چارانک‌سرایی– انواع بدعت‌ها و بدایع در ژانر رباعی

* آرش آذرپیک- نیلوفر مسیح

۱. دبیر اندیشکدهٔ کلمه گرایان ایران، تهران، ایران. رایانامه: arashazarpeik5858@gmail.com
۲. پژوهشگر اندیشکدهٔ کلمه گرایان ایران، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۶۴- ۴۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۸/۲۲

واژه‌های کلیدی:
رباعی
چارانک
نورباعی

چکیده

پس از نوآوری‌هایی که در غزل معاصر موسوم به غزل دههٔ هفتاد رخ داد؛ رباعی نیز تن به بدعت و تازگی حاصل از فضای ادبی معاصر داد و نوع تازه‌ای از آن پدید آمد. چارانک یا مینی‌رباعی مجموعهٔ رباعی است که از تعداد مشخص مصرع‌ها در رباعی فراروی کرده و با حفظ و همراهی اصل فشردگی درونی و فرم ذهنی درصدد نوآوری در ژانر رباعی برآمده است. این نوشتار که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدوین شده، بر آن است ضمن بررسی نوآوری‌ها در ژانر رباعی، انواع چارانک را در آثار منتشره مورد مورد توجه قرار دهد و با تحلیل و بررسی انواع اشکال نوشتاری چارانک دو مؤلفهٔ فشردگی درونی و فرم ذهنی را بررسی و مشخص نماید. نتیجه اینکه این تحولات در ساحت رباعی تا زمان ارائهٔ چارانک در رباعی بی‌سابقه و نوعی بدعت‌گرایی به شمار می‌آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مقدمه

رباعی را می‌توان شعر وحدت نامید چرا که هر چهار مصراع آن در خدمت یک مضمون است. شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها هم نام مناسبی برای این قالب است به دلیل ساخت خاص آن که یک مورد طبیعی را وصف و نقاشی می‌کند و معمولاً با فعل دیدن و مترادف آن همراه است. رباعی به لحاظ کوتاهی و نقاشی یک مورد خاص- مثلاً یک قطره باران- شباهت بسیار به هایکو دارد و همین شباهت، گمان منشاء آسیای شرقی داشتن آن را تقویت می‌نماید. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۴)

محمد عوفی در تذکرهٔ لباب‌الالباب از یکی از معاریف بلخ به نام ابومحمدعبدالله‌بن محمد یاد می‌کند که در دورهٔ غزنویان (سدهٔ چهارم و پنجم هجری) می‌زیست و تک‌بیت‌هایی در وزن رباعی می‌گفت: «او را یک بیت فرد است که در نفس خود تمام است و اگر تمام کند. (یعنی آن را به رباعی تبدیل کند) از ذوق دور افتد و از لطف بی‌بهره ماند» عوفی پنج بیت از ابیات منفرد این شخص را نقل کرده که از لحاظ شعری چیز چشم‌گیری نیست اما از لحاظ نوع نگاه گوینده به یک قالب سنتی مثل رباعی در خور تأمل است. در دوره‌های بعد نیز شاعران در دیوان خود تک بیت‌هایی را نیز می‌گنجاندند... از جملهٔ این اشعار که از لحاظ اقلیمی با زادگاه ابومحمد بلخی نزدیکی بسیار دارد؛ ترانک‌هایی است به اسم «لَندَی» که در پشتو به معنای کوتاهک است. لندی ترانه‌های مردمی قبایل پشتون (افغان) است که دو پاره یا دو مصراع (سطر) دارد. ... مشابه چنین فرمی را مردم بلوچستان هم دارند که لیکو نام دارد. لیکو شعری دو مصراعی و مقفا با وزن هجایی است. (میرافضلی،۱۳۸۵: ۱) میرافضلی در ادامهٔ تحلیل اشعار صادق رحمانی اشاره می‌کند که در بین اشعار این شاعر با شعرهای کوتاهی که بر وزن رباعی سروده شده مواجه می‌شود که: «شاعر بدون آنکه لازم باشد در قواعد دست و پاگیر تدارک چهار مصراع هم‌وزن و هم‌قافیه خودش را محصور کند، می‌تواند شعرش را در دو یا سه سطر سامان دهد و قافیه را اگر بدان نیازی افتاد، در محل مناسب خود (نه آنجا که قالب از پیش تعیین می‌کند) تعبیه سازد. در چنین ترکیب و ترتیبی معضل مصراع‌های اضافی و تحمیلی که رباعی امروز گرفتار آن است، از میان می‌رود و ضرورتی ندارد که شاعر برای یک مصراع برجسته و پرتپش، سه مصراع متوسط و بی‌رمق بر جریان شعر تحمیل کند.» (همان:۳) در تجربه‌ای دیگر جلیل صفربیگی نیز تحت عنوان نورباعی اشعار تک بیتی (دو مصرعی) سروده است. وی ضمن نامیدن تجربیات و نوآوری‌های پیشینیان تحت عنوان رباعی نیمایی، ویژگی‌هایی برای تک بیت‌هایی که بر وزن رباعی سروده ذکر می‌کند که: برگـرفته از ربـاعی/

دارای وزن رباعی/ تنها یک بیت از رباعی/ تقطیع و سطربندی‌اش آزاد / قافیه اختیاری و... از آن جمله است. (صفربیگی، ۱۴۰۲: balout.ir)

برخلاف تجربیات رحمانی و صفربیگی، چارانک مصرع‌محور نبوده بلکه واحد شعر کلمه است زیرا ممکن است رباعی در یک مصرع و یک کلمه فرم ذهنی رباعی را شکل دهد و ضربه و کوبش نهایی نواخته شود و پایان یابد؛ لذا چارانک با فراروی از ساختار چهار مصراعی سعی دارد با تکیه بر مینی‌مالیسم مضمون را موجزتر و فرم درونی رباعی را فشرده‌تر و حتی گاهی اوقات با کاهش قافیه در تعداد مصرع‌ها نوآوری ایجاد کند. این در حالی است که فرم ذهنی زمینه-ضربه همچنان حفظ خواهد شد. بر این اساس «مینی‌رباعی، اصل را بر فشردگی درونی محتوای مینی‌مالیسم و فرم ذهنی رباعی گذاشته یعنی رباعی دارای فرم بیرونی مشخص و متعین است به نام قالب رباعی که شامل دو بیت (چهار مصراع) می‌شود و وزن اصلی و مادری آن «مستفعل مستفعل مستفعل فع» و هم وزن لاحول و لا قوه لا بالله است. قافیه نیز در مصراع‌های اول، دوم، و چهارم واجب و در مصراع سوم اختیاری بوده که همهٔ این موارد ظاهر و فرم بیرونی قالب را را تشکیل می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه آذرپیک، همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲۰)

در واقع می‌توان گفت چارانک‌سرایان کسانی هستند که رباعی را: به عنوان یک قالب شعری پذیرفته و در آن دست به نگارش زده‌اند./ به فرم ذهنی رباعی یا همان زمینه-ضربه و وزن عروضی پایبند هستند./ به ساختار متعین همه‌پذیری قالبیک آن که رباعی را تنها در چهار مصرع به رسمیت می‌شناسند وفادار نیستند./ به صورت تعمدی به یک مصرع یا دو مصرع‌سرایی و ... دست یازیده‌اند لذا چارانک‌سرایی کوتاهه نویسی رباعی در کمتر از چهار مصراع، به صورت تعمدی است. رباعی شکسته نیز نوعی دیگر از تحولات در ساحت رباعی است که فرم بیرونی رباعی به صورت تقطیعی و سطر به سطر نوشته می‌شود. این نوع نوشتار در آثار حسن نیکو فرید، ایرج زبردست و ... یافت می‌شود. رباعی شکسته به وزن رباعی و ساختار (الف، الف، الف، ب، الف) و فرم ذهنی رباعی متعهد است و تنها در شکل نوشتاری رباعی دست به هنجارگریزی نوشتاری زده است لذا نمی‌توان رباعی شکسته را ذیل نام چارانک دسته‌بندی کرد.

این نوشتار بر آن است تا ضمن معرفی چارانک و انواع آن در مجموعهٔ «به چشمان فرازن دل باخت» فرح تکیه، انواع مفاهیم و فشردگی و فرم درونی ذهنی را در این آثار بررسی و در برخی موارد مؤلفه‌های چارانک را بیان کند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

یکی از قالب‌های ادبیات کلاسیک که تا زمان اکنون توانسته همراه با غزل در تاریخ ادبیات ایران زمین ساحتی را به خود اختصاص دهد رباعی است. رباعی قالبی چهار مصراعی که آن را برساختهٔ فکر ایرانی می‌دانند؛ توانسته راه بیان خود را با مناجات‌های صوفیه باز کرده و در واقع شهرت خود را مدیون فلسفه و عرفان است. رباعی در همهٔ مقاطع، تاریخ طولانی دارد که بیانگر احساسات، افکار، جهان‌بینی‌ها و جهت‌گیری‌های ملت ایران در زمان‌ها و مکان‌های به خصوصی بوده است.

قافیه در رباعی به دو صورت است: شکل چهار قافیه‌ای (الف، الف، الف، الف) و شکل سه قافیه‌ای (الف، الف، الف، ب، الف). در قرن‌های سوم و چهارم شکل چهار قافیه‌ای نسبت به سه قافیه‌ای رواج بیشتری داشته است. از نگاه شمیسا، رباعیات چهار قافیه‌ای در متون قرن چهارم نسبت به سه قافیه‌ای بیشتر بوده و در قرن پنجم نیز ادامه داشته است. (همان: ۲۱) در این باره جلال‌الدین همایی بر این عقیده است: «قدما در گفتن رباعی اغلب ملتزم بودند که هر چهار مصراعش قافیه داشته باشد و در میان متأخران آن قید برخاسته و آن رسم چندان مراعات نشده است». (ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۴ :۲۳)

با توجه به آنچه بیان شد می‌توان گفت تا به حال در قالب رباعی، نوآوری‌های فرمی در طرز نوشتار ابیات در رباعی و بازی‌های زبانی مورد توجه واقع شده بود اما در هیچ یک از این نوآوری‌ها تعداد ابیات و قالب (الف، الف، الف،ب، الف) دچار تحول و دگرگونی نشده بود. در این نوشتار به دنبال پاسخ مناسبی برای این پرسش‌ها هستیم که آیا با مینی‌مال‌تر شدن تعداد مصرع‌ها در رباعی همچنان فرم ذهنی آن حفظ خواهد شد؟ آیا فرم ذهنی تابع فرم بیرونی است؟ آیا تحول در شکل نوشتار رباعی سبب ایجاد نوآوری می‌شود یا خیر؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به این که در ادبیات معاصر مقالات فراوانی دربارهٔ رباعی به رشتهٔ تحریر در آمده اما هیچ یک در مورد چارانک و انواع رباعی‌های کمتر از چهار مصرع، کامل نیست و نتوانسته‌اند تمامی این نوآوری‌ها را در خود بگنجاند لذا ضرورت داشت ضمن معرفی انواع رباعی و چارانک که نگاهی نو به رباعی دارد چندین نمونه از آن‌ها بررسی و تحلیل شود. اهمیت این موضوع در آن است که مخاطبان رباعی با انواع نوآوری‌ها آشنا خواهند شد و پژوهشگران به صورت منسجم و همه‌جانبه به این سبک آگاهی می‌یابند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تا به حال در مورد رباعی انواع کتب پر محتوایی، چون سیر رباعی (سیروس شمیسا) رباعی امروز (محمدرضا عبدالملکیان) رباعی نامه از رودکی تا نیما یوشیج (احمد بهشتی) و مقالات بی‌شماری که رباعی، رباعی‌سرایان را از لحاظ زبانی، سبکی فرم و... مورد تحلیل قرار داده‌اند نوشته شده است. مهسا مؤمن‌نسب و اکبر صیادکوه (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های زیبایی زبان در رباعیات ابوسعید ابوالخیر»، محمدرضا نجاریان (۱۳۹۵) در پژوهش «تحلیل سبک‌شناسی رباعیات مهستی گنجوی»؛ علی‌رضا نبی‌لو و فرشته دادخواه، (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل رباعیات خیام بر مبنای نظریهٔ هیجانی پلاچیک» و... به بررسی رباعی و رباعی سرایان پرداخته‌اند. همچنین فرح تکیه (۱۴۰۰) در «خورشید به چشمان فرازن دل‌باخت»، نیلوفر مسیح (۱۴۰۰) در «جنس سوم»، زینب نوروزعلی (۱۴۰۰) در «آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران»، آریو همتی و علی رشیدی (۱۴۰۰) در «جنبش ادبی۱۴۰۰»، مهرانگیز اکبری (۱۴۰۲) در «سارای»، مهوش سلیمانپور (۱۴۰۲) در «آن سوی پرده‌ها»، زرتشت محمدی (۱۴۰۲) در «مبانی ادبی فرائیسم»، سایت زخم انار و سایت رسمی مکتب اصالت کلمه و... در مورد چارانک که از ابداعات و نوآوری‌های آرش آذرپیک است مطالبی آورده‌اند. در بررسی آثار فوق به این نتیجه می‌رسیم که آذرپیک ضمن ارائهٔ غزل مینی‌مال، مؤلفه‌های چارانک یا مینی‌رباعی را در سال ۱۴۰۰ در کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰ برای نخستین بار ارائه داده و نمونه‌های فراوانی از آن را معرفی نموده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. فرم ذهنی رباعی

آنچه هایکو را قالبی جهانی کرد فرم بیرونی (قالبیک) آن در زبان ژاپنی نبود بلکه فرم ذهنیِ عکس‌بنیانِ هایکو باعث جهانی‌شدن این سبک ایماژیستی در ادبیات جهان شد. کوتاهه‌سراییِ شعر کلاسیک ایران دو قالب برتر و ویژه دارد؛ یعنی دوبیتی و رباعی که فقط فرم درونی-ذهنیِ رباعی که بر بنیان «زمینه-ضربه» شکل گرفته می‌تواند به عنوان یکی از اصلی‌ترین صادرات فرهنگی ایران و زبان پارسی به جهانِ شعر و شعرِ جهان پیشنهاد شود. فرم زمینه-ضربه در رباعی کشفی است هنرورزانه که بنا بر معتبرترین نقلِ تاریخ در طلیعهٔ مکتب خراسانی و توسط طلایه‌دار نخستین شعر پارسی یعنی رودکی بزرگ ابداع شد و با بزرگانی چون حکیم عمر خیام و مهستِی گنجوی به اوج تعالی خود رسید. فرم درونی-ذهنی در ادبیات

معاصر نیز مورد توجه سرایشگران پارسی در دیگر قوالب شعری قرار گرفت. تمام اشعار مجموعهٔ «لیلا زانا دختر اسطوره‌های سرزمین من» (۱۳۸۳) که غزل مینی‌مال‌های آرش آذرپیک از سال ۷۶ تا ۸۰ را در بر می‌گیرد؛ در قالب غزل بدون استثنا بر بنیان فرم ذهنیِ زمینه-ضربه خلق شده‌اند. (ر.ک. مقدمه آذرپیک؛ تکیه، ۱۴۰۰: ۶۶)

علیرضا فولادی در خرداد ۱۳۸۹ بر بنیاد این فرم طرحی جدید را در قالب نوخسروانیِ اخوان با نام سه‌گانی پیشنهاد کرد و سیروس نوذری اکثر اشعار آزاد اما نه چندان بلندِ بیژن جلالی را به علت پیروی از همین فرم درونی-ذهنی «نورباعی» نامید. (ر.ک. مقدمه، مسیح، ۱۱۷:۱۴۰۰) به هر روی برخی از شبه‌نوپردازان حیطهٔ رباعی امروز اوج هنرورزی خود را این می‌دانند که به فرم درونی رباعی مقید نبوده و تنها به فرم بیرونی یعنی قالب آن وفادار مانده‌اند و این وجه تمایز شدید دو گونهٔ پیشنهادی رباعی یعنی چارانک و به ویژه رباعی بسیط است که اساس نوآوری خود را بر دو پایه قرار داده‌اند:

الف- مقدم دانستن فرم ذهنیِ رباعی بر فرم بیرونی (قالبیک) آن.

ب- وفاداری به وزن رباعی (مستفعل مستفعل مستفعل فع) به عنوان کامل‌ترین تجلی خنیاگرایانهٔ فرمِ زمینه-ضربه در تمام اوزان شعر پارسی.

برای فهم جایگاه موسیقیاییِ وزن رباعی به این مصراع معروف از باباطاهر عریان -سرآمدِ دوبیتی‌سرایان ایران- که بر وزن دوبیتی سرایش یافته توجه کنید: «ز دست دیده و دل هر دو فریاد» برای فهم جایگاه خنیاگرایانهٔ وزن رباعی به عنوان تجلیِ زمینه-ضربه‌بودگی، همان مصراع را تنها با جابه‌جایی یکی از کلمات بر وزن رباعی قرار می‌دهیم تا تکانش، صلابت و شکوه موجز و کوبندهٔ خنیاگرانهٔ این وزن را دریابیم و تشخیص و قضاوت را به خوانشگران نخبه می‌سپاریم: «فریاد ز دست دیده و دل هر دو.» (ر.ک. مقدمه، اکبری، ۱۴۰۲) در واقع فرم ذهنی رباعی یعنی سطرهای نخستینه تمهیداتی شوند برای ضربهٔ معنایی یا زبانی در سطر آخر.

۲-۲. وزن رباعی

از وزن اصلی رباعی با در نظر گرفتن برخی اختیارات و قواعد، یازده وزن اصلی حاصل می‌شود که عبارتند از: «مفعول، مفاعلن، مفاعیلن فع»، «مفعول مفاعلن مفاعیلن فعل»، «مفعول مفاعیل مفاعیل فع»، «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل»، «مفعول مفاعیلن مفعولن فع»، «مفعول مفاعیلن مفعول فعل»، «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع»، «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع»، «مفعولن مفعول مفاعیل فع»، «مفعولن مفعول مفاعیل فعل»، «مفعولن مفعولن مفعولن فع» و در نهایت

«مفعولن مفعولن مفعول فعل» و این دوازده وزن اغلب در سه موضوع عاشقانه، صوفیانه و فلسفی بیان شده‌اند اما از نگاه آذرپیک: «رباعی به عنوان یک قالب بر وزن «مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع» است که به ۱۲ یا ۲۴ شیوهٔ ظحی است و بعضی به اشتباه آن را ۲۴ وزن می‌دانند؛ البته در ۸ رباعی دارای یک ساحت ثابت وزنی که همان وزن «مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع» است که جوهرهٔ وزنی را تشکیل می‌دهد به دلیل انعطاف و ظحی‌پذیری عروضی شگفت این قالب با حفظ آن بعد ثابت تا ۲۴ وزن متغییر می‌تواند داشته باشد. که این ۲۴ وزن از یکدیگر جدا نیستند بلکه از لحاظ بعد ثابت مشترک هستند؛ یعنی آن موسیقی لا حول و لا قوه الا بالله سماع می‌شود و در ساحت متغیر تشکیل اوزان اندکی متفاوت‌تر داده است.» (آذرپیک، orianism.com) نکتهٔ دیگر آن که در عروض عربی با این دو وزن مواجه نیستیم لذا در باب منشاء رباعی شبهاتی وجود دارد. برخی نیز با توجه به سطرهایی از اوستا رگه‌ها و ریشه‌های رباعی را به این کتب نسبت می‌دهند دو بیتی را فهلویات، پهلویات یا ترانه نیز می‌نامند که کزازی نام چارانه را برای آن پیشنهاد داده است.

۲-۳. انواع نوآوری‌ها در رباعی معاصر

اولین تحولات نیما در شعر با قالب رباعی آغاز شد و یکی از شاگردان نیما به نام منصور اوجی مجموعه رباعی منتشر کرد اما تبدیل به گفتمان نشد. بعدها شاعران حلقهٔ حوزهٔ هنری مانند قیصر امین‌پور، سید حسن حسینی و محمدرضا عبدالملکیان رباعیات پایداری ایدئولوژیک را سرودند که رباعیاتی با موضوع و مضمون جنگ بودند، هر چند با افول جنگ این شاعران از رباعیات ایدئولوژیک فراروی کرده و رباعیات با مضمون و موضوع تئولوژیک سرودند و جریان رباعی را سمت عرفان و مسائل وجودی سوق دادند. رباعی انتقادی از دیگر جریان‌های رباعی است که «هدف از انتشار آن اعتراض نسبت به چیزی، معمولاً اعتراض به اوضاع سیاسی است.» (پور ممتاز، ۱۳۷۲: ۳۵۹) رباعی کارگری نیز زیر مجموعهٔ شعر متعهد است که به دغدغهٔ کارگران در شعر فارسی از دوران مشروطه به بعد می‌پردازد. در دورهٔ مدرنیسم ایران نیز رباعی با تحولات بی‌شماری مواجه شد که سبب شد، فرم، تصویر، زبان و ساختار مورد توجه واقع شود. و رباعی فرم‌گرا، تصویرگرا، زبان‌گرا و ساختارگرا شکل گیرد.

چارانک زیرمجموعه مینی‌رباعی در مکتب ادبی اصالت کلمه است که از فرم بیرونی و کمیت مصراع‌ها فراروی کرده است و مینی‌رباعی شامل رباعی‌واژه، رباعی‌بسیط و چارانک است:

کلاسیک	رباعی فلسفی، رباعی عرفانی، رباعی شهرآشوب، رباعی عاشقانه، رباعی تفننی و...
پساکلاسیک	رباعیات نیما، رباعی اعتراضی چپ، رباعیات منصور اوجی
نئوکلاسیک	رباعی کارگری، رباعی اعتراضی، رباعی جنگ، رباعی ضد جنگ
مدرن	رباعی زبان‌گرا، رباعی تصویرگرا، رباعی فرم‌گرا، رباعی ساختارگرا، رباعی نیمایی
فراگرایان	(مینی‌رباعی: چارانک، رباعی‌واژه، رباعی بسیط و...)

۲-۳-۱. مینی‌رباعی

نوع نگرش خاصی که با نام غزل مینی‌مال در غزل به عنوان قالب ملی شعر ایران اتفاق افتاده فقط خاص قالب غزل نیست و می‌تواند در همۀ قوالب شعر فارسی مانند مثنوی مینی‌مال، قصیده مینی‌مال، قطعه مینی‌مال، مسمط مینی‌مال رباعی مینی‌مال، دو بیتی مینی‌مال و ... اتفاق افتد. (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، ۱۳۹۷ :۸۷)

رباعی مینی‌مال اصل را بر فشردگی درونیِ محتوای مینی‌مالیسم و فرم ذهنی رباعی گذاشته است. (نوروزعلی، ۱۴۰۲: ۲۷۲)

در معنایی دیگر سه مصرع اول سبب تکوین تشریح و توضیح رباعی است اما در چارانک، زمینه در یک یا دو مصرع هضم می‌شود و نباید هضم شدن مصراع‌ها را به معنای حذف آن‌ها دانست. چیزی که در نورباعی با آن مواجه هستیم حذف دو مصراع نخست رباعی است. در چارانک چون زمینه حاصل هضم و فشردگی درونی مصراع‌ها است با ایجاز مخل و حذف عاطفگی شعر روبه‌رو نیستیم. چارانک چون برخاسته از تغزل مشرقی است ایجاز در آن همانند مینی‌مالیسم مغربی خشک، سرد و بی عاطفه نیست بلکه هضم سبب شده ساحت عاطفگی شعر نمود یابد. بنابراین در چارانک عصارۀ شاعرانه، تن به تکوین، توضیح و تشریح نداده است. چارانک قالبی جدا از رباعی تعریف نکرده بلکه قالبی جدید در رباعی تعریف کرده است. (آذرپیک، ۱۴۰۰: orianism.com)

اصل رباعی مینی‌مال را بر مبنای فرم ذهنی می‌گذارد و در این راستا حتی اگر شمار ابیاتش از چهار بیت کم‌تر و یا حتی بیشتر هم باشد اما فشردگی درونی و فرم ذهنیِ آن که زمینه‌سازی اولیه برای کوبش نهایی است رعایت شود رباعی مینی‌مال شکل می‌گیرد. (ر.ک. مقدمه: سلیمانپور،۱۴۰۱: ۸۹) بنابراین چارانک (مینی‌رباعی) از یک تا سه و نیم مصراع تشکیل می‌یابد. در رباعی مینی‌مال داشتن وزن عروضی واجب و حتمی است اما قافیه در صورتی که جنبۀ زیبایی‌شناسیک شعر لحاظ شود می‌تواند اختیاری باشد و بر اساس اصالت فرمِ درونی یعنی

زمینه برای رسیدن به کوبشِ مصراع پایانی، مصراع‌ها می‌توانند دو یا سه مصراع باشند و قافیه هر جا بیاید یا نیاید. رباعی مینی‌مال بر پایه و مایهٔ «کم غنی‌تر است» می‌تواند بر اساس بی‌پیرایگیِ ایجازمندِ درونی-ذهنی از مینی‌رباعی (چارانک) که از یک مصراع آغاز می‌شود تا رباعی بسیط که در چندین مصراع می‌تواند سامان یابد در نوسان بوده و بر این بنیان قافیه و تعداد مصراع‌ها اختیاری است. (محمدی،۱۴۰۳: ۲۴۱)

۲-۳-۲. چارانک

چارانک شکل جدیدی از رباعی در راستای تحول ذهنی-قالبیک و همزاد غزل است. (همزاد از آن جهت که پا به پای غزل در تاریخ ادبیات ایران ققنوس‌واره توانسته نقش‌آفرینی و دگردیسی کند.) این قالب از ابداعات آذرپیک در رباعی مینی‌مال است که شاعر با حفظ اصول فشردگی درونی و فرم ذهنی (زمینه و ضربه)، حفظ وزن رباعی و اختیار در قافیه و شیوهٔ نوشتار می‌تواند رباعی خود را معمولاً در یک مصراع تا سه و نیم مصراع ارائه دهد البته چارانک در صورت چهار مصرعی بودن به چهار صورت رخ خواهد داد:

الف- مصرع چهارم بدون قافیه یا دارای دو قافیه (چون رکنی از رباعی را کاهش داده پس چارانک است.)

ب- مصرع اول بدون قافیه و سه مصرع بعدی قافیه‌منداند در این صورت زمینه-ضربهٔ معکوس رخ خواهد داد.

پ- در نوع دیگر سه مصرع اول قافیه‌مند و مصرع چهارم بدون قافیه است.

ت- در نوع چهارم هر چهار مصرع بدون قافیه‌اند.

ث- در نوع دیگر رعایت وزن در مصرع پایانی اختیاری است. اختیار شاعر در شیوهٔ نوشتاری چارانک به گونه‌ای‌ست که هم می‌تواند تقطیعی باشد و هم کلاسیک. (اهورا، ۱۳۸۹: zakhmeanar.blogfa.com) اما اگر در ساختار رباعی تنها تقطیع صورت گرفته باشد در ساحت چارانک قرار نمی‌گیرد. از جمله انواع چارانک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- چارانک نیم مصرعی:

«بی‌حضرت گرگ بیشه‌ها می‌میرند»

- چارانک یک و نیم مصرعی:

«من تا تو فقط فاصله‌مان یک تن شد
وقت من شد.»

یا
«من وارث آفتاب در این چاهم
یعنی ماهم.»

- چارانک دو مصرعی:
«تو داخل ماشین زمان شو و برو
من چند هزاره بعد خواهم آمد.»

یا
«هم‌بال جت وحشی جنگنده شدم
من یک پشه‌ام که بال شاهین دارد.»

- چارانک دو نیم مصرعی (دارای فضای انیمیشن)
«پرواز نکن کمی کنارم بنشین
من عاشق چشم‌های تیزت هستم
لاکم خالی‌ست»

- چارانک سه مصرعی:
«از گیسوی یار تا سر کودک کار
حتی گل و گربه را نوازش کردیم
ما وارث دست خالی بابائیم»

- چارانک سه و نیم مصرعی:
من آخر غمنامهٔ شهرم هستم
یک قصهٔ قهرمان‌کش بیراوی
ای شکر خمسهٔ نظامی برگرد
من تلخم.»

یا
«بگذار که خورشید ببارد بر ما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاید که گلی سرخ بکارد در ما
با نور که دشمنی ندارد هرگز
آدم برفی.»

یا
«یک بطری لامذهب و یک تیغ عجول
ای کاش به دست من بیفتی یک شب
آن قدر سیاه مست باید بشوی
من را بکشی.»
نیم مصرع ترتیب خاصی ندارد و می‌تواند در وسط مصراع‌ها نیز بیاید مانند:
«ارباب رجوع! می‌شود دق نکنی؟
من چشم تو را که بستم آن‌گاه کمی
لبخند بزن
ما عاشق کشته‌های شاداب خودیم.»

- چارانک ۴ مصرعی بدون قافیه:
«از تیغهٔ ساطور اگر رد بشوم
با تیزی چنگال تو جان خواهم داد
ای کاش پری مهربان خوب نبود
تا آدمک چوبی تو می‌ماندم.»

- چارانک دو مصرعی و دو سطری
نوروز برای من فقط یعنی تو
یعنی تو معنی عاشقانهٔ من هستی
یک شعر بلند
آغوش پسند

- چارانک چهار مصرعی: (مصرع اول بی‌قافیه و سه مصرع بعدی قافیه‌مند دارای زمینه ضربهٔ معکوس

آنگاه که عشق را تعصب سر زد
شب بود، من و تو ناشناسانِ هم
صبح آمد و ما شدیم مهمانِ هم
شب پشت دو رنگ، دشمنِ جانِ هم (همان)

- چارانک چهار مصرعی: (دو مصرع اختیاری دارای قافیه و دو مصرع بدون قافیه)
من گمشده در کویر، تشنه، خم شد
خورشید و مرا گذاشت در کورۀ خویش
من آمده بودم پدرش را بکشم
این ماه بلوچ، زندگی بخشم شد

- چارانک چهار مصرعی: (سه مصرع اول قافیه‌مند و مصرع چهارم بدون قافیه)
یک روز مرا دو هندوی مستت کشت
یک روز مرا گرفتن دستت کشت
امروز ولی برادر پستت کشت
من سندرم جان اضافی دارم (آذرپیک، ۱۴۰۰: orianism.com)

- چارانک‌ی که از لحاظ قافیه مثنوی‌وار است (یعنی دو بیت با دو قوافی مجزا که در درونۀ خود دارای فرم ذهنی رباعی و فشردگی و یکپارچگی محتوایی آن، و با زبانی غیر علمی‌تر شعر زبان است.)
من کیستمت، چیستمت ناهمدم؟!
چون هستمت و نیستمت پیش هم
فریادم اگر فراموشت نیست
آن فتنۀ ناشناس هم‌دوشت نیست.

- سه مصراع ناقص نامساوی با یک مصراع کامل:
آنگونه بهار
افتاده درون نفسم
بادیدن ماه

انگار کویر غسل دریا کردست

- مصرع دوم کامل، مصرع‌های اول سوم و چهارم ناقص:
در نیمه‌شبان
با حضرت خورشید قراری دارم
در بستر ماه
آن سوی خودم

- مصرع‌های اول و سوم کامل مصرع‌های دوم و چهارم ناقص:
نه گوش به قصه‌های باران داری
نه شعر بهار
آزادتر از روح بلند شعری
بی‌یک کلمه
- مصرع اول کامل مصرع‌های دوم، سوم و چهارم ناقص:
دیر است مرا باز صدا زد سهراب
باید بروم
تا هشت بهشت
تا خانه‌ی دوست. (همان)

با توجه به تحولات صورت گرفته در قالب رباعی می‌توان انواع چارانک سرایان را به چند دسته تقسسیم کرد:
الف- چارانک کلاسیک
ب- چارانک نئوکلاسیک
ج- چارانک جامع‌گرا

تحلیل و بررسی چارانک‌ها:

چارانک زیر یک چارانک تک مصرعی است که در قسمت اول «خاموشی هر ستاره» فضاهای توضیحی، تشریحی و توصیفی‌های که در رباعی موجود است تا به مصرع آخر برسیم و ضربه احساسی-عاطفی نواخته شود؛ هضم شده است زیرا با خاموش شدن هر ستاره یک تکه شب

به آسمان افزوده می‌شود و می‌توان گفت زمینهٔ چارانک را تشکیل داده است که در نهایت به ضربهٔ «یک تکهٔ شب» ختم شده است؛ در چارانک تک مصرعی فرم درونی رباعی حفظ شده است و مصراع‌های نخست در چند کلمه هضم شده‌اند و حذف نشده‌اند زیرا عاطفه در این تک مصرع نهفته است که با خاموش شدن هر ستاره تکه تکه به ساحت شب افزوده می‌شود. ضمن آن که یکی از شاخصه‌های مینی‌رباعی، رباعی‌واژه است که خصلت کمینه‌گرایی را در عدم دستورگرایی نمود بخشیده و یک تصویر که دارای جوهرهٔ شعری است با به حداقل رساندن آرایه‌های ادبی و زیبایی‌شناسانه نمود بخشیده است. در این اثر خاموشی، ستاره و شب با یکدیگر رابطهٔ مراعات‌النظیر دارد.

چارانک تک مصرعی:

خاموشیِ هر ستاره

یک تکهٔ شب (حسینی تکیه،۱۴۰۰: ۱۴۲)

چارانک دو مصرعی:

من، اسب، سگ و گربه سر یک سفره

این سفره به مادرش زمین رفته و زن. (همان: ۱۳۳)

در این چارانک نیز به تبعیت از فرم ذهنی رباعی یعنی کمینه‌گرایی در زمینه و کمینه‌گرایی در ضربه که توأمان در اثر صورت پذیرفته؛ هرچند زمینه و ضربه نسبت به اثر پیشین از لحاظ کمیت افزایش یافته است اما همچنان زمینه و ضربه تشریح، توضیح و تکوین و توصیفات را در خود هضم کرده و فرم ذهنی رباعی بر فرم بیرونی و قالبیک آن مقدم است. زیرا زمینه و ضربه در یک بیت اتفاق افتاده است. از لحاظ محتوایی این اثر یک مینی‌رباعی سبز یا طبیعی به شمار می‌رود که به زمین‌سوژگی و حالت مادری زمین نسبت به تمام پدیدارها اشاره می‌کند لذا نگرش ایدئولوژیک آن پرداختن به مادرانگی زمین است که در این خصلت مادرانگی زن را نیز شریک دانسته است زیرا زن نیز مانند زمین کشتزاری است که انسان‌ها در آن پرورش می‌یابند و زن نیز مانند زمین میان فرزندانش تفاوتی قائل نیست. همه به یکسان از دامن پر مهر زمین برخوردارند و لذا زمین دیگر ابژه و موجودی بی‌جان و تحت فرمان بشر نیست بلکه سوژه‌ای توانا و مادری حامی بشریت نیز هست. «آذرپیک معتقد است رباعی طبیعت‌گرا به دو دسته تقسیم می‌شود. رباعی دربارهٔ طبیعت، در این نوع اشعار سوژه انسان طبیعت دوست و طرفدار طبیعت است که با ایجاد تقابل‌های زشت و زیبا و ... در طبیعت ایجاد ثنویت و دوگانگی

می‌کند و دیگر رباعی طبیعی یا (شعر سبز) که سوژه زمین است» (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، همتی و همکاران، ۱۴۰۰ :۱۱۷)

آن‌قدر که من نام شما را بردم

مرغ مینا فقط تو را می‌خوانَد. (حسینی تکیه،۱۴۰۰: ۱۳۴)

دامنهٔ چارانک‌های تک بیتی در آثار فرح تکیه گسترده‌تر از سایر انواع چارانک‌های معرفی شده لذا می‌توان گفت شاعر توانسته است کلام خود را در یک بیت به پایان رساند. با توجه به این اثر یکی از آرایه‌های ادبی مورد استفاده در چارانک اسلوب معادله است زیرا شاعر در یک مصرع موضوع و مثالش را به صورت جداگانه جای داده و در مصرع دوم به کمک معادل‌سازی سخن خود را برای مخاطب روشن و محسوس می نماید؛ بدین صورت مقصود و هدف خود را به صورت واضح و روشن بیان می‌کند. در این چارانک در مصرع نخست به علت تکرار نام شخص، مرغ مینا که پرنده‌ای مقلد است تنها این نام را تکرار می‌کند. در واقع چارانک با استفاده از اسلوب معادله و معادل‌سازی دو مصرع مفهوم مورد نظر خود را عینیت می‌بخشد و به گونه‌ای آن را تفسیر می‌کند.

ننویس که بحران مخاطب شده است

در شعر سپید محتوا شب شده است. (همان:۱۳۵)

در این چارانک نیز با بهره‌گیری از اسلوب معادله شاعر بحران مخاطب را با بی‌محتواشدن شعر سپید معادل‌سازی کرده است در این چارانک‌ها با جابه‌جایی مصراع‌ها خللی در وزن و سخن ایجاد نمی‌شود. در واقع اسلوب معادله یک نوع تشبیه پنهان و گسترده در اثر است. همانطور که در شعر سپید محتوا به تیرگی گراییده است در شعر نیز بحران مخاطب به وجود آمده است. پس این مصرع نقش زمینه را برای مصرع دومم ایفا می‌کند. هر چند در این چارانک اسلوب معادله در هر دو مصرع می‌توانند همزمان نقش زمینه و ضربه را توأمان ایفا کنند. علاوه بر اسلوب معادله در چارانک فوق میان کلمات، ننویس، مخاطب، شعر سپید و محتوا مراعات‌النظیر برقرار است.

معنای پرنده: زندگی، آزادی‌ست

پرواز خودش فراتر از بال و پرست. (همان)

پرواز، پرنده، بال و پر و آزادی، کلماتی هستند که در چارانک فوق از لحاظ مفهوم با یکدیگر تناسب دارند و همبستگی ایجاد کرده‌اند. در این اثر نیز میان هر دو مصرع اسلوب معادله برقرار است و هر دو مصرع توأمان می‌توانند نقش زمینه و ضربه را ایفا کنند. در واقع زمینه و ضربه با اسلوب معادله به یگانگی می‌رسند لذا فرم ذهنی رباعی در یک تک بیت توانسته است

به صورت کامل نمود یابد. «معنای پرنده: زندگی، آزادی‌ست» نقش زمینه را ایفا کرده و «پرواز خودش فراتر از بال و پرست» ضربه است. از لحاظ فشردگی درونی نیز تصویرسازی به حداقل رسیده است؛ اگر چه می‌توانست به تبعیت از چارانک‌های «یک مصرع و یک کلمه‌ای» و یا بیشتر ایجازمندتر این فضا و تصاویر را به رخ بکشد.

پرنده

زندگی

آزادی

پرواز خودش فراتر از بال و پرست.

در چارانک‌های کمتر از یک بیت فرم ذهنی زمینه- ضربه در مینی‌مال‌ترین شکل ممکن می‌تواند هر جا از رباعی تمام شود و این ممکن است در یک مصراع، یک مصراع یک کلمه و یا سه مصراع و یک کلمه سه مصراع و نیم و یک کلمه و ... اتفاق افتد؛ لذا مینی‌رباعی حتی تابع فرم بیرونی رباعی و وزن آن نیست بلکه می‌تواند از لحاظ عروض کامل اما بدون قافیه ارائه شود و یا حتی می‌تواند در یک مصرع وزن رعایت نشود.

نکتهٔ دیگر آن که شاه‌بیت گزینی در نزد شاعران کلاسیک رواج داشته است بدین گونه که شاعر کلاسیک‌سرا از هر قالبی بیت یا ابیاتی را که بیشتر دارای تکانهٔ عاطفی-تصویری بوده و کشف قوی‌تری در ساحت شعر داشته؛ مجزا از آن قالب، غالباً به صورت تک بیتی ارائه می‌دادند. این شیوه در شاعران مکتب هندی نمود داشته است بیتی از یک غزل، بیتی از یک رباعی، بیتی از یک منظومه و... لذا مقایسه چارانک‌های تک بیتی که دارای فرم ذهنی و فشردگی درونی قالب رباعی است با تک بیت‌های شاعران کلاسیک قیاس مع الفارق است. زیرا آن تک بیت‌ها از یک قالب گسترده‌تر خارج شده‌اند و چارانک تک‌بیتی تمام آن توضیحات و تشریحات و توصیفات در یک مصرع یا چند کلمه با حفظ فرم ذهنی رباعی فشرده شده است. می‌توان گفت تک بیت‌سرایی قطره‌ای از دریا است و چارانک تک بیتی بحر را در کوزه ریختن است.

نکتهٔ دیگر آنکه شاه‌بیت محصول استرس شاعران در خودآگاه و ناخوداگاه جمعی-فردی خاص خودشان در دربار پادشاهان، و شرایط سیاسی و استرس حاکم بر مکتب و نگرش مربوط به آن اتمسفر سیاسی-فرهنگی بوده است زیرا هر گفتمانی دارای استرس خاص خود است و گفتمان چارانک نیز مخصوص جهان مینی‌مال‌طلب و کمینه‌گرای عصر امروز است. در واقع استرس هر زمان و مکانی برابر است با آنتی‌تزهایی که جهان پر از تضادها را شکل داده و نگرش و فلسفهٔ شکل‌گیری چارانک مینی‌مالیسم با عاطفهٔ مشرقی است. در عاطفهٔ مشرقی

کمیت بر کیفیت مقدم است لذا همانطور که «در غزل مینی‌مال فرم و محتوای درونی مقدم بر فرم و قالب بیرونی است و آنجا که ادبیت اقتضا می‌کند می‌توان به شیوه‌ای هنرمندانه از قالب و وزن غزل نیز فراروی کرد» (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۱) چارانک (مینی‌رباعی) نیز به تبعیت از این نگرش فرم ذهنی بر فرم بیرونی مقدم است.

از جمله رباعی‌سراهایی که تمرکز و توجه بیش از حد به چارانک دو مصرعی نشان داده‌اند می‌توان به جلیل صفربیگی اشاره کرد که این شاخه از چارانک را تحت عنوان «نورباعی» گسترش داده و یکی از مطرح‌ترین چهره‌های چارانک‌سرایی است که به پیروی از این سبک جدید که مبتکر آن آرش آذرپیک است آثاری در خور خلق کرده است.

رفتن، رفتن
رفتن، رفتن، رفتن...
من رفتنم
از نیامدن آمده‌ام (صفربیگی، ۱۴۰۲:؟)

چارانک سه مصرعی:

پاییز که می‌رود زمستان یعنی
برف و شب و سرما و بیابان یعنی
چشم تو به مرگ نیز عادت کرده‌ست... (حسینی تکیه، ۱۴۰۰: ۱۳۴)

چارانک فوق از سه مصرع تشکیل یافته که مصرع اول و دوم فضای زمینه را برای مخاطب آماده می‌کند و مصرع سوم ضربهٔ نهایی اثر است. در واقع چارانک سه مصرعی به مخاطب یادآوری می‌کند که فرم ذهنی رباعی مقدم بر فرم بیرونی آن بوده؛ گاهی اوقات فشردگی درونی در قسمت زمینه و گاهی در قسمت ضربه اتفاق می‌افتد. در این چارانک نیز کلماتی نظیر «زمستان، برف، شب، بیابان» با یکدیگر تناسب معنایی و مفهومی دارند و مراعات‌انظیر دارد. شاعر رفتن پاییز و آمدن زمستان را به تمثیلی و نشانی از مرگ می‌داند؛ زیرا در زمستان مظاهر زندگی طبیعت از بین رفته و طبیعت به صورت موقت دچار مرگ می‌شود. کسی که نظاره‌گر آمد و رفت فصل‌ها است در واقع به مرگ پدیدارهایی از طبیعت عادت می‌کند.

- پرواز نکن پرنده! توفان شده است
بنشین لب بام من کمی دانه بخور
این گربه چه قدر دوست دارد من را! (تکیه، ۱۴۰۰:۱۳۳)

فضای این چارانک سه مصرعی اندکی از دیگر چارانک‌های فرح تکیه متفاوت‌تر است زیرا با یک دیالوگ آغاز شده است و نشان می‌دهد که شاعر از سوژه‌محوری در رباعی فراروی کرده است و درصدد رسیدن به دگرسوژه‌گرایی است. بدین ترتیب که عناصر شعرش در رابطه با او تبدیل به دگرسوژه‌هایی اندیشنده شده‌اند که خود از طریق خود، سیر روایت مینی‌مال اثر را به پیش می‌برند. در این چارانک خود راوی نیز از قصد و نیت گربه‌ها در مصرع سوم غافل است و تنها اظهار محبت گربه نسب به دیگر کارکترها به تصویر کشیده شده است. در فضای ارائه شده کلماتی نظیر «پرنده، لب بام، دانه و گربه» دارای تناسب معنایی‌اند و با یکدیگر همبسته هستند.

برخی چارانک سه مصرعی و سه‌گانی را یکی می‌دانند اما میان این دو نوع نوشتار تفاوت‌هایی وجود دارد که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. «سه‌گانی نوعی شعر با فرم بیرونی-کلیِ «کوتاه»، و «سه لختی» و فرم درونی-کلی «بسته» و «کوبشی» است. (فولادی، ۱۳۹۴ :۱۷) در واقع سه‌گانی شعری کوتاه و سه لختی است که به سه شکل«کلاسیک، نیمایی و سپید» سروده شده است. (حکم‌آبادی و نسبی، ۱۴۰۰: ۸۳)

هر چند برخی از این خصوصیت‌ها نیز در چارانک سه مصرعی یافت می‌شود اما از لحاظ قالب بیرونی چارانک پیشاپیش وزن رباعی و فرم ذهنی زمینه-ضربه و فشردگی درونی را پایه و اساس قالب نوشتاری خود قرار داده است. نکتهٔ دیگر آن که سه لخت به معنای سه مصرع با وزن لاحول و لا قوه الا بالله نیست؛ بلکه می‌تواند هر وزنی را شامل شود. هر چند این دو نوع نوشتار (سه‌گانی و چارانک سه مصرعی) می‌توانند با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشند اما فشردگی درونی خاص چارانک است که مبتنی بر آن فضای توضیحی، تشریحی، توصیفی، و تکوینی به حداقل می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳. نتیجه گیری

با توجه به تحلیل چارانک‌های فرح تکیه در مجموعه «به چشمان‌فرازن دل باخت» در یک نگاه کلی با تغییر و نوآوری در فرم بیرونی رباعی، فرم ذهنی و درونی و وزن آن همچنان حفظ شده است. لذا می‌توان گفت در چارانک توجه و تمرکز بر فشردگی درونی، فرم ذهنی و وزن رباعی است چنانچه در آثار فوق مشهود است تقسیم‌بندی انواع چارانک بر اساس نوآوری در فرم بیرونی است.

چارانک تک مصرعی	چارانک یک و نیم مصرعی	چارانک دو مصرعی	چارانک دو نیم مصرعی	چارانک سه مصرعی	چارانک سه و نیم مصرعی	چارانک چهار مصرعی با قافیهٔ اختیاری یا بدون قافیه	دو مصرع و دو سطری
+	+	+	+	+	–	–	–

با توجه به جدول فوق می‌توان گفت که بسامد چارانک‌های تک مصرعی، دو مصرعی و سه مصرعی در آثار فرح تکیه بیش از انواع دیگر است لذا می‌توان گفت این شاعر بر فشردگی درونی چارانک توجه بیشتری داشته است. می‌توان استنباط کرد که در چارانک فرم ذهنی و درونی چارانک تابع فرم و قالب بیرونی نیست بلکه هر جا فرم ذهنی تکمیل شد چارانک می‌توان پایان پذیرد، خواه وسط سطر باشد و خواه ابتدای سطر و خواه سطر شامل یک کلمه باشد بنابراین با مینی‌مال شدن و فشردگی درونی زمینه یا ضربه خللی در فرم ذهنی رباعی پیش نمی‌آید. نکتهٔ دیگر آن که تقطیع در چارانک تابع اتمسفر فضای حاکم بر اثر است و نوع چارانک است و در برخی موارد که در آثار تقطیع در رباعی صورت گرفته زیر سبک چارانک قرار نمی‌گیرد؛ زیرا چارانک کوتاه کردن تعمدی قالب رباعی از چهار مصراع است و لذا رباعی‌های صادق رحمانی در حیطهٔ رباعی نیمایی قرار نمی‌گیرد زیرا رباعی نیمایی غالباً بر تقطیع رباعی متکی است و رباعی صداق رحمانی مبتنی بر کوتاه کردن قالب رباعی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اکبری، مهرانگیز (۱۴۰۲)، سارای، تهران: امید سخن

۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، دوشیزه به عشق باز می‌گردد، کرمانشاه: دیباچه

۳. پورممتاز، علیرضا (۱۳۷۲)، فرهنگ جامع چاپ و نشر، تهران: موسسهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی

۴. حسینی تکیه، فرح (۱۴۰۰)، به چشمان فرازن دل باخت، تهران: مهر و دل

۵. سلیمانپور، مهوش (۱۴۰۲)، آن سوی پرده‌ها، لندن

۶. شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، سیرربا‌عی، چاپ ۲، تهران: فردوس

۷. صفربیگی، جلیل (۱۴۰۲)، نورباعی، ایلام: باشور

۸. فولادی، علیرضا (۱۳۹۴)، بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن، تهران، گفتمان اندیشهٔ معاصر، (نسخهٔ الکترونیکی)

۹. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه: دیباچه

۱۰. محمدی، زرتشت (۱۴۰۳)، مبانی ادبی فرائیسم، تهران: امید سخن

۱۱. میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۵)، تجربه‌ای نو در شعر کوتاه ایرانی/ نگاهی به مجموعهٔ رباعی‌های نیمایی صادق رحمانی در کتاب سبزه‌ها و قرمزها، تهران: سورهٔ مهر

۱۲. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲)، آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران، تهران: شاپرک سرخ

۱۳. همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰)، جنبش ادبی ۱۴۰۰، تهران: مهر ودل

مقاله ها

۱. حکم‌آبادی، محمود، نسبی، راضیه (۱۴۰۰)؛ «سه‌گانی‌ها» قالبی نوظهور در کوته‌سرایی‌ها فصلنامهٔ بهارستان سخن، سال ۱۸، شمارهٔ ۵۴، صص۸۱-۱۰۴

سایت‌ها

۱. اهورا، هنگامه (۱۳۸۹)، چارانک و چارانک سرایی، www.zakhmeanar.blogfa.com

۲. آذرپیک، آرش (۱۴۰۰)، درس‌گفتارهای آنلاین اندیشکدهٔ کلمه‌گرایان ایران، www.orianism.com

۳. صفربیگی، جلیل (۱۴۰۲)، نورباعی، www.balout.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی