فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۱۱۲-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل بوطیقای شعر کوتاه؛ از چشم‌انداز توصیف و تعریف

نفیسه نصیری*
مرتضی رشیدی**
علیرضا فولادی***

چکیده

بخش قابل توجهی از شعر کلاسیک فارسی را شعر کوتاه مانند دوبیتی و رباعی تشکیل می‌دهد. همچنین امروزه در میان شاعران معاصر، توجه روزافزونی به شعر کوتاه دیده می‌شود. هرچند پژوهندگان کوشیده‌اند به شناسایی مؤلفه‌های شعر کوتاه بپردازند و برای این منظور از ویژگی‌های ایجاز، کاربرد محدود فعل، ضربهٔ پایانی، تصویرمحوری، کاربرد محدود قافیه و طبیعت‌گرایی یاد کرده‌اند، این ویژگی‌ها بیشتر به توصیف شعر کوتاه بازمی‌گردد و هنوز تعریف متفق‌علیه آن در دسترس نیست؛ چنان که برای نمونه حد بیرونی آن را گاه تا یک صفحه و گاه تا هفت سطر و گاه تا پنج لخت دانسته‌اند و همچنین برای حد درونی و معنایی آن، عاملیت شگرد بنیادی و اثرگذاری در لحظه را برشمرده‌اند. مقالهٔ حاضر با روش تحلیلی به نقد توصیف‌ها و تعریف‌های پژوهندگان از شعر کوتاه می‌پردازد و می‌کوشد راهی به سوی تعریف دقیق‌تر آن بگشاید. این مقاله سرانجام شعر کوتاه را مبتنی بر شگرد بنیادی آن، دارای مصرع‌ها یا سطرهای محدود نامشخص و در نهایت «شعر محدود تک‌هسته‌ای مستقل با تمایل بیشتر به گفتمان حکمی» در نظر می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، بوطیقا، شعر کوتاه، توصیف و تعریف.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد nafise.nasiri@ymail.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد
mortezarashidi51@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس A.fouladi@modares.ac.ir

مقدمه

درک وجود یک پدیده، آسان‌تر از درک ماهیت آن است؛ چنان که هستی شعر کوتاه را بر اساس مصداق‌های آن، مانند تک‌بیت، دوبیتی و رباعی درمی‌یابیم، اما اگر از ما بپرسید: شعر کوتاه چیست؟ پاسخ دقیق آن را نمی‌دانیم. شعر کوتاه در ادبیات کهن فارسی، عمری دراز دارد که از آغاز شعر فارسی ریشه می‌گیرد. یکی از اولین شعرهای برجای‌ماندهٔ زبان فارسی دری را این تک‌بیت ابوحفص سغدی شمرده‌اند که به نقل از صاحب مجمع الفصحا، پس از بهرام گور «مقدم فارسی‌گویان» است (هدایت، ۱۳۸۲، ج۱: ۲۴۳). البته در کتاب المعجم نیز به این نکته اشاره شده است:

آهوی کوهی در دشت چگونه دودا او ندارد یار، بی‌یار چگونه بودا

(شمس قیس، ۱۳۳۸: ۱۹۸)

این شعر با پس‌زمینهٔ عاطفی به لحاظ مفهوم، یک شعر کامل است و شاعر، سخن خود را در همین یک بیت گفته و مخاطب را منتظر ادامه یافتن آن در ابیات بیشتر نگذاشته است. اما قبل از آن در کتاب «المسالک و الممالک» که حدود ۲۳۰ق تألیف شده است، شعر دو مصرعی و هفت هجایی زیر را به بهرام گور نسبت داده‌اند:

منم شیر شلنبه و منم ببر یله

(ابن‌خردادبه، ۱۳۷۰: ۸۶)

بر این اساس می‌توان گفت که شعر فارسی از همین دست شعرهای کوتاه آغاز شده است و تاریخ سند مربوط به شعر بالا و هجایی بودن وزن آن نشان می‌دهد که بر ابیات بازماندهٔ قصیدهٔ محمدبن‌وصیف سگزی، سرودهٔ ۲۵۳ق (نامعلوم، ۱۳۱۴: ۲۰۹) تقدّم دارند.

تک‌بیت، دوبیتی و رباعی و حتی قطعه‌های کوتاه، پیشینهٔ پرباری از شعر کوتاه فارسی به دست می‌دهند. علاوه بر این امروزه شعر کوتاه فارسی تحت تأثیر مدرنیسم و همچنین متأثر از ادبیات ملل دیگر، به‌ویژه هایکوهای ژاپنی و حتی قالب‌های جدیدی مانند سه‌گانی، دامنهٔ گسترده‌ای یافته است و با این همه، در حوزهٔ مباحث نظری نتوانسته است به اندازهٔ ساختار هنری آن روزآمد شود. مقالهٔ حاضر برای برداشتن نخستین گام‌های علمی در این زمینه به این پرسش پاسخ می‌گوید که شعر کوتاه چیست؟

بیان مسئله

با آنچه گذشت، مسئلهٔ این مقاله، چیستی شعر کوتاه است. با مرور بر تعاریف پیشین شعر کوتاه، نخست پی خواهیم برد که صاحب‌نظران تاکنون چندان به این موضوع نپرداخته‌اند. دوم اینکه پراکندگی در دیدگاه‌های اندک موجود در این باره نیز زیاد است و سوم اینکه ضمن این دیدگاه‌ها، بیشتر با توصیف شعر کوتاه مواجه هستیم تا تعریف آن. پس جا دارد که تعیین دقیق حد و مرز توصیف و تعریف شعر کوتاه را هم جزء مسائل تحقیق حاضر قرار دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون دربارهٔ موضوع این تحقیق، چند کتاب و مقاله به زبان فارسی پدید آمده است. جعفری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «شعر کوتاه در یک نگاه»، بحث خود را با معرفی قالب‌های شعر کوتاه مانند تک‌بیت، دوبیتی و رباعی آغاز می‌کند و با بیان پیشینهٔ شعر کوتاه ادامه می‌دهد. نوذری (۱۳۸۸) در کتاب «کوته‌سرایی»، تمام قالب‌های شعر کوتاه را تا زمان نگارش آن مورد توجه قرار می‌دهد، اما هایکو را مرکز تحولات شعر کوتاه فارسی معاصر می‌انگارد. به علاوه شعر کوتاه پس از زمان نگارش کتاب «کوته‌سرایی» تحولاتی می‌پذیرد که از معرفی آنها بازمانده است. با این حال ضمن کتاب «کوته-سرایی» با دیدگاه‌های نویسنده دربارهٔ شعر کوتاه به طور کلی نیز مواجه هستیم که جای تأمل دارد. میرافضلی (۱۳۹۲)، محور موضوعی کتاب «به همین کوتاهی» را بررسی شعر کوتاه فارسی از گذشته‌های دور تا دوره معاصر در نظر گرفته است. قسمت اعظم این کتاب را رباعی فارسی -حوزهٔ تخصصی پژوهش‌های میرافضلی- تشکیل می‌دهد و موضوع اصلی گفت‌وگوها و مقالات کتاب است، اما در ضمن آنها، نیم‌نگاهی نیز به نقد و معرفی جریان‌های جدید ایرانی و جهانی شعر کوتاه دارد. جبری و باقری فارسانی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر»، شعر کوتاه را بر مبنای ساختار آنها به سه دستهٔ گونه‌های برخوردار از پیشینهٔ سنتی، گونه‌های نو و فرم‌های آزاد تقسیم می‌کنند که به ترتیب شامل مفرد، رباعی و دوبیتی برای دستهٔ نخست، نوخسروانی و سه‌گانی برای دستهٔ دوم و طرح و فرانو برای دستهٔ

سوم است. در ضمن در این مقاله،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نکات تکمیلی خوبی دربارهٔ کلیت شعرکوتاه وجود دارد.

چنان که ملاحظه می‌شود، در هیچ کدام از این پیشینه‌ها، تعریف شعر کوتاه به طور خاص مطرح نبوده است. علاوه بر آن بیشتر آنها با روش علمی پیش نرفته‌اند.

شعر کوتاه در کشاکش توصیف

هر نوع ادبی معمولاً زیرمجموعه‌هایی دارد که به سبب تمایز در فرم بیرونی یا فرم درونی یا حتی سبک پدید آمده‌اند. کسانی که به تعریف هر کدام از انواع ادبی می‌پردازند، امکان دارد به اشتباه، ویژگی‌های این زیرمجموعه‌ها را به عنوان تعریف کل آن نوع ادبی قرار دهند. برای نمونه چه بسا کسانی، تعریف غزل را بر اساس تعریف غزل در سبک خراسانی پیش ببرند و آن را به داشتن گفتمان عاشقانه منحصر سازند؛ حال آنکه این گفتمان مثلاً در غزل سبک هندی، یا غلبه ندارد و یا اساساً وجود ندارد. بر این پایه، مسئلهٔ خلط مبحث میان توصیف و تعریف پیش می‌آید و شعر کوتاه نیز از این خلط مبحث بر کنار نمانده است. آنچه از منابع پیشین شعر کوتاه دریافتیم، این است که بیشتر به این اشتباه دچار آمده‌اند و گاه ویژگی‌های زیر را به عنوان تعریف آن آورده‌اند:

۱- ایجاز

یکی از پژوهشگران دربارهٔ ایجاز می‌نویسد: «کامل‌ترین توصیف ایجاز، خیر الکلام ما قلّ و دلّ است که از گذشته مطرح بوده است. ایجاز، فشردگی در زبان یا به تعریف صورت‌گرایان روسی، رعایت اقتصاد در کوشش‌های خلّاق است. به زبان ساده‌تر، ایجاز، ارائهٔ اندیشه و معنایی هرچه بلندتر در بافت زبانی کوتاه‌تر است» (علی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۷-۵۸). همچنین در این‌باره نوشته‌اند: «اگر بخواهیم تعریفی جامع و مانع از آن ارائه دهیم، باید بگوییم: ایجاز، گنجاندن بیشترین معانی است در کمترین واژگان. این خود تعریفی موجز از ایجاز است؛ اما برخلاف سادگی بیرونی این تعریف، ایجاز فرآیندی بس پیچیده و نیل به آن بس دشوار است» (طایفی و محمدخواه، ۱۳۹۴: ۸۰).

ایجاز، یکی از ارکان مهم شعر کوتاه است، چنان که بیشتر صاحب‌نظران در تعریف خود از شعر کوتاه، این رکن را اساسی دانسته‌اند. اما بی‌گمان رعایت ایجاز و اطناب به اقتضای حال در هر شعری لازم است و حتی شعر کوتاه ممکن است گاه مثلاً نیازمند

تکرار باشد که از مصادیق اطناب است. پس کوتاهی شعر کوتاه، دلیل قابلی برای تعیین ایجاز به عنوان مؤلفهٔ تعریف آن نیست. با این همه بی‌گمان شعر کوتاه به دلیل همین کوتاهی، ناچار است برای افادهٔ معانی بیشتر تا بالاترین درجه، از اقتصاد کلمات یاری بگیرد و این نکته می‌تواند یکی از جنبه‌های توصیفی شعر کوتاه را فراروی ما بگذارد.

بردن
یا باختن
برگی نمانده است
چرا پاییز
دست برنمی‌دارد

(مقربین، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

۲- کاربرد محدود فعل

کاربرد محدود فعل در شعر کوتاه از فرایندهای زبانی پرکاربردی است که به همان ویژگی ایجاز ربط دارد و گاه کار آن به حذف محسوس فعل می‌رسد و حتی این نوع حذف اخیر، جنبهٔ شگرد زبانی پیدا می‌کند. از این‌رو مصطفی علی‌پور می‌نویسد: «شاعر و نویسنده‌ای که به حذف اساسی‌ترین رکن یک جمله و یک ساختار زبانی یعنی فعل مبادرت می‌ورزد، بی‌تردید اهداف زیبایی‌شناختی، مثل رسیدن به ایجاز و جریان دادن زبان در بستر موسیقی را منظور نظر دارد» (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۸۴). معلوم است که اگر قرار باشد یک نوع ادبی، مناسب کاربرد این شگرد زبانی باشد، همان شعر کوتاه خواهد بود.

به هر حال شاعر گاهی در شعر کوتاه به دلیل محدودیت فرم درونی از آوردن فعل برای همهٔ لخت‌ها خودداری می‌کند و به بیان رساتر تنها در قسمت‌هایی از شعر، خود را ملزم به آوردن فعل می‌بیند. با این حال باز این مشخصه، وجه‌تمایز شعر کوتاه نیست و فقط در این نوع شعر امکان و بهتر است بگوییم ضرورت کاربرد بیشتری دارد.

خواب دروغین
و خرناسی
زیاده از صمیم دل

(ادیس، ۱۳۹۶: ۳۴)

در این هایکوی ترجمه‌شده، شاعر با حذف فعل، سعی در بالا بردن ایجاز کلام خود دارد و با آوردن فعل، شعر خود را درگیر زمان نساخته و درک مفهوم شعر را بدون حضور فعل به عهدهٔ خواننده گذاشته است.

هزار کودک عریان
در برف
کابوس شب زمستانی

(کیارستمی، ۱۳۷۸: ۲۰۰)

شاعر در این هایکوواره، با حذف فعل از قید زمان رها شده است و علاوه بر اینکه توانسته است بر تأثیر شعر خود بیفزاید، به نوعی درکِ مفهومِ شعر را بر عهدهٔ مخاطب خود گذاشته و شعر را در سکوت خاتمه داده است. با این همه بی‌گمان ماهیت شعر کوتاه از این‌دست شگردهای زبانی جداست و چه بسا حتی در شعر بلند با این نوع شگردها مواجه باشیم.

۳- ضربهٔ پایانی

شاعر شعر کوتاه، میدان وسیعی برای بیان مفاهیم ذهنی خود ندارد و از این‌رو یک پایان خوب که همراه با تلنگری ادراکی - ذهنی باشد، از اساسی‌ترین ویژگی‌های شعر کوتاه است، به‌ویژه که به احساس پایان‌یافتگی شعر یاری می‌رساند. «شعر کوتاه در عوض کوتاهی خویش، باید چیزهایی به مخاطب ببخشد که این کوتاهی را جبران کند. آن چیزها چیست؟ یک موردش، زدن ضربهٔ ذهنی است؛ ضربه‌ای که به جای منفعل ساختن احساسات و اندیشهٔ مخاطب، فعالیت احساسی و اندیشگی او را برانگیزد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۲۲).

در مواردی نیز سطر پایانی شعر کوتاه، به سکوت ختم می‌شود. در اینجا شاعر با سکوت خود، درک مفاهیم شعری را بر دوش مخاطب خویش قرار داده است: «سکوت شاعر به این معنا نیست که همه چیز خاتمه یافته، بلکه او می‌خواهد وظیفهٔ بعدی را به دوش خواننده بگذارد؛ خواننده‌ای که ردپای شاعر را تعقیب می‌کند و مفهوم را از شاعر تحویل می‌گیرد و خود جای او می‌اندیشد. اینجاست که پیامبرانگی شاعر معنا پیدا می‌کند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۴).

رعایت این نکته در صورتی به ساختار شعر کوتاه لطمه نمی‌زند که پایان‌یافتگی آن برای مخاطب، حتمی تلقی شود، وگرنه تنها برشی از یک شعر بلند خواهد بود و احیاناً خواننده را به این فکر وامی‌دارد که شاعر از ادامه دادن شعری که قاعدتاً باید بلند باشد، ناتوان مانده است. نکته اینجاست که القای پایان‌یافتگی در شعر کوتاه، ضروری است و ضربهٔ ذهنی می‌تواند این امر را تشدید کند. به عبارت دیگر هرچند القای پایان‌یافتگی برای شعر کوتاه به منزلهٔ کامل بودن آن است، امکان دارد این کار بدون زدن ضربهٔ ذهنی پیش برود. با این وصف، خصوصیت زدن ضربهٔ ذهنی، جزء ذات شعر کوتاه نیست و فقط شاعرانی که بنا دارند شعرهایی با پایان‌یافتگی مشخص داشته باشند، بدان تمایل نشان می‌دهند:

تلخ یا شیرین،
هرچه هست، این است؛
زندگی لیموی شیرین است.

(فولادی، ۱۳۹۴: ۴۴)

۴- تصویرمحوری

شعر کوتاه مانند هر قالب دیگری ممکن است به استفاده از تصویر و مصداق‌های خاص آن، یعنی تشبیه و استعاره بپردازد و برای اثرگذاری دفعی، چه بسا نیاز بیشتری به این کار داشته باشد. مسئله این است که بگوییم شعر کوتاه فقط برساخته از تصویر است یا تصویر را جزء ماهیت آن ندانیم؟ بی‌تردید پیوند زدن تعریف شعر کوتاه با تصویر صرف، چنان که در هایکوواره‌ها و طرح‌ها می‌بینیم، مانند هر نوع دیگر شعر (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۹-۱۷) درست نیست و امکان دارد شعر کوتاه، هم از شاعرانگی چیزی کم نداشته باشد و هم به ایماژ برای القای مطلب پناه نبرده باشد. به بیان رساتر، هر شعر کوتاه یک آرایهٔ مرکزی لازم دارد و احیاناً چند آرایهٔ پیرامونی که آرایهٔ مرکزی آن ممکن است تصویر باشد یا نباشد:

گوشش به پند پدر
سر
به سودایی دیگر

(ادیس، ۱۳۹۰: ۵۸)

قدر مسلم این است که شاعرِ شعر کوتاه، عرصهٔ وسیعی برای هنرنمایی ندارد و بنابراین انتخاب مناسب‌ترین ابزار هنری را برای بیان بیشترین معنی نشانه می‌رود و حتی در کاربرد تصویر، لازم است به فشردگی آن توجه کند: «آنچه در شعر کوتاه به عنوان یک شرط قابل درک است، این است که در شعر کوتاه، تصویرها به صورت بسته وارد ذهن شاعر می‌شود. شاعر می‌خواهد مفهوم مورد نظر خویش را در یک تصویر کاملاً بسته و پیچیده عرضه بدارد» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۰). این رفتار را در شعر کوتاه فارسی از رباعیات خیام تا سه‌گانی می‌توان دید:

یک قطرهٔ آب بود با دریا شد　　یک ذرهٔ خاک با زمین یکتا شد
آمد شدن تو اندر این عالم چیست　　آمد مگسی پدید و ناپیدا شد

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۰۱)

نکتهٔ دیگر اینکه توجه به ظرفیت ذهنی مخاطب در شعر کوتاه افزایش می‌یابد، چون خوانندگان بیشتر با شعر بلند دمخور بوده‌اند و بنابراین لازم است از ابزار هنری مورد استفاده چنان ماهرانه استفاده شود که شعر کوتاه نسبت به شعر بلند کم نیاورد: «مخاطب هنری، جایی را در خود خالی می‌کند و پیام هنرمند را از راه تخیل او جایگزین می‌کند. بدین‌سان هنر واکنشی دوسویه میان گیرنده پیام و پیام‌دهنده است؛ هرچند بایستهٔ چنین واکنشی، هنرشناسی گیرندهٔ پیام نیز هست» (کشاورز و رستمی، ۱۳۸۴: ۱۱۱-۱۱۲).

چتر من و آغوش تو
باز بسته
چه بارانی!

(مقربین، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

در اینجا شاعر، صحنه‌ای بارانی را به تصویر می‌کشد و دلداری که دیگر نیست، چتری که باز است و آغوشی که دیگر بسته و بارانی که بی‌امان در تنهایی او می‌بارد و به نوعی اشک‌های شاعر را نیز تداعی می‌کند. با گره‌گشایی از این تصویر موجز به داستانی کامل می‌رسیم.

۵- کاربرد محدود قافیه

قافیه از ارکان اساسی شعر کلاسیک است که با ساختارشکنی نیما و تئوری‌های او دربارهٔ شعر نو، شاعر اجازه پیدا کرد تا کاربرد آن را در شعر خود محدود سازد. هدف از آوردن قافیه، ارتقای فرم بیرونی و بالا بردن سطح موسیقایی شعر است. شاعر به خاطر اثرگذاری بیشتر شعر از انواع موسیقی استفاده می‌کند و قافیه هم جزئی از آن تلقی می‌شود. پیروان نیما مانند اخوان ثالث با درک این نکته، به کاربرد قافیه در شعر اهمّیّت بسیار دادند. حتی شاملو که اساس وزن را با جایگزین‌سازی «موسیقی درونی» در شعرش به هم ریخت، «از «موسیقی درونی»، مفهومی جز کاربرد نوعی وزن عروضی با افزایش یا کاهش هجاها در ذهن نداشت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۷۱) و بدین‌گونه نتوانست یکسره از داده‌های موسیقایی اثرگذار شعر کلاسیک بپرهیزد.

با این همه از حق نگذریم که امکان قافیه‌اندیشی در شعر کوتاه بسیار کم است و در این فرصت گذرا، شاعر امکان پیدا نمی‌کند تا همهٔ آنچه را که یک شعر کامل نیاز دارد، برآورده سازد. این محدودیت قافیه حتی در شعر کوتاه کلاسیک به دلیل کم بودن تعداد مصرع‌ها به چشم می‌خورد. بنابراین چه بسا عده‌ای محدود بودن کاربرد قافیه را جزء تعریف آن بینگارند که درست نیست و پیشینهٔ شعر کوتاه کلاسیک و معاصر نشان می‌دهد که بسته به توانایی شاعر یا دیدگاهش، امکان به کاربردن و به کار نبردن قافیه در این نوع شعر وجود دارد و اساساً وجود یا نبود قافیه نمی‌تواند در تعریف شعر کوتاه دخالتی داشته باشد.

دو نمونهٔ زیر، هر دو از عمران صلاحی، بیان‌کنندهٔ همین مطلب هستند. شعر اول، یک شعر کوتاه موزون و قافیه‌دار است و قافیه به وزن آن نیز کمک کرده است، اما در شعر دوم که شعری است بی‌وزن، قافیه به کار نرفته است. هر دو شعر در زمرهٔ اشعار کوتاه قرار می‌گیرند و با توجه به آنها باید گفت که عنصر قافیه نمی‌تواند در تعریف شعر کوتاه دخالتی داشته باشد.

در قایق سرگشتهٔ این ماه هلالی — من هستم و یاد تو و دریای خیالی
این گوشه همان گوشه و این میز همان میز — جای لب تو مانده بر این ساغر خالی
(صلاحی، ۱۳۹۰: ۶۳)

چنان زیبایی

که نمی‌توانم به یادت بیاورم
تصویرت سر می‌رود
از آینه

(صلاحی، ۱۳۹۰: ۳۰)

۶- طبیعت‌گرایی

شعر کوتاه معاصر فارسی در دهۀ ۶۰ و پس از اینکه شاملو و ع. پاشایی، کتاب «هایکو» را ترجمه کردند، به طور مستقیم تحت تأثیر مفاهیم و اصول هایکوسرایان ژاپنی قرار گرفت. یکی از این مفاهیم، رویکرد به طبیعت بود. باید توجه داشت که هایکو از ساده‌ترین واژه‌ها کمک می‌گیرد و بدون هیچ آرایش شاخص کلامی و زبانی، به ثبت یک لحظه می‌پردازد که این لحظه و آنِ شاعرانه بنا بر نگاه بودیستیِ سرایندگان اصلی آن در زبان ژاپنی، ارتباط تنگاتنگی با طبیعت دارد (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۹۶-۲۹۷). بر این پایه در شعر کوتاه معاصر ما حتی شاعرانی که هایکوواره‌سرا نبوده‌اند، به طبیعت‌گرایی اهمّیّت داده‌اند:

در درّۀ پرشکوفه
بی‌تاب ترنّم است
سنگ لبِ جوی

(میرافضلی، ۱۳۸۷ب: ۱۸۲)

با این وصف، چه بسا طبیعت‌گرایی جزء اصول شعر کوتاه تلقی شود که درست نیست و از این‌رو دیدگاه‌هایی مانند این دیدگاه که «اگر بخواهیم میان شعر کوتاه و اشعار دیگر ممیزی قایل شویم، باید بگوییم یکی از این موارد تمایز، گرایش به طبیعت است، چرا که طبیعت در شعر کوتاه زنده‌تر از طبیعت در اشعار دیگر است. در شعر کوتاه فرصت پرواز کمتری وجود دارد، لذا برخورد شاعر با آن نیز گویاتر و زنده‌تر است» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۳)، جای تأمل دارد. این نکته از شعرهای کوتاه اجتماعی مانند شعر زیر به خوبی برمی‌آید:

سپور
لزج زباله‌ای را بیرون می‌کشد
پزشکی قانونی
چهارماهه‌اش دانست

(کافی، ۱۳۸۴: ۷۲)

نقد

چنان که گذشت، عده‌ای تعریف شعر کوتاه را موکول به داشتن ویژگی‌های بالا دانسته‌اند، اما این ویژگی‌ها از درون گرایش‌ها و نمونه‌های پرشمارتر برآمده‌اند و با ماهیت این نوع شعر ارتباط ندارند. از سوی دیگر همین ویژگی‌ها ممکن است در شعر بلند نیز یافت شود. باری، شعر خواه کوتاه و خواه بلند، در وهلهٔ اول باید شعر باشد. اکنون دوباره می‌پرسیم که واقعاً شعر کوتاه چیست؟ این نکته گفتنی است که هر تعریف منطقی، دو مشخصه را به نمایش می‌گذارد: یکی جنس که عامل وحدت‌بخش با ذوات دیگر هم‌نوع موضوع مورد تعریف است و دوم، فصل که برعکس جنس عمل می‌کند و به آن موضوع در مقابل دیگر ذوات هم‌نوع آن تمایز می‌بخشد. یکی از نویسندگان با بیان این نکته تأکید دارد که تا امروز چنین تعریفی از شعر کوتاه صورت نگرفته است (جعفری، ۱۳۸۷: ۳۷). در این میان، جنسِ شعر کوتاه مشخص است: شعر. حال می‌توان پرسید که فصل آن چیست؟ در ادامه، به این پرسش، پاسخ می‌دهیم.

شعر کوتاه در کشاکش تعریف

انواع ادبی، از دو جهت قابل تمایزند: الف) صورت کلی، ب) معنای کلی. صورت کلی، خود دو وجه بیرونی و درونی دارد. صورت کلی بیرونی، همان قالب است و صورت کلی درونی، همان عنصری است که در نقد نو آن را فرم ارگانیک می‌نامند و عبارت است از چگونگی اجرا و اتصال آغاز و میان و پایان شعر. فرم ارگانیک در برابر فرم مکانیک قرار می‌گیرد. گراهام هوف انگلیسی به نقل از شلگل می‌نویسد: «فرم، زمانی مکانیکی است که از طریق تأثیرات بیرونی، صرفاً به عنوان افزوده‌ای اتفاقی به هر ماده‌ای مرتبط می‌شود، بی‌آنکه به کیفیت خود بازگردد. برای مثال، مانند وقتی که ما شکل بخصوصی به یک تودهٔ نرم بدهیم که پس از سخت شدن همان حالت را حفظ کند. فرم ارگانیک به عکس، درونی است. این فرم خود را از درون آشکار می‌کند و همراه با رشد کامل، ریشه و منشأ هدف خود را می‌یابد» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶۲). همچنین دربارهٔ معنای کلی گفتنی است که منظور از آن چیزی جز غرض شعر نیست.

این نکته نیز ناگفته نماند که فصل، دو قسم قریب و بعید دارد (خوانساری، ۱۳۷۲: ۱۱۶) و ممکن است صورت کلی را فصل قریب و معنای کلی را فصل بعید بگیریم یا برعکس؛ چنان که امکان دارد بگوییم غزل شعری است با فلان تعداد بیت و بهمان طرح قافیه که در این مورد، فصل قریب آن را همان صورت کلی شمرده‌ایم یا امکان دارد بگوییم غزل شعری است درباره عشق که در این صورت فصل قریب آن را همان معنای کلی انگاشته‌ایم. ارسطو انواع شعر یونانی را بر مبنای غرض آنها به تراژدی و کمدی و حماسه تقسیم کرده است (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴). با این حال فصل قریب در شعر فارسی به دلیل تنوع قالب‌ها، برخلاف شعر یونانی که هر غرض، قالبی واحد داشته، همانا صورت کلی آن است و بدون توجه به این موضوع، امکان تقسیم انواع شعر فارسی با دقت تمام وجود ندارد؛ به‌ویژه که چه بسا در آن برای یک معنای کلی مانند عشق، قالب‌های متعددی وجود دارد و از غزل و منظومه‌های عاشقانه تا دوبیتی و رباعی به این موضوع پرداخته‌اند.

اکنون جا دارد دیدگاه‌های موجود را دربارهٔ فصول سه‌گانهٔ شعر کوتاه، یعنی صورت کلی بیرونی، صورت کلی درونی و معنی مشخص سازیم و بعد به نقد دیدگاه‌ها در این‌باره بپردازیم.

شعر کوتاه از جهت صورت کلی بیرونی

شعر کوتاه کلاسیک فارسی، تک‌بیت و دوبیتی و رباعی بوده‌اند. پس بر اساس پیشینهٔ شعر کوتاه فارسی و همچنین بر این اساس که واحد وزن در شعر کلاسیک فارسی، مصراع بوده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۲۱)، به نظر می‌رسد که شعر کوتاه از نظر صورت کلی بیرونی، شعری به طور معمول دارای حداکثر چهار مصرع و در شعر نیمایی و طبعاً سپید، بین سه تا پنج مصرع یا سطر باشد. با این حال دیدگاه‌های نویسندگان و پژوهشگران معاصر در این‌باره متفاوت است.

از آن میان سیروس نوذری می‌نویسد: «اولین ویژگی شعر کوتاه، حداقل سطور آن

است. شعر کوتاه می‌تواند حتی در یک سطر نوشته شود؛ آنچه پیشینیان مصرع نامیده‌اند. اما از سوی دیگر شاید در بلندترین شکل خود از یک صفحه کتاب بیشتر نباشد» (نوذری، 1388: 18).

دربارهٔ این دیدگاه چند نکته قابل ذکر است: نخست اینکه خلط مبحث میان مصرع و سطر، جای انتقاد دارد و لازم بود تعبیر «مصرع برای شعر موزون یا سطر برای شعر غیر موزون» به کار می‌رفت. دوم اینکه تعیین شمار حداقل مصرع‌ها یا سطرها برای شعر کوتاه لازم نیست و مهم‌ترین بخش کار، تعیین حداکثر آن است. سوم اینکه شعر کوتاه در چیدمان معمولی مصرع‌ها یا سطرها، تا حد یک صفحه ادامه پیدا کند نیز جای بحث دارد و به نظر می‌رسد چیدمان غیر معمول شعرهایی مانند شعرهای سپید بیژن جلالی، مثلاً هر کلمه در یک سطر، مورد نظر نوذری بوده است که در این صورت باید جمله را واحد شمارش بگیریم؛ وگرنه چه بسا شاعری با این نوع هنجارشکنی‌ها، حتی هر حرف را در یک سطر قرار دهد و کار بالا و بالاتر بگیرد. این نکته درباره شعر نیمایی نیز صادق است و این نوع شعر هم با وجود عاملیت وزن، چه بسا تقطیع غیر معمول بیابد که در این صورت، تعیین مرز واقعی مصرع‌هایش با راهنمایی وزن عروضی آن و به تبع تقطیع مصرع‌محور، آسان‌تر خواهد بود.

همچنین سید علی میرافضلی معتقد است: «شعری را می‌توان در نوع شعر کوتاه گنجاند که کمتر از ده سطر و یا در معیار شعر قدیم، ده مصرع داشته باشد؛ حال هر شعری باشد و هر اسمی داشته باشد: شعر کوتاه سپید، نیمایی، سنتی، محلی، هایکو، هایکوی ایرانی، ترانک، نوخسروانی، سه‌گانی، طرح، رباعی نیمایی و غیره» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۸۰). معیار میرافضلی برای تعیین شمار مصرع‌ها یا سطرهای شعر کوتاه، همچنان مشخص نیست و شاید به همین دلیل پیش از مطلب قبلی می‌نویسد: «در مورد شعر کوتاه، میان اهل فن، اتفاق‌نظر بر روی خیلی از ویژگی‌ها نیست و ممکن است هر صاحب‌نظری در این حوزه، ویژگی‌هایی را در نظر بگیرد. حتی در مورد حد و حدود شعر کوتاه هم اجماعی وجود ندارد؛ مثلاً اینکه شعر کوتاه چند سطر دارد» (همان: ۲۷۹).

علیرضا فولادی بر آن است که «شعر کوتاه از جهت فرم بیرونی کلی، محدود است و بنا بر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی، ظاهراً نمی‌تواند پنج لخت بیشتر داشته باشد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۱۹). لخت در اینجا به معنای مصرع برای شعر کلاسیک و نیمایی

یا سطر برای شعر سپید است. در این دیدگاه نیز دلیل مشخصی دربارهٔ چرایی پنج‌لختی بودن شعر کوتاه دیده نمی‌شود، اما نخست با تعبیر «بنا بر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی» گویا به موضوع روان‌شناختی «فراخنای حافظه» اشاره دارد. از این چشم‌انداز، روان‌شناسان با آزمایش عملی به این نتیجه رسیده‌اند که حافظهٔ موقّت انسان در یک زمان محدود، می‌تواند سه تا پنج عدد یا تصویر را به یاد بسپارد و البته در آزمایش‌های کوششی دیگر، توان به یادسپاری اعداد بیشتری را هم ذکر کرده‌اند (گشمردی، ۱۳۸۴: ۱۴۰). دوم اینکه قید «ظاهراً» نشان می‌دهد که برای این محدودیت، احتمال افزایش لخت‌های شعر کوتاه در نظر گرفته شده است. سوم اینکه ادامهٔ تعریف تا آنجا پیش می‌رود که تعیین حدود صورت کلی بیرونی شعر کوتاه را در نهایت به صورت کلی درونی آن پیوند می‌زند و این نکته در تعریف‌های دیگر وجود نداشت.

شعر کوتاه از جهت صورت کلی درونی

در کتاب «بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن» با بحث دربارهٔ این موضوع مواجه می‌شویم. بر پایهٔ تعریف این کتاب، شعر کوتاه «از جهت فرم درونی، پیوسته است و به عبارتی دارای یک شگرد بنیادی بیش نیست و به عبارت دیگر، تک‌هسته‌ای است» (فولادی، ۱۳۹۴: ۱۹).

اما شگرد بنیادی چیست؟ فولادی قبلاً در مقاله‌ای به این پرسش پاسخ گفته است: «شعر کلاسیک فارسی، یک اثر به شمار می‌رود و هر بیت یا دو - سه بیت موقوف‌المعانیِ آن، متن است. شعر نیمایی و سپید فارسی از این جهت تفاوت‌هایی نشان می‌دهند. در این دو قالب، فصل (بند)، جای بیت را می‌گیرد و هر شعر، خواه کوتاه و خواه بلند، ممکن است یک فصلی یا چندفصلیِ موقوف‌المعانی یا چندفصلیِ غیر موقوف‌المعانی باشد» (همان، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

از این چشم‌انداز، هر متن یک آرایهٔ اصلی بیشتر ندارد که همان شگرد بنیادی است و بقیهٔ آرایه‌های آن متن، به آن یک آرایه وابسته‌اند و با ساخت سلسله‌مراتبی، زیرمجموعهٔ آن قرار می‌گیرند. برای نمونه، رباعی زیر با شگرد بنیادی «سؤال و جواب پدید آمده است و آرایه‌هایی مانند تشخیص و حسن تعلیل، یا به بخش سؤال آن مربوطند یا به بخش جواب آن و همچنین آرایه‌هایی مانند مراعات‌النظیر و واج‌آرایی در

صورتی که به یکی از این دو بخش محدود نمانند، میان آنها اتصال برقرار می‌سازد» (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۴۹):

هنگام سپیده‌دم خروس سحری
دانی که چرا همی‌کند نوحه‌گری؟
یعنی که نمودند در آیینهٔ صبح
کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۷۲)

شگرد بنیادی، بسته به نیاز متن، در متن‌های گوناگون (بیت و فصل شعر) تغییر می‌یابد و هر آرایه ممکن است این جایگاه را بپذیرد؛ چنان که ضمن دو بیت زیر از غزل سعدی هویداست (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۵۴):

دیر آمدی ای نگار سرمست
زودت ندهیم دامن از دست (تضاد)...
از رای تو سر نمی‌توان تافت
وز روی تو در نمی‌توان بست (موازنه)...

(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

به هر حال آنچه با تأکید گفتنی است، اینکه هر شعر کوتاه یک شگرد بنیادی دارد:

آن قصر که بر چرخ همی‌زد پهلو — بر درگه آن شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای — بنشسته همی‌گفت که کوکو کوکو

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۵۳)

رباعی بالا، یک رباعی تک‌هسته‌ای با شگرد بنیادی ایهام «کوکو» است. بر این پایه بجاست که همچنان بر وجود ویژگی تمامیت در شعر کوتاه تأکید بورزیم. از این‌رو نوذری هم معتقد است: «شعر کوتاه با همه کوتاهی در خود تمام می‌شود؛ هر آنچه را شاعر می‌نویسد، با همه فشردگی چنان است که در ذهن خواننده شعری کامل است» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۹).

شعر کوتاه از نظر معنی

منصور رستگار فسایی از شعر کوتاه با عنوان طرح یاد می‌کند که بـه لحـاظ اسـلوب، مفهوم و کوتاهی مضمون، یادآور اشعار کهن چین و ژاپن است و سابقهٔ تـاریخی آن را در زبان فارسی تا دورهٔ سامانی و تک‌بیت‌های سبک هندی پیش مـی‌بـرد و بـر ایـن اعتقـاد است که «در این شعر، شاعر به یکی از اجزای طبیعت در لحظه‌ای خاص نظر می‌افکنـد و به کشف خاصی از آن دست می‌یابد که آن را با بیـان دقیـق کوتـاه و قـانع‌کننـده بـه تصویر می‌کشد... . این نوع شعر در دورهٔ معاصر نیز به شکار لحظـه‌هـای تجربـهٔ شـاعران می‌پردازد و تأملات و تفکرات آنان را نه صرفاً درباره طبیعت، که دربارهٔ تمام اندیشه‌هـای مادی، فلسفی، اجتماعی و... بیان می‌دارد. ویژگی این قبیل اشعار، کوتاهی، ایجاز لفظـی، عمق معنایی و فکر آنهاست» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۶۶۲).

کاووس حسن‌لی، شعر کوتاه را وسیله‌ای برای ثبت شاعرانهٔ لحظه‌ای کوتاه مـی‌دانـد: «شعرهای بسیار کوتاه فارسی را گاهی طرح، گاهی ترانک، گـاهی شـعرک، گـاهی شـعر کوتاه و گاهی به اشتباه هایکو خوانده‌اند. هایکو، نوعی از اشعار ژاپنـی اسـت کـه تنهـا از نظر کوتاهی با بسیاری از این سروده‌ها همانندی دارد... . شعر کوتـاه موفـق در حقیقـت شیوه‌ای برای بیان شاعرانهٔ لحظه‌های کوتاه اسـت و مـی‌خواهـد از ایـن راه، لحظـه‌ای را شکار و دقیقه‌ای را ثبت کند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۴۸).

به نوشتهٔ میرافضلی، «در شعر کوتاه باید کشفی زبانی، تصـویری و فکـری در کـانون شعر وجود داشته باشد، درک و شهود آنی در آن باشد و کانون شعر در وهلهٔ اول با ذهن مخاطب تلاقی کند؛ یعنی رویدادی زبانی، تصویری و یا نکتهٔ فکری خاصی از آن به ذهن بیاید. این یک واقعیت است که شعر کوتاه، چون فشردگی دارد، باید اتفـاق و کشـفی در آن باشد و با ذهن مخاطب، ارتباط اوّلیّه را برقرار کند» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۸۰).

نقد

آنچه دربارهٔ دیدگاه‌های بالا گفتنی است اینکه پژوهشگران در بـاب لایـهٔ معنـایی شـعر کوتاه، نکات دقیقی را مطرح ساخته‌اند و به‌ویژه این دیدگاه که شعر کوتـاه مـی‌توانـد «نـه صرفاً دربارهٔ طبیعت، که دربارهٔ تمام اندیشه‌های مادی، فلسفی، اجتماعی و...» باشد، کـاملاً با نمونه‌های موجود سازگار است؛ اما هنوز دو نکته در این‌باره گفتنی است: یکـی اینکـه در لحظه بودن، عـارض بـر شـعر کوتـاه اسـت، نـه جـزء ذات آن و از ایـن‌رو بایـد بـه عنـوان

ویژگی‌های توصیفی‌اش مطرح شود؛ زیرا شاعر این نوع شعر، چندان محدودیت عمل دارد که جز در حد بیان یک لحظه از تجربهٔ شاعرانه، امکان دیگری برای هنرنمایی نمی‌یابد.

بر این پایه، علی تسلیمی اساساً درلحظگی را عامل کوتاهی می‌داند، نه کوتاهی را عامل درلحظگی: «شعر لحظه، شعری است کوتاه، موجز و تصویری که غالباً در حد یک نما و دست‌کم کوتاه‌تر از یک سکانس است. شعر لحظه ناشی از برخورد آنی راوی با یک پدیده بدون ذهنیت مشخص پیشین، مثلاً تشبیه، تلمیح، اشاره، اسطوره و غیره است» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۱۹). دیگر اینکه انواع ادبی با گفتمان‌ها ارتباط مستقیم دارند و بدین دلیل برای نمونه گفتمان تغزلی به غزل یا منظومه‌های عاشقانه بیشتر روی می‌آورد و به همین دلیل مطالعات گفتمانی را با «ژانر» نیز مرتبط شمرده‌اند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۵۶). دیگر اینکه با وجود تعیین حیطهٔ موضوعی کار شعر کوتاه، به نظر می‌رسد که تعیین گفتمان مناسب‌تر این نوع شعر هم روشنگر باشد.

به سوی تعریف شعر کوتاه

با آنچه گذشت، بی‌گمان تنسیق تازه‌ای از تعریف شعر کوتاه لازم است. این کار باید مبتنی بر تعیین تمایزهای این نوع شعر در همان سه لایهٔ صورت کلی بیرونی، صورت کلی درونی و معنایی پیش برود و در عین حال می‌تواند همچنان محل اصلاح و تکمیل پژوهشگران قرار گیرد.

صورت کلی بیرونی

تعیین حد قطعی در این‌باره ممکن نیست و آنچه به این نوع شعر از جهت فرم تمایز می‌بخشد، همان تک‌هسته‌ای بودن آن است. با این حال از آنجا که یک شگرد بنیادی، هرچه باشد، امکان محدودی برای طول و تفصیل دارد، حد شعر کوتاه نمی‌تواند از تعداد محدودی مصرع یا سطر فراتر رود. بر این اساس تعداد پنج مصرع، هرچند احتمالی است و عملاً امکان افزایش دارد، به واقعیت‌های موجود نزدیک‌تر می‌نماید. دلایل ما در این‌باره عبارتند از:

دلایل تاریخی

میرافضلی، نخستین اشعار کوتاه فارسی را به اشعار دوسطری، سه‌سطری و چهارسطری تقسیم کرده است (میرافضلی، ۱۳۸۷الف: ۱۶). شعر کوتاه در طول تاریخ شعر فارسی، قالب‌هایی مانند تک‌بیت و دوبیتی و رباعی داشته است که از دو تا چهار مصرع متغیرند و بدین دلیل نویسندگان مقالهٔ «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر» توصیه کرده‌اند: «به جای اینکه بگوییم بنا بر ظرفیت ذهن آدمی ظاهراً نمی‌تواند پنج لخت بیشتر باشد، بگوییم: با توجه به پیشینهٔ ذهنی‌ای که ما فارسی‌زبانان از قالب‌های کهن دوبیتی و رباعی و نظایر آن داریم، همین حدود چهار تا پنج سطر، حجمی منطقی و مناسب به نظر می‌رسد» (جبری و باقری‌فارسانی، ۱۳۹۴: ۱۶).

همچنین بر پایهٔ آمارگیری ما از مجموعهٔ کامل اشعار مهدی اخوان ثالث (۱۳۹۵)، در این مجموعه از مجموع ۱۴۴ شعر کوتاه، ۶۱ شعر دومصرعی یا همان تک‌بیت است و ۹ شعر سه‌مصرعی که آنها را نوخسروانی می‌نامد، ۷۲ شعر چهارمصرعی، شامل دوبیتی و رباعی و ۳ شعر نیمایی شامل یک مورد شعر دومصرعی، یک مورد شعر سه‌مصرعی و یک مورد شعر چهارمصرعی:

هان ماه ماهان! کجایی؟
خورشید اینک برآید
تنها تو با او برآیی

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۰۸۰)

دلایل تحلیلی

برخی اشعار ظاهراً به شعر کوتاه شبیه‌اند، اما بیش از این حدود مصرع یا سطر دارند که احتمال آن را در صورت تک‌هسته‌ای بودن آنها نادیده نگرفتیم. با این حال در اینگونه مواقع معمولاً چینش مصرع‌ها یا سطرهایشان بر اساس تقطیع رایج مصرع‌های وزن عروضی اعم از کلاسیک و نیمایی یا بر اساس شمار مقاطع واقعی شعر سپید که مقاطع نحوی و اکثراً جمله‌ها باشند، پیش نرفته است:

شور شباهنگان،
شب مهتاب
غوغای غوکان،

برکهٔ نزدیک
ناگاه ماری تشنه، لکّی ابر،
کوپایه سنگی ساکت و تاریک.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۰۸۲)

چینش شعر بالا بر اساس روش تقطیع وزن عروضی در شعر کلاسیک به صورت زیر و بنابراین چهار مصرعی است:

شور شباهنگان، شب مهتاب
غوغای غوکان، برکهٔ نزدیک
ناگاه ماری تشنه، لکّی ابر،
کوپایه سنگی ساکت و تاریک.

در نمونهٔ زیر همین وضعیت را ضمن شعر نیمایی می‌بینیم:

شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست
دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد.

(شاملو، ۱۳۸۷: ۳۴۶)

که چینش آن بر اساس تقطیع وزن عروضی اینگونه است و بنابراین چهار مصرع دارد:

شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور
فریاد می‌کشد

نمونهٔ زیر، صدق این قاعده را بر شعر کوتاه سپید هم نشان می‌دهد:

می‌خواهم

زمین را بغل بگیرم
با خودم ببرم و
در کهکشان دیگری بگذارم
اینجا
جاذبه‌اش
کم شده

(سیما حجازی، به نقل از: نوذری، ۱۳۸۸: ۴۹۲)

صورت کلی درونی

بی‌گمان کوتاهی شعر کوتاه به تک‌هسته‌ای بودن آن وابسته است و همین که شعر یک شگرد بنیادی بیشتر نداشته باشد، خواه‌ناخواه محدودیت صورت کلی بیرونی آن را در پی دارد؛ یعنی همه چیز از درون شعر آغاز می‌شود و به بیرون آن راه می‌یابد. بر این پایه تا اینجا مهم‌ترین تمایز شعر کوتاه عبارت است از تک‌هسته‌ای بودن. برای نمونه تعریف یادشده را در دو کوته‌سرودهٔ کهن و دو کوته‌سرودهٔ معاصر واکاوی می‌کنیم:

دل در پی راز عشق، دلمرده بماند
وان راز چنان که هست در پرده بماند
هر ساز که ساختم درین واقعه من
در کار شکست و کار ناکرده بماند

(عطار، ۱۳۷۵: ۶۶)

کوته‌سرودهٔ بالا از نظر صورت کلی بیرونی در قالب رباعی و به چهار مصرع محدود است و از جهت صورت کلی درونی، مبتنی بر شگرد بنیادی تمثیل «دل...: ساز...» است.

دلی دیرم دمی خرم نمی‌بو
غمی دیرم که هرگز کم نمی‌بو
خطی دیرم مو از خوبان عالم
که یار بی‌وفا همدم نمی‌بو

(باباطاهر، ۱۳۶۶: ۳۰)

شعر بالا در قالب دوبیتی و چهار مصرعی است با شگرد بنیادی حسن تعلیل. در این شعر، علت غم شاعر با خط یا به تعبیر دیگر، اقراری از طرف خوبان عالم، بی‌وفایی یار تلقی شده است.

چرا نگفتم
به بودنش تکیه کرده‌ام؛
به این که اگر برود
زمین‌لرزه
از شانه‌های من شروع می‌شود؟

(حسینی، ۱۳۹۳: ۳۰)

قالب این کار، سپید و پنج سطری و دارای شگرد بنیادی استعارهٔ «بودن» از «کوه» است. شاعر به بودن او تکیه می‌کند و وی کسی است که با رفتنش، زمین‌لرزه در شانه‌های شاعر پامی‌گیرد.

حسرتش شد تمام، خانه‌به‌دوش،
خانه‌ای دارد او که اجباری‌ست؛
قبر هم یک چهار دیواری‌ست.

(امیر باقری، به نقل از: فولادی، ۱۳۹۴: ۴۲)

کوته‌سرودهٔ بالا در قالب سه‌گانی با فرم جزئی درونی کلاسیک و از این‌رو دارای سه مصرع متساوی است و تشبیه مضمر قبر به خانه، شگرد بنیادی آن را تشکیل می‌دهد.

در دو شعر کوتاه‌نمای زیر با بیش از یک شگرد بنیادی مواجه‌ایم و بنابراین به‌واقع کوتاه نیستند و آنگونه که نشان می‌دهند، احتمالاً بازماندهٔ شعرهای بلندی باشند که ادامهٔ آنها از میان رفته است:

زمانه پندی آزادوار داد مرا
زمانه را چو نکو بنگری همه پندست
به روز نیک کسان گفت تا تو غم نخوری
بسا کسا که به روز تو آرزومندست
زمانه گفت مرا خشم خویش دار نگاه
کرا زبان نه ببندست پای در بندست

(رودکی، ۱۳۸۱: ۱۷)

این قطعه، دو شگرد بنیادی تشخیص دارد و بنابراین مانند دو شعر کوتاه پیوسته است: یکی در مصرع اول تا مصرع چهارم و دیگری در مصرع پنجم تا مصرع ششم که باز شاعر مجبور می‌شود به جای «زمانه پندی آزادوار داد مرا»، از خلاصهٔ آن، یعنی «زمانه گفت مرا» استفاده کند.

نیلوفر کبود نگه کن میان آب
چون تیغ آب‌داده و یاقوت آبدار
همرنگ آسمان و به کردار آسمان
زردیش بر میانه چو ماه ده و چار
چون راهبی که دو رخ او سال و ماه زرد
وز مطرف کبود ردا کرده و ازار

(کسایی، ۱۳۶۴: ۳۲)

معنی

شعر فارسی همیشه جایگاه تجلی اندیشه‌های خردمندانهٔ شاعران بوده است و از آغاز شکل‌گیری آن، شاعران بسته به مایه‌های شعری خود از حکمت به عنوان یکی از ارکان اصلی سخن استفاده کرده‌اند. چنان که در همان قرن‌های اولیه شاهد غلبه گفتمان حکمی در شعر شاعرانی چون رودکی، فردوسی و ناصرخسرو هستیم، اما با ظهور خیام، این گفتمان در قالب کوتاه رباعی جای گرفت، چنان که گویی روح، کالبدش را پیدا کرده است. باید به این نکته توجه داشت که «حکمت به عنوان امری فراتر از فلسفه و اخلاق، حاصل ارتباط انسان با هستی و کائنات است. شاعر در تلاقی‌گاه سنت ادبی، تاریخ، فرهنگ، اندیشه، فلسفه، احساس و تجربهٔ زیستهٔ هوشمندانهٔ خود قرار می‌گیرد و با جمع ایجاز و حکمت و شاعرانگی، چکیدهٔ تفکر و تجربهٔ خویش را در زبان شعر متجلی می‌سازد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۲۳۶).

ایجاز به عنوان یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد شعر کوتاه، شگرد مناسبی در جهت بیان حکمت و تأثیرگذاری آن بر مخاطب است. به بیان دیگر شعر کوتاه قابلیت انعکاس اندیشه‌های حکمت‌آمیز را بیشتر دارد و میدان مناسبی برای بیان حقیقت‌های جاودانی

است. مسئلهٔ مهم این است که این نوع از گفتمان مستلزم وجود مشخصه‌های دیگر شعر کوتاه است که پیش از این گفته شد و آن مشخصه‌ها همراه با گفتمان حکمی می‌توانند یک شعر کوتاه موفق پدید آورند. همچنین وجود چنین گفتمانی مستلزم آن نیست که شعر کوتاه، حتماً فلسفی یا عرفانی یا اخلاقی باشد، بلکه موضوعات این نوع شعر اعم از طبیعت، انسان، جامعه و جوانب گوناگون آنها، آزاد است و مهم غلبهٔ گفتمان حکمی بر آن است. برای نمونه شاعر شعر زیر، ضمن پرداختن به موضوع درد فردی، این موضوع را از راه ایهام‌های «اشکانیان» و «آل‌مویه»، به درد تاریخی و بشری پیوند می‌زند و از این راه به موضوع، جنبهٔ حکمی می‌دهد:

سلسلهٔ اشکانیان چشمانم
منقرض نخواهد شد
من
از تبار آل‌مویه‌ام

(سینا بهمنش، به نقل از: نوذری، ۱۳۸۸: ۵۰۰)

نتیجه‌گیری

آنچه تاکنون دربارهٔ تعریف شعر کوتاه فارسی در کتاب‌های ادبی گفته شده است نمی‌تواند بیان کنندهٔ ساختار اساسی و بنیادین شعر کوتاه باشد از این رو که جامع تمام جهات این نوع ادبی نیست و بیشتر به توصیف شعر کوتاه پرداخته است.

بیشتر پژوهندگان در تعریف شعر کوتاه، یا ویژگی‌های عارضی آن را مانند ایجاز، کاربرد محدود فعل، ضربهٔ پایانی، تصویرمحوری، کاربرد محدود قافیه و طبیعت‌گرایی متذکر شده‌اند و یا شرایط تعریف جامع و مانع منطقی را رعایت نکرده‌اند. ما کوشیدیم طی یک روال منطقی، تعریفی منسجم از شعر کوتاه فراهم آوریم. طبق این تعریف: شعر کوتاه، بنا بر نمونه‌های کلاسیک و نو، شعری است دارای سه مشخصهٔ زیر:

1. نمی‌توان برای آن، حد مشخصی در نظر گرفت و با این حال شمار مصرع‌ها یا سطرهایش محدود است، تا جایی که بیشتر نمونه‌های کلاسیک شعر کوتاه از چهار مصرع درنگذشته‌اند و نمونه‌های امروزین آن نیز معمولاً از این حدود فراتر نرفته‌اند.

2. تک‌هسته‌ای، یعنی دارای یک شگرد بنیادی است و این مشخصه، مهم‌ترین تمـایز آن را تشکیل می‌دهد.

3. ضمن توجه به همهٔ موضوعات، با گفتمان حکمی دمخوری بیشتری دارد.

به سخن دیگر شعر کوتاه شعری است که شمار مصرع‌ها و سـطرهایش محـدود و در نمونه‌های کلاسیک و امروزی در حدود چهار مصرع یا سطر است؛ یـک شـگرد بنیـادین دارد و گفتمان حکمی از پرکاردترین مضامین آن است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ابن خردادبه، عبیدالله بن عبدالله (۱۳۷۰) المسالک و الممالک، ترجمه حسین قره‌چانلو، تهران، مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۵) متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان ثالث، ۲ جلد، تهران، زمستان.

ادیس، استیون (۱۳۹۰) هایکوهای طنزآمیز، ترجمه رضی هیرمندی و مهرنوش پارسانژاد، تهران، چشمه.

ارسطو (۱۳۴۳) فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

باباطاهر (۱۳۶۶) ترانه‌های باباطاهر، تصحیح شهرام رجب‌زاده، تهران، اقبال.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ شعر، تهران، زمستان.

جبری، سوسن و حمید باقری فارسانی (۱۳۹۴) «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر»، ادب‌پژوهی، شماره ۳۴، صص۹-۳۱.

جعفری، محمود (۱۳۸۷) «شعر کوتاه در یک نگاه»، شعر، شماره ۶۱، صص ۳۶-۴۴.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) گونه های نوآوری در شعر فارسی، تهران، ثالث.

حسینی، منیره (۱۳۹۳) فرود هیچ پرنده‌ای اضطراری نیست، تهران، فصل پنجم.

خوانساری، محمد (۱۳۷۲) منطق صوری، تهران، مروی.

خیام، عمربن‌ابراهیم (۱۳۷۵) رباعیات حکیم خیام نیشابوری، به کوشش محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، فرزان.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰) انواع شعر فارسی، شیراز، نوید.

رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۸۱) رودکی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۲) کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر.

شاملو، احمد (۱۳۸۷) مجموعه آثار، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) موسیقی شعر، تهران، آگه.

شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۳۸) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

صلاحی، عمران (۱۳۹۰) پشت دریچهٔ جهان، تهران، مروارید.

طایفی، شهرزاد و سپیده محمدی‌خواه (۱۳۹۴) «بررسی ایجاز در زبان طرح»، علوم ادبی، دوره ۵، شماره ۷، صص ۷۷-۱۰۰.

عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۷۵) مختارنامه، به کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۹) می‌تراود مهتاب (مقدمه بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما)، تهران، پویش معاصر.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۷) «نقد گرانیگاهی روشی برای نقد فرمالیستی شعر»، نقد ادبی، دوره ۱،

شماره ۳، صص ۱۳۷-۱۶۳.
---------- (۱۳۹۴) بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن، اصفهان، گفتمان اندیشه معاصر.
کافی، غلامرضا (۱۳۸۴) ترانک‌ها، بوشهر، شروع.
کسایی مروزی، مجدالدین ابوالحسن (۱۳۶۴) اشعار حکیم کسایی مروزی، به کوشش مهدی درخشان، تهران، دانشگاه تهران.
کشاورز، مسعود و فرشته رستمی (۱۳۸۴) «بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بر اساس دیدگاه کالریج»، زبان و ادبیان فارسی، شماره ۳، صص ۱۰۵-۱۳۲.
کیارستمی، عباس (۱۳۷۸) باد و برگ، تهران، نظر.
گشمردی، محمودرضا (۱۳۸۴) «نقش حافظه در فرایند یادگیری زبان خارجی»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۲۸، صص ۱۲۳-۱۵۶.
مقربین، شهاب (۱۳۹۰) سوت زدن در تاریکی، تهران، چشمه.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
میرافضلی، علی (۱۳۸۷الف) «پیشینهٔ شعر کوتاه در زبان فارسی»، شعر، شماره ۶۱، صص ۱۶-۱۹.
---------- (۱۳۸۷ب) تمام ناتمامی، تهران، تکا.
---------- (۱۳۹۲) به همین کوتاهی، کرمان، نون.
نامعلوم (۱۳۱۴) تاریخ سیستان، به کوشش ملک‌الشعرای بهار، تهران، زوار.
نوذری، سیروس (۱۳۸۸) کوته‌سرایی، تهران، ققنوس.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۰) بررسی منشأ وزن شعر فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.
ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، ویرایش حسین معصومی همدانی، تهران، علمی و فرهنگی.
هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۲) مجمع‌الفصحا، به کوشش مظاهر مصفا، ۲جلد، تهران، امیرکبیر.
هوف، گراهام (۱۳۶۵) گفتاری درباره نقد، ترجمه نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر.