مقاله پژوهشی

سبک‌شناسی چهارپاره‌های شعر معاصر با تکیه بر ساده‌نویسی

محمود مرادی، علی سرور یعقوبی*، فاطمه قهرمانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.

تیر ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۶، صص ۸۴-۶۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6924

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: قالب چهارپاره، قالبی نیمه‌سنتی است که در دورهٔ مشروطه توسط تجددخواهان با هدف تحول قالب شعری، ابداع شد و تا انقلاب اسلامی جزو قالبهای رایج بود. در این مقاله با هدف بررسی تأثیر چهارپاره‌سرایی در تحول شعر کلاسیک به شعر نو، سبک‌شناسی چهارپاره‌های شاعران برجستهٔ این قالب در سه سطح زبانی، ادبی و فکری با تکیه بر ساده‌نویسی بررسی شده است.

روش مطالعه: گردآوری اطلاعات مقاله به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده و نگارش آن با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی میباشد. تحلیلهای پژوهش، با تأمل بر مجموعه اشعار شاعران برجسته‌ای نوشته شده است که چهارپاره سرودند و سپس به شعر نو روی آوردند یا جزو شاعران دوجریانه هستند. ازجمله به شعر نیمایوشیج، نادر نادرپور، فریدون توللی، فروغ فرخزاد و فریدون مشیری استناد شده است.

یافته‌ها: قالب چهارپاره بعنوان دستاویز تحول سنت‌گرایی در دورهٔ مشروطه توسط تجددخواهان آغاز شد. بررسی چهارپاره‌سرایی بعد از آنها نشان میدهد زمینه‌های تحول شعر کلاسیک که به نظریهٔ شعر نو رسید، از این قالب نیز عبور کرده است. اغلب شاعران شعر نو از جمله خود نیما، در ابتدای شاعری از این قالب استفاده کرده‌اند و با کنار گذاشتن آن، شعر نو سرودند. عدول از قافیه‌بندی کلاسیک، دوری از تکلفهای زبانی و کاربرد واژه‌های دشوار، کوتاه‌نویسی جملات، توجه به مخاطب و رعایت اصول دستوری در سطح زبانی، تصویرسازی عینی، کاربرد عناصر امروزی در تصاویر شعری و تصاویر عاری از تکلف در سطح ادبی، ارتباط منطقی زبان و محتوا، واقع‌گرایی در محتوا، تطابق محتوا با مسائل جامعه در مضمون اجتماعی و رمانتیک در سطح فکری از ویژگیهای ساده‌نویسی چهارپاره است که زمینه‌های تحول شعر کلاسیک به شعر نو را ایجاد کرده است.

نتیجه‌گیری: قالب چهارپاره که در دورهٔ مشروطه توسط تجددخواهان آغاز شد، قالبی است که با داشتن ویژگیهای ساده‌نویسی، زمینهٔ تحول قافیه، زبان، صور خیال، تحول در محتوای غنایی و اجتماعی شعر نو را میتوان در آن مشاهده کرد.

تاریخ دریافت: ۲۵ خرداد ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۲۸ تیر ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۲ مرداد ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۷ شهریور ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
چهارپاره، ساده‌نویسی، شعر نو، قالب، قافیه، تصویر، محتوا.

* نویسنده مسئول:
a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir
(+۹۸ ۸۶) ۳۲۶۲۰۰۰۰

JSPPP, (16)86: 67-84, July 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Stylistics Couplets (chahar-pare) of contemporary poetry based on simple writing

M. Moradi, A. Sarvar Yaghoobi, F. Ghahremani

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 15 June 2022
Reviewed: 19 July 2022
Revised: 03 August 2022
Accepted: 18 September 2022

KEYWORDS
Couplets, simple writing,
new poetry, format, rhyme, image,
content.

*Corresponding Author
✉ *a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir*
☎ (+98 86) 32620000

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: The Couplets is a semi-traditional form that was invented by modernists during the constitutional period with the aim of transforming the poetic form and was among the common forms until the Islamic Revolution. n this article, with the aim of analyzing the effect of Couplets in the transformation of classical poetry into new Nimaei poetry, the stylistics of Couplets of prominent poets of this form has been examined on three linguistic, literary and intellectual levels.

METHODOLOGY: The collection of article information was done in a library manner and it was written with a descriptive and analytical approach. The analysis of the research has been written by reflecting on the collection of poems of poets who wrote Couplets and then turned to new Nimaei poetry or are among the poets of two streams. are cited among others. The poems of Nima Yoshij, Nader Naderpour, Fereydon Tavallali, Forough Farrokhzad and Fereydon Moshiri.

FINDINGS: The Couplets form was started by the modernists as a reason for the transformation of traditionalism in the constitutional period. The analysis of Couplets after them shows that the fields of evolution of classical poetry that reached the theory of new poetry have also passed through this form. Most of the poets of new poetry, including Nima himself, have used this form at the beginning of a poem and by leaving it aside, they wrote new poetry. Abandoning classical rhyming, avoiding language problems and using difficult words, shortening sentences, paying attention to the audience and observing grammatical principles at the linguistic level, objective imagery, the use of modern elements in poetic images and images free of problems at the literary level, logical communication Language and content, realism in the content, matching the content with the issues of the society in the social and romantic theme at the intellectual level are the features of Couplets simplistic writing that has created the grounds for the transformation of classical poetry into new Nimaei poetry.

CONCLUSION: The Couplets form, which was started by the modernists during the constitutional period, is a form that has the features of simplification, the development of the simplicity of rhyme, language, images, the development of the lyrical and social content of the new Nimaei poetry.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6924

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
31	0	0

مقدمه

چهارپاره در ظاهر همان دوبیتیهای پیوستهٔ کلاسیک است، اما در ادبیات معاصر با تغییرات بنیادی در قافیه‌بندی، عروض، محتوا و زبان بعنوان یک قالب جدید مورد استفاده قرار گرفت. «قالب چهارپاره با فروع و انواع مختلف آن خود یک قالب نوِ سنتی است. سنتی است از آن جهت که ریشه در دوبیتی قدیم دارد و نوست از آن جهت که تحولی در این قالب به وجود آورده است. این تحول بیشتر از هر چیز در سه سمت و سو بوده است؛ یکی اینکه در چهارپاره، برخلاف دوبیتی هیچ الزامی نیست که شعر حتماً بر وزن مشخصی باشد، بلکه در وزنهای مختلف قابل‌عرضه است. دیگر اینکه از نظر قافیه‌بندی گاه مصراع دوم و چهارم هم‌قافیه است و گاه مصراع اول و سوم. گاه نیز مصراعهای اول و چهارم و مصراعهای دوم و سوم هم‌قافیه است. سوم اینکه در بسیاری موارد دیده شده است با افزوده شدن پاره‌پاره‌هایی و کوتاه و بلند شدن برخی مصراعها، چهارپاره شکلهای مختلف ازجمله صورتی مستزادگونه به خود گرفته است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

سیر چهارپاره‌سرایی معاصر نشان میدهد چهارپاره قالبی است که گسست از شعر کلاسیک در آن دیده میشود و شاعران مشروطه با هدف تحول در ساختارهای شعر کلاسیک آن را ابداع کردند و شاعران بعدی به آن پیوستند. بدین ترتیب چهارپاره توانست به جریانی تبدیل شود که شاعران ویژه داشته باشد. مهمترین شاخصهٔ سبکی که در چهارپاره دیده میشود، سادگی در زبان، بلاغت و محتوا است. همین مسئله با هدفی که چهارپاره در عدول از قافیهٔ کلاسیک، کنار نهادن واژه‌های دشوار و همسو شدن با مضامین جامعه داشت، باعث تحول شعر معاصر شد. در این مقاله، مؤلفه‌های سادگی این قالب در سه سطح سبک‌شناسی بررسی شده است. فرضیه تحقیق این است که مؤلفه‌های ساده‌نویسی که در چهارپاره‌های شعر معاصر وجود دارد در عبور طبیعی شعر کلاسیک به شعر نو مؤثر افتاده است. در تحلیلها نیز اشعار چهارپاره‌سرایان برجسته بررسی شد. ازجمله بررسی چهارپاره‌های شاعرانی مورد تأکید قرار گرفت که شعر را با این قالب آغاز کردند و سپس شعر نو سرودند یا جزو شاعران دوجریانه هستند. اما تکیهٔ اصلی تحقیق، تأمل بر روی اشعار نیمایوشیج، نادر نادرپور، فریدون توللی، فروغ فرخزاد و فریدون مشیری میباشد.

سابقهٔ پژوهش

درمورد چهارپاره و چهارپاره‌سرایان، پیدایش و تحول آن، تحقیقات متعددی وجود دارد. در حوزهٔ کتاب، ترابی (۱۳۸۳) و امیری پریان (۱۳۹۰) هر دو کتابی با عنوان «چهارپاره و چهارپاره‌سرایان» منتشر کرده‌اند. هر دو نیز بعد از بحث درمورد چهارپاره، چهارپاره‌سرایانی را معرفی کرده و با توضیح مختصر، شعرشان را آورده‌اند. کتاب امیری پریان در اصل پایان‌نامهٔ دانشجویی ایشان است که به شکل کتاب چاپ نمودند. در حوزهٔ مقاله، دو مقالهٔ مشخص در موضوع چهارپاره چاپ شده است؛ صدری‌نیا (۱۳۹۴) در مقالهٔ «پیدایش و تحول چهارپاره‌سرایی در ایران» درمورد دلایل پیدایش آن، زمان پیدایش، و اولین شاعر بحث کرده است و آن را قالبی معرفی کرده که تحت‌تأثیر شعر نوگرای عثمانی به وجود آمده است. آمر طاهر (۱۳۸۹) در مقالهٔ «پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدّد شعر فارسی» آن را اقتباسی از ذوقافیتین فرانسوی معرفی کرده که باعث تجدد شعر فارسی شده است. در بررسی چهارپاره‌های شاعران، محمودی و رستاد (۱۴۰۰) در مقاله «شبکهٔ واژگانی، صفت و قیدسازیهای فریدون توللی در چهارپاره‌های رها و نافه» قیدها و صفت‌سازیهای نو و متعدد چهارپاره‌های توللی را بررسی کرده‌اند.

در حوزهٔ پایان‌نامه‌های دانشجویی، پایان‌نامهٔ «چهارپاره، چهارپاره‌سرایی و چهارپاره‌سرایان بزرگ» در دانشگاه ارومیه

(۱۳۹۱) دفاع شده است که نویسنده، بعد از مباحث کلی، چند تن از چهارپاره‌سرایان قبل و بعد از انقلاب اسلامی را معرفی نموده و ویژگیهای زبانی، بلاغی و محتوایی شعرشان را بیان کرده است. پایان‌نامهٔ «سیر تاریخی و تحلیل زیباشناختی چهارپاره در شعر فارسی» در دانشگاه گیلان (۱۳۹۱) دفاع شده است که نویسنده بلاغت شصت تن از چهارپاره‌سرایان قبل از نیما و بعد از نیما را در حوزهٔ بدیع و بیان بررسی کرده است. پایان‌نامهٔ «سیر تحوّلی چهارپارهٔ پیوسته از مشروطه تا کنون» در دانشگاه بوعلی‌سینا همدان (۱۳۹۰) دفاع شده است که نویسنده به معرفی چهارپاره و مباحث مربوط به آن پرداخته و چندتن از چهارپاره‌سرایان را معرفی کرده است.

در این پژوهشها به اینکه چهارپاره حد واسط شعر کلاسیک و شعر نو نیمایی میباشد، اشاره شده است، اما در هیچکدام مؤلفه‌های ساده‌نویسی که چگونه راه را برای رسیدن به شعر نو هموار کرده، در سطوح سبک‌شناسی بررسی نشده است. در مورد ساده‌نویسی در چهارپاره نیز پژوهش مشخص و مستقلی یافت نشد، لذا ضرورت پژوهش حاضر در توصیف و تحلیل این مباحث است و با بررسی اشعار شاعران برجسته، انجام شده است.

بحث و بررسی

قالب چهارپاره، که در دورهٔ مشروطه به وجود آمد، قالب نو و جدیدی بود که دستاویز گسست ساختار شعر کلاسیک گردید. «ابداع قالب چهارپاره، اقدام مهم شاعران میانه‌روِ 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 (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. صدری‌نیا گفته است «با وجود پیشینهٔ دیرینه این قالب شعری در ادبیات اروپا، از قراین موجود استنباط میشود که شاعران ایرانی، آن را نه بطور مستقیم، بلکه ازطریق زبان واسطی، از ادب اروپا و بطور خاص فرانسه اخذ و اقتباس کرده‌اند. این قالب شعری نخست از طریق زبان فرانسه به ادبیات عثمانی دورهٔ مشروطه راه یافته است و پس از چند دهه، نخستین چهارپاره‌سرایان ایرانی که با زبان و ادبیات نوگرای ترک آشنایی داشتند، تحت تأثیر شاعران ترک به سرودن چهارپاره پرداخته‌اند».

این قالب در شعر مشروطه، نتوانست جزو قالبهای برتر شود و در حدّ نوباوگی ماند. شاعران تجددخواه آن را ابداع کردند و شاعران مشروطه نیز در چندین مورد از آن استفاده کردند. شفیعی‌کدکنی شعر «وفای به عهد» لاهوتی را اولین چهارپارهٔ دورهٔ مشروطه نامیده است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۴۲۳ ـ ۴۲۵). شمیسا و صدری‌نیا جعفر خامنه را اولین شاعر چهارپاره‌سرا میدانند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱۴)؛ (صدری‌نیا، ۱۳۹۴: ۳۱). طاهر آمر گفته است این قالب منظّم (قاعده‌مند) با الهام گرفتن از شعر فرانسه و مشخصاً از شعر ویکتور هوگو برای نخستین بار به قلم رشید یاسمی به شعر فارسی راه پیدا کرد (آمر طاهر، ۱۳۸۹: ۲۹ ـ ۳۰).

در هر حال، افرادی چون جعفر خامنه، ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، و شمس کسمایی از تجددخواهانی بودند که این قالب را استفاده کردند و در ادامهٔ آنها، در دیوان برخی شاعران برجستهٔ مشروطه و سنتگرا نیز آمده است و کم‌کم جزو قالبهای رایج گشته است؛ اما شهرت آن بعنوان قالبی تلفیقی توسط فریدون توللی شکل گرفت. توللی در مقدمهٔ کتاب «رها»، چهارپاره را بعنوان قالبی نو در تلفیق شعر کلاسیک و شعر نو معرفی کرد. همگام با وی و به تأثیر از او، شاعران دیگر به این قالب توجه کردند و بیکبارگی جزو قالبهایی شد که هر شاعر در آغاز شاعری از آن استفاده کرد. همین مسئله باعث شد چهارپاره یک پل قالبی در عبور از شعر کلاسیک به شعر نو باشد. تقریباً

تمامی شاعران برجستهٔ جریان سنتگرا و شعر نو ازجمله نادر نادرپور، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد، هوشنگ ابتهاج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، منوچهر آتشی، شفیعی‌کدکنی، و طاهره صفارزاده شعر را با آن آغاز کرده‌اند و سپس بسوی قالبی مشخص رفتند. برای نمونه نیما از این قالب استفاده کرد و با گذر سالها از این قالب به شعر نو رسید؛ چنانکه شعر «افسانه» در این قالب در سال ۱۳۰۱ منتشر شد و بعد از آن، در تلاش برای تغییر ساختار و پیکرهٔ شعر کلاسیک، در سال ۱۳۱۶ با سرودن ققنوس رسماً شعر نو را بنا نهاد و در این سالها در چهارپاره‌هایی که سرود، نوگرایی را آزمود. «چهارپاره‌های نیما تازگی در نحوهٔ بیان و دید و محتوای امروزی دارند» (ترابی، ۱۳۸۲: ۳۲). حتی در جریان شعر حجم نیز، چهارپاره، قالب آغازین است. یدالله رؤیایی شاعر برجستهٔ این جریان، در ابتدا در نخستین مجموعه‌اش «بر جاده‌های تهی» (۱۳۴۰) اشعاری در قالبهای غزل، قصیده و چهارپاره و نیمایی سروده است و در مجموعهٔ بعدیش «دریاییها» (۱۳۴۴) هنوز پایبند شعر نیمایی از لحاظ فرم و محتواست. اما در مجموعهٔ «از دوستت دارم» (۱۳۴۷) شعر نیمایی را رها میکند و شعر حجم میسراید و بعد از آن رجعتی به جریانهای قبلی ندارد.

وجود این قالب و این گذر تاریخی در شعر شاعران، میتواند حکایتی باشد از اینکه چهارپاره دستاویزی مناسب برای طبع‌آزمایی و آزمون و خطای تحول شعر معاصر شده است. مهمترین ویژگی آن نیز سادگی بود که زمینه را برای تحول مهیا کرد. تجددخواهان با زبان و بیان ساده، چهارپاره را ابداع کردند و بعد از آنها این سادگی ادامه یافت و هرگز شاعری با تکلف زبانی و بلاغی چهارپاره نسرود. همین ساده‌نویسی، دلیل اصلی علاقهٔ شاعران شعر نو به چهارپاره بود که بعدها به شعر نو مبدل شد.

درمورد ساده‌نویسی نیز سخن بسیار است. ساده‌نویسی در شعر و نثر معاصر قبل از مشروطه آغاز شده بود و با مشروطه گسترش یافت؛ البته باید گفت ساده‌نویسی بحث تازه‌ای نیست و در دوره‌های مختلف شعر فارسی وجود داشته است. هنر ساده نوشتن اما زیبا نوشتن با عنوان «سهل ممتنع» هنر شاعری ستوده‌شده در ادبیات فارسی است که در شعر شاعران شاخص میبینیم. در این شیوه ساختار صوری زبان ساده است اما در تکنیک شاعری، توانایی ویژه‌ای میطلبد. این مسئله، ساده‌نویسی را درمقابل تکلف‌گویی قرار داده است، در تکلف‌گویی، زبان و بلاغت چنان دشوار است که تنها با تفسیر و گشایش ساختار نحوی و تصویر شعری، معنا و اندیشهٔ شاعر به دست می‌آید؛ مانند قصاید خاقانی و انوری یا مغلق‌گویی شعر سبک هندی در اشعار بیدل دهلوی که پیچیدگی را ملموستر نشان میدهد. این بحث در شعر معاصر در تقابل با مؤلفه‌های دیگر معنا یافت و حتی توانست عنوان جریان ساده‌نویسی بگیرد که در دههٔ هشتاد بر سر زبانها بود و تبدیل به شاخصهٔ سبکی شعر این دهه شد. بررسی ساده‌نویسی شعر معاصر درمقابل شعر کلاسیک در این مقاله موردنظر است. چهارپاره توانست پیوندی باشد که شعر کلاسیک را به شعر نو برساند و در این پیوند در سه سطح سبکی، ساده‌نویسی الگوی آن قرار گرفت.

ساده‌نویسی در دو دسته قابل بیان است: «دستهٔ اول معیارهایی که ویژگی کلّی آثار شاعر را شامل میشوند و درمجموع، جزو خصایصی است که نمیتوان برای آن نمونهٔ مشخصی ارائه کرد، بلکه در کلیّت آثار شاعر، باید به آنها نگریست. ازجملهٔ این ویژگیها به این موارد میتوان اشاره کرد: ۱ـ توجه توأمان به زبان و محتوا. ۲- خلاقیت زبانی و نه بازی صِرف زبانی. ۳- ترجمه‌پذیری. ۴- کوتاه‌نویسی. ۵- بیان مستقیم. ۶- غیرقابل تقلید بودن و امضای شاعر پای اثر بودن، توجه به مخاطب. ۷- گرایش به واقعگرایی. ۸- استفاده از کلمات مأنوس و نبود واژه‌های دشوار و اجازهٔ ورود تمام واژه‌ها به شعر بنا به استفادهٔ بجا از کلمه. ۹- لحن ثابت در یک شعر و تغییر لحن متناسب با بافت در شعر دیگر.

دستهٔ دوم ویژگیهایی هستند که حالت سلبی دارند؛ بنابراین موارد ذیل به شعر ساده راه ندارد و بیشتر شعر نوع دیگر، بویژه پیچیده را، شامل میشود: ۱- معناستیزی و معناگریزی. ۲- استفادهٔ افراطی از آرایه‌های ادبی. ۳- هدف قرار دادن زبان شعر. ۴- عدم درک وضعیت. ۵-مفاهیم جدید و پراکنده‌گویی. ۶- زبان فاخر ادبی کلاسیک. ۷- مضمون‌گرایی سمبولیستی. ۸- سیاست‌زدگی. ۹- غامض‌نویسی به جای ابهام شعری» (ملک‌زاده و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶ـ ۱۷).

در تحلیل چهارپاره، صرفاً مؤلفه‌های موردنظر ساده‌نویسی در ارتباط با سبک‌شناسی در موارد ذیل بررسی شده است و مبنای بررسی نیز ارتباط چهارپاره با شعر نوِ نیمایی است.

بررسی سبک‌شناسی چهارپاره

سطح زبانی

ساده‌تر شدن واژه در سطح لغوی: گرایش به سادگی در زبان که از قبل مشروطه آغاز شده بود، در مشروطه با واژه‌های غربی ـ که اغلب واژه‌های سیاسی و مربوط به موضوعهای مشروطه بودند ـ و واژه‌های عامیانه ـ که بدلیل ارتباط با مخاطب مردمی، فراوانی یافته بودند ـ آمیخته شد. «از آنجا که شعر این دوره غالباً خطاب به مردم است، ناچار شاعر برای شعر خود زبانی انتخاب میکند که طبقات مختلف مردم بتوانند آن را درک کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۲۸). گرچه برخی شاعران در افراط یا عدم آگاهی و نداشتن سواد شاعری، با لغزشهای زبانی، زبان شعر را به زبان سطحی رساندند اما هدف و معیار سادگی، ارتباط با مردم بود و همین هدف در شعر شاعران برجسته، با دوری از زبان عوام به زبان مستقل مردمی رسیدند. اولین چهارپاره‌ها که در این دوره سروده شدند، واژه‌های ساده دارند. نمونهٔ زیر از لاهوتی است که فقط واژهٔ «احرار» به معنی آزادگان، دشوار مینماید:

اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت — برگشت، نه با میل خود، از حملهٔ احرار
ره باز شد و گندم و آذوقه به خروار — هی وارد تبریز شد از هر در و هر دشت
(لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۲۰)

ادامهٔ شعر به همین سبک است و واژهٔ دشوار ندارد. شاعران سنتگرا نیز وقتی به چهارپاره رسیدند، واژه‌های ساده را انتخاب کردند و این ساده‌گزینی در شعر نیمایی تثبیت شد. هشتاد درصد واژه‌های مورداستفادهٔ شاعران تحقیق، جزو واژه‌های ساده و کاربردی امروزی هستند. توللی در مقدمهٔ *رها* اعلام کرد الفاظی که سنتگرایان در شعر خویش از آن بهره میگیرند مربوط به زندگی امروزی نیست، بلکه الفاظی است که بواسطهٔ مطالعه در دیوانهای شعرای بزرگ، به ذهن و زبان و بیان آنها راه یافته است. راهکار او این بود که باید بگردیم و واژه‌های قشنگ و ترکیبهای نو انتخاب کنیم. او شعر را به آهنگ تشبیه کرد و گفت کلمات خوش‌آهنگ به تارهای کوک‌شدهٔ سنتور میماند، باید بیش از هر چیز با گرد آوردن الفاظ زیبا و خوش‌آهنگ، به کوک کردن تارهای سخن بکوشیم (توللی، ۱۳۲۹: ۲۹ـ ۳۵).

نظریهٔ توللی هرچند به زبان شعر نیما هم انتقاد وارد کرده بود، اما واژه‌های سخت و دشوار و نامأنوس را از شعر کنار زده بود. تأکید او فقط بر انتخاب واژه‌های زیبا بود که یا خودمان بسازیم یا از ادبیات غنی گذشته بهره بگیریم. در سروده‌های خود نیز واژه‌های ساده را انتخاب کرد و در وامگیری از واژه‌های کلاسیک نیز دقت داشت واژهٔ ساده برگزیند که به ذهنها آشنا باشد. برای نمونه در چهارپارهٔ ذیل، واژهٔ «دوشینه» را میتوان واژهٔ کلاسیک دانست که البته کاربرد متداول دارد و دشوار نیست.

نالید خروس از دل ظلمتها افتادم و پس دیده فروبستم
وان کشتهٔ دوشینه ز نو جان یافت تا خلق بدانند که من هستم
(توللی،۱۳۴۱: ۲۴)

شاعران رمانتیک دههٔ سی نیز، که شعر را با چهارپاره آغاز کردند، انتخاب واژه‌های ساده را معیار قرار دادند. اشعار مشیری، فرخزاد، و نادرپور، مصداق این سادگی است. در مقابل نظریهٔ توللی، نیما که ساده‌گویی در چهارپاره را آغاز کرده بود، بر آزادی واژه در شعر نو تأکید کرد. در نظریهٔ او هر واژه‌ای امکان حضور در شعر را یافت و یکی از مؤلفه‌های ساده‌نویسی که «اجازهٔ ورود تمام واژه‌ها به شعر بنا به استفادهٔ بجا از کلمه» است، در نظریهٔ نیما شکل گرفت. در نظر او «یک کلمه در شعر هیچ رجحانی بر کلمهٔ دیگر ندارد، بلکه این نیاز روحی شاعر و قدرت احضار کلمات شاعر است که میتواند ناهنجارترین کلمات را در جای خودش قرار دهد و این ضعف شاعر است که زیباترین کلمه را به شکل بدی به کار ببرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۶). انتخاب واژه‌های سادهٔ بومی و عناصر طبیعت که در شعر نوِ وی شاخصهٔ سبکی دارد، 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 سنتی 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 است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۲۱). برای نمونه «کُرگِویچ» نام گیاهی محلی است که در شعر افسانه آورده است (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۵۲).

یا در «شعر شمع کرجی» فضای بومی را با توصیف طبیعت مازندران، دریا، صیاد، و کرجی (قایق) آورده است. شعر قو نیز فضای بومی دارد و واژه‌های دریا، موجهای نیلی‌چهر، فکرهای دریایی، و مرغ جزیره‌های کبود، ترکیبهای زیبا ساخته است. ابیات پایانی شعر چنین است:

برخلاف تصور همه او مانده دیوانهٔ حکایت آب
گر کسی هست یا نه، ناظر قو قو در آغوش موجهاست به خواب
(همان: ۱۶۲).

در این تحول، عمر زبان متکلف شعر کلاسیک به پایان رسید و شاعران شعر نو با حفظ فاخریت زبان، در شعر نو به سادگی رسیدند. این سادگی زبان موجب سستی نمیشود؛ بلکه طبق مؤلفهٔ ساده‌نویسی، خلاقیت زبانی است و نه بازی صِرف زبانی. درواقع اجازه‌ای است برای ورود آنچه گنجایشش را در شعر داشت، اما در شعر کلاسیک بدلیل برخی ضوابط از راه یافتن به آن بازمانده بود. این سادگی، عامیانه‌گویی نیست، بلکه شاعران سعی کرده‌اند با بیان مستقیم شعر بگویند که با ذهنیت مردم جامعه همسو باشد و بدین ترتیب مخاطب شعر را ارج نهادند. چنانکه بررسی شعر شاعران نشان میدهد، چهارپاره‌هایی که شاعران بعنوان مقدمهٔ ورود به شعر نو سرودند، ساده هستند. واژهٔ دشوار فراوانی وجود ندارد و وجود نمونه‌هایی از آن بعنوان هنجارگریزی واژگانی قابل بررسی است. برای نمونه در شعر «شمع کرجی» واژهٔ قناویز (پارچهٔ ابریشمی) واژهٔ کهن است. نیما در توصیف قایق آن را به قناویز مانند کرده که روی مجمر افتاده است:

«یک قایق خیره، هیکلی چیره و موج / افتاده به مجمری قناویز کبود» (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

یا نمونهٔ دیگر در چهارپاره‌های فروغ فرخزاد، واژه‌ها همانهایی هستند که در زندگی او دیده میشوند و زبان شعرش همان زبان معیار و متداول مردم تهران است، چنانکه گفته شده است: «زبان گفتار در گویش تهرانی، با کار فروغ فرّخزاد شناسنامهٔ شعری مییابد» (آزاد، ۱۳۸۴: ۳۵۲). واژه‌های ساده‌ای مانند «خانه» که بیش از پنجاه بار در

شعرش تکرار شده است، یا واژه‌های زنانه مثل پرده، گلدان، میز، چرخ خیاطی، و اسامی عام مانند دختر، زن، خواهر، مادر، و مادربزرگ که در اشعارش تکرار شده است، نشان میدهد واژه‌ها را از محیط خود برگرفته است. وی در مصاحبه‌ای گفته است: «من به دنیای اطرافم، به اشیای اطرافم و آدمهای اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم، آن را کشف کردم و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم دارم، کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا میشود. اگر میترسیدم، میمردم، اما نترسیدم، کلمه‌ها را وارد کردم، به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است، جان که دارد شاعرانه‌اش میکنیم» (به نقل از جلالی، ۱۳۷۵: ۱۸۸).

او در انتخاب واژه چنان شجاع است که در چهارپاره‌هایش، واژه‌هایی که تابو هستند، متعدد تکرار شده است؛ به همین دلیل در زمانهٔ خودش، بسیار مورد نقد جامعهٔ مردسالار قرار گرفت. مثل نمونهٔ ذیل که با عاطفهٔ زنانه، روابط زن و مرد را توصیف کرده است:

«من چه گویم قلب پرامید را // او به فکر لذت و غافل که من // طالبم آن لذت جاوید را // من صفای عشق میخواهم از او //تا فدا سازم وجود خویش را // او تنی میخواهد از من آتشین // تا بسوزاند در او تشویش را» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۸).

سادگی دستورزبان و ارتباط با مخاطب در سطح نحوی

مخاطب در شعر نو، جایگاهی ویژه دارد؛به همین دلیل زبان شعر تا درک مخاطب ساده شده است. اما شعر کلاسیک قصد دارد مخاطب را به جایگاه شاعر برساند. در تفسیر این گفته، میتوان شعر ادیب پیشاوری را در دورهٔ مشروطه مثال زد. او جزو شاعرانی بود که در تحولات زبان و مضمون مشروطه حاضر نشد از شیوهٔ شعرسرایی کلاسیک عقب بنشیند. نقل است که وقتی قصیدهٔ «روئینه شاهینها نگر با آهنین چنگالها ...» را سرود، شاگردش به وی گفت در این زمانه این شعر را از هزاران نفر یک تن بیشتر نخواهد فهمید، ادیب در جواب او گفت من این شعر را برای همان یک نفر گفته‌ام» (پیشاوری،۱۳۶۲: مقدمه: ۱۲). در مقابل این شاعران، برخی شاعران مشروطه، عجولانه از زبان ساده استفاده کردند و گرچه گاه در سادگی زبان به سطحی‌گری رسیدند اما مخاطب بسهولت با شعر آنها ارتباط گرفت. چهارپاره اولین قالبی بود که با سادگی در زبان، جملات کوتاه در نحو و رعایت منطق دستورزبان و بیان مستقیم، جایگاه مخاطب در آن در نظر گرفته شد.

ابیات زیر از لاهوتی است که در ساختار نحوی و عدول از جایگاه‌های نهاد و فعل و متمم ساده است؛ بگونه‌ای که با یک بار خواندن، مضمون مشخص میشود:

تا ظن نبری آنکه وفادار نبودم — در سنگر خود شد چو به خون جسم تو غلتان
فرزند، به جان تو، بسی سعی نمودم — روح تو گواه است که بویی نَبُد از نان

مجروح و گرسنه، ز جهان دیده ببستی — من عهد نمودم که اگر نان به کف آرم
اول به سر قبر عزیز تو بیارم — برخیز که نان بخشمت و جان بسپارم

تشویش مکن، فتح نمودیم، پسرجان — اینک به تو هم مژدهٔ آزادی و هم نان
مزد تو که جان دادی و پیمان نشکستی — وآن شیر، حلالت که بخوردیم ز پستان

(لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۲۰)

دقت در رعایت اصول دستورزبانی در چهارپاره‌های بعدی بهتر شد و توللی که خود با علاقه به این نوع شعر، به زبان سادهٔ آن تأکید میکرد، در اغلب اشعارش با بیان مستقیم و رعایت اصول دستورزبان سخن گفته است، مانند نمونهٔ زیر که شکفتن گل را توصیف کرده است:

غنچه در بازوی نازآلود یاس　　با شکفتنهای اخترها شکفت
یاد او رقصان و عریان در خیال　　خند خندان جلوه‌گر شد از نهفت
(توللی،۱۳۴۱: ۴۸).

در ادامه نیما از زبان نثر سخن گفت. به گفتهٔ خودش «همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را، مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۱۳۰). نزدیکی زبان شعر به نثر، همراه با توجه به جایگاه مخاطب بود. هر قطعه شعر گویی متن منثور ادبی است که شاعر با بیان مستقیم و رعایت اصول دستورزبانی، آن را میخواند. این مورد را میتوان با نظریهٔ شعر حجم مقایسه کرد که مخاطب‌گریز است، زیرا گرچه شعر آنها به زبان نثر نزدیک است، از نظر نحوی، دارای عیوب دستوری، مخالفت قیاسی یا نحوی، تعقید لفظی، ضعف تألیف و تتابع اضافات است. شاعران جریان نیز این زبان را دوست دارند و از آن دفاع نموده‌اند، چنانکه رؤیایی اینگونه سخن گفتن را «هنر زبانی» میدانست (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۷۱). این مشخصات در شعر نیمایی وجود ندارد، بلکه سادگی زبان در رعایت اصول دستوری و بیان مستقیم، معیار است. این موارد نیز در چهارپاره‌های نیما دیده میشود. برای نمونه میتوان شعر «قو» را مثال زد. شاعر گویی داستان منثوری را روایت کرده است و حالات قویی را کنار دریا توصیف کرده است:

صبح چون روی میگشاید مهر/ روی دریای سرکش و خاموش
میکشد موجهای نیلی‌چهر / جبه‌ای از طلای ناب به دوش
صبحگه، سرد و تر، در آن دمها / که ز دریا نسیم راست گذر،
گل مریم، به زیر شبنمها، / شستشو میدهد بر و پیکر
صبحگه، کانزوای وقت و مکان / دلرباینده است و شوق‌افزاست،
بر کنار جزیره‌های نهان / قامت باوقار قو پیداست (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۱۶۲)

کوتاه‌نویسی

در ساده‌نویسی، جمله‌ها کوتاه هستند و شاعر برای بیان اندیشه‌هایش مستقیم سخن میگوید. جملهٔ طولانی زبان را از حالت سادگی خارج میکند و فهم متن را سختر میکند. کوتاه‌نویسی در چهارپاره، که خود نیز قالب کوتاهی است، رعایت شده است. جملات طولانی و معناگریز نیستند، بلکه شاعران با آوردن واژه‌های کمتر در مصرع، ساختار آن را کوتاه کرده‌اند. شصت درصد جملات در اشعار نیما، توللی، فرخزاد، مشیری، و نادرپور که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است، جملات کوتاه اسمی و فعلی است و جمله‌های مرکب نیز در یک بیت تمام میشود و طولانی نیست. برای نمونه چهارپارهٔ ذیل از توللی که با مصرعهای کوتاه آمده است:

دیدم که درونم چو شبی تاریک / گسترده به بیغولهٔ نادانی
دانائیم آنگونه که شمعی چند / سوسو زند از ظلمت شیطانی (توللی، ۱۳۴۱: ۲۲).

یا نمونهٔ زیر از نادرپور که خطاب به مادر سروده است و هر بیت یک جمله مرکب کوتاه است.

بمان مادر بمان در خانهٔ خاموش خود مادر

که باران بلا میباردت از آسمان بر سر
درِ ماتمسرای خویش را بر هیچکس مگشا
که مهمانی بغیر از مرگ را بر در نخواهی دید (نادرپور، ۱۳۸۲: ۴۰۸).
یا چهارپارهٔ زیر از فرخزاد که با آوردن سه فعل، جمله‌های کوتاهتر ساخته است:
در ظلمت آن اتاقک خاموش / بیچاره و منتظر نمیمانم
هر لحظه نظر به در نمیدوزم / وان آه نهان به لب نمیرانم (فرخزاد،۱۳۸۲: ۶۰).

بررسی سطح ادبی

ساده‌تر شدن موسیقی بیرونی و کناری: وزن چهارپاره، یک وزن ثابت نیست. برخلاف رباعی و دوبیتی که وزن مشخص دارند و وزن عامل اصلی تشخیص آنهاست، در چهارپاره، اختیار اینکه چه وزنی به کار برده شود، بر عهدهٔ شاعر است اما حتماً باید وزن عروضی داشته باشد و این معیاری است که کلاسیک بودن آن را نشان میدهد و شیوه‌ای است که سادگی در عروض را ایجاد کرده است. در موسیقی کناری، «قافیه» ظرفیت ساده‌گویی را در خارج شدن از محدودیت شعر کلاسیک ایجاد کرد. همین ویژگی، زمینه‌های شعر نو را در چهارپاره به وجود آورد. در رباعی و دوبیتی یا مسمط که در ظاهر شبیه چهارپاره هستند، قافیه جایگاه ثابت دارد و هرگز از آن عدول نکرده است. اما در چهارپاره، چند شیوهٔ قافیه‌سازی بیان شد بگونه‌ای که شاعر با اختیار، سلیقه و مناسب ذهن خود قافیه‌ها را در هر جا بخواهد، می‌آورد. مدلهای قافیه‌سازی شامل ۱ـ قافیهٔ ضربدری: مصراع اول و چهارم به یک قافیه و مصراع دوم و سوم با قافیهٔ دیگر، ۲ـ هم‌قافیه آوردن مصراع اول با سوم و مصراع دوم با چهارم، ۳ـ رعایت قافیه در سه مصراع اول، دوم، و چهارم، همانند بسیاری از رباعیهای کلاسیک، ۴ـ التزام قافیهٔ واحد در هر چهار مصراع، ۵ـ آزاد نهادن مصرع اول و سوم و هم‌قافیه آوردن مصراعهای دوم و چهارم، میباشد.

در این پنج مدل، مدل شمارهٔ ۱، در شعر مشروطه رواج داشت و لاهوتی شعرش را با این نوع قافیه، سروده است، اما مدل شمارهٔ ۵ بیشتر از مدلهای دیگر رایج است و قافیه‌بندی اصلی چهارپاره شده است؛ زیرا *افسانه* نیما با این مدل سروده شده است و بعد از نیما، به پیروی از وی رواج یافته است. شکستن اصول قافیه‌بندی و ارائهٔ مدلهای مختلف در قافیه، یک شیوهٔ سادگی است که در شعر نو به ثمر نشست. خود نیما در افسانه که برخی آن را نخستین شعر نوین مینامند (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۰۳)، چهارپاره را استفاده کرد و در پایان هر چهارپاره، یک بند قرار داد. برای نمونه بند دوم شعر آمده است:

ای دلِ من، دلِ من، دلِ من!
بینوا، مضطرا، قابل من!
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من
جز سرشکی به رخساره غم؟ (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۴۹).

در نمونهٔ دیگر در شعر *کابوس* از دفتر «تشنهٔ طوفان» مشیری، واژهٔ «آشنا» در مصرع دوم با واژهٔ «روا» در مصرع چهارم هم‌قافیه است:

خدایا، وحشت تنهاییم کشت / کسی با قصهٔ من آشنا نیست
در این عالم ندارم همزبانی / به صد اندوه مینالم روا نیست (مشیری، ۱۳۸۸: ۲۳).

ردیف نیز بصورت اختیاری رایج است و الزامی برای آن دانسته نشده است. مطالعهٔ چهارپاره‌های شاعران پژوهش نشان میدهد بیش از چهل درصد چهارپاره‌ها، مردّف هستند. در همین چهارپاره‌ها، واژهٔ «من» در شعر نیما و واژهٔ «نیست» در شعر مشیری، ردیف است.

سادگی در تصاویر شعری: چهارپاره در سطح ادبی در مسیر تحول میان شعر کلاسیک و شعر نو، دستاویز اصلی برای ساده‌تر شدن صور خیال و تغییر عناصر آن شد. از همان آغاز در چهارپاره‌سرایی، با توجه به اهمیت اندیشه، تکلف در زیبایی‌شناسی آن، نادیده گرفته شد و ضرورت آرایش بلاغی کلام کنار رفت. لاهوتی در ابیات زیر از تشبیه متداول استفاده کرده است.

از خوردن اسب و علف و برگ درختان — فارغ چو شد آن ملت با عزم و اراده
آزاده زنی، بر سر یک قبر ستاده — با دیده‌ای از اشک پر و دامنی از نان
لختی سرپا دوخته بر قبر، همی چشم — بی جنبش و بی حرف، چو یک هیکل پولاد
بنهاد پس از دامن خود آن زن آزاد — نان را به سر قبر، چو شیری شده در خشم
(لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۲۰)

در ادامهٔ چهارپاره‌سرایی، تصاویر عینی و ساده رواج یافت. شاعر اگر صورخیال کلاسیک نیز به کار برده آن را با تکلف زبانی دشوار ننموده است و اگر تصویر هم کهن باشد، مضمون نو دارد. مثلاً استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه یا کنایه از نوع رمز، در چهارپاره یافت نمیشود. طبق بررسی صور خیالهای شاعران پژوهش، تشبیه (۳۰درصد)، تشخیص (۴۰ درصد) و تکرار (۲۰ درصد) در چهارپاره‌ها شاخصهٔ سبکی دارند.

برای نمونه فرخزاد در توصیف عاطفهٔ خود خطاب به معشوق، واژهٔ «تو» را تکرار کرده است:

دانی از زندگی چه میخواهم من تو باشم تو پای تا سر تو
زندگی گر هزارباره بود بار دیگر تو بار دیگر تو (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۶)

نادرپور در چهارپارهٔ ذیل با تشخیص و تشبیه از اندوه خود سخن گفته است:

آسمان گریهٔ مستانه کند بر سر خاک
بینوا من که در این گریهٔ من، مستی نیست
همچو مه کاهش من از غم بی فردایی است
همچو نی، وحشتم از باد تهیدستی نیست (نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۹۵)

نیما در چهارپارهٔ «شمع کرجی» در پایان شعر، شمع در حال خاموش صیاد را به دل خودش مانند کرده است:

آن شمع شود خموش و ویران گردد
محروم ز روشنیست همچو دل من (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

کاربرد عناصر امروزی در تصویرسازی

انتقاد از عناصر صور خیال کلاسیک و جایگزینی عناصر امروزی به جای این عناصر، قبل از شعر نو در قالب چهارپاره صورت گرفت. توللی در مقدمهٔ *رها* در انتقاد از تصویرسازی شعر کلاسیک گفته است: «به جای استفاده از فراش باد صبا که اینک همچون نامه‌رسانی فرتوت، مستحق بازنشستگی است ... 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 دراثر نسخه‌برداری گویندگان کوتاه‌طبع، از اوج شامخ ابتکار به لجنزار سیاه ابتذال افتاده است، خودداری کنیم (توللی،

۱۳۲۹: ۲۳ ـ ۲۴). او در چهارپاره‌هایش نیز در ساخت تصاویر از فنون بلاغی ساده با واژه‌های امروزی استفاده کرده است. در توضیح و تبیین این مطلب میتوان مقایسه‌ای با شعر مشروطه انجام داد. برای نمونه میتوان ابیات زیر در وصف طلوع آفتاب و آمدن صبح در دیوان ادیب‌الممالک فراهانی را مثال زد که در دورهٔ مشروطه سروده است. ادیب آغاز بهار و تابیدن خورشید را با ابزارهای جنگی، واژه‌های «کمان» و «ناوک» تصویرسازی کرده و خورشید را به انسانی مانند کرده است که کمان میکشد و تیغ تیز چون مژهٔ یار به شاخه میزند:

خور پی تاراج خاک کرد کمان را بزه ناوک برّان به شاخ چون مژه یار زد
(فراهانی،۱۳۸۰: ۳۰۶)

همانند این تصویرسازی بعد از مشروطه، دیگر رایج نیست و یک مورد هم در چهارپاره‌های شاعران موردتحقیق نیامده است. درکل واژه‌های جنگی در شعر معاصر بسیار کمرنگ شده و در تصویرسازی نادر است، بلکه تصاویر برگرفته از محیط پیرامون و واژه‌های کاربردی است که در زندگی شاعران استفاده میشود؛ مثل شعر «قو» نیما که در بخشهای قبلی بیان شد و تصویر صبح را با آرایهٔ تشخیص ولی با عناصر بروزتر آورده است یا نمونهٔ زیر یک چهارپاره از مشیری در وصف خورشید است که میتوان با تصویرسازی ادیب مقایسه کرد:

از صدای پر مرغان سحر / لاله از خواب گران دیده گشود
اولین پرتوِ سیمایی صبح / بوسه بر گنبد مینا زده بود (مشیری، ۱۳۸۸: ۳۰).

هر دو تصویر ساده و عینی هستند و آرایهٔ برجستهٔ هر دو «تشخیص» است. ادیب خورشید را در هیبت یک جنگجو توصیف کرده و با واژه‌های کهن تصویرش را ساخته است، ولی مشیری با عاطفهٔ شاعر امروزی به طلوع آفتاب نگریسته و با نگاهی رمانتیک علت بیداری *لاله* را از خواب، صدای مرغان سحر دانسته است. نمونهٔ دیگر از *افسانهٔ* نیما را میتوان مثال زد که یک تصویر ساده و عینی را از محیط پیرامون خود برگرفته است. در شب تیره، دیوانه‌ای مانند ساقهٔ گیاه فسرده است. گیاه فسرده (منجمد) برگرفته از محیط مازندران است که شاعر در آن زیسته است و تازگی آن در این مورد است که شاعر با تغییر نگاه، به جای اینکه از تصاویر تکراری و پیچیدهٔ کلاسیک بهره ببرد، از محیط خود استفاده کرده است.

«در شب تیره، دیوانه‌ای کو / دل به رنگی گریزان سپرده / در درّهٔ سرد و خلوت نشسته / همچو ساقهٔ گیاهی فسرده / میکند داستانی غم‌آور» (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۴۹).

نمونهٔ دیگر از شعر فرخزاد آمده است که شاعر با توجه به زندگی زنانه، تصویرسازی کرده است:

بر دامنم غنوده چو طفلی (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۰)
پاییز ای مسافر خاک‌آلوده (همان: ۳۱)
رفتم که گم شوم چو یکی قطره اشک گرم
در لابلای دامن شبرنگ زندگی (همان: ۴۲)

بررسی سبک فکری

ارتباط متناسب زبان و محتوا: ارتباط متناسب زبان و محتوا در ساده‌نویسی اصل است و در چهارپاره نیز به نسبت زبان و محتوا یک منطق معنایی وجود دارد. مخاطب برای دریافت اندیشهٔ شاعر، نیازی به تحلیل و تفسیر شعر ندارد. زیرا طبق منطق دستورزبانی، کاربرد واژه‌های ساده، نزدیکی به زبان نثر، بیان مستقیم و کوتاه‌نویسی، شعرش را سروده و واقع‌گرایی در مضمون وجود دارد. شاعر هرچه میگوید اندیشه و مضمون مشخص دارد، چنانکه

در شعر هیچکدام از شاعران موردپژوهش، چهارپارهٔ نامفهوم یافت نشد. در عبور چهارپاره به شعر نو نیز، با شعر متعهد روبرو هستیم که پیچیدگی معنایی و معناستیزی در آن صورت نگرفته است. این مسئله را میتوان با مانیفیست شعر حجم مقایسه کرد که ارتباط منطقی زبان و محتوا در آن، عمداً نادیده گرفته میشود و هیچ منتقدی با هیچ معیاری نمیتواند به قضاوت شعرشان بپردازد، زیرا شعر آنها پایبند اصول و موازینی که نقادان و یا شاعران بنیان مینهند، نیست (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۳۰۰).

برای نمونه ابیات زیر از رؤیایی را میتوان مثال زد که در ظاهر زبان ساده دارد، جملات کوتاه است، واژهٔ پیچیده و دشوار در آن به کار نرفته است، اما ارتباط زبان و محتوا مشخص نیست:

«دستی میان آینه و من لغزید / شعر از میان آینه دستی شد / اینک میان خلوت و تاریکی / تفسیر دستها را بر جاده مینویسم / و جاده از سخاوت پر میشود / آن سوی من / که خلوت آیینه است و تاریکی / پر میشود برهنگی جاده از عبور / تفسیر دست عابر آیینه میشود (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۶۹).

بدلیل نداشتن ارتباط منطقی زبان و محتوا، موضوع اصلی و اندیشهٔ شاعر مشخص نیست و برای دریافت معنای شعر مسلماً ارتباط جمله‌ها باید تفسیر شود. اما نمونهٔ زیر از توللی با جملات کوتاه و بیان مستقیم، اندوه و ناامیدیش را بیان کرده است:

مرا به گریه چه میجویی
مرا به ناله چه میخوانی
امید خسته فرو مرده است
درین شبانگه طوفانی (توللی، ۱۳۴۱: ۶۹).

واقع‌گرایی و تطابق محتوا با مسائل جامعه: واقع‌گویی در محتوا، در شعر مشروطه آغاز شد و شاعران از مضامین کلاسیک بسرعت به مسائل روز جامعه رسیدند و از مشروطیت، آزادی، قانون، زن و وطن سخن گفتند. قالب چهارپاره نیز با واقع‌گرایی آغاز شد و همسو با تحولات مضمونی پیش رفت. «ظهور چهارپاره مقارن تلاش ایرانیان برای کسب آزادی و قانون بود؛ بنابراین اولین چهارپاره‌ها مضمونهای میهنی، سیاسی و اجتماعی داشتند» (زرینکوب، ۱۳۵۸: ۱۰۰). بعد از مشروطه، شعر اجتماعی در شعر نو تثبیت شد و چهارپاره مضمون رمانتیک گرفت که آن هم تحت تأثیر واقعیت جامعه بود، زیرا در جامعهٔ ادبی گرایش عمومی به آن رشد کرده بود؛ بنابراین دو مضمون اجتماع و رمانتیک، شاخصهٔ سبکی چهارپاره در سبک فکری است که هر دو با مسائل جامعه مطابقت دارد و در ادامه جداگانه بررسی شده است.

محتوای اجتماعی: همهٔ چهارپاره‌هایی که تجددخواهان سرودند، در این مضمون است. شعر لاهوتی که ابیاتش در بخشهای قبلی مقاله، بعنوان اولین چهارپاره بررسی شد، مضمون اجتماعی دارد و در دورهٔ استبداد صغیر در حمایت از مردم تبریز سروده شده است که درمقابل استبداد محمدعلی شاه قاجار مقاومت کردند (لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۲۰) یا چهارپارهٔ زیر از جعفر خامنه که در توصیف وطن سروده است و از اندوه وطن، ناراحت است:

ای طلعت افسرده و ای صورت مجروح
آماج غم‌انگیز ستم، ای وطنِ زار
هر سو نگرم خیمه زده لشکر اندوه
محصور عدو مانده تو چون نقطهٔ پرگار (نقل از ترابی، ۱۳۸۲: ۳۳).

در دورهٔ پهلوی، قالبهای دیگر چون قصیده، غزل، مثنوی، و قطعه که در دورهٔ مشروطه، برای مضمون اجتماعی به

کار میرفتند کمتر شد، اما چهارپاره همچنان در این مضمون ادامه یافت. نمونهٔ برجسته و بیادماندنی را میتوان چهارپارهٔ «در امواج سند» مهدی حمیدی معرفی کرد. حمیدی با انتخاب داستان تاریخی و توصیف زندگی جلال-الدین خوارزمشاه در حملهٔ مغول به ستایش وطن، پایداری و مقاومت در نگهداری وطن پرداخت. ابیات پایانی شعر، چنین است:

بلی آنان که ازین پیش بودند — چنین بستند راه ترک و تازی
از آن این داستان گفتم که امروز — بدانی قدر و بر هیچش نبازی
به پاس هر وجب خاکی از این ملک — چه بسیار است آن سرها که رفته
ز مستی بر سر هر قطعه زین خاک — خدا داند چه افسرها که رفته

(حمیدی، ۱۳۸۳: ۱۹۷)

اگرچه محتوای اجتماعی این قالب در تحولات جامعه، با گرایش شاعران به رمانتیسم، تغییر کرد و تبدیل به قالب اصلی رمانتیکهای دههٔ سی شد و همین نیز واقعگرایی در مضمون را نشان میدهد، اما همچنان در هر دهه تا انقلاب اسلامی، شاعران مختلف از این قالب برای بیان استبداد و استعمار استفاده کردند. در این تحول مضمونی، صبغهٔ اجتماعی چهارپاره به شعر نو منتقل شد و رسالت رمانتیسم بر دوش آن افتاد. درواقع میتوان گفت همین مضمون اجتماعی که در این قالب رایج شد، راه برای محتوای شعر نو هموار کرد. نیما وقتی در نظریهٔ شعر نو بیان کرد: «ادبیاتی که با سیاست مربوط نبوده، در هیچ زمان وجود نداشته و دروغ است» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۱۹۰)، از چهارپاره عبور کرد و شاعران دیگر نیز در آن زمان چهارپارههای رمانتیک میگفتند و با عدول از این مضمون، اغلب با قالب شعر نو به شعر اجتماعی رسیدند.

محتوای رمانتیک: مکتب رمانتیسم با این عنوان صریح، از دورهٔ مشروطه مطرح شد، اما در قالب چهارپاره جدّی گرفته نشد؛ زیرا همچنان مضمون اجتماعی غالب بود و در دورهٔ پهلوی از دههٔ بیست تا پنجاه بویژه در دههٔ سی و چهل، در جامعهٔ ادبی ایران بر سر زبانها بود. بعبارتی در این دوره جو مسلط بر شعر، رمانتیسم شده بود (مجد، ۱۳۸۲: ۷۱). کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ نیز گرهگاهی تاریخی شد که شاعران مختلف با سرخوردگی از مسائل جامعه به این مضمون گراییدند. «وقایع پس از کودتای سال ۱۳۳۲ به آتش رمانتیسم دامن زد» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۲۹). بنابراین چهارپاره هم در سیطرهٔ غالب این مضمون در جامعه، استفاده شد و «در گذر زمان به قالب اصلی شعر رمانتیک بدل شد» (صدریٰنیا، ۱۳۹۴: ۳۰). در شعر نو نیز که گرایش اصلی با مضمون اجتماعی بود، همچنان محتوای رمانتیک ادامه یافت. در این محتوا، مضمون غالب، توصیف غم، اندوه، مرگاندیشی، و ناامیدی است. هرکدام از شاعران نیز در تأثیرپذیری از این مکتب با عاطفهٔ شاعرانهٔ خویش، مضامین را آوردهاند. سه نمونه در ذیل آمده است:

توللی با آمدن عید، ناامید است و از اینکه مرگ به سراغ او میآید، شاد است:

چون بوم پرشکسته در این عید بی امید / شادم که آفریده نگیرد سراغ من
مرگ تیره در این شام سرمهفام / بیرون کشد دو چشم و دمد بر چراغ من (توللی، ۱۳۴۱: ۱۵۴).

نادرپور در چهارپارهٔ ذیل از اینکه زندگیش به اندوه گذشته و از عشق بهره نگرفته، غمگین است:

چه شامها که سرآمد چه روزها که گذشت
بدین امید که از عشق بهرهای گیرم
درین خیال خطا لحظهها به غفلت رفت

که بوسه‌ای ز لبی یا ز چهره‌ای گیرم (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۳۵).

مشیری نیز در چهارپارهٔ زیر، در ظلمت ملال‌انگیز خود در حسرت گذشت روزهای جوانی میگرید:

روزی نمیرود که به یاد گذشته‌ها
در ظلمت ملال نگریم به حال خویش
یک دم نمیشود که به یاد جوانیم
از فرط رنج سر نبرم زیر بال خویش (مشیری، ۱۳۸۸: ۳۹).

نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر بررسی سبک‌شناسی چهارپاره با تأکید بر ساده‌نویسی بود و در این بررسی، تحولاتی که در چهارپاره نسبت به دیگر قالبها صورت گرفته و مقدمه‌ای برای تحول شعر معاصر و شعر نو شده است، بررسی گردید. مبانی نظری که در سبک‌شناسی شعر نو وجود دارد، قبل از شعر نو در چهارپاره هم دیده میشود و همین مسئله نشان میدهد که رواج قالب چهارپاره دستاویزی شده است که چارچوبهای کلی شعر کلاسیک کنار زده شود. مهمترین تحول نیز سادگی است که در سبک‌شناسی این قالب دیده میشود و راه را برای تغییر شعر کلاسیک به شعر نو همواره کرده است. اولین آن ساده شدن قافیه است؛ شاعر مکلف نیست طبق قاعده، قافیه بیاورد، بلکه پنج مدل قافیه‌بندی برای آن وجود دارد. خود نیما نیز در شعر *افسانه*، یک بند به پایان هر چهارپاره اضافه کرده و قافیهٔ متفاوت به کار برده است. دومین ساده‌نویسی در سطح زبانی، انتخاب واژه و نحو ساده است. واژه‌های ساده، عاری از تکلف، رعایت منطق دستورزبانی، و کوتاه‌نویسی جملات، شاخصهٔ سبکی دارد و همین موارد در مسیر شعر نو راهگشا بود و نیما نیز در چهارپاره‌هایش از واژه‌های محلی، عناصر امروزی و فضای طبیعت محل زندگی خود استفاده کرد و با نزدیک کردن زبان شعر به زبان نثر، شعر را به سطح زبانی امروز رساند. در سطح ادبی، عاری شدن از تکلفات بلاغی کلاسیک، تصاویر عینی، ساده، و عناصر امروزی خیال دیده میشود و آرایه‌های شاخص آن تشخیص، تشبیه و تکرار است. سادگی بلاغت و کاربرد عناصر امروزی در صور خیال، در شعر نو تثبیت شد و شاعران دیگر از تصویرسازی کلاسیک استفاده نکردند، بلکه تصاویر برگرفته از محیط پیرامون و زندگی شاعر شد. اینگونه تصویرسازی را نیما در چهارپاره‌هایش آغاز کرده بود. در سطح فکری، چهارپاره همسو با واقعیتهای جامعه سروده شده و مضمونی خلاف واقع ندارد، دو مضمون اجتماعی و رمانتیک در آن شاخصهٔ سبکی دارد که در شعر نو، شعر اجتماعی بعنوان اولین مضمون تثبیت شد و شعر رمانتیک به مساوات آن ادامه یافت.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک استخراج شده‌است. آقای دکتر علی سرور یعقوبی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای محمود مرادی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم دکتر فاطمه قهرمانی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Aali Abbas Abad, Youssef. (2010). Approaches of Contemporary Poetry, Tehran: Sokhan.

Amiri Paryan, Parisa. (2010). Couplets and Couplets poets, Tehran: Roozegar.

Ashuri, Dariush. (1998). Poetry and Thought, Tehran: Markez.

Azad, Mahmoud. (2004). Parishadokht Poetry, Life and Poetry of Forough Farrokhzad, Tehran: Sales.

Farahani, Adib al-Mamalek. (2001). Divan Kamel, corrected and carefully edited by Mojtaba Borzabadi Farahani, Tehran: Ferdous.

Farrokhzad, Forough. (2003). collection of poems, Tehran: Negah, Azadmehr.

Hamidi Shirazi, Mehdi. (2013). Divan Hamidi, Tehran: Ataei.

Hamidian, Saeed. (2002). Dastane degardisi (the process of transformations in Nima's poetry), Tehran: Nilofar.

Hossein Pourchafi, Ali. (2008). Contemporary Persian poetry streems, Tehran: Amir Kabir.

Jalali, Behrouz. (1996). Living forever and staying forever, Tehran: Morvarid.

Karimi Hakkak, Ahmad. (2005). The Precursor of Modernity in Persian Poetry, translated by Masoud Jafari, Tehran: Morvarid.

Lahoti, Abolqasem. (1979). Generalities of Abolqasem Lahoti, by Behrouz Moshiri, Tehran: Toka.

Majd, Omid. (2003). New poetry in the field of Simorgh: analysis of new poetry and its ideas and works, Tehran: Omid Majd.

Malekzadeh, Davoud, Farzad, Abdul Hossein & Sabbetzadeh, Mansoureh. (2021). "Analysis of simple writing in Bijan Jalali's romances" *Studies of lyrical language and literature*, 11(41), pp.20-35.

Moshiri, Fereydoun. (2009). The Generalities of Poems, 2 vols., Tehran: Cheshme.

Naderpour, Nader. (2003). collection of poems, Tehran: Negah.

Nima Yoshij. (2006) about poetry and poetry, by Siros Tahbaz, Tehran: Negah.

Nima Yoshij. (2012) complete collection of poems, compiled, copied and edited: Siros Tahbaz, Tehran: Negah.

Pishavari, Adib. (1984). Divan of Persian and Arabic poems and sonnets, Ali Abdur Rasouli's commentary, Tehran: Ma.

Ro'yaee, Yadullah. (1978). from the red platform (az sakkoye sorkh), by Habibullah Rouyaei, Tehran: Morvarid.
Ro'yaee, Yadullah. (2008). collection of poems, Tehran: Negah.
Sadrinia, Baqir. (2014). " Genesis and evolution of the sonnet (chahar-pare) composing in Iran", *Fanon Adabi magazine*, Vol. 1 (12 in a row), pp. 23-32.
Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza. (2004). Periods of Persian poetry until the fall of the monarchy, Tehran: Sokhan.
Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza. (2010). with lamp and mirror, Tehran: Sales.
Shamisa, Siros. (2006). Literary types, Tehran: Mitra.
Taher Ahmad, Amer. (2009). "The origin of Chaharpareh(Couplet) and its place in the modernization of Persian poetry", *Comparative Literature*, 2 series, pp. 7-32.
Tavallali, Fereydoun. (1950). Raha, Tehran.
Tavallali, Fereydoun. (1962). Nafe, Tehran.
Torabi, Ziauddin. (2003). Couplets and Couplets poets, Tehran: Book of Poetry and Stories.
Zarinkoub, Hamid. (1980). Perspectives of New Persian Poetry, Tehran: Toos.
Zarqani, Mehdi. (2012). Vision of contemporary Iranian poetry Tehran: Sales.

فهرست منابع فارسی

آزاد، محمود (۱۳۸۴)، پریشادخت شعر، زندگی و شعر فروغ فرخزاد، تهران: ثالث.
آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، شعر و اندیشه، تهران: مرکز.
امیری پریان، پریسا (۱۳۹۰)، چهارپاره و چهارپاره‌سرایان، تهران: روزگار.
پیشاوری، ادیب (۱۳۶۲)، دیوان قصائد و غزلیات فارسی و عربی، تعلیقات علی عبدالرسولی، تهران: ما.
ترابی، ضیاءالدین (۱۳۸۲)، چهارپاره و چهارپاره‌سرایان، تهران: دفتر شعر و داستان.
توللی، فریدون (۱۳۲۹)، رها، تهران: بی‌نام.
توللی، فریدون (۱۳۴۱)، نافه، تهران: بی‌نام.
جلالی، بهروز (۱۳۷۵)، جاودانه زیستن و جاودانه ماندن، تهران: مروارید.
حسین پورچافی، علی (۱۳۸۷)، جریانهای شعری معاصر فارسی، تهران: امیرکبیر.
حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳۸۳)، دیوان حمیدی (پس از یک سال)، تهران: عطایی.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، داستان دگردیسی (روند دگرگونیهای شعر نیما)، تهران: نیلوفر.
رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، از سکوی سرخ، به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی، تهران: مروارید.
رؤیایی، یدالله (۱۳۸۷)، مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
زرقانی، مهدی (۱۳۹۱)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تهران: ثالث.
زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران: توس.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)، تهران: ثالث.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، انواع ادبی، تهران: میترا.
صدری‌نیا، باقر (۱۳۹۴)، «پیدایش و تحول چهارپاره‌سرایی در ایران»، مجلهٔ فنون ادبی، ش۱(پیاپی ۱۲)، صص ۲۳ ـ ۳۲

طاهر احمد، آمر (۱۳۸۹)، «پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدد شعر فارسی»، ادبیات تطبیقی، پیاپی۲، صص ۷ ـ ۳۲.

عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۰)، جریان‌شناسی شعر معاصر، تهران: سخن.

فراهانی، ادیب‌الممالک (۱۳۸۰)، دیوان کامل، به تصحیح و اهتمام مجتبی برزآبادی فراهانی، تهران: فردوس.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲)، مجموعه اشعار، تهران: نگاه، آزادمهر.

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

لاهوتی، ابوالقاسم (۱۳۵۷)، کلیات ابوالقاسم لاهوتی، به کوشش بهروز مشیری، تهران: توکا.

مجد، امید (۱۳۸۲)، شعر نو در عرصهٔ سیمرغ: تحلیل شعر نو و بررسی عقاید و آثار آن، تهران: امید مجد.

مشیری، فریدون (۱۳۸۸)، بازتاب نفس صبحدمان،کلیات اشعار، ۲ج، تهران: چشمه.

ملک‌زاده، داوود؛ فرزاد، عبدالحسین و ثابت‌زاده، منصوره. (۱۴۰۰). «تحلیل ساده‌نویسی در عاشقانه‌های بیژن جلالی» *مطالعات زبان و ادبیات غنایی* (۴۱)۱۱، صص ۲۵-۳۵.

نادرپور، نادر (۱۳۸۲)، مجموعه اشعار، تهران: نگاه.

نیمایوشیج (۱۳۸۵)، دربارهٔ شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

نیمایوشیج (۱۳۹۱)، مجموعه کامل اشعار، گردآوری، نسخه‌بردای و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

معرفی نویسندگان

محمود مرادی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *m.moradi@isrc.ac.ir*)

علی سرور یعقوبی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir* :نویسنده مسئول)

فاطمه قهرمانی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *f-ghahremani@iau-arak.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Mahmoud Moradi: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *m.moradi@isrc.ac.ir*)

Ali SarVar Yaghoobi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *a-yaghoobi@iau-arak.ac.ir* **:** Responsible author)

Fatemeh Ghahrami: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *f-ghahremani@iau-arak.ac.ir*)