پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدّد شعر فارسی

آمر طاهر احمد *

چکیده

ادبیات فارسی اوایل قرن بیستم میلادی شاهد پیدایش قالب شعری جدیدی بود که ما آن را امروزه به اسم «چهارپاره» می‌شناسیم. این رویداد ادبی با دو پدیدهٔ مهم که این مقطع از تاریخ ادبیات فارسی را رقم می‌زد، هم‌زمان بود. از طرفی در این دوره مفهوم «انقلاب ادبی» به حوزهٔ شعر فارسی راه پیدا کرده و نزد دو گروه سرایندگان متجدّدِ محافظه‌کار و سنّت‌شکن به رهبری محمدتقی بهار و تقی رفعت رواج فراوان یافته بود. این مفهوم را هر یک از دو گروه به راه‌کاری اطلاق می‌کرد که در راه تجدّد شعر فارسی در پیش گرفته بود. از طرف دیگر، منتقدان و تاریخ‌نویسانِ شعرِ فارسی اجماع شبه تام دارند براینکه در این دوره شعر غربی سرچشمهٔ اساسی الهام متجدّدانِ شعر فارسی بود. از آنجا که پیدایش و رواج چهارپاره در این دوره به هیچ وجه پدیده‌ای اتّفاقی و خودجوش نمی‌نماید، این سؤال به ذهن خطور می‌کند که این رویداد ادبی چه رابطه‌ای با دو پدیدهٔ مذکور داشته است؟ در این مقاله، نشان می‌دهیم که قالب چهارپاره از شعر فرانسه و مشخّصاً از شعر ویکتور هوگو سرچشمه گرفته و به آنچه متجدّدانِ محافظه‌کار آن را «انقلاب ادبی» به مفهوم رمانتیسم فرانسه می‌دانستند عینیّت بخشیده است.

---

* عضو انستیتوی ایران‌شناسی فرهنگستان علوم اتریش
پیام‌نگار: amr.ahmed@oew.ac.at

مقدمه

به‌دنبال دگرگونی‌هایی که در صحنهٔ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در اوایل قرن بیستم مخصوصاً بعد از انقلاب مشروطه پدید آمد، تغییر و تحوّل در شعر فارسی نیز به عنوان یکی از ضرورت‌های فرهنگی دورهٔ جدید مطرح شد و به تبع آن مفهوم «انقلاب ادبی» که هدف از آن تجدّد شعر فارسی بود، در محافل ادبی ایران پا گرفت. این مفهوم بر حسب گرایش ادبی مدّعیانش متضمّن دو برداشت متفاوت از تجدّد شعر بود. در واقع متجدّدانِ محافظه‌کار و سنّت‌شکن، که خود را به عنوان دو گروه عمدهٔ اصلاح‌طلبان شعر فارسی قلمداد می‌کردند، از دو دیدگاه مختلف «انقلاب ادبی» را تعریف و تفسیر می‌کردند.

تقی رفعت که عملاً نمایندهٔ گروه سرایندگان متجدّد سنت‌شکن بود اعتقاد داشت که تجدّد ادبیات را می‌بایست در زمینهٔ شکل و زبان و اسلوب ادبی مورد تدقیق و مطالعه قرار داد (به نقل از آرین‌پور ٤٥١–٤٥٢). بهار نیز که ریاست انجمن ادبی تجدّدخواه و در عین حال محافظه‌کارِ «دانشکده» و مدیریت مجلهٔ آن را به عهده گرفته بود در ابتدا تجدّد شعر فارسی را نه در تغییر شکل و زبان، بلکه در تازگی مفاهیم و معانی آن جویا بود. در نخستین نظریه‌ای که دربارهٔ «اصلاح ادبیات» نوشت، بر آن بود که قدم نخست در این راه «اصلاح محیط» است و ادبیات باید با ترویج مضامین اصلاح‌گرایانه در این امر سهیم باشد (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ٤، ۱۷۱–۱۷۸).

چگونگی بهره‌وری از ادبیات خارجی در تجدّد شعر فارسی نیز یکی از نکات بنیادین اختلاف میان دو رویکرد مذکور بود. محافظه‌کارانْ گروه مقابل را به گرته‌برداری از قوالب شعر اروپایی بدون توجه به ضروریات فرهنگِ خودی متّهم می‌کردند و شعر غربی را در ابتدا صرفاً به عنوان سرچشمهٔ مضامین و معانی تازه مورد مطالعه و تفحّص قرار می‌دادند.

اما از سال ۱۳۰۱ شمسی اشعاری در دیوان بهار به چشم می‌خورد که از لحاظ شکل و ساختار با آثار شعری پیشینش تفاوت‌هایی دارد. این اشعار که شمارشان به شش می‌رسد، علی‌رغم اختلاف مختصری که در نوع قافیه‌بندی آنها به‌چشم می‌خورد، ساختار مشترکی دارند که قالب چهارپاره است؛ به عبارت دیگر، از لحاظ شکلی جملگی از بندهای چهارپاره‌ایِ مجزّا از هم تشکیل می‌شوند. **افکار پریشان** و **سرود کبوتر** که به تاریخ ۱۳۰۱ شمسی نگاشته شده‌اند، قدیم‌ترین چهارپاره‌های بهارند (به نقل از بهار ۱۳۸۰، ج ۱، ٣٦٤–٣٦٥) و به دنبال آن

خمسهٔ مسترقه، کسری و دهقان، مرغ شباهنگ و **بنای یادگار** به چشم می‌خورند که به ترتیب در سال‌های ۱۳۰٦ و ۱۳۰۷ و ۱۳۱۱ و ۱۳۱۵ سروده شده‌اند (به نقل از بهار ۱۳۸۰، ج ۱، ٤۱۹، ٤٥٤، ٥۲٤ و ٥۹۰). توضیحی از خود بهار دربارهٔ این اشعار در دیوان او یافت نمی‌شود. ولی برادر کوچکش محمد ملک‌زاده در ضمن توضیحاتی که در خصوص مناسبت سرایش یا نوع اشعار بهار ارائه کرده[۱]، برخی از این چهارپاره‌ها را «دوبیتی» و برخی دیگر را «چکامهٔ دوبیتی» نامیده است. ضمناً **افکار پریشان** و **سرود کبوتر** را شعر «به سبک جدید» خوانده است. نیما یوشیج نیز در *ارزش احساسات* **سرود کبوتر** را «تقلید از روش نوین» توصیف کرده بود[۲]. ملک‌زاده همچنین **مرغ شباهنگ** را «قصیده به طرز برخی آثار مغرب‌زمین» تلقّی کرده است.

در اوایل قرن بیستم میلادی، نویسندگان و منتقدان واژه‌های سبک، طرز، روش و اسلوب را به گونه‌ای مبهم[۳]، گاهی به همان معنای متداول امروزی و گاهی نیز تنها به معنی شکل و قالب شعر، به کار می‌بردند. در مورد اشعار بهار، روشن است که غرض ملک‌زاده از واژهٔ سبک یا روش بیشتر قالب و ساختار شکلی شعر است. مثلاً در مقدّمه‌ای که برای **بنای یادگار** نوشته، آن را «قطعه به سبک نوین دوبیتی» خوانده است؛ واضح است که غرض او از عبارت «سبک نوین» همان قالب جدیدی است که او «دوبیتی»اش نامیده است. اما بر خلاف اظهارات ملک‌زاده، هیچ‌یک از این اشعار از لحاظ ساختاری نه قصیده و چکامه است و نه قطعه. و به نظر می‌رسد که قالبِ نوِ این اشعار با تسمیهٔ آنها به «سبک جدید» یا «سبک به طرز مغرب زمین» چندان بی‌ربط نباشد.

در دیوان رشید یاسمی که یکی از اعضای برجستهٔ انجمن ادبی دانشکده بود نیز به چهار چهارپاره برمی‌خوریم که نخستینِ آنها **هواپیما** از لحاظ قدمت بر چهارپاره‌های بهار مقدّم است.

---

۱. این توضیحات ملک‌زاده در نخستین چاپ دیوان اشعار بهار به چشم می‌خورد. رجوع شود به: بهار ۱۳۳٦. چهره‌زاد ملک‌زاده، در مقدّمهٔ جلد اوّل چاپ جدیدی از دیوان اشعار پدرش، خاطرنشان می‌کند که مقدّمه‌های توضیحی اشعار که در چاپ نخستین دیوان منتشر شده و در چاپ جدید آن نیز بدون تغییر و دستکاری به چاپ رسیده است به قلم محمّد ملک‌زاده عموی ایشان است. رجوع شود به: بهار ۱۳۸۰، ج ۱، ص٤۱.

۲. نیما از این شعر به عنوان **کبوتران من** نام برده و شاید دلیل این اختلاف عناوین آن باشد که احتمالاً خود بهار عنوانی بر اشعار خود نمی‌گذاشته است. به احتمال قوی نیز به همین دلیل بوده که در مقدّمهٔ چاپ دوم دیوان بهار به قلم ملک‌زاده آمده است: «... و نیز عنوان برخی قصاید تغییر [کرد] و عنوان مناسب‌تری به‌جای آن گذارده شد». رجوع شود به: یوشیج ۱۳٦۸، ص ٦٦؛ بهار ۱۳٤٤، ج ۱، ص ب.

۳. کریمی حکّاک به ابهام معنایی این واژه‌ها که در آثار انتقادی این دوره محسوس است اشاره کرده است: کریمی حکاک ۱۹۹٥، ص۲۹۸، پاورقی ۱٤.

هواپیما در سال ۱۲۹۵، **شبی در جنگل** و **آیینهٔ سیّال** در سال ۱۳۰۵ و **صبحانهٔ شاعرانه** در سال ۱۳۰٦ شمسی نوشته شده‌اند (به نقل از یاسمی ۳٤، ۵، ۲ و ٤). بدین ترتیب شاید بتوان **هواپیما** را نخستین نمونهٔ این قالب منظّم در شعر فارسی برشمرد.

تولّد چهارپاره با توجّه به دورهٔ پیدایش آن و هم‌چنین موضعِ ادبیِ سرایندگانِ آن امری شایان تأمّل است. زیرا این قالب که از آن به عناوین «جدید» و «غربی» یاد شده، در دوره‌ای پا به عرصهٔ وجود نهاد که شعر فرانسه منبع اصلی الهام سرایندگان متجدّد واقع شده بود. بهار و یاسمی نیز، به عنوان دو شاعرِ مطرحِ *دانشکده*، در مقابله با شعرای متجدّدِ «سنّت‌شکن»، مدّعی ایجاد یک «تجدّد آرام آرام» در شعر و ادبیات فارسی بودند (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۱، ٤). پیدایش این قالب را در این مقطع از تاریخ ادبیات فارسی نمی‌توان پدیده‌ای اتفاقی و توجیه‌ناپذیر تلقّی کرد. بنابراین اگر همچون ملک‌زاده فرض بر این بگذاریم که این قالب مُلهَم از شعر غربی است، باید به این سؤال‌ها نیز پاسخ داد که این قالب مشخصاً از کدام شعر غربی سرچشمه گرفته است؟ چگونه و به چه هدفی این اقتباس صورت گرفته است؟ چه جایگاهی می‌توان در عرصهٔ تلاش‌های تجدّدخواهانهٔ سرایندگان به این قالب جدید اختصاص داد؟ چرا بهار که در ابتدا تجدّد شعر فارسی را به جنبهٔ معنایی آن محدود می‌کرد و با تقلید از شعر اروپایی به نام تجدّد ادبی مخالفت می‌ورزید، خود به استفاده از این قالب روی آورد؟

در واقع پیدایش چهارپاره در شعر فارسیِ اوایل قرن بیستم با شعر غربی بی‌ارتباط نیست. در ابتدای بحثمان تلاش خواهیم کرد تا نظریه‌ای در باب چگونگی پیدایش این قالب در شعر فارسی ارائه دهیم. سپس به دگرگونیِ اندیشه‌های بهار در زمینهٔ تجدّد شعر فارسی که به روی آوردن او به قالب چهارپاره انجامید خواهیم پرداخت.

دلایل فنّی و تاریخی متعدّدی در دست است که به ما فرصت می‌دهد تا شعر فرانسه را به عنوان سرچشمهٔ تولّد چهارپاره قلمداد کنیم. پیوندی بینامتنی که میان شعری از رشید یاسمی و شعری از ویکتور هوگو یافته‌ایم ما را به سوی طرح این نظریه سوق می‌دهد.

۱. رشید یاسمی و ویکتور هوگو در پیوندی بینامتنی

پروانه و گل (به نقل از یاسمی ۳۱) عنوان شعری است از رشید یاسمی که مانند **هواپیما**

به تاریخ ۱۲۹۵ شمسی سروده شده است. این شعر نخستین بار در بخش اشعار شماره ۷ مجلهٔ *دانشکده* چاپ شد (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۷، ۳۹۳–۳۹٤) و به همراه **هواپیما** از قدیم‌ترین نمونه‌های آن دسته از اشعاری است که تاریخ نگارش آنها در دیوان یاسمی مشخّص است. این شعر در هر دو جنبهٔ معنایی و صوری با یکی از اشعار ویکتور هوگو ارتباط بینامتنی تنگاتنگی دارد. این پیوند بیانگر این حقیقت است که یاسمی که به زبان فرانسه تسلّط داشت و مجموعه مقالات «انقلاب ادبی» را دربارهٔ تاریخ تحوّلات ادبی فرانسه نوشته و در مجلهٔ *دانشکده* به چاپ رسانده بود، با اشعار این شاعر نامدار فرانسوی آشنایی داشته است. این پیوند را در هر دو جنبهٔ مضمون و قالبِ اشعارْ مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱.۱. مضمون اشعار

شعر هوگو قطعه‌ای است غنایی که در سال ۱۸۳۷ میلادی سروده شده و در مجموعهٔ اشعار *آوازهای شفق* (*Chants du Crépuscule*) او درج شده است. این شعر از دو بخش تشکیل شده که بخش نخست آن عنوان ندارد و با شمارهٔ ۲۷ در این مجموعه به ثبت رسیده است (به نقل از هوگو ۹٤–۹۵). متن اصلی این شعر و ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن از این قرار است:

La pauvre fleur disait au papillon céleste :
— Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t’en vas !

Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans les hommes
Et loin d’eux,
Et nous nous ressemblons, et l’on dit que nous sommes
Fleurs tous deux !

Mais, hélas !l’air t’emporte et la terre m’enchaîne.
Sort cruel !
Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine
Dans le ciel!

Mais non, tu vas trop loin ! — Parmi des fleurs sans nombre
Vous fuyez,
Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre
A mes pieds.

Tu fuis, puis tu reviens ; puis t’en vas encore
Luire ailleurs .
Aussi me trouvestu toujours à chaque aurore
Toute en pleurs!

Oh ! pour que notre amour coule des jours fidèles,
Ô mon roi,
Prends comme moi racine, ou donnemoi des ailes
Comme à toi!

گل بیچاره به پروانهٔ آسمانی می‌گفت:
فرار مکن!
ببین که سرنوشت ما چقدر متفاوت است. من می‌مانم،
و تو می‌روی!

لیکن ما همدیگر را دوست می‌داریم، بدون انسان‌ها زندگی می‌کنیم

و به‌دور از آنها،
و ما شبیه به همیم، و می‌گویند که ما
هر دو گُلیم!

ولی، افسوس! باد تو را می‌بَرَد و خاک مرا به بند می‌کشد.
چه سرنوشت دردناکی!
آرزو داشتم که پرواز تو را با نفسم عطرآگین کنم!
در آسمان!

اما نه، تو خیلی دور می‌روی! به همراه گل‌های بی‌شمار
فرار می‌کنید،
و من تنها می‌مانم و چرخش سایه‌ام را می‌نگرم
درکنار پاهایم.

تو فرار می‌کنی، سپس باز می‌گردی؛ باز دوباره می‌روی
تا در جایی دیگر بدرخشی.
از این رو مرا در هر سپیده‌دم باز می‌یابی
غرق در اشک!

آه! تا عشقمان از روزهای وفا سرچشمه بگیرد،
تو ای پادشاه،
چون من ریشه بدوان، یا به من بال ده
مانند خودت!

در این شعر، پروانه و گل از همان ابتدا در پیوندی عاطفی قرار داده شده‌اند و خطاب احساساتی و شِکوه‌آمیز گل به پروانه کلِّ مضمون این قسمت را دربرمی‌گیرد. جوهر این تک‌گویی دردی است که گل از درک نابرابری حالتِ طبیعیِ خود و پروانه بدان دچار شده است. چرا که به ظاهر هر دو شبیه به هم‌اند و گل نامیده می‌شوند، اما در واقع گل به طبعِ خود زندانیِ خاک است و مانند «پروانهٔ آسمانی» از آزادی حرکت برخوردار نیست. گل برای حلّ این مُعضل، در

پایان خطابهٔ خود، دو راه پیش پای پروانه می‌نهد: یا او نیز بال‌های خود را کنار گذارد و مانند گل ریشه در خاک دَواند، یا اینکه به گل نیز مانند خودش یک جفت بال ببخشد. اما در عملْ هیچ‌یک از این دو راه حل امکان‌پذیر نیست.

این شعر در ظاهر حاویِ مضمونی غنایی بیش نیست. اما جنبهٔ نمادین آن در واقع از عشق ناممکن پروانه و گل فراتر می‌رود. لودمیلا شارلز وورتز در کتابی که به شعر غنایی ویکتور هوگو اختصاص داده است نشان می‌دهد که آوازهای شفق شاعر فرانسوی محلّ تجسّم بحران اجتماعی و سیاسیِ بعد از انقلاب سال ۱۸۳۰ است که موجب ازهم گسیختگیِ اقشار جامعهٔ فرانسه شد. پروانه و گل در واقع ناسازگاری میان دو طبیعت را ترسیم می‌کنند که همان تقابل و تضادّ میان طبقات اجتماعی است که به‌نظر هوگو حتی عشق هم قادر به علاج آن نیست (به نقل از شارل‌ـ وورتز ۵۳۰–۵۵۵).

به وضوح می‌توان نکات مشابهی را نزد دو شخصیت شعر **پروانه و گل** یاسمی مشاهده کرد:

به گل گفت پروانه‌ای در چمن — که با من بگوی
که داده تو را و نداده به من — چنین رنگ و بوی؟

ز بویت مرا هوش و سر خیره گشت — ندانم چرا.
سوی تو کشانیدم از طرف دشت — چو آهن‌ربا.

سزد گر بنازی بدین بوی نغز — چو مشک ختن،
کز او گشته تازه‌کنِ هوش و مغز — هوای چمن.

ز تو کم نیم ای گل خوب‌روی — به نقش و نگار،
چرا نیستم چون تو این نغزْبوی؟ — جوابم بیار!

بدو گفت گل کای اسیر نیاز — بدین پرّ و بال،
هنوزت بود جان گرفتار آز — دلت پر ملال.

بلی تو گلی همچو من خوب و پاک — به رنگ و نوا.
ولیکن مرا تکیه باشد به خاک، — تو را بر هوا.

چو پستم مرا باغبان قَدَر — دهد رنگ و بوی.
ندیدی که هر جا بود پست‌تر — رَوَد آب جوی؟

ولیکن نزیبد که آزاده‌ای — چو تو نیکبخت
بَرَد رشک بر حال افتاده‌ای — در این دام سخت.

ترا گر نه بویی است ای فرّه‌مند، — نه آخر چو من
به خاک سیه نیستی پای‌بند — به طرف چمن.

به هر سو توانی شدن پر گشا — خرامان و شاد.
چو گل گاه بر شاخ و گه در هوا — رَوی همچو باد.

به هر گل که خواهی، نشینی به ناز — چو حور بهشت.
گهی در نشیبی و گه بر فراز — در اطراف کشت

برو شکر آزادی خویش گوی — که این بوی و رنگ
هماره مرا سختی آرد به روی — به زندان تنگ.
به آزادی ار در سپنجی سرای — دمی زنده‌ای
از آن به که صد سال مانی به جای — اگر بنده‌ای.

(به نقل از یاسمی ۳۱-۳۲)

شخصیّت دادن به گل‌ها و جانوران یا همان «پرسونیفیکاسیون» (personnification) در شعر فارسی از دیرزمان رایج بوده است. پروانه و گل دو چهرهٔ شناخته‌شدهٔ این فنّ در شعر فارسی هستند. اما در شعر کلاسیک پیوندی عاطفی میان این دو شخصیّت وجود نداشته است و حتی مخاطبِ هم نیز واقع نمی‌شوند. این بلبل است که همیشه در عشق گل آواز می‌خواند

در حالی که پروانه مُدام در سوز عشق شمع است و به گرد آن می‌چرخد. مثلاً حافظ می‌گوید:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش　　گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

و سعدی می‌گوید:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت　　شنیدم که پروانه با شمع گفت
که من عاشقم گر بسوزم رواست　　تو را گریه و سوز باری چراست؟
(به نقل از سعدی، ۱۱٤)

در بیت زیر از بهار نیز تعبیر واضحی از این نوع شخصیت‌پردازی‌های کلیشه‌ای را می‌توان ملاحظه کرد :

بلبل از شوق گل و پروانه از سودای شمع　　هرکسی سوزد به نوعی در غم جانانه‌ای
(به نقل از بهار ۱۳۸۰، ج ۲، ٤۲۵)

در واقع، در شعر یاسمی است که برای نخستین بار پروانه و گل همدیگر را مخاطب قرار می‌دهند. دو بُن‌مایه (موتیف) که در ساختار شعر هوگو نقش اساسی ایفا می‌کنند در این شعر به وضوح دیده می‌شوند و بر این حقیقت دلالت دارند که در این نوعِ جدیدِ شخصیت‌پردازی، شعر ویکتور هوگو الهام‌بخش یاسمی بوده است. بُن‌مایهٔ اول تشابهِ میان دو شخصیت است که در ابیات ۷ و ۸ شعر هوگو به وضوح بیان شده است، آنجا که گل به پروانه می‌گوید: «و ما شبیه به همیم، و می‌گویند که ما هر دو گُلیم». همان بُن‌مایه را یاسمی سه بار در ابیات ۷ و ۱۱ و ۲۰ شعر خود آورده است.

بُن‌مایهٔ دوم نابرابری و تضادّ طبیعت دو شخصیت «مشابه» است که موجب دوری آنها از یکدیگر می‌شود. در واقع وظیفهٔ بُن‌مایهٔ اول که تشابه شخصیت‌هاست زمینه‌سازی برای برجسته کردن بُن‌مایهٔ دوم است که اختلاف حاکم بر طبیعت آنهاست. در بیت ۹ شعر هوگو، گل خطاب به پروانه می‌گوید: «ولی افسوس! باد تو را می‌برد و خاک مرا به بند می‌کشد». در ابیات ۱۲ و ۱۷ و ۱۸ شعر یاسمی نیز به همین بُن‌مایه برمی‌خوریم.

البته این اقتباس که سرچشمهٔ خلاقیّت تازه‌ای در شعر یاسمی بوده به‌هیچ وجه به معنی نسخه‌برداری از شعر هوگو نیست. لذا طبیعی است که این دو متن از لحاظ مضمون تفاوت‌هایی نیز با هم داشته باشند. مثلاً در شعر یاسمی، عشق جایگاهی اساسی در متن ندارد، بلکه در آن بیشتر بر مفهوم آزادی تکیه شده است.

گل شعر یاسمی با گل شعر کلاسیک فارسی نیز کاملاً یکسان نیست. واضح است که نقشی که گل در این شعر دارد با نقشی که قبلاً در شعر فارسی ایفا می‌کرده متفاوت است. گل شعر فارسی مظهر زیبایی و جذابیّت بود و بدان می‌بالید. اما در این شعر، گل از زیبایی خود شکوه می‌کند که به قول خودش سرانجام سبب هلاکش می‌شود. گل شعر یاسمی نوای شکوه‌آمیز خود را وقف همتای انسانی خود یعنی زن می‌کند و در واقع تمثیلی از زن جامعهٔ ایرانیِ آن زمان است که با اینکه زیبا و لطیف است، اما این زیبایی و لطافت سرانجام موجب محرومیّت او از حقوق انسانی و اجتماعی‌اش شده و جامعه را بر او به زندانی بزرگ مبدّل کرده است.

می‌دانیم که آزادی سیاسی و اجتماعی از مضامین بارز شعر فارسی دورهٔ بیداری بود (به نقل از یاحقی ۱۸–۲۱). بهار نیز در مجلهٔ *دانشکده* اشعاری را که به قول او مضامین اخلاقی و عمومی دارند «شعر خوب عمومی» نامید و ترویج آزادی را بخشی از این نوع مضامین معرفی کرد (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ٦، ۲۸٦). و بیشتر صفحات شعری مجله را بدانها اختصاص داد. بی شکّ به دلیل همین مضمون آزادیخواهانه بود که **پروانه و گل** نخستین بار در شمارهٔ ۷ مجلهٔ *دانشکده* به چاپ رسید.

اما پیوند بینامتنی این دو شعر صرفاً به جنبهٔ مضمون آنها محدود نمی‌شود، بلکه قالب آنها را نیز در برمی‌گیرد.

۲.۱. قالب اشعار

از لحاظ ترتیب مصراع‌ها و قافیه‌ها، **پروانه و گل** مشابهت قابل توجّهی با شعر هوگو دارد. قالب شعر هوگو را به فرانسوی کَتْرن (quatrain) یعنی «چهاربیتی» می‌نامند، زیرا از شش بند یکسانِ چهاربیتی تشکیل یافته که در آن ابیات به ترتیب «الف ب الف ب» هم‌قافیه شده‌اند[۱].

۱. در یک «چهاربیتی» (quatrain) فرانسوی ترتیب قافیه‌بندی همهٔ بندها یکسان است، اما بندها هم‌قافیه نیستند و حدّ معیّنی برای تعداد آنها وجود ندارد.

این ترتیبِ یک در میان قافیه‌ها را فرانسویان «قافیهٔ متقاطع» (rime croisée) می‌نامند که در ترتیب ابیات نیز رعایت شده است. به‌عبارت دیگر، توالی ابیات بلند و کوتاه ۱۲ و ۳ هجایی نیز از ترتیب متقاطع «الف ب الف ب» تبعیّت می‌کند:

La pauvre fleur disait au papillon celeste:	۱۲ هجا، قافیهٔ الف
Ne fuis pas!	۳ هجا، قافیهٔ ب
Vois comme nos destins sont différents .Je reste,	۱۲ هجا، قافیهٔ الف
Tu t’en vas!	۳ هجا، قافیهٔ ب

با اینکه در نسخهٔ چاپ شده در مجلهٔ *دانشکده* مصراع‌های شعر یاسمی دو به دو به‌گونه‌ای افقی درج شده‌اند، اما کافی است که آنها را به ترتیب قرائت به صورت عمودی قرار دهیم تا شکلی شبیه به شکل شعر هوگو به‌دست آید:

به گل گفت پروانه‌ای در چمن	(فعولن فعولن فعولن فعل)، قافیهٔ الف
که با من بگوی،	(فعولن فعل)، قافیهٔ ب
که داده تو را و نداده به من	(فعولن فعولن فعولن فعل)، قافیهٔ الف
چنین رنگ و بوی؟	(فعولن فعل)، قافیهٔ ب

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این مورد نیز همانند شعر هوگو مصراع‌های کوتاه و بلند، هم از لحاظ قافیه و هم از لحاظ وزن، ترتیب متقاطع دارند. اما قالب **پروانه و گل**، چنان که در مجلهٔ *دانشکده* به چشم می‌خورد، می‌تواند در عین حال یک مثنوی مستزاد[۱] نیز باشد، چرا که در آن ابیات به توالیِ هم و بدون فاصله قرار داده شده‌اند.

---

۱. برای تعریف قالب مستزاد و انواع آن رجوع شود به : شمیسا ۱۳۸۷ (۱)، ص ۳۱۲-۳۱٤.

به گل گفت پروانه‌ای در چمن — که با من بگوی
که داده تو را و نداده به من — چنین رنگ و بوی؟
ز بویت مرا هوش و سر خیره گشت — ندانم چرا !
سوی تو کشانیدم از طرف دشت — چو آهن‌ربا.

تنها در دو مورد، توالی ابیات با علامت ستاره متوقف شده که بیشتر بیانگر تغییر معنایی است و در اشعار بسیار دیگری که در مجلهٔ *دانشکده* به چاپ رسیده است، چنین توقف‌هایی را می‌توان ملاحظه کرد که در واقع تغییری در نوع قالب شعر وارد نمی‌کند[۱]. این ستاره‌ها را به احتمال بسیار بهار در متن وارد کرده است، زیرا در دیوان خود بهار به موارد مشابه بسیاری به‌خصوص در قصیده‌هایش می‌توان برخورد[۲]. امّا در دیوان یاسمی چنین نیست. با این حال مثنوی مستزاد نامیدن این شعر به‌هیچ‌وجه نمی‌توانست به معنی نفی رابطهٔ قالب این متن با شعر هوگو باشد. در این حالت می‌شد دلیل انتخاب قالب مثنوی مستزاد برای این شعر را همان شباهتی قلمداد کرد که با قالب شعر هوگو دارد.

اگر شکل چاپ نخست این شعر در مجلهٔ دانشکده شکل اصلی آن بود، می‌شد بدون هیچ تردیدی آن را مثنوی مستزاد خواند. اما ظاهراً این ترتیب ابیات که در **پروانه و گل** *دانشکده* به چشم می‌خورد، ترتیب اصلی آنها نیست. در واقع شکل این شعر آن‌گونه که در دیوان یاسمی به چاپ رسیده، با شکل نسخهٔ *دانشکده* تفاوت دارد و می‌تواند به مثابهٔ فرم اصلی آن تلقّی گردد، زیرا تاریخ نگارش آن به دو سال قبل از اولین چاپ آن در *دانشکده* باز می‌گردد[۳]. در این دیوان، **پروانه و گل** مانند سرچشمهٔ فرانسوی خود به مقاطع چهارمصراعی مجزّا از هم تقسیم شده است (به نقل از یاسمی ۳۱-۳۲). این تقسیم‌بندی از طرفی رابطهٔ بینامتنی آن با شعر هوگو را استحکام می‌بخشد و از طرفی دیگر این امکان را منتفی می‌کند که آن را به طور قطع یک مثنوی مستزاد بخوانیم. پس قالب این شعر چیست؟ به نظر می‌رسد **پروانه و گل** از لحاظ قالب ترکیبی از «چهاربیتی» فرانسوی و مثنوی مستزاد فارسی باشد.

---

۱. در ترجمهٔ «نظمی قطعه بوالو» از بهار تحت عنوان *پیروس* دو بار از این ستاره‌ها استفاده شده است. چنین ستاره‌هایی در متن فرانسوی شعر وجود ندارد. رجوع شود به *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۲، ص ۱۰۶-۱۰۷؛ بوالو ۱۹۸۵، ص ۱۶۸-۱۷۳.

۲. به‌عنوان مثال، قصیده‌های *کیک‌نامه* و *فردوسی*‌اش را ببینید : بهار ۱۳۸۰، ج ۱، ص ۳۱۱-۳۱۲ و ۳۴۰-۳۴۱.

۳. اینکه سال ۱۲۹۵ شمسی به عنوان تاریخ نگارش این شعر در دیوان یاسمی به ثبت رسیده، بیانگر این است که به احتمال زیاد ناشر دیوان یاسمی به نسخه‌ای قدیمی‌تر از نسخهٔ *دانشکده* این شعر دسترسی داشته است.

اما رابطهٔ میان اشعار یاسمی و هوگو از لحاظ شکل و قالب به همین یک نمونه تمام نمی‌شود.

۲. چهارپاره: اقتباسی از «ذوقافیتین» فرانسوی

پیوند بینامتنی مذکور حال به ما این فرصت را می‌دهد که نظریهٔ دیگری دربارهٔ قالب شعری تازه‌ای که به همان تاریخ نگارش **پروانه و گل** در دیوان یاسمی به چشم می‌خورد، ارائه دهیم. زیرا شعر **هواپیما** نیز که مانند **پروانه و گل** در سال ۱۲۹۵ شمسی نوشته شده، از بندهای چهارپاره‌ای مجزّا از هم تشکیل می‌شود که از لحاظ وزن و ترتیب قوافی یکسان‌اند:

ای طایر تُندسِیرِ زیبا
کت زآهن و رویْ استخوان است
وقتیت بر این زمین مکان است
گاهیت به نزد ابر مأوا

چون میل کنی به سوی افلاک
بال و پر تو به جنبش آید
پا و سر تو به گردش آید
لختی بخزی چو مار بر خاک.
(به نقل از یاسمی ۳٤)

...
(مفعولُ مفاعلن فعولن)

در هر بند پاره‌ها با قافیهٔ «الف ب ب الف» به هم پیوند داده شده که در شعر فارسی بی‌سابقه بوده است. فرق اساسی این قالب با قالب **پروانه و گل** این است که شباهتی با هیچ یک از انواع مستزاد شعر فارسی ندارد. همین حال شامل چهارپاره‌های دیگر یاسمی نیز می‌شود. مثلاً **شبی در جنگل** چهارپاره‌ای است که بندهای آن قافیهٔ متقاطع «الف ب الف ب» دارد:

خرّم آن ساعتی که طلعت ماه
بدرخشد ز حجله‌خانهٔ کوه
وان پراکنده نور او ناگاه
راه یابد به جنگل انبوه

چون پراکنده سیم نور و قمر
شود از شاخ بر زمین غربال
راست گویی که زیر شاخ شجر
جوشد از خاک قطره‌های زلال.
(به نقل از یاسمی ۵)

...
(فاعلاتن مفاعلن فع لن)

اگر قالب **پروانه و گل** را قدمی در راه خلق قالبی جدید با الهام گرفتن از شعر فرانسه در نظر بگیریم، در **هواپیما** شاعر یک قدم از آن فراتر می‌رود. در همان مجموعه اشعار هوگو، نمونه‌های متعدّدی متشکل از بندهای چهاربیتی می‌توان یافت که در آن ابیات با قافیهٔ «الف ب الف ب» یا «الف ب ب الف»، که به فرانسه آن را «قافیهٔ تودرتو» (rime embrassée) می‌خوانند، به هم گره خورده‌اند. به عنوان مثال *سرآغاز* (*Prélude*) عنوان شعری از مجموعهٔ *آوازهای شفق* ویکتور هوگوست که از بندهای «چهاربیتی» با قافیهٔ متقاطع تشکیل می‌شود.

De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes?	الف
Tous les fronts sont baignés de livides sueurs.	ب
Dans les hauteurs du ciel et dans le cœur des hommes	الف
Les ténèbres partout se mêlent aux lueurs	ب

[…]
(به نقل از هوگو ۲۱)

که ما به خود شک داریم (*Que nous avons le doute en nous*) نیز عنوان شعر دیگری از

همان مجموعه است که از بندهای «چهاربیتی» با قافیهٔ تودرتو تشکیل می‌شود.

De nos jours, — plaignezvous, vous, douce et noble femme ! —	الف
L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau.	ب
Un serpent est visible en la source de l'eau,	ب
Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.	الف
[…]	

(به نقل از هوگو ۱۲۲)

گفتیم که از سال ۱۳۰۱ شمسی به بعد قالب چهارپاره به دیوان بهار نیز راه پیدا کرد. غلامعلی رعدی آذرخشی در سخنرانی‌ای که در نخستین کنگرهٔ شعر فارسی در سال ۱۳٤۷ در موضوع شعر معاصر ایراد کرده است، دربارهٔ آثار شعریِ بعد از سال ۱۳۰۰ بهار، مخصوصاً چهارپاره‌های او، می‌گوید:

> در اوایل این دوره، ملک الشعرا بهار در عین ادامهٔ سرودن قصایدی به سبک قدیم با موضوعاتی تازه، منظومه‌های دیگری نیز به سبک ذوقافیتین سرود که هم از حیث فکر و موضوع و هم از حیث شکلِ ظاهریِ شعر، تازگی خاصی در آن محسوس است؛ از قبیل منظومهٔ *افکار پریشان* و *کبوترهای من*... (به نقل از رعدی آذرخشی ۱۰۹۱).

واضح است که آذرخشی در مورد این دسته از اشعار بهار واژهٔ ذوقافیتین را به کار برده است که معنی تحت اللفظی آن «دو قافیه‌ای» یا «جفت قافیه‌ای» است. اما این تسمیه در صنعت شعر کلاسیک فارسی تعبیری است از قافیه‌بندی خاصّ دیگری. ذوقافیتین در واقع عبارت است از بیتی که در آن مصراع‌ها به‌عوضِ یک جا، در دو جای جداگانه هم‌قافیه‌اند (به نقل از سبزواری ۱۲۹–۱۳۰). مثلاً در این بیت از نظامی می‌خوانیم:

خداوندا درِ توفیق بگشای نظامی را ره تحقیق بنمای

(به نقل از نظامی گنجوی ۱۲٤)

در این بیت، مصراع‌ها یک بار در دو واژهٔ **توفیق** و **تحقیق** و بار دیگر در دو واژهٔ **بگشای** و **بنمای** هم‌قافیه‌اند. به‌عبارت دیگر، اصل ذوقافیتین بودن با دو قافیه و لزوماً در مصراع‌های یک بیت صورت می‌گیرد. اما در اشعار بهار که آذرخشی ذوقافیتینشان خوانده است، این نوع قافیه‌بندی به چشم نمی‌خورد. در واقع آذرخشی این تسمیه را فراتر از معنی قدیمی آن در وصف آن دو قافیه‌ای به کار برده که در چهارپاره‌های بهار پاره‌های هر بند را به گونه‌ای متقاطع یا تودرتو به هم گره می‌زنند.

اما بر خلاف ظاهر امر، آذرخشی اولین کسی نیست که این تسمیه را در وصف این قبیل اشعار به کار برده است. او در این مورد به احتمال بسیار از خود بهار پیروی کرده است. بهار در مقاله‌ای که با عنوان *انتقادات در اطراف مرام ما* در پاسخ به تقی رفعت نوشته و در شمارهٔ ۳ مجلهٔ *دانشکده* به سال ۱۲۹۷ ــ چهار سال قبل از نگارش نخستین چهارپارهٔ خود ــ چاپ کرده است، می‌نویسد:

> ... ولی مثل بعضی متجددین نوظهور (که به هیچوجه با ادبیات فارسی و حتی لسان فارسی آشنایی نداشته و ادبیات عجم را بالمرّه از گَردهٔ ادبیات اروپا می‌خواهند اصلاح کنند) هم نیستیم که از تجدید ترکیبات لفظیه فقط به تقلید یک ذوقافیتین فرانسه مثلاً ــ و از تجدید ترکیبات معانی و بیانی، به‌تقلید تشبیهات ناقص، یا به شرح بعضی از معتقدات جدیده اکتفا نماییم... (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۳، ۱۲۳).

روشن است که بهار قبل از کاربرد این نظام قافیه‌بندی جدید در اشعار خود، با آن آشنایی کامل داشته و تسمیهٔ ذوقافیتین را در اشاره به آن به‌کار برده است. کما اینکه به قول خودش با تقلید از آن به نام تجدّد ادبی مخالفت می‌ورزیده است. این خطاب انتقادآمیز در اصل متوجّه سرایندگان متجدّد تبریز بود، اما به گونه‌ای غیر مستقیم رشید یاسمی را نیز مخاطب قرار می‌داد که دو شعر **پروانه و گل** و **هواپیمای** او حتّی از نمونه‌های سرایندگان تبریز هم قدیم‌تر است[۱].

---

۱. سیروس شمیسا در *انواع ادبی* بر این عقیده است که «اولین چهارپاره را جعفر خامنه‌ای تبریزی سرود (حدود ۱۳٤۲ هـ . ق) و بهار و حبیب یغمایی و حمیدی و رشید یاسمی و صورتگر از او تقلید کردند». وی در این اظهارنظر خود به کتاب *شعر جدید فارسی* نوشته محمد اسحق اتّکا کرده است. اما این سخن اسحق از دو لحاظ فاقد اعتبار است: اول اینکه شش سال قبل از تاریخ مذکور ــ یعنی در سال ۱۳۳٦ هـ . ق/۱۲۹۷هـ . ش ــ چهارپاره‌ای از خامنه‌ای تحت عنوان **زمستان** در *دانشکده* چاپ شده است. دوم اینکه، چنان‌که پیش‌تر ذکر کردیم، **هواپیمای** یاسمی که در قالب چهارپاره سروده شده است دو سال قبل از **زمستان** ــ به سال ۱۲۹۵ شمسی ــ نگاشته شده است. رجوع شود به : شمیسا ۱۳۸۷ (۱)، ص ۳۱٤؛ *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۱۰، ص ۵۵۹-۵٦۱.

شاید به دلیل مخالفت اولیهٔ بهار با اقتباس این فرم بوده باشد که شکل **پروانه و گل** یاسمی نیز که در مجلهٔ *دانشکده* چاپ شد با شکل اصلی آن تفاوت داشت. بهار ملک‌الشعرا و رئیس انجمن دانشکده و مدیر و مسئول مجلهٔ آن بود و خود بر تدوین و چاپ شماره‌های این مجله نظارت کامل داشت. به احتمال بسیار از موقعیّت ادبی و اجتماعی والای خود استفاده کرده و تغییراتی در شکل **پروانه و گل** داده است، تا آن را از منبع فرانسوی اش دور سازد و به یک مثنوی مستزاد مبدّل کند.

تا اینجا آنچه بیان کردیم بدین معنی نیست که پیش‌تر دربارهٔ چگونگی پیدایش چهارپاره اظهارنظر نشده است. لکن نظر غالب در نزد منتقدان این بوده که چهارپاره از برخی قوالب شعر کلاسیک فارسی سرچشمه گرفته است.

۳. رابطهٔ چهارپاره با دوبیتی و رباعی کلاسیک

تازگیِ ظهور این قالب در شعر فارسیِ اوایل قرن بیستم میلادی سبب شد که سرایندگان و منتقدان به تسمیه‌های گوناگونی از آن نام ببرند. دیدیم که ملک‌زاده اصطلاح دوبیتی را دربارهٔ بیشتر آنها به کار برده است. حقوقی و شمیسا آن را چهارپاره نامیده‌اند که امروزه جاافتاده و تثبیت شده است (به نقل از حقوقی ٤٤۲؛ شمیسا ۱۳۸۷ (۱)، ۳۱٤). با این‌حال «دوبیتی» یا «دوبیتی پیوسته» تلقّی کردن این قالب از طرف ملک‌زاده و برخی دیگر از منتقدان حاکی از باور رایجی است مبنی بر اینکه چهارپاره از دوبیتی یا رباعی شعر کلاسیک فارسی سرچشمه گرفته است. مثلاً نورالدین مقصودی، در مقاله‌ای که به این قالب اختصاص داده است، آن را «دوبیتی پیوسته» می‌خواند و با استناد به نظر خانلری دربارهٔ علّت پیدایش این قالب جدید معتقد است که چون دوبیتی کلاسیک قالب کوچکی بوده و گنجایش لازم را جهت دربرگرفتن مقصود شاعر نداشته است، شعرا از دوبیتی‌های پیوسته به قصد جبران این نقیصه سود جسته‌اند. به عبارت دیگر، مقصودی معتقد است که این قالب متشکّل از دوبیتی‌ها یا رباعی‌هایی است که به توالیِ هم نوشته می‌شده‌اند. اما مقصودی تحلیل و تفسیر مقایسه‌ای این قالب‌ها را مبنای این نظریه‌پردازی قرار نمی‌دهد (به نقل از مقصودی ٦۸٤–٦۸٦).

اگر پیدایش چهارپاره در شعر فارسی در وهلهٔ اول از دوبیتی یا رباعی کلاسیک سرچشمه

گرفته باشد، طبیعتاً این انتظار می‌رود که نخستین نمونه‌های آن با این قالب‌های کهن شعر فارسی رابطهٔ تنگاتنگ فنّی داشته باشند، از آن رو که رباعی و دوبیتی خصوصیّات شکلی مشخّص و شناخته‌شده‌ای دارند. این دو قالب که فقط از لحاظ وزن با هم متفاوت‌اند تنها یک قافیه دارند. در رباعی ترتیب قافیه‌ها دو نوع است: در نوع اول آن، به‌غیر از مصراع سوم که بی‌قافیه است، دیگرمصراع‌ها هم‌قافیه‌اند (ب ب ــ ب) و در نوع دوم هر چهار مصراع هم‌قافیه‌اند (ب ب ب ب) (به نقل از شمیسا ۱۳۸۷ (۱)، ۲۹۵–۲۹۷). در دوبیتی تنها یک ترتیب قافیه وجود دارد که عبارت است از (ــ ب ــ ب). به عبارت دیگر، مصراع‌های اول و سوم دوبیتی بی‌قافیه‌اند. ولی چنان‌که قبلاً بدان اشاره شد، برخلاف رباعی و دوبیتی، بندهای چهارپاره‌های نخستینِ یاسمی و بهار دو قافیه دارند که پاره‌های آن را به گونه‌ای متقاطع (الف ب الف ب) و یا تودرتو (الف ب ب الف) به هم گره می‌زنند.

این مقایسه را می‌توان حتی به شاخص وزن اشعار نیز گسترش داد. می‌دانیم که رباعی فارسی منحصراً در بحر هزج سروده شده است. شمیسا در کتاب *سیر رباعی* فهرست کاملی از اوزان مختلف رباعی را که همگی در بحر هزج‌اند ارائه داده است (به نقل از شمیسا ۱۳۸۷ (۲)، ۲۴۹–۲۵۳). وزن دوبیتی نیز هزج مسدّس محزوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) است (به نقل از شمیسا ۱۳۸۷ (۱)، ۲۹۶). بهار و یاسمی هر دو رباعی نیز سروده‌اند که از لحاظ وزنی به هیچ وجه از این قاعده مستثنی نیست. نمونه‌ای از رباعیات بهار و یاسمی را به همراه وزنی که در آن سروده‌اند، در زیر می‌آوریم:

بهار :

من برگ گلم باغ شبستان من است	الف
و آن بلبل خوش‌لهجه غزلخوان من است	الف
نوباوه شب که شبنمش می‌خوانند	ــ
هر صبح به نیم بوسه مهمان من است	الف

(به نقل از بهار ۱۳۸۰، ج ۲، ۵۰۹).
(مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعول)

یاسمی :

عمری ز پی خیال بیهوده شدیم	الف
سودی نگرفته زود پژمرده شدیم	الف

از جام حیات لب نیالوده هنوز — (به نقل از یاسمی ۱۳۸).
از تهمت زندگانی آلوده شدیم الف
(مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعول)

با اینکه **هواپیما** در بحر هزج نوشته شده، ولی نوع وزن آن نه با اوزان رباعی مطابقت دارد و نه با وزن دوبیتی[۱]. **شبی در جنگل** نیز در بحر خفیف سروده شده است. در چهارپاره‌های بهار نیز وضع کمابیش به همین منوال است. **سرود کبوتر** که قافیهٔ متقاطع دارد تنها چهارپارهٔ بهار است که وزن آن با یکی از اوزان رباعی مطابقت می‌کند. اما دیگر چهارپاره‌های بهار در اوزان رباعی سروده نشده‌اند. وزن هزج **بنای یادگار** از اوزان شناخته‌شدهٔ رباعی نیست. **افکار پریشان**، **خمسهٔ مسترقه** و **کسری و دهقان** همگی در بحر خفیف سروده شده‌اند و **مرغ شباهنگ** نیز در بحر رمل. بدین ترتیب نخستین چهارپاره‌های یاسمی و بهار با خصوصیّات وزنی و قافیه‌ای رباعی و دوبیتی فارسی رابطهٔ تنگاتنگی ندارند که بتوان پیدایش این قالب را در وهلهٔ اول به این انواع کلاسیک ربط داد. با این‌حال نمی‌توان از شباهت مختصری که چهارپاره از لحاظ شمار چهارگانهٔ پاره‌های آن با این دو قالب قدیمی دارد تماماً چشم پوشید. بی‌شک همین شباهت سبب شده است که این قالب شعری فرانسه بیشتر از دیگر قوالب شعری این زبان مورد توجه یاسمی و بهار قرار گیرد.

اما سؤالی که در اینجا به ذهن خطور می‌کند این است که چهارپاره چه جایگاهی در حوزهٔ تلاش‌های تجدّدخواهانهٔ سرایندگان *دانشکده* داشته و اصولاً چه نقشی در «انقلاب ادبی» متجدّدان محافظه‌کار ایفا کرده است؟

٤. چهارپاره : نماد یک تحوّل فکری

گفتیم که بهار در شمارهٔ ۳ مجلهٔ *دانشکده* مخالفت خود را با کاربرد این قالب به نام تجدّد شعر فارسی ابراز کرد. اما در شمارهٔ ۱۰ همان مجله چهارپارهٔ **زمستان** جعفر خامنه‌ای شاعر

۱. همهٔ اوزان رباعی بدون استثنا مثمّن هستند، اما وزن **هواپیما** مسدّس است. رک: شمیسا ۱۳۸۷ (۲)، ص ۲٤۹-۲۵۳.

متجدّد تبریز را، که قافیهٔ متقاطع داشت، به چاپ رساند. خود او هم چهار سال بعد قالب چهارپاره را در اشعار خود به‌کار برد. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که علّت این تغییر موضع چه بود؟

گروه سرایندگان متجدّد و در عین حال «محافظه‌کار» *دانشکده* که بهار سرپرستی آن را برعهده داشت، در عکس‌العملی نسبت به اقدامات تجدّدخواهانهٔ شعرای متجدّد تبریز و به هدف «تجدیدنظر در طرز و رویّهٔ ادبیات ایران» در ضمن «احترام اسلوب لغوی و طرز ادای عبارات اساتید متقدم» (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۱، ۲) تأسیس شده بود. دانشکده در واقع یک انجمن زنده و پویای متشکّل از برخی از سرایندگان و نویسندگان جوان آن زمان همچون یاسمی، نفیسی، آشتیانی (عباس اقبال) و دیگران بود که علی‌رغم پافشاری بر حفظ خصوصیّات زبانی و شکلی شعر فارسی، به همراه بهار به دنبال راه تازه‌ای در ابداع ادبی و شعری بودند. این انجمن هر چند گاه یک بار تشکیل جلسه می‌داد و اعضای آن درباره تجدّد ادبی تبادل آرا می‌کردند و در مضامین مختلف شعر می‌سرودند و در ترجمهٔ اشعار غربی به نثر و نظم خودآزمایی می‌کردند و به شناختن و شناساندن تاریخ ادبیات ملل اروپایی مخصوصاً فرانسه عنایت و توجه داشتند. طبیعی است که در چنین محفلی جا برای تغییر موضع نیز فراهم باشد.

بهار در نخستین تلاش خود در راه ارائهٔ یک نظریهٔ تجدّد ادبی مقاله‌ای تحت عنوان *انتقادات در اطراف مرام ما* در شمارهٔ ۳ مجلهٔ *دانشکده* چاپ کرد. در این مقاله ابتدا «تقلید ادبیات ملل فاتحه» را به مثابهٔ تقلید کودک از پدرش خواند که با پوشیدنِ کفش‌های بزرگ پدر، بابا نمی‌شود (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ٤، ۱۷۸)، و اندکی فراتر اذعان داشت که باید بر اصلاح ادبیات در هر دو جنبهٔ معنوی و لفظی آن کوشید. اما در ادامهٔ مطلب، تجدّد شعر فارسی را منحصراً بر جنبهٔ مضمون شعری بنا نهاد. بهار نخست به تعریف اصلاح معنوی ادبیات پرداخت و گفت که مضامین ادبی باید اصلاح محیط را مدّ نظر داشته باشند، تا اصلاح محیط نیز به نوبهٔ خود به اصلاح ادبیات منجر شود. اما نوبت که به تعریف اصلاح لفظی و شکلی ادبیات رسید، نه تنها برنامه‌ای عملی و روشن در جهت اجرای آن ارائه نداد، بلکه بر حفظ خصوصیّات فنّی و زبانی ادبیات کهن پافشاری کرد و نوشت:

اما در اصلاحات لغوی، در طرز ادای کلمات و اصطلاحات، در اوزان و شقوق ضرب و تقطیع، بایستی نگذاشت که آنچه داریم از دست برود، در اینجا بایستی قدری کلاسیکی شد... (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۵، ۲۳۳).

به احتمال بسیار به همین دلیل هم بود که بهار **پروانه و گل** یاسمی را به همان شکل اصلی آن که با منبع فرانسوی‌اش قرابت بیشتری داشت، در مجلهٔ *دانشکده* چاپ نکرد.

اما این نظریهٔ محافظه‌کارانه چندان دوام نیاورد و چندی نگذشت که تحوّل مهمّی در نظریهٔ تجدّد ادبی بهار بروز کرد. هنگامی که یاسمی در هشتمین قسمت از مجموعه مقالات «انقلاب ادبی» خود، که در شمارهٔ ۹ مجلهٔ *دانشکده* چاپ شد، از انقلاب ادبی رمانتیک‌های فرانسه و موارد اختلافشان با شاعران کلاسیک سخن به میان آورد، موضع بهار در مورد مفهوم تجدّد ادبی تغییر کرد. در این مقالهٔ یاسمی تحت عنوان *انقلاب رمانتیسم* چنین آمده است:

رمانتیسم برای ضدیت با کلاسی‌سیزم تشکیل گردید و برای اینکه شخصیت خود را ظاهر کند، رمانتیسم هر چه را که قبل از خود می‌دید منهدم می‌ساخت... رمانتیک‌ها قوانین ادبی قدیم را برانداختند. این قوانین بر سه قسم بودند : بعضی تعریف انواع شعر و تفاوت یکی از دیگری بود. برخی قوانین شعر بود که به‌وسیلهٔ آنها هر قدر مذاق شعرا متفاوت بود، نوشتجاتشان قرینه و شبیه یکدیگر می‌گردید. و بعضی قوانین بودند که برای ذوق نویسنده در انتخاب سرمشق و سبک و طرز هیچ مختاریت نداشته، بلکه در اصطلاحات نیز بایستی به قوانین مزبور مراجعه بنمایند. (به نقل از *دانشکده* ۱۲۹۷، ش ۹، ٤٧٥).

در همین شمارهٔ *دانشکده*، بهار مقاله‌ای با عنوان دستور ادبی به چاپ رساند که در آن برای نخستین‌بار سخن از ضرورت تجدید عناصر شکلی و زبانی شعر فارسی به میان آورد. در همان ابتدای مقاله می‌گوید:

ما اگر بخواهیم از همان قواعدی که قدمای ما برای ما به میراث گذاشته‌اند تجاوز نکرده و در همان حدود متوقف شویم، هیچ‌وقت دارای نعمای جدیده و اختراعات مفیده و ترقیات عالیه نخواهیم شد. ما باید هزاران وزن بر اوزان عروضیهٔ خود بیفزاییم. ما باید هزاران اصل

و قاعده بر قواعد بدیعه و فنون علم القوافی افزوده... و یا باید بسا از اصول و قواعد قدیمه را که مراعات آنها در حال حاضر بی‌فایده و مضحک به نظر می‌رسد، پس از شور و تنقیب از میان برداریم، و به حملات و غوغای علاقه‌مندان به میراث‌های مرده‌ریگ قدما ابداً وقع و سنگی قرار نداده مثل ادبای رمانتیک، شعر و ادبیات را آزاد کنیم. (٤٥٦)

تفاوت میان این توصیه‌ها و نظریهٔ محافظه‌کارانهٔ قبلی بهار آشکار است. او در مقالهٔ قبلی از ضرورت کلاسیکی ماندن جنبهٔ شکل و زبان اشعار سخن می‌گفت. ولی در مقالهٔ اخیر از تبعیّت از ادبای رمانتیک در آزاد کردن شعر و ادبیات از برخی اصول و قواعد پیش پا افتادهٔ کهن پشتیبانی کرد ولو اینکه در حوزهٔ فرم و زبان شعر باشد. در واقع تعریفی که یاسمی از «انقلاب ادبی» رمانتیسم فرانسه ارائه داده بود دیدِ بهار را نسبت به مفهوم تجدّد در شعر و ادبیات تغییر داد. به دلیل همین تغییر موضع بود که بهار بر خلاف **پروانه و گل** یاسمی چهارپارهٔ **زمستان** جعفر خامنه‌ای را در شمارهٔ بعدی مجله بدون دستکاری به چاپ رساند. این تحوّل فکری سبب شد که بهار دیگر این قالب جدید را تقلیدی صرف از «ذوقافیتین» فرانسوی تلقّی نکند، بلکه بدان به چشم ساختاری تازه بنگرد که نظام قافیه و قالب‌بندی جدیدی به نظام‌های شکلی شعر فارسی می‌افزود و با توصیه‌های اخیرش کاملاً همخوان بود. چهارپاره به سبب همین خصوصیّت و شکل تازه‌اش بود که کم‌کم مورد توجّه و عنایت بیشتر سرایندگان آن دوره از جمله نیما یوشیج واقع و به‌کار برده شد[۱].

بهار در این مسیر تنها به چهارپاره بسنده کرد. اما یاسمی از او فراتر رفت و قالب‌های شعری تازهٔ دیگری نیز آفرید[۲] تا به تبع رمانتیک‌های فرانسه، دیوان اشعارش نشان از سبک خود او داشته و از لحاظ شکلی صرفاً شبیه شعر شعرای کلاسیک نباشد.

نتیجه‌گیری

از این مبحث می‌توان چنین نتیجه گرفت که پیدایش چهارپاره در ایرانِ اوایل قرن بیستم در

---

۱. در همان دوره نیما دو شعر **به یاد وطنم** و **قو** را به سال ۱۳۰۵ در قالب چهارپاره و با قافیه متقاطع سرود. رک: یوشیج ۱۳۸۸، ص ۱۵۰–۱۵۲ و ۱٦۰–۱٦۲.

۲. به اشعار بخش *منقطعات* دیوان یاسمی مراجعه شود: یاسمی ۱۳٦۲، ص ٤۰۲.

واقع هم با تجدّد ادبی و هم با ادبیّات غربی رابطهٔ تنگاتنگ داشت. 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.

در واقع نگرش شعرای متجدّد محافظه‌کار به تجدّد ادبی و چگونگی تقلید از شعر غربی نگرشی ایستا نبود و به مرور زمان دچار دگرگونی و تغییر و تحوّل شد. با اینکه محافظه‌کاران به رهبری بهار در ابتدا مخالفت خود را با هرگونه دگرگونی در شکل شعر فارسی با بهره‌گیری از شعر غربی و به نام تجدد ادبی ابراز کردند، اما خود سرانجام به چنین ابداعاتی در راه تجدّد شعر فارسی دست زدند. در واقع یاسمی و بهار، دو شاعر متجدّد *دانشکده*، با کاربرد قالب چهارپاره رفته‌رفته بر آن شدند تا به تقلید از رمانتیسم فرانسه فردگرایی در خلاقیّت را زیربنای تجدّد ادبی خود قرار دهند، به گونه‌ای که شعرشان نه تنها از لحاظ مضمون بلکه از لحاظ ساختار شکلی نیز از میراث هزار سالهٔ ادبیات فارسی فاصله گرفته و نشان از خلاقیّت شخصی شاعر داشته باشد.

این مبحث ما را به بازخوانی تاریخ شعر فارسی معاصر از چشم‌انداز تأثیر ادبیات اروپایی فرامی‌خواند[۱]. این بازنگری می‌تواند تصویر واضح‌تری از تصوّری که متجدّدان شعر فارسی از تجدّد ادبی داشتند و همچنین از راه‌کارهایی که به منظور عملی کردنِ آن در پیش گرفتند، ارائه دهد.

شاید جنبهٔ مثبت دیگرِ این بازخوانی آن باشد که جایگاه واقعی برخی از بزرگان ادبی آن زمان را چنان‌که باید بدان‌ها بازگرداند. با اینکه بهار در ظاهر جایگاه والایی در محافل ادبی آن زمان داشت، اما در عمل نتوانست از لحاظ فکری در روند تجدّد شعر فارسی به اندازهٔ رشید یاسمی مؤثر باشد.

---

۱. رسالهٔ دکتری نگارندهٔ این مقاله تلاشی بوده در همین راستا که امید است در آینده‌ای نه چندان دور به فارسی در دسترس خوانندگان قرار گیرد.

منابع

آرین پور، یحیی. *از صبا تا نیما*. جلد دوم، چاپ چهارم. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۲.

بهار، محمدتقی. *دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار (ملک الشعرا)*. ۲ جلد. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳٦.

------. *دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار (ملک الشعرا)*. ۲ جلد. تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳٤٤.

------. *دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار (ملک الشعرا)*. ۲ جلد، چاپ دوم. تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۰.

حقوقی، محمد. *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. ۲*جلد*، چاپ چهارم. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۰.

دانشکده، شماره‌های ۱ تا ۱۲، ۹۸-۱۲۹۷، (چاپ مجدّد به صورت کتاب). تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۰.

دهخدا، علی اکبر. *لغت‌نامه*. ۱۵جلد، چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، ۱۳۷۷.

رعدی آذرخشی، غلامعلی. «دربارهٔ شعر معاصر.» *وحید*. ٦۰ (۱۳٤۷).

سعدی، مشرف‌الدین. *بوستان*. چاپ دوم. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳٦۳.

شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. چاپ سوم. تهران: نشر میترا، ۱۳۸۷ (۱).

شمیسا، سیروس. *سیر رباعی*. چاپ سوم. تهران: نشر علمی، ۱۳۸۷ (۲).

کاشفی سبزواری، واعظ. *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۹.

مقصودی، نورالدین. «دوبیتی‌های پیوسته». مجلهٔ *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*. ٤ (۱۳۵۵).

نظامی گنجوی. *کلّیات حکیم نظامی گنجوی*. ۲ جلد. تهران: انتشارات راد، ۱۳۷٤.

یاحقّی، محمدجعفر. *چون سبوی تشنه*. چاپ سوم. تهران: انتشارات جامی، ۱۳۷۵.

یاسمی، رشید. *دیوان رشید یاسمی*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۲.

یوشیج، نیما. *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. ساربروکن: انتشارات نوید، ۱۳٦۸.

یوشیج، نیما. *مجموعهٔ کامل اشعار*. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۸.

Boileau, Jean, *Satire, Epîtres, Art poétique*, éd. J-P. Collinet, Paris: Gallimard, 1985.

Charles-Würtz, Ludmila. *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris: Honoré Champion, 1998.

Hugo, Victor. *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les ombres*. éd. P. Albouy, Paris: Gallimard, 2002.

Karimi-Hakkak, Ahmad. *Recasting Persian Poetry : Scenarios of Poetic Modernity in Iran*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1995.