

## جلوه تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر

غلامرضا کافی\*

سیدمهدی موسوی نیا\*\*

### چکیده

در ابتدای قرن اخیر، شعر فارسی دستخوش تحولات ساختاری بسیاری قرار گرفت. این تحولات رفته رفته شعر کلاسیک فارسی را دگرگون کرد. می توان گفت رباعی از قالب هایی است که در پی جریان مزبور در دو دهه اخیر تحت تأثیر سنت شکنی های نوآورانه قرار گرفت. این تحولات گاه با ظرافت های نوآورانه و گاه با بدعت های صورت مآبانه همراه بود. فرضیه نگارندگان آن است که رباعی معاصر (به عنوان قالبی پیش تاز در نوآوری های زبانی و قالبی) از این جهت قابل ملاحظه و بررسی است که نسبت به دیگر قالب های شعر فارسی بیش تر مورد تصرف و تحول قرار گرفته است. بنابراین پرداختن به آن را ضرورت احساس کرده و بر آن شده ایم تا با طرح نمونه هایی این تصرفات را آشکار کنیم. در این پژوهش با مطالعه شمار چشم گیری از رباعیات معاصر و با توجه به مجموعه رباعیات شاعران معاصر، این نوآوری ها استخراج و تحلیل شده است. پس از مطالعه و بررسی روشن شد که نوآوری در بافت رباعی بیش تر در یکی دو دهه اخیر صورت گرفته است. از تصرفاتی که در رباعی معاصر دیده می شود می توان به موارد زیر اشاره کرد: رعایت نکردن قافیه به صورت عامدانه؛ استفاده از ردیف های طولانی؛ درهم شکستن نظام قافیه و وزن به شکل های مختلف؛ پهلوزدن های عامدانه به زبان کوچه و بازار؛ دیگرگونه نویسی؛ کاربری واژگان امروزی و علائم نگارشی؛ ...

**کلیدواژه ها:** شعر کوتاه فارسی، رباعی، رباعی معاصر، تحولات زبانی، تحولات قالبی.

\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ghkafi@shirazu.ac.ir

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون (نویسنده مسئول)

zanjerepoem@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۰

## ۱. مقدمه

### ۱.۱ بیان مسئله

رباعی از قالب‌های شعری است که در یکی دو دهه اخیر بسیار مورد توجه شاعران قرار گرفته است؛ به گونه‌ای که در همین مدت کوتاه تحولات زبانی و قالبی بسیار یافته است. این تحولات گاه با شناخت نسبت به پیشینه شعر و رباعی فارسی و با تکیه بر بنای محکم آن صورت گرفته و گاه در حد یک تفنن صرف هم‌راه با بازی‌های زبانی و شکلی سیمای رباعی را تغییر داده است.

عده‌ای از شاعران، اغلب سنت‌گرا، هم‌چنان به چهارچوب‌های پیشین رباعی در شکل و زبان پای‌بند مانده‌اند و اسلوب‌های کهن را هم‌چنان مورد توجه قرار می‌دهند، اما عده‌ای از نوگرایان روش‌ها و شیوه‌های تازه‌تری در سرودن رباعی‌هایشان استفاده می‌کنند. این شگردها در سال‌های اخیر بحث‌های مفصلی را در محافل ادبی به هم‌راه داشته است. پژوهش حاضر در پی نمایاندن این تحولات در حوزه زبان و قالب رباعی است. در واقع، در این مقاله تلاش می‌کنیم تا نوآوری‌هایی را که در یکی دو دهه اخیر سیمای رباعی را متحول ساخته است، روشن کنیم. آنچه در این پژوهش بدان پرداخته خواهد شد شگردها و شیوه‌هایی است که رباعی‌سرایان معاصر در سرودن این قالب شعری به کار برده‌اند.

### ۲.۱ پیشینه

از میان پژوهش‌های انجام‌شده درباره رباعی می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد: کتاب سیر رباعی از سیروس شمیسا که تاریخچه رباعی از آغاز تاکنون را بررسی کرده است؛ کتاب رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم که به کوشش اسماعیل حاکمی به چاپ رسیده است؛ هم‌چنین کتاب جنگ رباعی نوشته علی میرافضلی که برخی از رباعیاتِ نویافته را معرفی کرده است. هیچ‌کدام از آثار نام‌برده به رباعی معاصر به‌شیوه مقاله حاضر نپرداخته‌اند.

تاکنون پیرامون موضوع تحولات در حوزه زبان و قالب رباعی تحقیقی جداگانه انجام نشده است. برخی پژوهش‌ها رباعی را از دیگر وجوه موردکاوش قرار داده‌اند، اما رباعی معاصر به‌شکلی که در این پژوهش موردنظر واقع شده، تا به حال موضوع تحقیق نبوده است. احمد وکیلی در مقاله «رباعی و بن‌مایه‌های ساختاری آن» به‌شیوه قدما در سرودن

رباعی و خاستگاه ایرانی آن با تکیه بر روایت شمس قیس رازی تحقیق کرده است. «از رباعی تا هایکو» عنوان مقاله‌ای است که حمید باقری فارسانی درمورد پیشینه رباعی در ادب فارسی و تأثیرگذاری آن در هایکوهای امروزی تحقیق کرده، اما به تحولات رباعی امروز نگاهی نداشته است. «نیمای رباعی سرا نوآور است یا سنت‌گرا؟» عنوان مقاله‌ای است که کاووس حسن‌لی درمورد نوگرایی یا کهن‌گرایی رباعیات نیما نوشته است و در پایان، به این نتیجه رسیده است که نیما در رباعی هم‌چنان تحت تأثیر شعر کهن است و تنها در ده درصد از رباعیاتش نوگراست.

### ۳.۱ روش تحقیق

ابتدا با مراجعه به مجموعه رباعیات شاعران معاصر شمار چشم‌گیری از آثار را مطالعه کردیم. آن‌گاه با توجه به موضوعیت کار، آن دسته از سروده‌هایی را که در حوزه زبان و قالب تحولاتی داشته‌اند، استخراج کرده و با دسته‌بندی در عنوان‌های مختلف و با نقدی مختصر معرفی کردیم. این پژوهش در انتخاب رباعی بیش‌تر متوجه شاعرانی بوده است که دست‌کم یک مجموعه رباعی چاپ کرده‌اند.

### ۲. پیشینه رباعی

شاعران فارسی‌زبان همواره قالب‌های گونه‌گونی را برای ارائه سخن خود استفاده کرده‌اند. معمولاً، این قالب‌ها از ادبیات عربی وارد ادب فارسی شده‌اند. به‌عنوان مثال، قصیده و مثنوی از قالب‌های عاریتی‌اند، اما قالب رباعی، که از نمونه‌های کوتاه‌سرایبی است، به‌احتمال زیاد از ابداعات ایرانیان است. روایت کتاب المعجم از چگونگی خلق رباعی این‌گونه است:

گویند روزی رودکی سمرقندی در غزنین به‌طریق گلگشت می‌گشت. ناگاه از کنار جماعتی که گردکان می‌باختند رد شد. اتفاقاً در آن میان کودکی بسیار شوخ و طنز بود. رودکی شیفته ادای او گردیده، مشاهده حرکاتش می‌نمود و آن‌گاه که گردکان به‌سمت گو حرکت می‌کرد، کودک با حالت نشاط گفت: «غلطان غلطان همی رود تا ته گو» (شمس قیس رازی ۱۳۳۸: ۱۱۲).

همین اتفاق موجب شد تا رودکی شکل‌گیری وزن رباعی و معرفی آن به‌عنوان قالبی نو را ارائه دهد.

دولت‌شاه سمرقندی همین ماجرا را با تغییراتی بیان می‌کند. در روایت او کودک گردکان‌باز فرزند یعقوب لیث صفاری است و کسی که بازی او را تماشا می‌کند، پدر اوست و کسی که رباعی را اختراع می‌کند نه رودکی، بلکه ابودلف عجلی، ابن‌الکعب است (دولت‌شاه سمرقندی ۱۳۸۲: ۳۰).

بوزانی، مستشرق معاصر، معتقد است که ریشه ترکی دارد و از آسیای مرکزی به ایران آمده است. مایر آلمانی نیز پیدایش رباعی را تحت تأثیر شعر ترکی یا چینی می‌داند. شادروان دکتر علی‌اکبر فیاض نیز احتمال می‌داد که رباعی از نواحی مشرق، یعنی از طرف ترکستان، به ایران آمده باشد (شمیسا ۱۳۸۸: ۲۵).

شفیعی کدکنی رباعی را به قبل از رودکی منسوب می‌کند و ریشه آن را در محافل صوفیان بازمی‌جوید. «سال‌ها قبل از تولد رودکی در محافل صوفیان با آن [رباعی] سماع می‌کرده‌اند» (شفیعی کدکنی ۱۳۶۷: ۴۷۷). گروهی دیگر نیز رباعی را بازمانده ترانه‌ها و سرودهای پیش از اسلام می‌دانند. «قالب‌هایی چون دوبیتی، رباعی، و مثنوی شاید در سروده‌های قدیمی و الحان ایرانی سابقه داشته است» (زرین‌کوب ۱۳۷۹: ۱۹۶). در این میان، برخی از محققان کوشیده‌اند با بهره‌گیری از نظریات ادبی، فلسفی، و گاهی جامعه‌شناسانه جدید این نظرات را رد یا اثبات کنند. به‌عنوان مثال، در پایان مقاله‌ای طبق نظر ساختارگرایی تکوینی (که نگرشی فرامرزی به آثار ادبی است و بیش‌تر روی حوادث عصر و حرکت تدریجی کمال فرم شعر و احوال شاعر تکیه دارد) این‌گونه گفته شده است: «ساختار منطقی رباعی درحقیقت انعکاسی از جهان‌نگری منطقی و عقلانی شاعران هم‌عصر رودکی است. به همین خاطر باید گفت نظر محققانی که منشأ رباعی را به پیش از اسلام نسبت می‌دهند، نادرست است» (امن‌خانی و دیگران ۱۳۸۹: ۱۴). به هر جهت، رباعی قالبی است که حتی به فرض نداشتن منشأ ایرانی، در ایران به رشد و بالندگی رسیده و به‌سرعت مورد استقبال شاعران قرار گرفته و از آغاز تاکنون هم‌چنان با قوام و دوام به حیات خود ادامه داده است.

خیام یکی از پُرآوازه‌ترین شاعران درطول تاریخ شکوه‌مند ادب فارسی، بلکه تاریخ ادب جهان است. شاعران و منتقدان بسیاری او را تحسین کرده‌اند. آثار او به زبان‌های مختلف ترجمه شده و در اختیار علاقه‌مندان به شعر پارسی در سراسر دنیا قرار گرفته است. باوجود برجسته‌بودن چهره علمی خیام، شناخت او بیش‌تر از طریق رباعیاتش بوده است. این رباعیات علاوه‌براین که نمایش تعالی ذوق و اندیشه خیام است، موجب شده این قالب شعری به‌عنوان نوعی قالب کوتاه در قرن ششم هجری معرفی شود.

رباعیاتِ خیام آینه‌ای است که هرکس ولو بی‌قید و لاابالی هم باشد یک تکه از افکار، یک قسمت از یأس‌های خود را در آن می‌بیند و تکان می‌خورد. از این رباعیات یک مذهب فلسفی مستفاد می‌شود که امروزه طرف توجه علمای طبیعی است و شراب گس و تلخ‌مزۀ خیام هرچه کهنه‌تر می‌شود بر گیرندگی‌اش می‌افزاید (هدایت ۱۳۱۳: ۲۷).

بر کسی پوشیده نیست که رباعی بعد از خیام به افول می‌گراید و کم‌تر شاعر رباعی‌سرای موفقی در میدان ادب فارسی ظهور می‌کند. البته این قالب شعری کم‌وبیش در دیوان شاعران دیده می‌شود، اما به‌لحاظ کیفی برجستگی لازم برای ماندگاری را ندارد. حتی اگر پس از او رباعی موفقی هم سروده شده باشد، عمداً یا سهواً به نام او شهرت یافته است و حتی گاهی خود رباعی‌سرایان شعر خود را برای ماندگاری به نام خیام معرفی می‌کرده‌اند. تا این که در دوران معاصر، به‌ویژه در یکی دو دهه اخیر، این قالب دوباره مرکز توجه شاعران قرار گرفته است که بدان پرداخته خواهد شد.

### ۳. رباعی معاصر

در دوره معاصر، شعر به شدت تحت تأثیر جریان‌های اجتماعی قرار گرفت؛ به‌گونه‌ای که قالب‌های گوناگونی از دل این هم‌زیستی ایجاد شد که هرکدام آینه تمام‌نمای سلوک زندگی مردم این روزگار بود. پیش از انقلاب، دو جریان در شعر معاصر فارسی شکل گرفت. جریان نخست را نیما و پیروانش هدایت می‌کردند و شاعران جوان بسیار از آن استقبال کردند. این جریان با تغییراتی در شاکله شعر و هم‌چنین اندکی تغییرات زبانی و محتوایی شعر فارسی را تحت تأثیر قرار داد.

جریان دوم، از شعر کهن فارسی و قوالب کلاسیک آن تبعیت می‌کرد. این گروه نیز به دو دسته تقسیم می‌شدند: عده‌ای سنت‌گرای صرف بودند، و عده‌ای دیگر با نگاهی خلاق‌تر به مقوله شعر می‌نگریستند. کتاب *جریان‌های شعری معاصر فارسی (از کودتا ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷)* این دو دسته را این‌گونه معرفی می‌کند:

دسته نخست شاعرانی هستند که هم از نظر صورت، و هم از نظر محتوا و مضامین، و هم از نظر عناصر زبانی و شیوه‌های بیانی از شعر سنتی فارسی تبعیت کرده و در نتیجه شعر آنان همان فضا، فرهنگ، و حال‌وهوای شعر کهن را ارائه می‌دهد (پورجافی ۱۳۷۸: ۵۳).

پورجافی دسته اول را همان گروه کاملاً مقلد دانسته است که نه تنها از نظر فرم و شکل شعر، بلکه حتی در حوزه زبان و موضوع شعر به قواعد گذشتگان پای بند مانده‌اند، تاحدی که اگر شعری از آنان را مطالعه کنیم، به لحاظ فضا به شعر شعرای چند سده پیش می‌ماند.

دسته دوم شاعران سنت‌گرا شاعرانی هستند که درعین پیروی از سبک شاعران بزرگ گذشته خود نیز از ذوق و استعداد شعری خاصی برخوردار بوده‌اند و در نتیجه، گاه اشعاری سروده‌اند که می‌توان برای آن‌ها در کنار آثار و اشعار برجای مانده از شاعران بزرگ گذشته حساب و کتاب جداگانه‌ای باز کرد (همان: ۵۴).

در این میان، رباعی به عنوان قدیمی‌ترین قالب کوتاه با پیشینه‌ای بسیار درخشان در ادب جهان دوباره خودنمایی کرده است. شاعران معاصر پس از چندین سده انزوای رباعی، بار دیگر به این قالب شعر توجه می‌کنند؛ چنان‌که امروزه معمولاً در میان سروده‌های اکثر شاعران کلاسیک‌گوی فارسی رباعی نیز دیده می‌شود.

رباعی امروز از دو منظر با رباعیات گذشته ادب فارسی متفاوت است:

نخست این‌که رباعی هم‌چون دیگر قالب‌های سنتی وقتی مورد توجه شاعران قرار گرفت، از زبان و شیوه بیان شعر نو تأثیر پذیرفت ... دوم آن‌که بیان حکیمانه و اندیشه‌والای درونی و رمزگونه، که بیش‌ترین فضای تصویر رباعی را در گذشته به خود اختصاص می‌دادند، جای خود را به مضامین و موضوعات متناسب با واقعیات جامعه به خصوص جنگ و محورهای فرعی آن دادند (قاسمی ۱۳۸۸: ۲۹۶، ۲۹۸).

### ۱.۳ تحولات زبانی

زبان عنصر اصلی حیات ادبیات در سراسر جهان بوده است؛ به طوری که اگر این ابزار بدین‌گونه در اختیار بشر قرار نداشت، یقیناً امروز در جای‌جای جهان شاهد تعالی شعر و هنر نبودیم. آن‌چه به عنوان منصفه‌ای، عروس هفت قلم آرایش بسته شعر را بر خود جای داده است و هم‌چون مرکبی این سوار مقدس را به سرمنزل امروز رسانده، زبان شعر است.

برخی شاعران معاصر در حوزه قالب شعر بافت‌های کهن را درهم شکسته‌اند و شعر جدیدی خلق کرده‌اند. این نوآوری‌ها بعضاً به رباعی نیز راه یافته است و گاه دیده می‌شود که رباعی با نوعی دگرگونی در قالب سروده شده است، اما نوآوری‌های یادشده فقط به

حوزه قالب و شکل محدود نمی‌شود، بلکه هرگاه شاعری در حوزه زبان و واژگان سنت‌های پیشین را زیر پا بگذارد، در واقع نوعی نوآوری کرده است.

هنگامی که بتوان با درهم‌ریختن ساختمان معمول زبان و شکستن هنجارهای نحوی سخن شاعرانه آفرید، می‌توان با همین شگرد هنری نیز نوآوری کرد. پس نوآوری تنها در اندیشه و صور خیال صورت نمی‌بندد، در زبان نیز می‌توان شاعرانگی کرد و با زبان نیز می‌توان نوآوری نمود (حسن‌لی ۱۳۸۳: ۱۱۰).

در میان رباعیات فارسی همیشه کلیدواژه‌های کهنی که بیش‌تر نماینده نگاه فلسفی خیام‌اند، جلوه‌گر بوده‌اند. واژه‌هایی نظیر: زمان، جهان، مرگ، شراب، کوزه، و ... که همگی نشان‌دهنده مفهوم معمولاً فلسفی و عرفانی رباعی در ادب کهن فارسی‌اند. البته، رباعی‌سرایان معاصر بیش‌تر ترجیح می‌دهند زبان را به گونه‌ای به خدمت بگیرند که مخاطبان معاصر خود را با کلامشان بیگانه نکنند، یعنی مصالح شعر را طوری برمی‌گزینند که از ملازمات زندگی بشر امروز باشد، نه کلیدواژه‌های معمول رباعی در دوره‌های پیشین.

### ۱.۱.۳ ترکیب‌سازی

در این میان، نوعی ترکیب‌سازی‌های جدید معمول شده است که در نوع خود شایان توجه است. ترکیب‌هایی که تاکنون در ادب فارسی خلق نشده‌اند و هرکدام نوبدبخش آینده‌ای روشن در جهان رباعی‌اند. در ادامه، به چند نمونه از این ترکیب‌های بدیع اشاره می‌شود: «صدای خیس» (زبردست ۱۳۸۸: ۱۲)؛ «روح سحر، نازدمیدن، روزهای من بودم و تو» (همان: ۲۲)؛ «کلید هرچه در» (همان: ۱۴)؛ «فریاد پُر از سکوت، حضرت پنجره» (مرادی ۱۳۸۳: ۲۴)؛ «چمدان ماه» (صفریگی ۱۳۸۹: ۱۲)؛ «هق‌هق زندگی، نخ زندگی» (همان: ۶۲)؛ «رگ‌رگ هوش» (محدثی خراسانی ۱۳۷۸: ۲۱)؛ «آئینه آیین» (موسوی گرمارودی ۱۳۹۰: ۱۳۶)؛ «روبوسی آب‌دار» (امین‌پور ۱۳۸۷: ۹۰)؛ «حریر نور» (مجاهدی ۱۳۸۷: ۱۸۲)؛ ...

این ترکیب‌های بدیع گاه نمونه‌ای از نگاه خلاقانه شعر معاصر به ترکیب‌سازی‌های جدید است و گاه نوآوری سبکی خود شاعر که سعی در استفاده از همه ظرفیت‌های زبان شعرش داشته است. البته، یقیناً رباعی امروز صرفاً درصدد ارائه ترکیب‌های جدید نیست. ترکیب‌سازی هنری است که در کنار رباعی رشد کرده و با کنارزدن پرده مکررات در ادب فارسی نمود تازه‌تری یافته است.

در ادبیات فارسی، کاربرد ترکیب‌های شیوا و بلیغ قدمت بسیار دارد. استفاده از ترکیب‌های نو هنری است که فقط در میان شاعران نوگرا و اهل فن دیده می‌شود.

منظومه‌های شیرین فارسی از ترکیب‌سازی‌های بدیع و نو سرشارند، اما در این میان، آن دسته ترکیب‌ها بیش‌تر نو و بدیع به‌نظر می‌رسند که ترکیبی زیبا از دو واژه مأنوس باشند. آنچه در رباعی امروز بسیار مورد توجه قرار گرفته بهره‌بری از همین کارکرد نو است. چنان‌که در نمونه‌های فوق دیده می‌شود، گاهی در ساخت یک ترکیب از تلمیح، استعاره، مجاز، پارادوکس، حس آمیزی، و دیگر صناعات ادبی استفاده می‌شود. به‌عنوان مثال، در ترکیب «صدای خیس» و «حریر نور» حس آمیزی؛ در ترکیب «فریاد پر از سکوت» پارادوکس؛ در ترکیب «نخ زندگی» و «رگ‌رگ هوش» استعاره به‌کار رفته است.

### ۲.۱.۳ واژگان تازه

از دیگر خصایص زبان رباعی امروز، همان‌طور که مختصراً اشاره شد، بهره‌گیری از ابزارهای زندگی اجتماعی مردم امروز است. رباعی‌سرای معاصر در کنار دیگر شاعران ادب فارسی، بدون این‌که قواعد و فنون زبان شعر کهن را نقض کرده باشد، در پی افزودن واژه‌ها و عبارات‌های تازه‌تری به شعر است. استدلال آن‌ها این است که اگر مخاطبان امروز شعر مردمان پیرامون مایند، می‌بایست با زبان خود آن‌ها با ایشان سخن گفت:

از دود فقط غبار برمی‌خیزد      از سالن انتظار برمی‌خیزد  
وقت حرکت شده، قطار آماده است      دود از سر روزگار برمی‌خیزد

(صفریگی ۱۳۸۹: ۵۶)

واژه‌هایی در شعر به‌کار گرفته شده‌اند که بعضاً با وجود یگانگی با بطن شعر با دنیای ادب بیگانه‌اند و اگرچه به‌اصطلاح غیرادبی به‌نظر نمی‌رسند، اما کم‌تر شاعری سعی در به‌کارگیری آن داشته است.

بر شیشه تنهایی من سنگ بزن      نقاشی چشمان مرا رنگ بزن  
این‌بار اگر شماره‌ام را دیدی      با اسم مزاحمی به من زنگ بزن

(مرادی ۱۳۸۲: ۱۷)

امروزه، شعر جلوه اتفاقات جهان معاصر است. آیندگان می‌بایست بتوانند زبان مردم روزگار ما را در آینه تمام‌نمای شعر بیابند، اما در عین حال نباید از نظر دور داشت که هر واژه‌ای ظرفیت وارد شدن به شعر را ندارد. شاید بتوان گفت شعر مکان مقدسی دارد که هر کلامی را به حوزه خود راه نمی‌دهد، مگر این‌که از صافی ذوق و هنر عبور کرده باشد. در



رباعی زیر، یک‌دستی در گزینش واژه‌ها به‌خوبی دیده نمی‌شود. در واقع زبان به‌نوعی دچار ناهم‌گونی واژگانی است.

قسمت شده این‌که من به دامی بخورم      یک‌عمر فقط چوب سلامی بخورم  
این چند هزارمین شب بیداری است      باید بروم دیازپامی بخورم  
(صفریگی ۱۳۹۱: ۷۱)

در ادامه، به نمونه‌هایی از به‌کارگیری ابزارهای زندگی اجتماعی مردم امروز در رباعی معاصر فارسی اشاره می‌شود. البته، این مطلب را بایست افزود که این اصطلاحات ویژه رباعی نیستند، بلکه شاعران دیگر در قالب‌های مختلف شعر فارسی نیز از این اصطلاحات استفاده کرده‌اند.

بر سفره گذاشت تکه‌های نان را      پر کرد از اندوه دلش لیوان را  
سمفونی تلخ قاشق و چنگال است      انگار که مرگ می‌نوازد آن را  
(همان: ۶۴)

شاعر رباعی زیر در گزینش واژه‌های تازه کاربرد در زبان فارسی به طنز متوسل شده است. بیان نقدهای اجتماعی در قالب طنز در شعر فارسی ریشه‌ای کهن دارد، اما گویی بعضاً شاعران امروز برای پوشاندن لباس طنز به شعر خود از واژگان غیرمرسوم استفاده می‌کنند.

پرواز به اوج بی‌قراری کردیم      پاییزی شعر را بهاری کردیم  
از بس که به ما منتقدان چشم زدند      ناگاه فرود اضطراری کردیم  
(محدثی خراسانی ۱۳۸۷: ۳۲)

گاهی نیز بهره‌بردن از قابلیت دوگانه واژگان و عبارتهای امروزی موجب می‌شود شعر به فضایی ایهام‌گونه وارد شود. به بیان دیگر، از خاصیت‌های رباعی امروز پوست‌برکندن از مثل‌ها و تعبیرات و عرضه به لباس بی‌پیرایه کنونی است.

من بعد در این محله ترمز نکنید      روی در این خانه تمرکز نکنید  
سرتاسر این محوطه مال من است      لطفاً به حریم من تجاوز نکنید  
(مرادی ۱۳۸۳: ۱۲)

تپیا به تریپ و ژست باید بزنی      برنامه روز نکست باید بزنی  
وبلاگ و موبایل و زندگی تعطیل است      بچه! تو هنوز تست باید بزنی

(میرافضلی ۱۳۹۱: ۲۷)

نکته‌ای که در مبحث فوق مورد توجه است، استفاده از واژگانی است که تاکنون در شعر فارسی کاربرد نداشته‌اند، یا بسیار کم کاربرد بوده‌اند. آنچه همواره در میان صاحب نظران و منتقدان مورد بحث و گفت‌وگو بوده پاسخ‌گویی به این سؤال بوده است که کدام واژه ادبی و کدام واژه غیرادبی است؟ اما رباعی معاصر معمولاً بدون توجه به این موضوع از واژگان کاملاً امروزی استفاده می‌کند. این واژه‌ها بعضاً در جایگاه مناسب قرار گرفته، خلأ تصویر را پر می‌کنند. البته، گاهی نیز صرفاً در حد یک بازی زبانی ناپرهیزانه‌اند.

### ۳.۱.۳ زبان کوچه و بازار

جدا از بیگانگی برخی از واژگان این رباعی‌ها، عیبی که در برخی از این گونه رباعیات وجود دارد متناسب نبودن الفاظ و اصطلاحات با موضوع شعر است. به عنوان مثال، گاهی موضوع شعر تغزل است یا این که شاعر در ابتدای شعر مدعی عاشقانگی است، اما در خلال شعر گویا این مسئله را فراموش می‌کند و از الفاظی استفاده می‌کند که با روح و موضوع شعر سنخیتی ندارد.

زیبایی تو خواب مرا ریخت به هم      آرامش مرداب مرا ریخت به هم  
زیباتر از آنی که تحمل بکنم      زیبایی‌ات اعصاب مرا ریخت به هم

(صفریگی ۱۳۹۱: ۷۴)

کلماتی که اگر به خودی خود باشند، مطلقاً نمی‌توان در مورد زشت یا زیبایی آن قضاوت کرد، اما وقتی در این گونه شعرها به کار می‌روند، فضای شعر را سست می‌کنند. به‌ویژه در سروده‌هایی که با فضایی آیینی و لو انتقادی سروده می‌شوند:

با خواندن یک شعر شکفتیم بیا      ما عاشق عشق‌های مفتیم بیا  
شش روز بدون تو تجارت کردیم      تعطیلی صبح جمعه گفتیم: بیا

(صرافان ۱۳۹۲: ۱۴۸)

برخی از رباعیات هستند که ابتدا مصرع پایانی آن‌ها سروده شده‌اند. این مصرع‌ها همان مثل‌های کوچه و بازارند که برایشان سه مصرع ابتدایی تراشیده شده تا مقدمه‌ای باشند برای بیان مصرع پایانی.

شهری است شلوغ با هیاهویی چند      بازار سیاه و چشم و ابرویی چند  
هر گوشه این شهر بساطی پهن است      ای عشق دل شکسته کیلویی چند؟

(صفریگی ۱۳۸۹: ۴۳)

در شهر اگر عشق بیارد، مردم!      یک مرد به جا نمی گذارد، مردم!  
تصمیم گرفتیم که عاشق باشیم      دیوانه که شاخ و دم ندارد، مردم!

(مرادی ۱۳۸۳: ۶)

اگر زبان عامیانه در شعر به درستی به کار گرفته نشود، شعر را به یک عبارت سست و بی‌مایه تبدیل می‌کند. بهره‌گیری از این زبان و سواص بسیاری را می‌طلبد تا شعر و شاعر را در ورطه تفنن‌های خوش‌باورانه و اقبال‌های ساده‌انگارانه فرو نبرد. «به‌کارگیری زبان عامیانه و اصطلاحات رایج روزمره در رباعی به راه رفتن در مرز باریکی می‌ماند که یک سوی آن صمیمیت و سادگی و سوی دیگر، ساده‌انگاری و ولنگاری زبانی است» (میرافضلی ۱۳۹۱: ۲۹).

دور از منی و هنوز هم روی لجی      چون آینه‌ای و با من انگار کجی  
چندی است که ورد شب‌وروزم این است      ای عشق بیا اجی مجی لاترجی

(صفریگی ۱۳۸۷: ۱۵۶)

شاعر در رباعی زیر سعی کرده با استفاده از همان تفنن‌های معمول، به‌ویژه در مصرع پایانی، جذابیت ایجاد کند. البته، این رباعی ممکن است به دلیل صراحت و اندکی مسخرگی، که معمول این‌گونه سروده‌ها و معمولاً مطبوع مخاطب است، با اقبال و استقبال آنی مطلوب و فریبده‌ای مواجه شده باشد.

من قلب شکسته‌ام تپیدن بلد است      با پای پیاده هم رسیدن بلد است  
هر هفته سه‌شنبه‌شب خودت می‌بینی      این جوجه زشت هم پریدن بلد است

(مردانی بروجنی ۱۳۸۹: ۱۰۲)

برای نمونه، به موارد دیگری نیز اشاره می‌شود که هرکدام مصرع پایانی یک رباعی‌اند: «ما هم که همه کرم سر قلابیم» (صفریگی ۱۳۸۷: ۲۹)؛ «ما هم بلدیم جیک جیکی بکنیم» (همان: ۳۸)؛ «انگار که از دماغ فیل افتادند» (مرادی ۱۳۸۳: ۳۲)؛ «دیگر بسم است، راحتم بگذارید» (میرافضلی ۱۳۹۱: ۶۷)؛ «تخفیف اگر دهم خری می‌خواهد» (محدثی خراسانی ۱۳۸۷: ۳۵).

چنان که گفته شد، زبان کوچه و بازار مخصوص کوچه و بازار است. سرودن به زبان معیار مستلزم رعایت قواعد آن است. ترکیب زبان معیار و زبان کوچه و بازار شعر را از یکدستی دور می‌کند. رباعی لحظه کوتاه شاعرانگی است و دل‌نشینی آن وابسته به هماهنگی مصرع‌ها و ضربه نهایی مصرع پایانی است. اگر مصرع پایانی جمله‌ای کوتاه از مثل‌ها و مثل‌های کوچه و بازاری باشد، شعر صلابت و استواری خود را از دست می‌دهد. بنابراین آنچه در زبان برخی از رباعی‌سرایان معاصر با عنوان «نوآوری در زبان» مطرح است، نمی‌تواند چندان مطلوب باشد.

### ۲.۳ تحولات قالبی

در شعر، ساختار و محتوا دو عنصر جدای از هم نیستند، بلکه به هم گره خورده‌اند؛ آن‌گونه که موجب تکامل یکدیگر می‌شوند.

صاحب‌نظران نقد نو امروزه ساختار شعر را هم‌چون قالب و ظرفی نمی‌پندارند که محتوا در آن ریخته شده باشد، بلکه آن را پدیده‌ای می‌دانند که هم‌راه با روند پدیدآمدن شعر صورت می‌پذیرد و شکل می‌گیرد و همین دلیل است که بررسی صورت شعر جدای از محتوا بررسی شایسته‌ای به نظر نمی‌رسد (حسن‌لی ۱۳۸۳: ۱۹۷).

مطلب بالا گویای این حقیقت است که زمانی شعر می‌تواند راه بلوغ را سپری کند که بین محتوا و قالب هم‌زیستی و یگانگی برقرار باشد. باوجوداین، در ادب فارسی کم‌تر این‌گونه است یا حداقل می‌توان گفت شعر کلاسیک فارسی این چنین مجالی را دارا نیست، زیرا شاعر خود را در محدوده قالبی محصور می‌بیند و تمام تلاشش بر این است که آنچه می‌گوید از چهارچوب قالب و شکل شعر خارج نشود. در غیراین صورت، در رعایت قاعده و فن شعر تخطی کرده است، و این‌گونه سرایش با توجه به پیشینه شعر فارسی و فنون پیچیده آن مطلوب و محبوب نیست.

### ۱.۲.۳ رباعی چهارقافیه‌ای

سرودن رباعی با چهار قافیه دشوارتر از رباعی سه‌قافیه‌ای است. می‌توان گفت در بیش‌تر دوره‌ها، رباعی سه‌قافیه‌ای بسامد بیش‌تری داشته است. به‌عنوان مثال، «در قرن چهارم رباعیات چهارقافیه‌ای و سه‌قافیه‌ای هردو به‌نحو تقریباً مساوی دیده می‌شود، اما در آثار برخی از شاعران (مثلاً رودکی) تعداد رباعیات سه‌قافیه‌ای بیش از چهارقافیه‌ای است» (شمیسا ۱۳۸۷: ۲۲).

رباعی نوعی شعر است در چهار مصرع که جز مصرع سوم دیگر مصراع‌ها هم قافیه‌اند. کتاب *بدایع الافکار* آن را این گونه شرح می‌دهد: «اگر مصرع سوم نیز مقفی باشد، آن را رباعی مصرع گویند و اگر مصرع سوم بی قافیه باشد، آن را خصی خوانند» (کاشفی ۱۳۶۹: ۷۲). در میان رباعیات معاصر، رباعیات چهارقافیه‌ای به ندرت دیده می‌شود. به طور کلی می‌توان گفت بیش تر رباعیات معاصر با توجه به اصطلاح قدما «خصی» اند، یعنی در مصرع سوم قافیه ندارند.

نگاهی اجمالی به رباعیات سروده شده شاعران معاصر خود روشن‌گر این واقعیت است که رباعی چه در ابتدا خصی بوده و چه نبوده باشد، امروزه به این شکل دارای طرفداران بیش تری است. شاید سرودن رباعی چهارمصرعی اندکی دشوارتر از رباعیات سه‌مصرعی باشد، اما به نظر می‌رسد از نظر موسیقی اندکی موزون‌تر باشد؛ به گونه‌ای که شنونده زودتر با ترانگی آن ارتباط حسی پیدا می‌کند.

ای عشق غم تو سوخت بسیار مرا      آویخت مسیح‌وار بر دار مرا  
چندان که دلت سوخت بی‌بازار مرا      مگذار مرا ز دست، مگذار مرا

(مشیری ۱۳۸۸: ۱۱۱۷)

زد بانگ کسی که جاده‌ها را می‌زیست:      ای بی‌خبر از عاقبت راه نایست  
آن سوی قدم‌ها که نمی‌دانم کیست      آن سوی قدم‌ها که نمی‌دانم کیست

(زبردست ۱۳۸۸: ۳۴)

در دو رباعی بالا برخلاف بیش تر رباعیات معاصر قافیه در مصرع سوم نیز تکرار شده است. با توجه به این که در میان رباعیات معاصر این نمونه‌ها بسیار کم دیده می‌شود، می‌توان این کار را نوعی سنت‌شکنی دانست. البته نه سنتی که میراث گذشتگان باشد، بلکه سنتی که معمول زمان حال است یا در واقع قاعده نانوشته‌ای است که معمولاً شاعران رباعی‌سرا از آن پیروی می‌کنند و شاید بعضاً خود هم نمی‌دانند که رباعی در آغار شکل دیگری نیز داشته است.

عمری است که من به سقف کوتاه خودم      آویخته چراغی از آه خودم  
بگذار مرا به درد جانکاه خودم      تو راه خودت بگیر و من راه خودم

(صفریگی ۱۳۸۷: ۱۵۹)

گویی آنچه بیش از همه در رباعیات غیرخصی مورد توجه است، موسیقی و باور به موسیقی آفرینی قافیه در شعر به ویژه اشعار کوتاه قالب است. چنان که در این گونه رباعیات دیده می شود، معمولاً شاعر در مواردی به این گونه تفنن ها دست می زند که می خواهد موضوعی را با رعایت موسیقی شعر القا کند یا در واقع، قافیه و موسیقی را در خدمت محتوا و موضوع قرار دهد.

جانم که وزیده از عدم سایه اوست      قلبم که تپیده دم به دم سایه اوست  
ای شب! آرامش تو همسایه اوست      خورشید! درخشش تو هم سایه اوست

(توکل ۱۳۸۸: ۱۱۹)

من شیشه پیش سنگ نشکستی ام      اندیشه بی درنگ دلبستی ام  
از ریشه نام و ننگ و ارستی ام      تا هستی هست، بی گمان هستی ام

(منزوی ۱۳۸۷: ۲۰۶)

قافیه در شعر چهارچوب موسیقی را محکم می کند و بدون آن، ولو با رعایت دقیق وزن عروضی، باز هم شعر مخدوش است. هرچه قافیه رساتر و گیراتر باشد، شعر به لحاظ موسیقی دقیق تر خواهد بود. بنابراین اگر رباعی که به چهار مصرع محدود می شود، در هر چهار مصرع قافیه داشته باشد، طبیعتاً موسیقی مندتر به نظر می رسد. البته گویا از آن جاکه سرودن رباعی در ادب فارسی بیش تر به شکل «خصی» رونق یافته است، بیش تر شاعران این شیوه را ترجیح می دهند.

### ۲.۲.۳ هنجارشکنی در قافیه و ردیف

رباعی معاصر را از نظر شکل خلاقانه ترین نوع رباعی در دوره های مختلف می بایست دانست. تأییدکننده این ادعا نوآوری هایی است که شاعران رباعی گو در شکل سرایش آن ایجاد کرده اند. البته، همین جا باید گفت که شکل اولیه رباعی در همه جا حفظ شده است، اما شاعران در آن تصرف هایی کرده اند که گاه ملاحظت آن را دوچندان می کند و گاه فقط در حد یک تفنن باقی می ماند.

شاعران امروز زبان فارسی دگرگونی های فرمی بسیاری در شعر ایجاد کرده اند. این تغییرات «از طریق رهاکردن قافیه، تغییر ردیف، افزایش و کاهش مصراع ها، خروج از وزن، خالی گذاشتن جای کلمات، استفاده از کلمات خارجی، استفاده از اشکال و علائم، سطرچینی رباعی به صورت پلکانی (طبق منطق شعر نو) که بعضی از آن ها در حد تجربه و

(بهتر بگویم تفنن) باقی مانده و تعدادی دیگر ممکن است به گشودن راهی نو در شعر کلاسیک منجر شود» (میرافضلی ۱۳۹۱: ۲۵)، صورت پذیرفته است. به عنوان مثال، برخی از شاعران رباعی سرای معاصر تغییراتی در شکل نوشتن ایجاد کرده‌اند که پیش از این فقط در مورد سروده‌های نیمایی به کار می‌رفته است.

این شعر فقط قافیه دارد هیچ است      یک قافیه پوچ که آن هم هیچ است  
هیچ است ردیف و قافیه هم هیچ است      نه قافیه هم هیچ ندارد ( ) است

(صفریگی ۱۳۸۷: ۱۵۵)

این رباعی نه تنها دچار فلسفه‌بافی‌های معمول بعضی شاعران شده و از قید معنا خالی است (به استثنای سردرگمی فلسفی که ایجاد می‌کند)، بلکه قافیه نیز ندارد، یعنی از قاعده قافیه پیروی نمی‌کند. به هم ریختن فرم شعر زمانی مطلوب می‌تواند باشد و به دل بنشیند که شکل و قالب را در خدمت بیان نکته‌ای زیبا قرار دهد، یعنی از فرم به عنوان ابزاری استفاده کند برای نمایش معنا. نه این که با تغییر و شکل‌آرایی سعی در ایجاد حلاوتی شاعرانه داشته باشد.

شاید تنها نکته شایان توجه در رباعی نخست که اندکی موجب لطیف شدن کلام می‌شود، خالی گذاشتن قافیه پایانی ( ) باشد که به لحاظ تصویر و معنا با هم یکی شده‌اند. این گونه خلاقیت‌ها اگر در خدمت تمامیت شعر قرار گیرد، نه تنها بدعت محسوب نمی‌شود، بلکه می‌تواند حتی در بعضی موارد ضعف معنا و تصویر را جبران کند. اگر شعر صرفاً برای به نمایش گذاشتن این تغییرات فرمی باشد، نه تنها لطیف و محبوب نیست، بلکه نوعی بدعت به شمار می‌رود که ممکن است بی‌راه‌های بالقوه را رقم بزند.

می‌خواستم این شعر رباعی باشد      اما چه کنم قافیه‌اش اندک بود  
در دفتر سرنوشت من دست ببر      بین من و مرگ ویرگولی بگذار

(میرافضلی ۱۳۹۱: ۲۶)

در رباعی بالا، فقط وزن عروضی یک رباعی رعایت شده است و شعر از نظر قافیه ایراد دارد. شعرهای بی‌قافیه زیادی در سروده‌های نیمایی یافت می‌شود و هرکدامشان از قاعده قالب خود پیروی می‌کنند، اما این رباعی چهار مصرع منفصل است که گویی هرکدام از یک جای متفاوت انتخاب شده و کنار هم قرار گرفته‌اند. علاوه بر ایراد قافیه، شعر از نظر معنا نیز پیوست لازم را ندارد و صرف‌نظر از فرم‌گریزی در تنگنای معناگریزی واقع شده است.

اگرچه سنت‌شکنی و نوآوری در شعر همواره ستودنی بوده است، اما این هنر اگر با شناخت نسبت به پیشینه شعر فارسی هم‌راه و نیز در خدمت بلاغت شعر نباشد، نمی‌تواند

مورد توجه قرار گیرد. چنان که در مثال‌های بالا آورده شد، اکثر آن‌چه در رباعی به‌عنوان نوآوری در قالب صورت گرفته است شبیه به بازی‌های فرمی است. البته، گاهی نیز بسته به فضای محتوایی شعر چهارچوب‌های شکسته با بازکردن دریچه‌ای فضا را برای اندیشیدن و نهایتاً لذت بردن بیش‌تر فراهم می‌کند.

### ۳.۲.۳ هنجارشکنی در تعداد مصرع‌ها و وزن

در دوروبرم چقدر یخ ریخته‌اند  
بر روی سرم موروملخ ریخته‌اند  
در دوروبرم پزشک قانونی‌ها  
دنبال دلیل و سرنخ ریخته‌اند  
دیروز غروب من خودم را کشتم

(صفریگی ۱۳۹۱: ۲۰)

این رباعی نیز هم‌راه با نوعی ساختارشکنی سروده شده است. همیشه رباعی در ادب فارسی چهارمصرعی بوده است، اما در این‌جا شاعر پا را فراتر گذاشته، یک رباعی سروده که پنج مصرع دارد. درواقع، یک رباعی چهارمصرعی با رعایت تمام قواعد فرمی سروده، سپس مصرعی را به‌عنوان مصرع مکمل در پایان به آن ضمیمه کرده است. این شعر از حالات شاعرانه خالی نیست، گویی مصرع پایانی شعر را قفل می‌زند. درواقع، شاعر جوابیه‌ای ایراد می‌کند تا گره از کار مصرع‌های پیشین باز کند.

تا خرخره دفن می‌کنم شعرم را      در خاطره دفن می‌کنم شعرم را  
من شعر برای تو سرودم اما      و چند سطر موزاییک می‌کشم رویش

(همان)

در نگاه اول، شاعر رباعی بالا تلاش می‌کند تا یک رباعی را با حفظ تمام ابعادش بسراید، یعنی یک رباعی با چهار مصرع معمول. این رباعی ویژگی‌های فرمی خود را تا مصرع سوم به‌خوبی رعایت می‌کند، اما به‌یک‌باره در مصرع پایانی نه‌تنها از نظر قافیه شکل خود را از دست می‌دهد، بلکه از نظر وزن نیز دچار تغییر می‌شود. شاید به‌لحاظ معنا بین مصرع‌ها ارتباط مطلوبی برقرار است و حتی مصرع چهارم نیز که به‌ظاهر چندان با دیگر مصرع‌ها گره نخورده، پس از نگاهی عمقی‌تر، ارتباط خود را نشان می‌دهد، اما باوجود این عیب وزن و قافیه را توجیه نمی‌کند.



شعر زیر از نظر وزن، سیماء، و موضوع رباعی است، اما از نظر تعداد مصرع‌ها با دیگر رباعیات معمول در زبان فارسی هم‌شکل نیست:

از حاشیه بی‌نیاز شد مطلبمان	گفتیم و دوباره باز شد مطلبمان
با این‌که حقیقتاً به جز این هم نیست	آمیخته با مجاز شد مطلبمان
من مطمئنم که او خوشش می‌آید	هرچند کمی دراز شد مطلبمان

(فیض ۱۳۸۸: ۱۵۱)

در این‌گونه سروده‌ها، شاعر معمولاً برای آشفته‌گی وزن یا قافیه در ابتدا مقدمه‌ای می‌آورد تا اگر خواننده در مصرع پایانی با نوعی ناپرهیزی یا ساختارشکنی مواجه شد، شگفت‌زده نشود. مثلاً اگر شاعر در مصرع‌های نخستین آشفته‌گی خاطر خود را ابراز می‌کرد یا دست‌کم بی‌اعتقادی آنی خود نسبت به قواعد را اظهار می‌کرد، می‌شد دلیلی برای برهم‌ریختن قاعده‌ها در مصرع پایانی پیدا کرد، اما این‌گونه تغییر وزن و خلأ قافیه لطیف به‌نظر نمی‌رسد.

### ۴.۲.۳ هنجارشکنی نوشتاری

در میان رباعیات دو دهه اخیر با نوآوری دیگری در شکل مواجهیم که در آغاز خلاقانه به‌نظر می‌رسد، اما در بیش‌تر موارد دچار تکلف و تصنع شده است. می‌توان گفت شاعر پس از چند رباعی خود را گرفتار فرم شعر می‌بیند و به‌ناچار از آن‌چه از آغاز شعر بدان مقید شده است پیروی می‌کند.

«می‌دانم و ... / او هم لابد / می‌داند و ... / فکر می‌کند او با خود / این دایره عاقبت هوایش ابری است / از بارش مستطیل پر خواهد شد» (زبردست ۱۳۸۶: ۱۳۱).

رباعی بالا به‌صورت عمودی نوشته شده است. حفظ وزن عروضی رباعی ضرورتی است که شاعر بدان پای‌بند است و در همه‌حال در رعایت آن کوشیده است، اما آن‌چه فضای این شعر را عوض کرده، گسستگی در میان جمله‌ها و عبارت‌های شعر است. در واقع، اگر بنا به سرهم‌نویسی این رباعی باشد، به‌شکل زیر در خواهد آمد:

می‌دانم و می‌داند و او هم لابد	می‌داند و فکر می‌کند او با خود
این دایره عاقبت هوایش ابری است	از بارش مستطیل پر خواهد شد

خوانش شعر مطابق با دیگر رباعی‌هاست، اما سؤال این‌جاست که آیا گسست‌هایی که شاعر در نوشتن شعر ایجاد کرده، ضرورت دارد؟ به زیبایی شعر کمک می‌کند؟ یا تکلفی است برای ایجاد تغییر؟

از آنجایی که بین خوانش و نوشتن این رباعی فرقی وجود ندارد و همان که خواننده می‌شود نوشته می‌شود، هیچ ضرورتی وجود ندارد که در میان جمله‌ها فاصله‌های این‌چنینی ایجاد شود. اگر بنا بر تغییر باشد، می‌بایست تغییری ایجاد کرد که جدا از این که سلسله معنا را کامل می‌کند حلاوت شعر را نیز افزون کند، اما در این رباعی آن‌چه دیده می‌شود فقط به هم‌ریختگی آشکال است. به هم‌ریختگی‌ای که چه از نظر محتوا و چه از نظر فرم موجه به نظر نمی‌رسد. از آنجایی که گسست‌هایی که خود شاعر ایجاد کرده نتوانسته است موجب التذاذ ادبی بیش‌تر شود نمی‌توان این کار را در جهان ادب خلاقانه به‌شمار آورد.

«قصد تو قصیده بود آن روز/ ولی / گفتیم: بلی / قصیده‌ات شد غزلی / آری، غزلی که مطلعش غار حراست / آری، غزلی که مقطعش تیغ علی» (توکل‌ی ۱۳۸۸: ۶۸).

در بیت نخست این رباعی نیز برای شکستن زنجیره سخن توجیهی نمی‌توان یافت. شاید این گسست‌ها در ذهن شاعر دلیلی داشته است، اما با توجه به این که آن‌قدر دیرباب است که برای مخاطب (حداقل با چندبار خوانش) قابل فهم نیست نمی‌توان آن را یک رباعی موفق در فضایی ساختارشکنانه به‌شمار آورد.

البته، در میان این‌گونه سروده‌ها گاهی رباعیاتی یافت می‌شود که برای دیگرگونه‌نویسی توجیه ذوقی دارند. در مورد این نوآوری‌ها حداقل می‌توان گفت اگر تغییر ساختار موافق مفهوم شعر نیز باشد، اندکی التذاذ ادبی ایجاد می‌شود، در غیر این صورت یک تکلف یا دست‌کم یک تقفن به‌شمار می‌رود.

می‌دانم و می‌داند و او هم لا‌بند	می‌داند و فکر می‌کند او با خود
این دایره عاقبت هوایش ابری است	از بارش مستطیل پر خواهد شد

«پرپرشدنش به‌سوی تو پل می‌شد

قلبی که به هر تپیدنش گل می‌شد

در خواب پرنده میخ‌کوب تو شده

این میخ

ای کاش

لحظه‌ای شل می‌شد»

(همان: ۲۹)

در رباعی بالا، مصرع پایانی شعر ساختاری درهم شکسته دارد و عبارت‌های آن سلسله‌وار نوشته نشده است. با توجه به این که شعر در این مصرع «شل شدن» چیزی را مطالبه می‌کند، معنا و شکل شعر با هم مطابقت دارند، در نتیجه مخاطب می‌تواند راحت‌تر با اراده شاعر ارتباط برقرار کند؛ از این رو، این نوآوری را خالی از لطف نمی‌بیند.

«آمد شد ما به این نفس می ماند

نه قافله، نه بانگ جرس می ماند

کو قافله؟

کو جرس؟

... سکوت و برهوت ...

در بین دو هیچ، هیچ کس می ماند»

(همان: ۲۵۹)

این رباعی نیز در به هم ریختن شکل شعر تجربه موفق دارد. با توجه به این که بیت اول شعر از نیستی و جدایی سخن می‌گوید، جدا کردن «کو قافله» و «کو جرس» با محتوای شعر بیگانه نیست، زیرا شاعر مدعی رخت‌برستن این دو از منظره شعر است. علاوه بر این، قراردادن عبارت «سکوت و برهوت» در میان علامت «...» ضمن این که با مفهوم بیت سنخیت و تناسب دارد، مقدمه‌ای برای مصرع پایانی نیز است. وقتی شاعر در پایان شعر می‌گوید: «در بین دو هیچ، هیچ کس می ماند»، جدا از معنای شعر ذهن را نیز به سمت تصویری سوق می‌دهد که شاعر با علامت «...» در مصرع پیشین ترسیم کرده است. از دیگر نوآوری‌های فرمی که در دنیای رباعی سرایی ایجاد شده است، به کارگیری تصویر در کنار مصرع هاست. یعنی شاعر ذهن خواننده را برای دیدن تصویری آماده می‌کند، آن گاه پس از یک مصرع یا یک بیت تصویری را به آن ضمیمه می‌کند که مکمل معنی جمله است.

یک بوم و هوای قامتی این گونه [تصویر هوای ابری]

یک دایره و اقامتی این گونه (!)

یک شهر بکش که ساکنانش دارند

جای سرشان علامتی این گونه (?)

(زبردست ۱۳۸۶: ۹)

در رباعی فوق، تصویر و کلام سنخیتی یگانه پیدا کرده‌اند؛ به طوری که شاعر آن چه را می‌گوید، می‌بیند یا آن چه را می‌بیند، می‌گوید. نقاشی و شعر خاستگاهی مشترک دارند و همواره در طول تاریخ هنر با هم سر بلند کرده‌اند.

به نظر می‌رسد در این شعر، شاعر دل‌نگران آن بوده است که مخاطب عام تصویر ذهنی شاعر را به خوبی دریابد و نتواند آن چه را شاعر می‌بیند، احساس کند. به همین دلیل، کار خلاقانه‌ای انجام می‌دهد و در کنار مصرع‌های شعرش تابلویی نیز ترسیم می‌کند تا جدا از صبغه فلسفی که دارد، مکمل معنی شعر نیز باشد.

سخت است چه قدر از زمین بنویسم      از هر چه که گفتند «نبین» بنویسم  
حالا باید تقاص یک عمر سکوت      تنها یک بیت نقطه‌چین بنویسم

(محمدپور ۱۳۸۷: ۱۳۸)

تصویر در شعر قدمتی به اندازه خود شعر دارد، اما شکل‌دهی به ابیات شعر (به مقتضای موضوع و محتوا) هنر تازه‌ای است که میان شاعران معاصر رواج یافته است. این شیوه در بعضی اوقات ناموجه به نظر می‌رسد، اما هرگاه در خدمت موضوع و معنا باشد، یعنی بین شکل نوشتن شعر و معنای شعر پیوستگی برقرار کند، بدیع و ملیح خواهد بود.

### ۵.۲.۳ کار بست علائم نگارشی

از دیگر نوآوری‌هایی که شاعران معاصر در شعر به کار برده‌اند، استفاده از علائم نگارشی مناسب برای فهم بیشتر شعر است. در جمله‌های زبان فارسی، گاهی جابه‌جایی علائم نگارشی معنای شعر را تغییر می‌دهد. در رباعی معاصر این ویژگی دیده می‌شود؛ از این رو، می‌توان گفت این ویژگی نوعی نوآوری (بعضاً هم‌راه با بازی‌مندی‌های بدعت‌کارانه) به شمار می‌رود. در میان رباعیات کهن این کار صورت نمی‌گرفته است، اما رباعی‌سرایان امروز گاهی برای مشخص کردن حدود یا بعضاً لحن جمله‌ها این کار را انجام می‌دهند:

من قرعه به نامم از ازل افتاده:      «یک مرد همیشه در هچل افتاده»  
در عشق تو بدجور گرفتار شدم      مثل مگسی که در عسل افتاده

(صفریگی ۱۳۷۸: ۲۵)

در رباعی بالا، شاعر در مصرع دوم استفاده از علامت «» را یک ضرورت احساس کرده است، زیرا با این کار خواننده متوجه می‌شود آن چه در این علامت قرار دارد در واقع، تفسیر تازه‌ای از همان «من» است که در مصرع اول بیان شده است.

با سایر هم‌محلها بد که شدی - در عشق به دیگران مردد که شدی -  
یک‌طور بیا که هیچ‌کس بو نبرد از حاشیه‌خانه ما رد که شدی

(مرادی ۱۳۸۳: ۱۷)

رعایت علامت «L» در پایان مصرع‌های اول و دوم پیوستگی معنا و لحن را مطالبه می‌کند. گاهی شاعر برای این‌که به خواننده شیوه قرائت شعرش را یادآور شود یا به بیان دیگر، لحن را طوری معرفی کند که خواننده در خوانش و فهم شعر دچار سردرگمی نشود، با علامت‌گذاری در حدود شعر گسست‌ها و پیوست‌ها را مشخص می‌کند. در میان صنایع معنوی «بدیع» در ادب کهن فارسی، صنعتی به نام «ارصاد و تسهیم» وجود دارد که از نشانه‌های خلاقیت شعری است. البته، گاهی این صنعت رنگ‌وبوی تفنن نیز به‌خود می‌گیرد. این صنعت را این‌گونه تعریف کرده‌اند:

دو اصطلاح است برای یک صنعت بدیعی، یعنی اجزای جمله و نسق کلام را به‌طوری ترتیب داده باشند که چون شخص صاحب‌طبع و ذوق یک قسمت آن را بشنود، خود دریابد که قسمت بعدش چه تواند بود (همایی ۱۳۸۸: ۲۷۷).

این صنعت امروزه حتی برای اهل ادب نیز کم‌تر شناخته شده است، اما در برخی سروده‌ها خلاقیت‌هایی به‌کار رفته است که ذهن را به‌سوی همان کار خلاقانه‌ی قدما ره‌نمون می‌کند. طبق تعریف، ارصاد و تسهیم آن است که شاعری انتظار داشته باشد خواننده یک قسمت از شعرش را حدس بزند. می‌توان گفت شاعر رباعی‌سرای امروز گاهی از کاری فراتر از این بهره می‌گیرد: شاعر شعرش را با رعایت وزن و دیگر ضرورت‌ها می‌خواند، اما یک مصرع یا یک بیت را با علامت «...» ناتمام می‌گذارد. شاعر توقع دارد که خواننده آشنا با روح شعر باقی آن را در ذهن خود حدس بزند.

من فلک خویش را شکستم که پدر ... در کوچ به شوق آن نشستم که پدر ...  
امروز سی‌ودو سال از آن روز گذشت در حسرت آن دوچرخه هستم که پدر

(صفریگی ۱۳۹۱: ۴۵)

پاییز ...

درخت ...

باد ...

بی‌برگ‌وبری

شب ...

صاعقه ...

مه

پرنده و دربری

کابوس چنان است که در باغ زمان

هر شاخه به دست خویش دارد تبری

(زبردست ۱۳۸۸: ۲۸)

در سال‌های اخیر، این شیوه نیز، که در گذشته خط فارسی سابقه‌ای نداشته، رواج یافته است و در واقع نوعی سنت‌شکنی قالبی به‌شمار می‌آید. رعایت این علائم به معنای راه‌نمایی مخاطب در ارتباط برقرار کردن با شعر است. هرچه این علائم دقیق‌تر و به‌جای‌تر به‌کار رود، تکلیف خواننده با شعر راحت‌تر روشن می‌شود. گاهی این علائم برای ابهام‌زدایی از بافت معنا و گاهی برای فرم‌دهی به شاکله بیرونی شعر به‌کار می‌رود. به هر حال، در هر دو حالت نمایی دارد که در رباعی پیشینیان سابقه ندارد.

### ۶.۲.۳ ردیف‌های طولانی

یکی از ویژگی‌های رباعیات برخی از شاعران معاصر استفاده از ردیف‌های طولانی است. این کار به شعر رسایی و آهنگ‌گیرتری می‌بخشد، اما با توجه به این‌که رباعی فرصت و مجال کوتاهی را فراهم می‌سازد، کار را با دشواری همراه می‌کند. به بیان دیگر، اگر ردیف یک رباعی طولانی باشد، فرصت شاعر برای دیگر هنرآفرینی‌ها کم‌تر خواهد شد، زیرا او ناگزیر است عرصه ارکان شعرش را با واژگان ردیف تنگ کند و بیش‌تر مجالش را در اختیار ردیف قرار دهد.

پاییز چه قدر «دوستت دارم» ریخت      یک‌ریز چه قدر «دوستت دارم» ریخت

فنجان شکسته دلم در دستت      بر میز چه قدر «دوستت دارم» ریخت

(صفریگی ۱۳۸۷: ۲۲)

این بهره‌گیری را باید نتیجه توجه ویژه شعر معاصر به موسیقی شعر دانست. از آنجایی که در عصر حاضر، قالب‌های دیگر شعر کلاسیک نیز دست‌خوش همین نوآوری شده‌اند، نمی‌توان گفت استفاده از ردیف طولانی صرفاً خاص رباعی امروز

است. البته، باتوجه به فضای کوتاه تر رباعی این مشخصه در آن بیش تر دیده می شود. درواقع، باتوجه به عرصه تنگ تر رباعی، می توان گفت این کنش این قالب شعری را موسیقی مندتر می کند.

این دل که شهید دوستت دارم دوست تنها به امید دوستت دارم دوست  
باران که به روی شعر من می بارد اجرای جدید دوستت دارم دوست

(صفریگی ۱۳۹۱: ۵۱)

خورشید نگاه تو برآمد از آب دستان تو پاکیزه تر آمد از آب  
چشمان تو را دیدم و گفتم یا رب این حوا هم حور در آمد از آب

(مرادی ۱۳۸۳: ۲۹)

شاعر خوب در میدان های تنگ شناخته می شود. رباعی شعری است کوتاه که اگر ردیف طولانی داشته باشد، هرچند که آهنگ نیز دل نشین بشود، ادای مفاهیم مدنظر شاعر با دشواری بیش تری همراه می شود. هنر یک شاعر بهره گیری از کم ترین کلمات و بیان عمیق ترین معانی است.

آواز خوش هزار تقدیم تو باد سرسبزترین بهار تقدیم تو باد  
گویند که لحظه ای است رویدن عشق آن لحظه هزار بار تقدیم تو باد

(میرافضلی ۱۳۹۱: ۳۵)

همان طور که گفته شد، برخی از رباعیات معاصر ردیف های طولانی دارند، اما این بدین معنا نیست که ردیف در همه سروده ها این وضعیت را داشته باشد. در میان رباعیات معاصر حتی رباعی بدون ردیف نیز دیده می شود که فقط با قافیه رسالت خود را انجام می دهد. باتوجه به این که رباعیات دارای ردیف لحن و آهنگ را بهتر منتقل می کنند، در نتیجه اندکی در پوشش زیباتری عرضه می شوند و این خود بهانه ای است برای بیش تر به دل نشستن. در دو رباعی زیر، موسیقی که بیش تر زائیده تکرار ردیف طولانی شعر است، کمک می کند تا ضرب آهنگ شعر بیش تر بر دل اثر کند.

در زلف تو بند بود داد دل ما در بند کمند بود داد دل ما  
ای داد به داد دل ما کس نرسید از بس که بلند بود داد دل ما

(امین پور ۱۳۸۷: ۹۴)

حرف تو به شعر ناب پهلو زده است      آرامش تو به آب پهلو زده است  
پیشانی‌ات از سپیده مشهورتر است      چشم تو به آفتاب پهلو زده است

(هراتی ۱۳۸۸: ۱۳۲)

بنابراین، آنچه در میان دفتر شعر شاعران رباعی سرای معاصر دیده می‌شود، اقبال بیش‌تر به سرودن شعرهای دارای ردیف است؛ به طوری که می‌توان گفت رباعی معاصر بیش‌تر ردیف‌گراست، چون به استقبال مخاطب اهمیت می‌دهد. از آن جایی که ردیف در کنار قافیه بخش بزرگی از بار موسیقی شعر را بر دوش می‌کشد، طبیعتاً هرچه طولانی‌تر باشد به موسیقی مندرکدن شعر کمک بیش‌تری خواهد کرد. ردیف در شعر فارسی متولد شده و از ابداعات ایرانیان است. در منظومه‌های فارسی، هرکجا به موسیقی بیش‌تری نیاز بوده، بسامد ردیف بالاتر و شکل ردیف طولانی‌تر بوده است. در رباعی معاصر نیز ردیف جایگاه ویژه‌ای دارد. علاوه بر این که در اکثر رباعیات ردیف حضور دارد، در بسیاری از موارد به شکلی طولانی برای انتقال موسیقی شعر به کار می‌رود.

#### ۴. نتیجه‌گیری

در عصر حاضر، شعر فارسی تغییرات زبانی و قالبی بسیار داشته است. این تغییرات در برخی از قالب‌های شعر سنتی از جمله رباعی مشهود است. چنان‌که می‌توان گفت رباعی امروز علاوه بر تغییراتی که در حوزه موضوع و محتوا داشته، به شدت دست‌خوش نوآوری‌ها و بدعت‌های فراوان قرار گرفته است. در یک نگاه کلی، این تغییرات را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

- طبق یافته این مقاله، زبان رباعی به تبعیت از زبان تغییر یافته برخی از قالب‌های شعر کهن از جمله غزل و حتی بیش‌تر از آن مورد تصرف شاعران قرار گرفته است. این تصرفات بیش‌تر با ترکیب‌سازی‌های جدید، وارد شدن واژگان تازه امروزی، و برخی از اصطلاحات کوچه‌وبازار صورت گرفته است.
- رباعی به احتمال زیاد در ابتدا به شکل چهار قافیه‌ای سروده می‌شده است؛ به طوری که رباعیات سه‌قافیه‌ای را در ابتدا رباعی «خصی» می‌نامیده‌اند. یافته این مقاله می‌گوید: امروزه برخی از شاعران معاصر رباعیات چهار قافیه‌ای نیز سروده‌اند، ولی به نظر می‌رسد این سرایش بیش از آن‌که نشانه تبعیت از تجربه اسلاف رباعی باشد، نوعی تفنن شاعرانه است.



- زیرهم‌نویسی (به شکل سروده‌های نیمایی) بریدن مصرع‌های رباعی در هنگام نوشتن، نوعی از نوآوری‌های رباعی‌سرایان امروز است که در برخی از مجموعه‌رباعیات دیده می‌شود، اما این گسستگی‌ها جز در موارد اندکی ذوق‌مندانه به نظر نمی‌رسد.
- برخی از شاعران رباعی را به شکل‌های مختلف عرضه کرده‌اند. این شکل‌های گوناگون، گاهی در حد یک تغنن غیرادیبانه و ناموجه باقی مانده است، اما گاه مانند برخی رباعی‌هایی که همراه با تصویر ارائه شده‌اند زیبا به نظر می‌رسند.
- رباعی را باید جزء قالب‌هایی به‌شمار آورد که در عصر حاضر به لحاظ فرم و ساختار، به‌ویژه در دو دهه اخیر، به شدت دست‌خوش نوآوری و بدعت شده است. امروزه، ساخت‌شکنی در اکثر قالب‌های شعر فارسی دیده می‌شود، اما با توجه به این که رباعی در فضای کوتاه‌تری عرضه می‌شود، این تغییرات در آن عینی‌تر به نظر می‌رسد.

## کتاب‌نامه

- امن‌خانی، عیسی و دیگران (۱۳۸۹)، «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی؛ نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی»، فصل‌نامه پژوهش زبان و ادب فارسی، ش ۱۶.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۷)، دستور زبان عشق، تهران: مروارید.
- پورجانی، علی‌حسین (۱۳۸۷)، جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران: امیرکبیر.
- توکلی، زهیر (۱۳۸۸)، ناگفته‌نماند، تهران: نکا.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی، تهران: ثالث.
- دولت‌شاه سمرقندی (۱۳۸۲)، تذکره‌الشعرا، به‌اهتمام و تصحیح ادوارد برون، تهران: اساطیر.
- زبردست، ایرج (۱۳۸۶)، حیات دوباره دیروز، به‌کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی و محمد اجاقی، تهران: قطره.
- زبردست، ایرج (۱۳۸۸)، باران که بیاید همه عاشق هستند، تهران: روشن مهر با همکاری فرهنگ‌گستر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، سیری در شعر فارسی، تهران: فردوس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۷)، موسیقی شعر، تهران: توس.
- شمس‌قیس رازی (۱۳۳۸)، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به‌تصحیح قزوینی و مدرس‌رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، سیر رباعی، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی شعر، تهران: میترا.
- صرافان، قاسم (۱۳۹۲)، ز آهو تا کبوتر، تهران: دل آرام.

۱۴۴ ادبیات پارسی معاصر، سال هشتم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷

- صفاریان، محمدحسین (۱۳۸۷)، *از این عاشقی‌ها*، تهران: نکا.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۸۷)، *واران*، تهران: نکا.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۸۹)، *کم‌کم کلمه می‌شوم*، مشهد: سپیده باوران.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۱)، *هشت چارانه* (به انتخاب سیدعلی میرافضلی)، تهران: فصل پنجم.
- فیض، ناصر (۱۳۸۸)، *املت دسته‌دار*، تهران: سوره مهر.
- قاسمی، حسن (۱۳۸۸)، *صور خیال در شعر مقاومت*، ج ۲، تهران: فرهنگ گستر.
- کاشفی، ملاحسین واعظ (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الشعار*، به تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- محدثی خراسانی، مصطفی (۱۳۸۷)، *بودن در نبودن*، تهران: سوره مهر.
- محمدپور، اسماعیل (۱۳۸۷)، *این شعرها ادامه باران است*، تهران: نکا.
- مرادی، محمد (۱۳۸۲)، *دخترک کوچۀ بالا سلام*، قم: جمال.
- مرادی، محمد (۱۳۸۳)، *این جمعه ... آن بابا نوئل*، شیراز: رخشید.
- مردانی بروجنی، امید (۱۳۸۹)، *چشم‌های خالی مترسک*، تهران: فصل پنجم.
- مشیری، فریدون (۱۳۸۸)، *بازتاب تنفس صبحدمان*، ج ۲، تهران: چشمه.
- منزوی، حسین (۱۳۸۷)، *تیغ و ترمه و تغزل*، تهران: آفرینش.
- میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۱)، *در آستانه تازه‌شدن*، مشهد: سپیده باوران.
- هدایت، صادق (۱۳۱۳)، *ترانه‌های خیام*، تهران: جاویدان.
- هراتی، سلمان (۱۳۸۸)، *از آسمان سبز*، تهران: سوره مهر.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۸)، *فنون بلاغت و فصاحت ادبی*، تهران: هما.