعهٔ اشعار، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.

زرقانی، مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۱.

زرین‌کوب، حمید، چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران: انتشارات توس، ۱۳۵۸.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی تا سقوط سلطنت، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۳.

ـــــــــــــــــــــ با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)، تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۰.

ـــــــــــــــــــــ صورخیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۶.

شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران: نشر میترا، ۱۳۸۶.

عالی عباس آباد، یوسف، جریان‌شناسی شعر معاصر، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۰.

فتوحی، محمود، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

فرخزاد، فروغ، مجموعهٔ اشعار، تهران: انتشارات مجید، ۱۳۸۴.

کریمی حکاک، احمد، طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۴.

یوشیج، نیما، مجموعهٔ کامل اشعار، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۹.

**ب) مقالات**

پورنامداریان، تقی؛ خسروی شکیب، محمد، «**دگردیسی نمادها در شعر معاصر**»، نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۶۲ ـ ۱۴۷، ۱۳۸۷.

صدری‌نیا، باقر، «**پیدایش و تحول چهارپاره‌سرایی در ایران**»، مجلهٔ فنون ادبی، سال ۷، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۲)، صص ۳۲ ـ ۲۳، ۱۳۹۴.

طاهر احمد، آمر، «**پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدد شعر فارسی**»، ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲ (پیاپی۲)، صص ۳۱ ـ ۷، ۱۳۸۹.

کوشش، رحیم؛ نوری، زهرا، «**بسامد واژهٔ "باد" در زیبایی‌شناسی شعر فروغ فرخزاد در ارتباط با مضامین غنایی**، *زیبایی‌شناسی ادبی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۳۰، صص ۷۸ ـ ۵۷، ۱۳۹۵.*

# Aesthetic analysis of the influence of the Couplets (chahar-pare) on contemporary poetry (the case study of the poems of Mehdi Akhavan-Sales, Forough Farrokhzad and Nosrat Rahmani)

**Mahmoud Moradi[1], Ali Sarwar Yaqoubi Ph.D[2*], Fateme Ghahremani Ph.D[3]**

**Abstract**

Couplets is one of the Poetry traditional forms in contemporary poetry that most of the poets of the new poetry movement have used before turning to new poetry. in the transition between classical poetry and contemporary poetry, At the literary level, this form became a main format for simplifying images and and changed its elements. The analysis of aesthetic developments of contemporary poetry shows that the Rhetoric that found stylistic characteristics in the new poetry were tested by Nima before that in this format. n this article, in a descriptive and analytical approach, have been analyzed the evolutions of Imagery contemporary poetry from the Couplets form to the Nimaa'i poem in the poems of: Mehdi Akhavan-Sales, Forough Farrokhzad and Nusrat Rahmani. poets wrote poetry in the form of Couplets Before new poetry. The results of the analysis of their Couplets show: simplicity of images, replacement of new elements instead of old elements in the imagery, subjectivity in the image, attention to the vertical axis and the extent of the image in the entire poem, symbolic imagery which is one of the stylistic features of The aesthetics of new poetry is developed in their Couplets and has found a stylistic feature in the form of new poetry.

**Keywords:** Couplets, aesthetic, contemporary poetry, image, Akhavan-Sales, Farrokhzad, Rahmani.

1. PhD student of Persian language and literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Email: drmahmoud.moradi@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran (Author)
Email: a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Email: f-ghahremani@iau-arak.ac.ir