ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۱۷۹– ۲۰۵

جلوهٔ تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر

غلامرضا کافی*

سیدمهدی موسوی‌نیا**

چکیده

در ابتدای قرن اخیر شعر فارسی دستخوش تحولات ساختاری بسیاری قرار گرفت. این تحولات رفته‌رفته شعر کلاسیک فارسی را دگرگون ساخت. میتوان گفت رباعی از قالب‌هایی است که به دنبال جریان مزبور در دو دههٔ اخیر تحت تاثیر سنت‌شکنی‌های نوآورانه قرار گرفت. این تحولات گاه، با ظرافت‌های نوآورانه وگاه با بدعت‌های صورت‌مآبانه همراه بود. فرضیهٔ نگارندگان آن است که رباعی معاصر به عنوان قالبی پیشتاز در نوآوری‌های زبانی و قالبی، از این جهت قابل ملاحظه و بررسی است که نسبت به دیگر قالب‌های شعر فارسی بیشتر مورد تصرف و تحول قرار گرفته است. لذا پرداختن به آن را ضرورت احساس کرده و بر آشن شده تا با نمونه‌آوری، این تصرفات را آشکار سازد. پژوهش حاضر با مطالعهٔ شمار قابل توجهی از رباعیات معاصر و التفات به مجموعه رباعیات شاعران معاصر، این نوآوری‌ها را استخراج و تحلیل کرده است. پس از مطالعه و بررسی روشن گردید که نوآوری در بافت رباعی بیشتر در یکی دو دههٔ اخیر صورت گرفته است. عدم رعایت قافیه به صورت عامدانه، استفاده از ردیف‌های طولانی، درهم شکستن نظام قافیه و وزن به انحای مختلف، پهلو زدن‌های عامدانه به زبان کوچه و بازار، دیگرگونه نویسی، کاربست واژگان امروزی و علائم نگارشی و ... از تصرفاتی است که در رباعی معاصر به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: 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 (نویسندهٔ مسؤول)، zanjerepoem@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۰

۱. مقدمه

۱.۱ بیان مسئله

رباعی از قالب‌های شعری است که در یکی دو دههٔ اخیر بسیار مورد توجه شاعران قرار گرفته و در همین مدت کوتاه، تحولات زبانی و قالبی بسیار یافته است. این تحولات، گاه با شناخت نسبت به پیشینهٔ شعر و رباعی فارسی و 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.

اگرچه عده‌ای از شاعرانِ اغلب سنت گرا، همچنان به چارچوب‌های پیشین رباعی در شکل و زبان پایبند مانده‌اند و اسلوب‌های کهن را همچنان مورد توجه قرار می‌دهند، عده‌ای از نوگرایان، روش‌ها و شیوه‌های تازه‌تری در سرودن رباعی مورد استفاده قرار داده‌اند. این شگردها در سال‌های اخیر بحث‌های مفصلی را در محافل ادبی به همراه داشته است.

پژوهش حاضر در پی نمایاندن این تحولات در حوزهٔ زبان و قالب رباعی است. در واقع تلاش دارد تا نوآوری‌هایی را که در یکی دو دههٔ اخیر سیمای رباعی را متحول ساخته روشن سازد. 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 انجام گرفته پیرامون رباعی می توان به کتاب «سیر رباعی» که سیروس شمیسا در تاریخچه‌ی رباعی از آغاز تا کنون، نوشته و کتاب «رباعی و رباعی سرایان از آغاز تا قرن هشتم» که به کوشش اسماعیل حاکمی به چاپ رسیده و همچنین کتاب «جُنگ رباعی» نوشتهٔ علی میرافضلی، برای معرفی برخی از رباعیات نویافته، اشاره کرد. اما هیچ کدام از این آثار، به رباعی معاصر به شیوهٔ مقالهٔ حاضر نپرداخته اند. می‌توان گفت تاکنون پیرامون موضوع تحولات در حوزهٔ زبان و قالب رباعی تحقیقی جداگانه انجام نگرفته است. برخی پژوهش‌ها رباعی را از دیگر وجوه مورد کاوش قرار داده‌اند؛ اما رباعی معاصر به شکلی که در این پژوهش مورد نظر واقع شده، تا به حال موضوع تحقیق نبوده است. احمد وکیلی در مقالهٔ « رباعی و بن‌مایه‌های ساختاری آن» به شیوهٔ قدما در سرودن رباعی و خاستگاه‌ایرانی آن با تکیه بر روایت شمس قیس رازی پرداخته است. «از رباعی تا هایکو»

عنوان مقاله‌ای است که حمید بـاقری فارسـانی در مـورد پیشـینهٔ ربـاعی در ادب فارسـی و تاثیرگذاری آن بر هایکوهای امروزی پرداخته؛ اما به تحولات ربـاعی امـروز نظـری نداشـته است. «نیمای رباعی سرا، نوآور است یـا سـنت‌گـرا؟» عنـوان مقالـه‌ای اسـت کـه کـاووس حسن‌لی در مورد نوگرایی یا کهن‌گرایی رباعیات نیما نوشته و در پایان این نتیجه را حاصـل کرده که نیما در رباعی همچنان تحت تاثیر شعر کهن است و تنها در ده درصد از رباعیـاتش نوگرا است.

۳.۱ روش تحقیق

این مقاله ابتدا با مراجعه به مجموعه رباعیات شاعران معاصر شمار قابـل تـوجهی از آثـار را مورد مطالعه قرار داده است. آنگاه با توجه به موضوعیت کار، آن دسته از سروده‌هـایی را کـه در حوزهٔ زبان و قالب تحولاتی داشته‌اند اسـتخراج نمـوده و بـا دسـته‌بنـدی در عنـوان‌هـای مختلف با نقد مختصری، معرفی نموده است. این پژوهش در انتخاب رباعی، بیشـتر متوجـه شاعرانی بوده، که دست کم یک مجموعه رباعی به چاپ رسانده‌اند.

۲. پیشینهٔ رباعی

شاعران فارسی زبان همواره قالب‌های گونه‌گونی را برای ارائهٔ سخن خود مورد استفاده قـرار داده‌اند. این قالب‌ها معمولاً، از ادبیات عربی وارد ادب فارسـی شـده‌اسـت. بـه عنـوان مثـال قصیده و مثنوی از قالب‌های عاریتی می‌باشند. اما قالب رباعی که از نمونه‌های کوتـاه‌سـرایی است؛ به احتمال زیاد از ابداعات ایرانیان اسـت. روایـت کتـاب المعجـم از چگـونگی خلـق رباعی این‌گونه است:

> گویند روزی رودکی سمرقندی در غزنین به طریق گلگشت مـی‌گشـت؛ ناگـاه از کنـار جماعتی که گردکان می‌باختند رد شد؛ اتفاقاً در آن میان کودکی بسیار شوخ و طناز بود؛ رودکی شیفتهٔ ادای او گردیده، مشاهدهٔ حرکاتش می‌نمود و آنگاه که گردکان به سـمت گو حرکت می‌کرد کودک با حالـت نشـاط گفـت: «غلطـان غلطـان همـی رود تـا تـه گو.(شمس قیس رازی،۱۳۳۸:۱۱۲)

همین اتفاق، شکل‌گیری وزن رباعی و معرفی آن به عنوان قالبی نو را از جانـب رودکـی موجب گردید.

دولتشاه سمرقندی همین ماجرا را با تغییر بیان می‌کند. در روایت او کودک گردکان‌باز، فرزند یعقوب لیث صفاری است وکسی که به تماشای بازی او می‌ایستد پدر اوست وکسی که به اختراع رباعی دست می‌زند نه رودکی بلکه ابودلف عجلی، ابن الکعب است(دولتشاه سمرقندی،۱۳۸۲: ۳۰)

> بوزانی مستشرق معاصر معتقد است که ریشهٔ ترکی دارد و از آسیای مرکزی به ایران آمده‌است. مایرآلمانی نیز پیدایش رباعی را تحت تاثیر شعر ترکی یا چینی می‌دانست. شادروان دکتر علی اکبر فیاض نیز احتمال می داد که رباعی از نواحی مشرق یعنی از طرف ترکستان به ایران آمده باشد.(شمیسا،۱۳۸۸:۲۵)

شفیعی‌کدکنی رباعی را به قبل از رودکی منسوب می‌کند و ریشهٔآن را در محافل صوفیان باز می‌جوید.«سال‌ها قبل از تولد رودکی در محافل صوفیان با آن [رباعی] سماع می‌کرده‌اند»(شفیعی‌کدکنی،۱۳٦۷:٤۷۷) و گروهی دیگر نیز رباعی را بازماندهٔ ترانه‌ها و سرودهای پیش از اسلام می‌دانند.« قالب‌هایی چون دوبیتی، رباعی و مثنوی شاید در سروده‌های قدیمی و الحان ایرانی سابقه داشته است»(زرین‌کوب،۱۳۷۹:۱۹٦) و در این میان برخی از محققان کوشیده‌اند با بهره‌گیری از نظرات ادبی و فلسفی وگاهی جامعه‌شناختانهٔ جدید، این نظرات را رد یا اثبات کنند. به عنوان مثال در مقاله‌ای طبق نظر ساختارگرایی تکوینی ـ که نگرشی فرامرزی به آثار ادبی است و بیشتر روی حوادث عصر و حرکت تدریجی کمال فرم شعر و احوال شاعر تکیه دارد ـ در پایان این‌گونه گفته شده است: «ساختار منطقی رباعی در حقیقت انعکاسی از جهان‌نگری منطقی و عقلانی شاعران هم‌عصر رودکی است. به همین خاطر باید گفت نظر محققانی که منشا رباعی را به پیش از اسلام نسبت می‌دهند نادرست است»(امن‌خانی و دیگران،۱۳۸۹:۱٤). به هر جهت رباعی قالبی است که حتی به فرض نداشتن منشا ایرانی در ایران به رشد و بالندگی رسیده و به سرعت مورد استقبال شاعران قرار گرفته و از آغاز تاکنون همچنان با قوام و دوام به حیات خود ادامه داده است.

خیام یکی از پرآوازه‌ترین شاعران در طول تاریخ شکوهمند ادب فارسی، بل 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 گرفته‌است. با وجود برجسته بودن چهرهٔ علمی او، شناخت او بیشتر به واسطهٔ رباعیاتش بوده‌است که علاوه بر

اینکه نمایش تعالی ذوق و اندیشهٔ اوست؛ این قالب شعری را به عنوان نوعی قالب کوتاه در قرن ششم هجری معرفی می‌کند.

> رباعیات خیام آیینه‌ای است که هر کس ولو بی قید و لاابالی هم باشد یک تکه از افکار، یک قسمت از یاس‌های 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 تلخ‌مزهٔ خیام هرچه کهنه‌تر می‌شود بر گیرندگی‌اش می‌افزاید.(هدایت،۱۳۱۳:۲۷)

برکسی 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 کم و بیش در دیوان شاعران یافت می‌شود، اما به لحاظ کیفی برجستگی لازم برای ماندگاری را دارا نیست. حتی اگر پس از او رباعی موفقی هم سروده شده عمداً یا سهواً به نام او شهرت یافته‌است و حتی گاهی خود رباعی‌سرایان شعر خود را برای ماندگاری به نام خیام معرفی می‌کرده‌اند. تا اینکه در دوران معاصر به ویژه در یکی دو دههٔ اخیر، این قالب، دوباره مرکز توجه شاعران قرار گرفته‌است که بدان پرداخته خواهد شد.

۳. رباعی معاصر

در دورهٔ معاصر، شعر به شدت تحت تاثیر جریان‌های اجتماعی قرار گرفت و قالب‌های گونه‌گونی از دل این همزیستی بیرون آمد که هرکدام آیینهٔ تمام نمای سلوک زندگی مردم این روزگار است. پیش از انقلاب، دو جریان در شعر معاصر فارسی شکل گرفت؛ جریان نخست را نیما و پیروانش هدایت می‌کردند و مورد استقبال بسیار توسط شاعران جوان قرار گرفت. این جریان با تغییراتی در شاکلهٔ شعر و اندکی تغییرات زبانی و محتوایی شعر فارسی را به پیش می‌راند.

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

> دسته‌ی نخست شاعرانی هستند که هم از نظر صورت و هم از نظر محتوا و مضامین و هم از نظرعناصر زبانی و شیوه‌های بیانی از شعر سنتی فارسی تبعیت کرده و در نتیجه

شعرآنان همان فضا، فرهنگ و حال و هوای شعر کهن را ارائه می‌دهد.(حسین‌پورجافی،۵۳:۱۳۷۸)

پورجافی دستهٔ اول را همان گروه کاملاً مقلد دانسته‌است که نه تنها از نظر فرم و شکل شعر بلکه حتی در حوزهٔ زبان و موضوعیت شعر به قواعد گذشتگان پایبند مانده‌اند، تا حدی که اگر شعری از آنان را مطالعه کنیم به لحاظ فضا به شعر شعرای چند سده پیش می‌ماند.

دستهٔ دوم شاعران سنت‌گرا شاعرانی هستند که در عین 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.(پورجافی،۵٤:۱۳۷۸)

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، دیگر بار به سراغ این قالب شعر رفته‌اند. چنانکه امروزه معمولاً در میان سروده‌های اکثر شاعران کلاسیک‌گوی فارسی، رباعی نیز دیده می‌شود.

رباعی امروز از دو منظر با رباعیات گذشتهٔ ادب فارسی متفاوت است

نخست اینکه رباعی همچون دیگر قالب‌های سنتی وقتی مورد توجه شاعران قرار گرفت، از زبان و شیوهٔ بیان شعر نو تاثیر پذیرفت... دوم انکه بیان حکیمانه و اندیشهٔ والای 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: ۲۹٦و۲۹۸).

۱.۳ تحولات زبانی

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

برخی شاعران معاصر در حوزهٔ قالب شعر، بافت‌های کهن را در هم 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 بیان شده‌است. اما نوآوری‌های مزبور تنها به حوزهٔ قالب و شکل محدود نمی‌شود، همین‌که شاعری در حوزهٔ زبان و واژگان نیز سنت‌های پیشین را زیر پا بگذارد در واقع نوعی نوآوری به کار برده است.

> هنگامی که بتوان با در هم ریختن ساختمان معمول زبان و شکستن هنجارهای نحوی، سخن شاعرانه آفرید، می‌توان با همین شگرد هنری نیز، نوآوری کرد. پس نوآوری تنها در اندیشه و صورخیال صورت نمی‌بندد، در زبان نیز می‌توان شاعرانگی کرد و با زبان نیز می‌توان نوآوری نمود.(حسن لی،۱۳۸۳:۱۱۰)

در میان رباعیات فارسی همیشه کلیدواژه‌های کهنی که بیشتر نمایندهٔ نگاه فلسفی خیام هستند، جلوه‌گر بوده‌اند. واژه‌هایی نظیر: زمان، جهان، مرگ، شراب، کوزه و... که همگی نشان دهندهٔ موضوعیت معمولاً فلسفی و عرفانی رباعی در ادب کهن فارسی است. اما رباعی‌سرایان امروز بیشتر ترجیح می‌دهند زبان را به گونه‌ای به خدمت بگیرند که مخاطبان معاصر خود را با کلامشان بیگانه نسازد؛ یعنی مصالح شعر را طوری برگزینند که از ملازمات زندگی بشر امروز باشد نه کلیدواژه‌های معمول رباعی در ادوار پیشین.

۱.۱.۳ ترکیب‌سازی

در این میان نوعی ترکیب‌سازی‌های نوین معمول شده است. که در نوع خود قابل توجه می‌باشد. ترکیب‌هایی که تاکنون در ادب فارسی خلق نشده‌اند و هرکدام نویدبخش آینده‌ای روشن در جهان رباعی هستند. به چند نمونه از این ترکیب‌های بدیع اشاره می‌شود: «صدای خیس»(زبردست،۱۳۸۸: ۱۲) ، «روح سحر، ناز دمیدن، روزهای من بودم و تو» (زبردست،۱۳۸۸:۲۲) ، «کلیدِ هرچه در»(زبردست،۱۳۸۸:۱٤)، «فریادِ پر از سکوت، حضرتِ پنجره»(مرادی،۱۳۸۳: ۲٤)، «چمدان ماه»(صفربیگی،۱۳۸۹: ۱۲)، «هق‌هقِ زندگی، نخِ زندگی»(صفربیگی،۱۳۸۹:٦۲)، «رگ‌رگِ هوش»(محدثی‌خراسانی،۱۳۸۷:۲۱)، «آیینهٔ آیین»(موسوی‌گرمارودی،۱۳۹۰ :۱۳٦)، «روبوسیِ آبدار»(امین‌پور،۱۳۸۷: ۹۰)، «حریرِ نور»(مجاهدی،۱۳۸۷: ۱۸۲) و ... .

این ترکیب‌های بدیع، گاه نمونه‌ای از نگاه خلاقانهٔ شعر معاصر به ترکیب‌سازی‌های جدید است و گاه نوآوری سبکی خود شاعر که سعی در استفاده از همهٔ ظرفیت‌های زبان

شعرش داشته‌است. البته یقیناً رباعی امروز صرفاً در صدد ارائهٔ ترکیب‌های جدید نیست. ترکیب‌سازی هنری است که در کنار رباعی رشد کرده و با کنار زدن پردهٔ مکررات در ادب فارسی نمود تازه‌تری یافته است.

کابرد ترکیب‌های شیوا و بلیغ در ادبیات فارسی قدمت بسیار دارد. استفاده از ترکیب‌های نو، هنری است که تنها در میان شاعران نوگرا و اهل فن دیده می‌شود. منظومه‌های شیرین فارسی سرشار از ترکیب‌سازی های بدیع و نو هستند. اما از این میان آن دسته ترکیب‌ها بیشتر نو وبدیع به چشم می‌آید که ترکیبی زیبا از دو واژه مانوس است. آنچه در رباعی امروز بسیار مورد توجه قرار گرفته بهره‌بری از همین کارکرد نو است. چنانکه در نمونه‌های فوق دیده می‌شود، گاهی در یک ترکیب، تلمیح، استعاره، مجاز، پارادوکس، حس‌آمیزی و دیگر صناعات ادبی کنار هم قرار گرفته‌اند. به عنوان مثال در ترکیب «صدای خیس» و «حریر نور»، حس‌آمیزی، در ترکیب «فریاد پر از سکوت»، پارادوکس، در ترکیب «نخ زندگی» و «رگ رگ هوش» استعاره وجود دارد.

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 به دنبال افزودن واژه‌ها و عبارت‌های تازه‌تری در شعر است. استدلال او این است که اگر مخاطبان امروز شعر، مردمان پیرامون ما هستند می بایست با زبان خودِ 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

(صفربیگی، ۵۶:۱۳۸۹)

واژه‌هایی‌در شعر به کار گرفته شده‌اند که بعضاً با وجود یگانگی با بطن شعر با دنیای ادب بیگانه مانده‌اند و اگرچه به اصطلاح، غیر ادبی به نظر نمی‌رسند اما کمتر شاعری سعی در به کارگیری آن داشته است.

برشیشهٔ تنهایی من سنگ بزن　　نقاشی چشمان مرا رنگ بزن
این بار اگر شماره‌ام را دیدی　　با اسم مزاحمی به من زنگ بزن

(مرادی، ۱۳۸۲ :۱۷)

امروزه شعر جلوهٔ اتفاقات جهان معاصر است. می‌بایست آیندگان بتوانند زبان مردم روزگار ما را در آیینهٔ تمام نمای شعر بیابند. اما در عین حال نباید از نظر دور داشت که هر واژه‌ای ظرفیت ورود به شعر را ندارد. یا شاید بتوان گفت شعر مکان مقدسی دارد که هر کلامی را به خود نمی‌پذیرد مگر اینکه از صافی ذوق و هنر عبور کرده باشد. در رباعی زیر یکدستی در گزینش واژه‌ها به خوبی دیده نمی‌شود. در واقع زبان به نوعی ناهمگونی واژگانی مبتلاست.

قسمت شده این که من به دامی بخورم　　یک عمر فقط چوب سلامی بخورم
این چند هزارمین شب بیداری است　　باید بروم دیازپامی بخورم

(صفربیگی، ۱۳۹۱: ۷۱)

به نمونه‌هایی از به کارگیری ابزارهای زندگی اجتماعی مردم امروز در رباعی معاصر فارسی اشاره می‌شود. البته این مطلب را بایست افزود که این اصطلاحات ویژهٔ رباعی نیستند و دیگر شاعران در قوالب مختلف شعر فارسی نیز به سراغ استفاده از این اصطلاحات رفته‌اند.

برسفره گذاشت تکه‌های نان را　　پرکرد از اندوه دلش لیوان را
سمفونی تلخ قاشق و چنگال است　　انگار که مرگ می‌نوازد آن را

(صفربیگی، ۱۳۹۱:٦٤)

رباعی زیر در گزینش واژه‌های تازه‌کاربرد 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 غیر مرسوم در شعر استفاده می‌کنند.

پرواز به اوج بی قراری کردیم　　پاییزی شعر را بهاری کردیم
از بس که به ما منتقدان چشم زدند　　ناگاه فرود اضطراری کردیم

(محدثی‌خراسانی، ۱۳۸۷ :۳۲)

گاه نیز بهره بردن از قابلیت دوگانهٔ واژگان و عبارت‌های امروزی است که شعر را در فضایی ایهام‌گونه عرضه می‌کند. یا به بیان دیگر پوست برکندن از مثل‌ها و تعبیرات و عرضه به لباس بی‌پیراییهٔ کنونی از خاصیت‌های رباعی امروز است.

مِن 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)

تیپا به تریپ و ژست باید بزنی　　برنامهٔ روز نکست باید بزنی
وبلاگ و موبایل و زندگی تعطیل　　بچه! توهنوز تست باید بزنی

(میرافضلی، ۱۳۹۱: ۲۷)

نکته‌ای که در مبحث فوق مورد توجه است استفاده از واژگانی است که تا کنون در شعر فارسی کاربرد نداشته‌اند، یا بسیار کم‌کاربرد بوده‌اند. آنچه همواره در میان صاحب‌نظران و منتقدان مورد بحث وگفت‌وگو بوده، پاسخگویی به این سوال است که کدام واژه ادبی و کدام واژه غیرادبی است؟ اما رباعی معاصر بعضاً بدون التفات به این موضوع از واژگان کملاً امروزی بهره می‌برد. این واژه‌ها بعضاً در جایگاه مناسب قرار گرفته و خلاً تصویر را پر می کند، اما گاهی نیز صرفاً در حد یک بازی زبانی ناپرهیزانه باقی می‌ماند.

۳.۱.۳ زبان کوچه و بازار

جدا از بیگانگی برخی از واژگان این رباعی‌ها، عیبی که در برخی از اینگونه رباعیات وجود دارد متناسب نبودن الفاظ و اصطلاحات با موضوع شعر است. به عنوان مثال گاهی موضوع شعر تغزل است یا اینکه شاعر در ابتدای شعر مدعی عاشقانگی است اما در خلال شعر، گویا این مساله را فراموش می‌کند و از الفاظی بهره می‌گیرد 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

(صفربیگی، ۱۳۹۱ :۷٤)

کلماتی که اگر به خودی خود باشند مطلقاً نمی‌توان در مورد زشت یا زیبایی آن قضاوت کرد. اما وقتی در اینگونه شعرها به کار می‌روند، فضای شعر را سست می‌سازد. به ویژه در سروده‌هایی که با فضایی آیینی ولو انتقادی سروده می‌شوند:

با خواندن یک شعر شکفتیم بیا　　ما عاشق عشق‌های مفتیم بیا

شش روز بدون تو تجـارت کـردیم　　تعطیلـی صـبح جمعـه گفتـیم: بیـا

(صرافان، ۱۳۹۲: ۱٤۸)

برخی از رباعیات هستند که ابتدا مصرع پایانی آنها سروده شده‌اند. این مصـرع‌هـا همـان مَثَل‌های کوچه و بازار هستند که برایشان سه مصرع ابتدایی تراشیده شـده‌انـد. تـا مقدمـه‌ای باشند برای بیان مصرع پایانی.

شهری است شلوغ باهیـاهویی چنـد　　بازار سـیاه و چشـم و ابرویـی چنـد
هرگوشهٔ این شهر بساطی پهن است　　ای عشق دل شکسته کیلـویی چنـد؟

(صفربیگی، ۱۳۸۹ :٤۳)

در شهر اگـر عشـق ببـارد، مـردم!　　یک مرد به جا نمی‌گـذارد، مـردم!
تصمیم گرفتیم کـه عاشـق باشـیم　　دیوانه که شاخ و دم ندارد، مـردم!

(مرادی، ۱۳۸۳ :٦)

زبان عامیانه اگر به درستی در شعر به کار گرفته نشود شعر را به یـک عبـارت سسـت و بی‌مایه تبدیل می‌کند. بهره‌گیری از این زبان، وسواس بسیاری را می‌طلبد تا شـعر و شـاعر را در ورطهٔ تفنن‌های خوش‌باورانه و اقبال‌های ساده‌انگارانه فرو نبرد. «به کارگیری زبان عامیانـه و اصطلاحات رایج روزمره در رباعی، به راه رفتن در مرز باریکی می‌ماند که یـک سـوی آن صـمیمیت و سـادگی و سـوی دیگـر، سـاده‌انگـاری و ولنگـاری زبـانی اسـت» (میرافضلی،۱۳۹۱:۲۹)

دور از منـی و هنـوز هـم روی لجـی　　چـون آینـه‌ای و بـا مـن انگـار کجـی
چندی است که ورد شب و روزم این است　　ای عشـق بیـا اجـی مجـی لاترجـی

(صفربیگی، ۱۳۸۷ :۱٥٦)

رباعی زیر سعی کرده با استفاده از همان تفنن‌های معمـول، بـه ویـژه در مصـرع پایـانی، جذابیت ایجاد کنند البته ممکن است به خاطر صراحت و اندکی مسخرگی کـه معمـول ایـن گونه سروده‌ها و معمولاً مطبوع مخاطب است با اقبال و استقبال آنی مطلـوب و فریبنـده‌ای مواجه شده باشد.

من قلب شکسته‌ام تپیـدن بلـد اسـت　　با پای پیاده هـم رسـیدن بلـد اسـت

هرهفته سه شنبه شب خودت می‌بینی این جوجه زشت هم پریدن بلد است

(مردانی بروجنی، ۱۳۸۹ :۱۰۲)

برای نمونه به موارد دیگری نیز اشاره می‌شود کـه هرکـدام مصـرع پایـانی یـک ربـاعی هستند: «ماهم که همه کرم سرقلابیم» (صـفربیگی،۱۳۸۷ :۲۹) «مـاهم بلـدیم جیـک جیکـی بکنیم» (صفربیگی،۱۳۸۷:۳۸) «انگار که از دماغ فیل افتادند»(مرادی،۱۳۸۳ :۳۲)/ «دیگـر بسـم اسـت،راحتم بگذاریـد»(میرافضـلی،۱۳۹۱ :٦٧)/ «تخفیـف اگـر دهـم خـری مـی خواهـد» (محدثی،خراسانی،۱۳۸۷ :۳۵)

چنانکه گفته شد زبان کوچه و بازار، مخصوص کوچه و بـازار اسـت. سـرودن بـه زبـان معیار، مستلزم رعایت قواعد آن است. ترکیب زبان معیـار و زبـان کوچـه و بـازار شـعر را از یکدستی دور می‌کند. رباعی لحظهٔ کوتاه شاعرانگی است و دلنشینی آن منوط بـه همـاهنگی مصرع‌ها و ضربهٔ نهایی مصرع پایانی است. اما اگر مصرع پایانی، جمله‌ای کوتاه از مثـل‌هـا و متل‌های کوچه و بازاری باشد شعر صلابت و استواری خود را از دسـت مـی‌دهـد. بنـابراین آنچه در زبان برخی از رباعی سرایان معاصر تحـت عنـوان نـوآوری در زبـان مطـرح اسـت نمی‌تواند چندان مطلوب واقع شود.

۲.۳ تحوّلات قالبی

ساختار و محتوا در شعر، دو عنصر جدای از هم نیستند، به هم گره خـورده‌انـد، آنگونـه کـه موجب تکامل یکدیگر می‌شوند.

> صاحب نظران نقد نو، امروزه ساختار شعر را همچون قالب و ظرفـی نمـی‌پندارنـد کـه محتوا در آن ریخته شده باشد. بلکه آن را پدیده‌ای می‌دانند کـه همـراه بـا رونـد پدیـد آمدن شعر، صورت می‌پذیرد و شکل می‌گیرد و همین دلیل است که بررسـی صـورت شعر جدای از محتوا، بررسی شایسته‌ای به نظر نمی‌رسد.(حسن لی،۱۳۸۳:۱۹۷)

مطلب فوق گویای این حقیقت است که زمانی شعر می‌تواند راه بلوغ را سپری کنـد کـه بین محتوا و قالب هم‌زیستی و یگانگی برقرار باشد. اما در ادب فارسی کمتر این گونه اسـت یا حداقل می‌توان گفت شعر کلاسیک فارسی اینچنین مجالی را دارا نیست. علت این اسـت که شاعر خود را در محدودهٔ قالبی محصور می‌بیند و تمام سعیش بـر ایـن اسـت کـه آنچـه می‌گوید از چارچوب قالب و شکل شعر پا فراتر ننهد؛ وگرنه در رعایت قاعـده و فـن شـعر

تخطی کرده است و این گونه سرایش با توجه به عقبهٔ شعر فارسی و فنون پیچیدهٔ آن مطلوب و محبوب نیست.

۱.۲.۳ رباعی چهارقافیه‌ای

سرودن رباعی با چهار قافیه دشوارتر از رباعی سه قافیه‌ای است. می‌توان گفت در بیشتر دوره‌ها، رباعی سه قافیه‌ای بسآمد بیشتری داشته است. به عنوان مثال«در قرن چهارم رباعیات چهار قافیه‌ای و سه قافیه‌ای هر دو به نحو تقریباً مساوی دیده می‌شود؛ اما در آثار برخی از شاعران (مثلاً رودکی) تعداد رباعیات سه قافیه‌ای بیش از چهار قافیه‌ای است»(شمیسا،۱۳۸۷:۲۲)

رباعی نوعی شعر است در چهار مصرع که جز مصراع سوم دیگر مصراع‌ها هم قافیه‌اند. کتاب بدایع الافکار آن را اینگونه شرح می‌دهد: «... اگر مصراع سوم نیز مقفی باشد، آن را رباعی مصرع گویند و اگر مصرع سوم بی قافیه باشد، آن را خصی خوانند» (کاشفی،۱۳٦۹:۷۲) رباعیات چهار قافیه‌ای به ندرت در میان رباعیات معاصر دیده می‌شود و به طور کلی می‌توان گفت بیشتر رباعیات معاصر با اصطلاح قدما«خصی»هستند.یعنی در مصرع سوم قافیه ندارند.

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

ای عشق غم تو سوخت بسیار مرا　　آویخت مسیح وار، بر دار مرا
چندان که دلت سوخت بیازار مرا　　مگذار مرا زدست، 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، ۱۳۸۸:۳٤)

در دو رباعی فوق بر خلاف بیشتر رباعیات معاصر قافیه در مصرع سوم نیز تکرار شده است. با توجه به اینکه در میان رباعیات معاصر این نمونه‌ها بسیار کم دیده می‌شود؛ می‌توان این کار را نوعی سنت شکنی نام نهاد. البته نه سنتی که میراث گذشتگان باشد، بلکه سنتی که معمول زمان حال است یا در واقع قاعدهٔ نانوشته‌ای است که معمولاً شاعران رباعی‌سرا از آن پیروی می‌کنند و شاید بعضاً خود هم نمی‌دانند که رباعی درآغار شکل دیگری نیز داشته‌است.

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

(صفربیگی، ۱۵۹:۱۳۸۷)

گویی آنچه بیش از همه در رباعیات غیرخصی مورد توجه است، موسیقی و باور به موسیقی‌آفرینی قافیه در شعر به ویژه اشعار کوتاه‌قالب است. چنانکه در اینگونه رباعیات دیده می‌شود معمولاً شاعر در مواردی دست به اینگونه تفننها می‌زند که می خواهد موضوعی را با رعایت موسیقای شعر القا کند یا در مواقع قافیه و موسیقی را در خدمت محتوا و موضوع قرار می‌دهد.

جانم که وزیده از عدم سایهٔ اوست　　قلبم که تپیده دم به دم، سایهٔ اوست
ای شب آرامش تو همسایهٔ اوست　　خورشید! درخشش تو هم سایهٔ اوست

(توکلی، ۱۱۹:۱۳۸۸)

من شیشهٔ پیش سنگ نشکستنی‌ام　　اندیشهٔ بی‌درنگ دلبستنی‌ام
از ریشهٔ نام و ننگ وارستنی‌ام　　تا هستی هست، بی‌گمان هستنی‌ام

(منزوی، ۲۰۶:۱۳۸۷)

قافیه در شعر، چارچوب موسیقی را محکم می‌سازد. وبدون آن، ولو با رعایت دقایق وزن عروضی، باز هم شعر مخدوش است. هر چه قافیه رساتر و گیراتر باشد شعر به لحاظ موسیقی دقیق‌تر خواهد بود. بنابراین اگر رباعی که به چهار مصرع محدود می‌شود، در هر چهار مصرع قافیه داشته باشد، طبیعتاً موسیقی‌مندتر به نظر می‌رسد. اما گویا از آنجا که سرودن رباعی در ادب فارسی بیشتر به شکل«خصی» رونق یافته است بیشتر شاعران این شیوه را ترجیح می‌دهند.

۲.۲.۳ هنجارشکنی در قافیه و ردیف

رباعی معاصر را می‌بایست از نظر شکل خلاقانه‌ترین نـوع ربـاعی در ادوار مختلـف بـدانیم. موید این ادعا نوآوری‌هایی است که شاعران رباعی‌گو در شکل سرایش آن ایجـاد کـرده‌انـد. البته همین جا باید گفت که شکل اولیه رباعی در همه جا حفظ شده اسـت، امـا شـاعران در آن دست به تصرف‌هایی زده‌اند که گاه ملاحت آن را دوچندان می‌کنـد و گـاه تنهـا در حـد یک تفنن باقی می‌ماند.

شاعران امروز فارسی دگرگونی‌های فرمی بسیار در شعر ایجاد کرده‌اند؛ این تغییرات

> از طریق رها کردن قافیه، تغییر ردیف، افزایش و کاهش مصراع‌ها، خروج از وزن، خالی گذاشـتن جـای کلمـات، اسـتفاده از کلمـات خـارجی، اسـتفاده از اشـکال و علایـم، سطرچینی رباعی به صورت پلکانی(طبق منطق شعرنو)که بعضی از آن‌ها در حد تجربـه و – بهتر بگویم تفنن – باقی مانده و تعدادی دیگر ممکن است به گشودن راهی نـو در شعر کلاسیک منجر شود. (میر افضلی،۱۳۹۱:۲۵)

صورت پذیرفته است. به عنوان مثال برخی از شاعران ربـاعی‌سـرای معاصـر دسـت بـه ایجاد تغییراتی در شکل نوشتن زده‌اند که پیش از این تنها در مورد سروده‌های نیمایی به کـار می‌رفته است.

این شعر فقـط قافیـه دارد هـیچ اسـت یک قافیهٔ پوچ که آن هـم هـیچ اسـت
هیچ است ردیف و قافیه هم هیچ است نه قافیه هـم هـیچ نـدارد ( ) اسـت

(صفربیگی، ۱۵۵:۱۳۸۷)

این رباعی نه تنها درگیر فلسفه‌بافی‌های معمول بعضی شاعران قرار دارد و از قید معنا بـه استثنای سردرگمی فلسفی که ایجاد می‌کند، خالی است بلکه قافیه نیز ندارد؛ یعنـی از قاعـدهٔ قافیه پیروی نمی‌کند. به هم ریختن فرم شعر زمانی می‌تواند مطلوب باشـد و بـه دل بنشـیند که شکل و قالب را در خدمت بیان نکته‌ای زیبا قرار دهـد. یعنـی از فـرم بـه عنـوان ابـزاری استفاده کند برای نمایش معنا. نه اینکه با تغییر و شکل‌آرایی سعی در ایجاد حلاوتی شـاعرانه داشته‌باشد.

شاید تنها نکته‌ی قابل توجه در رباعی نخست کـه انـدکی موجـب لطیـف شـدن کـلام می‌شود خالی گذاشته قافیه پایانی ( ) باشد که به لحاظ تصویر و معنا با هم یکی شده‌انـد. این گونه خلاقیت‌ها اگر در خـدمت تمامیـت شـعر قـرار گیـرد نـه تنهـا بـدعت محسـوب

نمی‌شود بلکه می‌تواند حتی در بعضی موارد ضعف معنا و تصویر را جبران کند. اما اگر شعر صرفاً برای به نمایش گذاشتن این تغییرات فرمی باشد نه تنها لطیف و محبوب نیست؛ بلکه نوعی بدعت محسوب می‌شود که ممکن است بیراهه‌ای بالقوه را رقم بزند.

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

(میرافضلی، ۱۳۹۱:۲۶)

در رباعی فوق تنها وزن عروضی یک رباعی رعایت شده‌است و شعر از نظر قافیه ایراد دارد. شعرهای بی‌قافیهٔ زیادی در سروده‌های نیمایی یافت می‌شود و هر کدامشان از قاعدهٔ قالب خود پیروی می‌کنند. اما این رباعی چهار مصرع منفصل است که گویی هر کدام از یک جای متفاوت انتخاب شده وکنار هم قرار گرفته‌اند. علاوه بر ایراد قافیه، از نظر معنا نیز شعر پیوستی لازم را ندارد و صرف نظر از فرم‌گریزی در مغاک معناگریزی واقع شده‌است.

اگرچه سنت‌شکنی و نوآوری در شعر همواره ستودنی بوده است؛ اما این هنر اگر با شناخت نسبت به عقبهٔ شعر فارسی و در خدمت بلاغت شعر نباشد، نمی‌تواند مورد توجه قرار گیرد. چنانکه در مثال‌های فوق آورده شد، اکثر آنچه در رباعی به عنوان نوآوری در قالب صورت گرفته است شبیه به بازی‌های فرمی است. اما گاهی نیز بسته به فضای محتوایی شعر، چارچوب‌های شکسته، با باز کردن دریچه‌ای، فضای را برای اندیشیدن و نهایتاً التذاذ بیشتر فراهم می‌سازد.

۳.۲.۳ هنجارشکنی در تعداد مصرع‌ها و وزن

در دور و برم چقدر یخ ریخته‌اند
بر روی سرم مور و ملخ ریخته‌اند
در دور و برم پزشک قانونی‌ها
دنبال دلیل و سر نخ ریخته‌اند
دیروز غروب من خودم را کشتم

(صفربیگی، ۱۳۹۱:۲۰)

این رباعی نیز همراه با نوعی ساختارشکنی خلق شده‌است. رباعی در همیشهٔ ادب فارسی چهارمصرعی بوده است؛ اما در اینجا شاعر پا را فراتر گذاشته، یک رباعی خلق کرده که دارای پنج مصراع است. البته در واقع یک رباعی چهار مصرعی با رعایت تمام قواعد

فرمی سروده، سپس مصرعی را به عنوان مصرع مکمل در پایان، به آن ضمیمه کرده است. این شعر از حلاوت شاعرانه خالی نیست و گویی مصرع پایانی شعر را قفل می‌زند و در واقع جوابیه‌ای ایراد می‌کند تا گره از کار مصاریع 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

(صفربیگی، ۲۰:۱۳۹۱)

شاید در نگاه اول رباعی فوق تلاش می‌کند تا یک رباعی با حفظ تمام ابعاد خود را رقم بزند. یعنی به نظر می‌رسد می‌خواهد یک رباعی باشد با چهار مصرع معمول. به طوری که ویژگی‌های فرمی خود را تا مصرع سوم به خوبی رعایت می‌کند؛ اما به یکباره در مصرع پایانی نه تنها از نظر قافیه شکل خود را از دست می‌دهد، بلکه از نظر وزن نیز دچار تغییر می‌شود. شاید به لحاظ معنا بین مصاریع ارتباط مطلوبی برقرار است و حتی مصرع چهارم نیز که به ظاهر چندان با دیگر مصرع‌ها گره نخورده، پس از نگاهی عمقی‌تر، ارتباط خود را نشان می‌دهد اما با این وجود عیب وزن و قافیه را توجیه نمی‌کند.

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

از حاشیه بی نیاز 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، ۱۵۱:۱۳۸۸)

دراین گونه سروده‌ها معمولاً برای آشفتگی وزن یا قافیه، شاعر در ابتدا مقدمه‌ای فراهم می‌کند تا اگر خواننده در مصرع پایانی با نوعی ناپرهیزی یا ساختارشکنی مواجه شد، شگفت زده نشود. مثلا اگر شاعر در مصرع‌های نخستین آشفتگی خاطر خود را ابراز می‌کرد یا لااقل بی‌اعتقادی آنی خود، نسبت به قواعد را اظهار می‌کرد، می‌شد دلیلی برای برهم ریختن قاعده‌ها در مصرع پایانی پیدا کرد. اما این گونه تغییر وزن و خلا قافیه لطیف به نظر نمی‌رسد.

۴.۲.۳ هنجارشکنی نوشتاری

در میان رباعیات دو دههٔ اخیر به نوآوری دیگری در شکل بر می‌خوریم که اگر چه در آغاز خلاقانه به نظر می‌رسد اما در بیشتر موارد درگیر تکلف و تصنع شده است. می‌توان گفت شاعر پس از چند رباعی خود را گرفتار فرم شعر می‌بیند و لاجرم از آنچه از آغاز شعر بدان مقید شده است پیروی می‌کند.

«می دانی و.../ می دانم و.../اوهم لابد/ می‌داند و.../فکر می‌کند ما با خود:/ این دایره عاقبت هوایش ابری است/ از بارش مستطیل پرخواهد شد» (زبردست، ۱۳۸٦:۱۳۱)

رباعی فوق به صورت عمودی نوشته شده‌است. حفظ وزن عروضی رباعی ضرورتی است که شاعر بدان پایند می‌باشد و در همه حال 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 سرهم نویسی این رباعی باشد به شکل زیر در خواهد آمد:

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

خوانش شعر همان است که دیگر رباعی‌ها راست. اما سوال اینجاست که آیا گسست‌هایی که شاعر در نوشتن شعر ایجاد کرده، ضرورت است؟ به زیبایی شعر کمک می‌کند؟یا تکلفی در جهت تغییر؟

می‌توان گفت از آنجا که تا بین خوانش و نوشتن این رباعی، فرقی وجود ندارد و همان که خوانده 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 اینکه سلسلهٔ معنا را کامل می‌سازد حلاوت شعر را نیز افزون کند. اما در این رباعی آنچه دیده می‌شود تنها به هم ریختگی اَشکال است. به هم ریختگی که چه از نظر محتوا و چه از نظر فرم موجه به نظر نمی‌رسد. و از آنجا که گسست‌هایی که خود شاعر ایجاد کرده نتوانسته‌است موجب التذاذ ادبی بیشتر گردد نمی‌توان این کار را در جهان ادب خلاقانه به حساب آورد.

«قصد تو قصیده بود آن روز / ولی ـ/گفتیم: بلی/قصیده‌ات شد غزلی/آری، غزلی که مطلعش غار حراست/ آری، غزلی که مقطعش تیغ علی» (توکلی، ۱۳۸۸:٦۸)

در این رباعی نیز برای شکستن زنجیرهٔ سخن در بیت نخست توجیهی نمی‌توان یافت. شاید این گسست‌ها در ذهن شاعر دلیلی داشته است؛ اما به توجه به اینکه آنقدر دیریاب است که برای مخاطب ـ حداقل با چندبار خوانش ـ قابل فهم نیست نمی‌توان آن را یک رباعی موفق در فضایی ساختارشکنانه به حساب آورد.

اما در میان این گونه سروده‌ها بعضاً رباعیاتی یافت می‌شود که برای دیگرگونه نویسی توجیه ذوقی دارند. در مورد این نوآوری‌ها حداقل می‌توان گفت اگر تغییر ساختار شکل موافق مفهوم شعر نیز باشد اندکی التذاذ ادبی ایجاد می‌کند، در غیر این صورت یک تکلف یا حداقل یک تفنن محسوب می‌شود.

می‌دانم و می‌داند و او هم لابد — می داند و فکر می‌کند او با خود
این دایره عاقبت هوایش ابری است — از بارش مستطیل پرخواهد شد

«پرپر شدنش یه سوی تو پل می‌شد
قلبی که به هر تپیدنش گل می‌شد
در خواب پرنده میخکوب تو شده
این میخ
ای کاش
لحظه‌ای شل می‌شد»

(توکلی، ۲۹:۱۳۸۸)

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

«آمد شد ما به این نفس می‌ماند
نه قافله، نه بانگ جرس می‌ماند
کوقافله؟
کوجرس؟

... سکوت وبرهوت ....

در بین دو هیچ، هیچ کس می‌ماند»

(توکلی، ۲۵۹:۱۳۸۸)

در مورد این رباعی نیز می‌توان گفت تجربهٔ موفقی را در به هم ریختن شکل شعر از سر گذرانده است. در اینجا نیز با توجه به اینکه بیت اول شعر از نیستی و جدایی سخن می‌گوید جدا کردن «کوقافله» و «کو جرس» با محتوای شعر بیگانه نیست؛ چرا که شاعر مدعی رخت بر بستن این دو از منظرهٔ شعر است. دیگر اینکه قرار دادن عبارت «سکوت و برهوت» در میان علامت « ... » ضمن اینکه با مفهوم بیت سنخیت و تناسب دارد، مقدمه‌ای برای مصرع پایانی نیز فراهم می‌کند. وقتی شاعر در پایان شعر می‌گوید: «در بین دو هیچ، هیچ کس می‌ماند». جدا از معنای شعر ذهن به سمت تصویری می‌رود که شاعر با علامت«...» در مصرع پیشین ترسیم کرده‌است.

از دیگر نوآوری‌های فرمی که در دنیای رباعی سرایی ایجاد شده است به کارگیری تصویر در کنار مصاریع است. یعنی شاعر ذهن خواننده را برای دیدن تصویری آماده می‌سازد آنگاه پس از یک مصرع یا یک بیت، تصویری را به آن ضمیمه می‌کند که مکمل معنی جمله است.

یک بوم و هوای قامتی اینگونه [تصویر هوای ابری]

یک دایره و اقامتی اینگونه (!)

یک شهر بکش که ساکنانش دارند

جای سرشان علامتی اینگونه(؟)

(زبردست، ۹:۱۳۸٦)

در رباعی فوق تصویر و کلام سنخیتی یگانه پیدا کرده‌اند به طوری که می‌شود گفت شاعر آنچه می‌گوید را می‌بیند یا آنچه می‌بیند را می‌گوید. نقاشی و شعر خاستگاهی مشترک دارند و هماره در طول تاریخ هنر با هم سربلند کرده‌اند.

شاید در این شعر شاعر، دلنگران آن بوده است که مخاطب عام تصویر ذهنی خود شاعر را به خوبی درنیابد و نتواند آنچه را شاعر می بیند، احساس کند. به همین خاطر

دست به کار خلاقانه‌ای زده است و در کنار مصاریع شعرش تابلو نیز ترسیم کـرده کـه جـدا از صبغه‌ی فلسفی که دارد مکمل معنی شعر نیز است.

سخت است چقدر از زمین بنویسـم　　از هرچه کـه گفتنـد«نبـین» بنویسـم
حالا باید تقاص یک عمـر سـکوت　　تنها یک بیـت نقطـه چـین بنویسـم

(محمدپور، ۱۳۸:۱۳۸۷)

تصویر در شعر، قدمتی به اندازهٔ خود شـعر دارد. امـا شـکل‌دهـی بـه ابیـات شـعر، بـه مقتضای موضوع و محتوا ، هنر تازه‌ای است که میان شاعران معاصر رواج یافتـه اسـت. ایـن شیوه اگرچه در بعضی اوقات ناموجه به نظر می‌رسد اما هرگاه در خـدمت موضـوع و معنـا باشد، یعنی بین شکل نوشتن شعر و معنـای شـعر، پیوسـتگی برقـرار باشـد، بـدیع و ملـیح خواهد بود.

۴.۲.۳ کاربست علائم نگارشی

از دیگر نوآوری‌هایی که شاعران معاصر در شعر انجـام داده‌انـد اسـتفاده از علائـم نگارشـی مناسب برای فهم بیشتر شعر است. جابه جایی علایم نگارشی در جملـه‌هـای زبـان فارسـی قابلیت تغییرآفرینی در معنای شعر دارد. در رباعی معاصر این مشخصه به چشم می‌خـورد و می‌توان گفت نوعی نوآوری بعضاً همراه با بازی‌مندی‌های بدعت‌کارانه محسـوب مـی‌شـود. در میان رباعیات کهن این کار صورت نمی‌گرفته است. اما رباعی‌سرایان امروز گـاهی بـرای مشخص کردن حدود یا بعضاً لحن جمله‌ها این کار را انجام داده‌اند:

من قرعه بـه نـامم از ازل افتـاده:　　«یک مرد همیشه در هچل افتاده»
در عشق تو بدجور گرفتار شـدم　　مثل مگسـی کـه در عسـل افتـاده

(صفربیگی، ۲۵:۱۳۸۷)

در رباعی بالا شاعر در مصرع دوم استفاده از علامت «» را یک ضرورت احسـاس کـرده است؛ چرا که با این کار خواننده متوجه می‌شود؛ آنچه در ایـن علامـت «» قـرار دارد تفسـیر تازه‌ای از همان «من» است که در مصرع اول بیان شده‌است.

با سایر هم محله‌هـا بـد کـه شـدی　　در عشق به دیگران مردد که شـدی
یک طور بیا که هیچ کـس بـو نبـرد　　از حاشـیهٔ خانـهٔ مـا رد کـه شـدی

(مرادی، ۱۷:۱۳۸۳)

رعایت علامت«ـ» در پایان مصرع‌های اول و دوم پیوستگی معنا و لحن را مطالبه می‌کند.گاهی شاعر برای اینکه به خواننده شیوهٔ قرائت شعرش را یاد بدهد 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 نشانهٔ خلاقیت شعراست؛ البته گاهی نیز رنگ و بوی تفنن به خود می‌گیرد. این صنعت را اینگونه تعریف کرده‌اند:

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

گرچه این صنعت امروزه حتی برای اهل ادب نیز کمتر شناخته شده است اما در برخی سروده‌ها خلاقیت هایی به کار رفته‌است که ذهن را به سوی همان کارخلاقانهٔ قدما رهنمون می‌سازد. طبق تعریف، ارصاد و تسهیم آن است که شاعری انتظار داشته باشد خواننده، یک قسمت از شعرش را حدس بزند. اما می‌توان گفت شاعر رباعی‌سرای امروز گاهی از کاری فراتر از این بهره می‌گیرد. یعنی شعرش را با رعایت وزن و دیگر ضرورت‌ها می‌خواند اما یک مصرع یا یک بیت را به علامت« ... » ناتمام می‌گذارد که متوقع است خوانندهٔ آشنا با روح شعر باقی آن را در ذهن خود حدس بزند.

من قلک خویش را شکستم که پدر ... در کوچ به شوق آن نشستم که پدر ...
امروز سی و دوسال از آن روز گذشت درحسرت آن دوچرخه هستم که پدر

(صفربیگی، ۴۵:۱۳۹۱)

پاییز...
درخت...
باد...
بی برگ وبری
شب...
صاعقه...
مه

پرنده و دربری
کابوس چنان است که در باغ زمان
هر شاخه به دست خویش دارد تبری

(زبردست، ۲۸:۱۳۸۸)

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

۵.۲.۳ ردیف‌های طولانی

یکی از ویژگی‌های رباعیات برخی از شاعران معاصر استفاده از ردیف‌های طولانی است. این کار اگر چه شعر را رسایی و ریتم گیراتری می‌بخشد اما با توجه به اینکه رباعی فرصت و مجال کوتاهی را فراهم می‌سازد؛ کار را بادشواری همراه می‌کند. یعنی اگر ردیف یک رباعی طولانی باشد، دست خود شاعر برای دیگر هنرآفرینی‌ها در شعر کوتاه می‌شود. چون ناگزیر است عرصهٔ ارکان شعرش را با واژگان ردیف، تنگ کند و بیشتر مجالش را در اختیار ردیف قرار دهد.

پاییز چقدر «دوستت دارم» ریخت　　یکریز چقدر «دوستت دارم» ریخت
فنجان شکستهٔ دلم در دستت　　برمیز چقدر «دوستت دارم» ریخت

(صفربیگی، ۲۲:۱۳۸۷)

این بهره‌گیری را باید نتیجهٔ التفات ویژهٔ شعر معاصر به موسیقی شعر دانست. از آنجا که دیگر قالب‌های شعر کلاسیک در عصر حاضر نیز دستخوش همین نوآوری قرار گرفته، نمی‌توان گفت استفاده از ردیف طولانی صرفاً خاص رباعی امروز است. اما با توجه به فضای کوتاه‌تر رباعی این مشخصه در آن بیشتر به چشم می‌آید. در واقع می‌توان گفت این کنش، با توجه به عرصهٔ تنگ‌تر رباعی، این قالب شعری را موسیقی‌مندتر می‌سازد.

این دل که شهید دوستت دارم توست　　تنها به امید دوستت دارم توست

باران که بـه روی شـعر مـن مـی‌بـارد　　اجـرای جدیـد دوسـتت دارم توسـت

(صفربیگی، ۵۱:۱۳۹۱)

خورشـــید نگـــاه تـــو برآمـــد از آب　　دسـتان تـو پـاکیزه تـر آمـد از آب

چشـمان تـو را دیـدم و گفـتم یـارب　　ایـن حـوا هـم حـور در آمـد از آب

(مرادی، ۲۹:۱۳۸۳)

شاعر خوب در میدان‌های تنگ شناخته می‌شود. رباعی خود شعری است کوتاه کـه اگـر ردیف طولانی داشته باشد، ولو اینکه ریتم دلنشین بشود، برآمـدن از پـس بیـان مطلـب کـار دشواری است. هنر یک شاعر بهره‌گیری از کمترین کلمات و بیان عمیق‌ترین معانی است.

آواز خـوش هـزار تقـدیم تـو بـاد　　سرسـبزترین بهـار تقـدیم تـو بـاد

گویند که لحظه‌ای است روییدن عشـق　　آن لحظـه هـزار بـر تقـدیم توبـاد

(میرافضلی، ۳۵:۱۳۹۱)

گفته شد که برخی از رباعیات معاصر ردیف‌های طولانی دارند؛ اما این بدین معنا نیسـت که ردیف در همه‌ی سروده‌های این وضعیت را دارد. در میان رباعیات معاصـر حتـی ربـاعی بدون ردیف نیز دیده می‌شود که تنها با قافیه رسالت خود را انجام می‌دهد. اما می‌توان گفـت با توجه به اینکه رباعیات دارای ردیف، لحن و ریتم را بهتر منتقل می‌کننـد. درنتیجـه انـدکی در پوشش زیباتری عرضه می‌شود و این خود بهانه‌ای است برای بیشـتر بـه دل نشسـتن. در دو رباعی زیر موسیقی که بیشتر زاییدهٔ تکرار ردیف طولانی شعر است کمـک مـی‌کنـد کـه ضربآهنگ شعر بیشتر بر دل اثر کند.

در زلف تـو بنـد بـود داد دل مـا　　در بنـد کمنـد بـود داد دل مـا

ای داد به داد دل ما کـس نرسـید　　از بـس کـه بلنـد بـود داد دل مـا

(امین‌پور، ۹٤:۱۳۸۷)

حرف تو به شعر ناب پهلو زده‌است　　آرامش تـو بـه آب پهلـو زده‌اسـت

پیشانی‌ات از سپیده مشهورتر اسـت　　چشم تو به آفتـاب پهلـو زده‌اسـت

(هراتی، ۱۳۲:۱۳۸۸)

بنابراین، آنچه درمیان دفتر شعر شعرای رباعی‌سرای معاصر دیده می‌شود، اقبال بیشـر بـه سرودن شعرهای دارای ردیف است. به طوری که می‌توان گفت رباعی معاصر بیشتر ردیـف

گراست. چون به استقبال مخاطب اهمیت می‌دهد. از آنجا که ردیف در کنار قافیه، بخش بزرگی از بار موسیقی شعر را بر دوش دارد؛ طبیعتاً هرچه طولانی‌تر باشد به موسیقی‌مند کردن شعر کمک بیشتری می‌کند. ردیف در شعر فارسی متولد شده و از ابداعات ایرانیان است. در منظومه‌های فارسی هر کجا به موسیقی بیشتری نیاز بوده، بسآمد ردیف بالاتر و شکل ردیف طولانی‌تر بوده است. در رباعی معاصر نیز ردیف جایگاه ویژه‌ای دارد. علاوه بر اینکه در اکثر رباعیات ردیف حضور دارد؛ در بسیاری از موارد به شکلی طولانی در جهت انتقال موسیقی شعر به کار می‌رود.

٤. نتیجه‌گیری

شعر فارسی در عصر حاضر تغییرات زبانی و قالبی بسیار به خود دیده 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 یافتهٔ این مقاله زبان رباعی به تبعیت از زبان تغییر یافتهٔ برخی از قالب‌های شعر کهن از جمله غزل و حتی بیشتر از آن مورد تصرف شاعران قرار گرفته است. این تصرفات بیشتر با ترکیب‌سازی‌های نوین، ورود واژگان تازهٔ امروزی و برخی از اصطلاحات کوچه و بازار صورت گرفته است.
- رباعی به احتمال زیاد در ابتدا به شکل چهارقافیه‌ای سروده می‌شده‌است. به طوری که رباعیات سه‌قافیه‌ای را در ابتدا رباعی «خصی» می‌نامیده‌اند. یافتهٔ این مقاله می‌گوید: امروزه برخی از شاعران معاصر رباعیات چهارقافیه‌ای نیز سروده‌اند؛ ولی به نظر می‌رسد این سرایش بیش از آنکه نشانهٔ تبعیت از تجربه اسلاف رباعی باشد نوعی تفنن شاعرانه است.
- زیر هم نویسی ـ به شکل سروده‌های نیمایی ـ بریدن مصرع‌های رباعی در هنگام نوشتن، نوعی از نواوری‌های رباعی سرایان امروز است که در برخی از مجموعه رباعیات دیده می‌شود. اما این گسستگی‌ها جز در موارد اندکی ذوقمندانه به نظر نمی‌رسد.

- برخی شاعران رباعی را به اشکال مختلف عرضه کرده‌اند. این شکل‌های گوناگون، گاهی در حد یک تفنن 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 به شمار آورد که در عصر حاضر به لحاظ فرم و ساختار، به ویژه در دو دههٔ اخیر به شدت مورد نوآوری و بدعت قرار گرفته است. امروزه، ساخت‌شکنی در اکثر قالب‌های شعر فارسی به چشم می‌خورد؛ اما با توجه به اینکه رباعی در فضای کوتاه‌تری عرضه می‌شود، این تغییرات در آن عینی‌تر به نظر می‌رسد.

کتاب‌نامه

امن‌خانی، عیسی و همکاران(۱۳۸۹). *از ساختار معنادار تا ساختار رباعی*. زبان وادب فارسی، شماره شانزدهم، ص ۱۹ تا ۱

امین پور، قیصر(۱۳۸۷). *دستور زبان عشق*، چاپ هشتم، تهران: مروارید

پورجافی، علی حسین(۱۳۸۷). *جریان‌های شعری معاصر فارسی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر

توکلی، زهیر(۱۳۸۸). *ناگفته نماند*، تهران: تکا

حسنلی، کاووس(۱۳۸۳).*گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی*، تهران: نشر ثالث

دولتشاه سمرقندی(۱۳۸۲). *تذکره الشعرا*، به اهتمام وتصحیح ادوارد برون، چاپ دوم، تهران: اساطیر

زبردست، ایرج(۱۳۸٦). *حیات دوباره‌ی دیروز*، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی و محمد اجاقی، تهران: نشر قطره

زبردست، ایرج(۱۳۸۸). باران که بیاید همه عاشق هستند، چاپ پنجم، ویراست اول، تهران : روشن مهر با همکاری فرهنگ‌گستر

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۹). *سیری در شعر فارسی*، تهران: فردوس

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳٦۷). *موسیقی شعر*، تهران: توس

شمس قیس رازی(۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، به تصحیح قزوینی و مدرس‌رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران

شمیسا، سیروس(۱۳۸۷). *سیر رباعی*، چاپ سوم، تهران: نشر علم

شمیسا، سیروس(۱۳۸۸). *سبک شناسی شعر*، چاپ چهارم از ویرایش دوم، تهران: میترا

صرافان، قاسم(۱۳۹۲). *از آهو تا کبوتر*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دل آرام

صفاریان، محمدحسین(۱۳۸۷). *از این عاشقی‌ها*، تهران: تکا

صفربیگی، جلیل(۱۳۸۷). *واران*، تهران: تکا
صفربیگی، جلیل(۱۳۸۹). *کم‌کم کلمه می‌شوم*، مشهد: سپیده باوران
صفربیگی، جلیل(۱۳۹۱). *هشت‌چارانه*(به انتخاب سیدعلی میرافضلی)، چاپ دوم، تهران: فصل پنجم
فیض، ناصر(۱۳۸۸). *املت دسته دار*، چاپ سوم، تهران: سوره مهر
قاسمی، حسن(۱۳۸۸). *صور خیال در شعر مقاومت*، جلد دوم، تهران: فرهنگ گستر
کاشفی، ملاحسین واعظ(۱۳٦۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، به تصحیح میرجلال الدین کزازی، تهران: نشر مرکز
محدثی خراسانی، مصطفی(۱۳۸۷). *بودن در نبودن*، تهران: سوره مهر
مرادی، محمد(۱۳۸۲). *دخترک کوچهٔ بالا سلام*، قم : نشر جمال
مرادی، محمد(۱۳۸۳). *این جمعه ...آن بابا نوئل*، شیراز: رخشید
مردانی بروجنی، امید(۱۳۸۹). *چشم‌های خالی مترسک*، تهران: فصل پنجم
محمدپور، اسماعیل(۱۳۸۷). *این شعرها ادامهٔ باران است*، تهران: تکا
مشیری، فریدون(۱۳۸۸). *بازتاب تنفس صبحدمان*، جلد دوم، چاپ هشتم، تهران: چشمه
منزوی، حسین(۱۳۸۷). *تیغ و ترمه و تغزل*، تهران: آفرینش
میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۱).*در آستانهٔ تازه شدن*، مشهد: سپیده باوران
هدایت، صادق(۱۳۱۳). *ترانه‌های خیام*، تهران: انتشارات جاویدان
هراتی، سلمان(۱۳۸۸). *از آسمان سبز*، چاپ دوم، تهران: سوره مهر
همایی، جلال الدین(۱۳۸۸). *فنون بلاغت وفصاحت ادبی*، چاپ بیست و نهم، تهران: نشر هما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی