نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.15.29.69 doi

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰

تصویر در چهارپاره‌ها از قاب هنرهای تجسمی و تصویری

اسماعیل بهمنی** صفیه مرادخانی*** محمدرضا روزبه**** محمد خسروی شکیب*****

چکیده

شعر معاصر گویی تلاش می‌کند به هنرهای تجسمی و تصویری نزدیک شود. گفته می‌شود شعر نوعی نقاشی و فیلم‌سازی با کلمات است. یکی از نخستین محصولات نوخواهی و نوسرایی شاعران معاصر، قالب چهارپاره است. از این‌رو، تصویر در چهارپاره‌ها ملموس‌ترین حوزهٔ متن است و هیچ‌یک از انواع دیگر شعر معاصر، برجستگی کاربرد تصویر را به این اندازه ندارند. بنابراین، چهارپاره بیش از سایر انواع شعر قابلیت تفسیر هنری دارد. با هدف نشان دادن شباهت‌ها و قابلیت‌های تصویر در هر دو هنر، می‌توان تفسیرهایی بر مبنای این‌همانیِ تصویر ارائه داد؛ همچنین، می‌توان مرزهای شعر و هنرهای تجسمی را به هم نزدیک کرد و دامنهٔ شناخت هر دو هنر، به‌ویژه شعر، را گسترش داد. با این رویکرد، پژوهش حاضر به بررسی این پرسش‌ها پرداخته‌است: کدام گونه از شعر معاصر بیشترین نزدیکی را به هنرهایی مانند نقاشی یا فیلم دارد؟ چگونه می‌توان با انطباق تصاویر شعری و نمونه‌هایی از تصاویر هنری، تفسیری هنری-تجسمی از شعر ارائه داد که این پیوند و نزدیکی را نمایان سازد؟ در این پژوهش، با رویکردی بینارشته‌ای و روش تحلیلی-توصیفی کیفی، تصاویر چهارپاره‌های پرکارترین و سرشناس‌ترین شاعران دوران اوج این نوع شعر، از منظر هنرهای تجسمی و تصویری بررسی شد. نتایج نشان داد که تصاویر چهارپاره‌ها به برخی آثار نقاشی شباهت فراوان دارند و برای نمونه به یک یا چند اثر معروف نقاشی جهان اشاره شد که بیشترین پیوند را با تصاویر شعری دارند. همچنین، در برخی چهارپاره‌ها، تصاویر پیوسته و جریان‌دار هستند و در چند بیت ادامه می‌یابند؛ چنین تصاویر پیوسته‌ای شبیه نماها یا فصلی از یک فیلم‌اند. در برخی دیگر، تصاویر چهارپاره‌ها یک مجموعهٔ یکپارچه را شکل می‌دهند که داستان کوتاهی را روایت می‌کند و در این حالت، طرحی شبیه فیلم کوتاه دارد و گویی فیلم‌نامه‌ای هنری از یک فیلم کوتاه است.

کلیدواژه‌ها: چهارپاره، تصویر، هنرهای تجسمی و تصویری، نقاشی، فیلم کوتاه

---

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری اسماعیل بهمنی با عنوان: «سیر تحول و تطور چهارپاره‌ها از آغاز تا دههٔ چهل» به راهنمایی دکتر صفیه مرادخانی در دانشگاه لرستان است.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد. esmaeel.bahmani@mail.ir

*** استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد(نویسنده مسئول). safiyeh.moradkhani@ yahoo.com

**** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد. Roozbeh.m@lu.ac.ir

***** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد. khosravi.m@lu.ac.ir

مقدمه

تصویر در شعر، بازتاب تجربه و نگرش شاعر نسبت‌به جهان پیرامون و پدیده‌هاست و نقش مهمی در انتقال معنا و ایجاد جذابیت بصری و ذهنی برای مخاطب دارد. این ویژگی در شعر فارسی، به‌ویژه شعر روایی و داستانی، همواره با هنرهای تجسمی و تصویری پیوند داشته‌است. بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد که نقاشی و نگارگری، و در دوره‌های بعد صنعت سینما و نمایش، بارها از آثار شعری الهام گرفته و بسیاری از داستان‌ها و اشعار فارسی را بازتاب داده‌اند. این پیوند دیرینه، نشان‌دهندهٔ ظرفیت شعر برای تصویرپردازی و انتقال مفاهیم با ابزارهای بصری است.

در دورهٔ معاصر و با تغییرات فرهنگی و اجتماعی پس از مشروطه، شعر فارسی به‌سوی نزدیکی به هنرهای تصویری گرایش یافت. یکی از قالب‌هایی که در این مسیر برجسته شد، چهارپاره است. چهارپاره با ساختار دوبیتی و پیوستگی بندها، امکان روایت داستانی منسجم و تصویرپردازی پیوسته را فراهم کرده‌است و محور عمودی شعر را تقویت می‌کند. این قالب، به‌دلیل آزادی در تغییر قافیه و انسجام بندها، تصاویر شعری را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که مشابه قاب‌های نقاشی یا نماهای فیلم، یکپارچه و منسجم به‌نظر می‌رسند.

پژوهش حاضر به بررسی تصاویر چهارپاره‌های شاعران پرکار و معروف دهه‌های بیست و سی می‌پردازد و تلاش می‌کند پیوندها و همسانی‌های میان شعر و هنرهای تجسمی و تصویری، از جمله نقاشی و فیلم کوتاه، را تحلیل کند. در مواردی که تصاویر شعری شبیه آثار نقاشی هستند، نمونه‌هایی از آثار نقاشان مشهور جهان با محتوای مشابه ذکر شده و در مواردی که تداوم تصویر مشابه نما یا فصل فیلم است، قابلیت تطبیق با فیلم‌نامه بررسی شده‌است.

هدف این مطالعه، نشان دادن نزدیکی نگرش شاعر و هنرمند در تصویرپردازی، برجسته کردن ظرفیت شعر برای ارائهٔ تصاویر پیوسته و منسجم، و تأکید بر اهمیت بهره‌گیری از ابزارهای هنر تجسمی و تصویری برای معرفی و بازنمایی آثار شعری است. چنین همگرایی میان دو هنر، علاوه‌بر غنای ادبی و بصری، امکان جذب مخاطبان گسترده‌تر و ارتقای فهم و تجربه زیبایی‌شناختی آثار شعری را فراهم می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تطبیق آثار هنری و ادبی، پژوهش‌های متعددی انجام شده‌است که عمدتاً به بررسی شباهت‌ها و پیوندهای مفهومی بین شعر و هنرهای تجسمی می‌پردازند. هنری رماک[1] (۱۹۱۶-۲۰۰۹م) و پس از او رنه وِلک[2] (۱۹۰۳-۱۹۹۵م) قلمرو ادبیات تطبیقی را با مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و دیگر حوزه‌های دانش گسترش دادند. رماک ادبیات تطبیقی را «ارتباط بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری» (Remak, 1961: 1-57) می‌داند. فرانسوا یوست[3] (۱۹۱۸-۲۰۰۱م) در کتاب «درآمدی برادبیات تطبیقی» قائل به تطبیق آثار ادبی و سایر حوزه‌های دانش در چهار بخش بزرگ است و در ذیل یکی از این بخش‌ها به «تشابهات بین چند اثر» اشاره می‌کند و شباهت‌های میان آثار هنری مختلف را قابل پژوهش می‌داند.

کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات» نوشتهٔ مقدم‌اشرفی و ترجمهٔ رویین پاکباز (۱۳۶۷) به تحلیل نقاشی‌های مؤثر از آثار ادبی سدهٔ ششم تا یازدهم هجری قمری پرداخته‌است و نشان می‌دهد که نگاره‌های پرتکرار این دوره تحت تأثیر شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی شکل گرفته‌اند. مهدی طباطبایی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «هنر شاعری یا شاعر هنری» به بررسی اشعار نظامی و ارتباط آن با هنرهای معماری و نقاشی پرداخته‌است. اسماعیلی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی شعر و نقاشی عصر صفوی با تکیه بر آرای هنری رماک» نشان داده‌است که چگونه یک مفهوم واحد در قالب‌های متفاوت شعری و تصویری نمود یافته‌است.

خانون‌آبادی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنت و مدرنیته» نقش شرایط اجتماعی مشترک را در نزدیکی شعر و نقاشی بررسی کرده‌است و انوشیروانی و آتشی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» چگونگی بیان معنای واحد از طریق زبان و تصویر را تحلیل کرده‌اند. الهی و مشفقی (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ «بازتاب رمانتیسم در شعر لنگرودی و انعکاس آن در نقاشی قاجار» شاخصه‌های مکتب رمانتیسم و انعکاس همان مشخصه‌ها در نقاشی‌های دورهٔ قاجار را بیان کرده‌اند. جوانی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «تجربهٔ دو نگاه، تخیل در شعر و نقاشی» به مقایسهٔ تخیل و نگرش هنری در شعر و نقاشی اشاره کرده‌است. دادور (۱۳۹۲) در مقالهٔ «هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر» با انتخاب یک اثر ادبی و یک تابلوی نقاشی نشان داده‌است که دو اثر از مکتب‌های متفاوت چگونه بیانی مشترک دارند. مولوی نافچی و شمس‌آبادی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «پیوند میان شعر و هنر نقاشی» به واکاوی دو قصیده از ابوریشه و کیتس پرداخته و مشترکات اشعار ابوریشه را با هنر نقاشی و پیکرتراشی کیتس بیان کرده‌است.

با توجه به این پیشینه، پژوهش حاضر با هدف نشان دادن پیوندها و همسانی‌های تصاویر چهارپاره‌ها با هنرهای تجسمی و تصویری، به بررسی چهارپاره‌های شاعران پرکار و معروف

دورۀ اوج این قالب (دهه‌های بیست و سی) پرداخته‌است. در این بررسی، تصاویر شعری که به آثار نقاشی شبیه‌اند، با نمونه‌های شناخته‌شدۀ آثار هنری مرتبط شده‌اند و تصاویر پیوسته یا جریان‌دار، مشابه نماها یا فصول فیلم کوتاه تحلیل شده‌اند. این رویکرد، امکان تحلیل همزمان شباهت‌های بصری و معنایی شعر و هنرهای تجسمی را فراهم می‌کند و به درک عمیق‌تر پیوند میان این دو حوزه کمک می‌کند.

روش و رویکرد پژوهش

روش تحقیق این پژوهش بر مبنای آرای رماک و یوست و با رویکرد بینارشته‌ای و روش تحلیلی-توصیفی کیفی انجام شده‌است. داده‌های پژوهش شامل اشعار چهارپاره‌سرایان مورد نظر و نمونه‌هایی قابل انطباق از هنرهای تجسمی و تصویری بوده‌است. تمامی یافته‌ها براساس منابع کتابخانه‌ای و برخی منابع اینترنتی جمع‌آوری و تحلیل شده‌است تا پیوندها و همسانی‌های معنایی و بصری میان شعر و هنرهای تجسمی به‌طور دقیق بررسی شود.

مبانی نظری پژوهش

تصویر در چهارپاره‌ها، در انطباق با تصاویری از هنرهای تجسمی و تصویری، به چند گونه تقسیم می‌شود؛ برخی از ابیات تصاویرشان شبیه به نقاشی است. در موارد دیگر و در چهارپاره‌های داستانی_روایی، تصاویر دنباله‌دار، پیوسته و متحرک هستند. صحنه‌های یک بیت، در ابیات بعدی ادامه می‌یابند و در این حالت، یک یا چند بیت، شباهت زیادی به نمایی یا فصلی از یک فیلم پیدا می‌کنند. همچنین در حالتی دیگر، تصویر در آن‌ها از ابتدا تا پایان شعر به‌هم پیوسته و زنجیروار ادامه می‌یابد؛ در این حالت، چهارپاره شبیه یک فیلم کوتاه است و قابلیت تفسیر و انطباق با فیلم‌نامه‌های کوتاه را دارد، به گونه‌ای که می‌توان از آن فیلم‌نامۀ فیلم کوتاه نوشت.

چرا چهارپاره بیشترین پیوند را با هنرهای تجسمی و تصویری یافته‌است؟

در مقدمه، به پیشینۀ پیوند هنرهای تجسمی و تصویری با قالب مثنوی اشاره شد. مثنوی، قالب ابداعی ایرانیان بود که با امکان تغییر قافیه در هر بیت، فرصت بیان داستان‌های بلند و پیوسته در شعر را فراهم می‌کرد. قالب چهارپاره در شعر معاصر نیز از نظر توانایی بیان روایت، چنین ویژگی‌ای داشت. بی‌دلیل نیست که اساتیدی همچون شفیعی کدکنی، چهارپاره را نوعی مثنوی دانسته‌اند، چرا که چهارپاره همانند مثنوی، اما به‌جای بیت، در هر بند (دوبیت)، قافیه تغییر می‌کند و امکان روایت داستانی را برای شاعر فراهم می‌آورد. بنابراین، چهارپاره قالبی روایی بود که بیان داستان و روایت را تصویری‌تر می‌کرد. دلیل دیگر علاقۀ چهارپاره‌سرایان، که اغلب رمانتیک بودند، به مناظر طبیعی و تصاویر بکر به‌عنوان شاخصه‌های اصلی شعر رمانتیک دهه‌های بیست و سی بود؛ این گرایش تحت تأثیر سبک‌ها و نظریه‌های غربی شکل گرفت. علاوه‌بر این، شاعران چهارپاره‌سرا به مسائل سیاسی و اجتماعی گستردۀ دورۀ خود پرداخته‌اند و این امر نیازمند زبانی تصویری، ساده و همه‌فهم بود. داستانک‌هایی عاشقانه با ذکر بی‌پردۀ روابط عاشق و معشوق، دردهای فراق و نیز داستان‌هایی با پی‌رنگ‌هایی چون تاریکی، سیاهی، مرگ، ناامیدی، پوچی و افسردگی، همراه با انعکاس رنج‌ها و مشقات طبقات آسیب‌دیدۀ جامعه در مجلات و نشریات دهه‌های بیست و سی (دوران اوج چهارپاره)، از دیگر عواملی بودند که تصویر در چهارپاره را تقویت کردند. به‌علاوه، چهارپاره فاقد پیچیدگی‌های زبانی، تصویری و محتوایی دیگر گونه‌های شعر نو بود؛ در آن، نشانی از ابهام‌ها، آشنایی‌زدایی‌های غریب و نامأنوس، و شگردهای زبانی و تصویری دیرفهم دیده نمی‌شد. همین عوامل، چهارپاره را به شعری تصویرگرا بدل ساخته بود؛ به‌گونه‌ای که تصویر در آن برجسته‌ترین و ملموس‌ترین بُعد شعری به‌شمار می‌آمد و در مقایسه با سایر گونه‌های شعر، شباهت و نزدیکی بیشتری به هنرهای تجسمی و تصویری یافته بود.

تصاویری که شبیه نقاشی‌اند

در بسیاری از چهارپاره‌ها، ابیاتی وجود دارند که تصاویری شبیه نقاشی ارائه می‌کنند. این تصاویر فضایی اغلب غم‌آلود و دردناک را منتقل می‌کنند. احساسات شاعر در تصاویری که عناصر طبیعی مانند شب، غروب، تاریکی، پاییز و زمستان را شامل می‌شوند، متجلی می‌شود. اساساً «رمانتیک‌ها [که اغلب چهارپاره‌سرا بودند] احساسات درونی و ذاتیات روانی خود را در طبیعت متجلی می‌سازند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). غالب چهارپاره‌های شاعران بزرگی چون خانلری، توللی، نادرپور، بهبهانی، فرخزاد و رحمانی این ویژگی‌ها را دارند. در ادامه، به‌ترتیب به آن‌ها اشاره و نزدیک‌ترین پیوندها و همسانی‌های تصاویر با هنرهای تجسمی بیان شده‌است.

به‌طور کلی تصویر در چهارپاره‌های پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲-۱۳۶۹)، نمایان‌گر پدیده‌های طبیعی در پس‌زمینه‌ای سایه‌وار از غروب یا شب است. شب، رود، باغ، درختان و شاخه‌ها، مرغان، کوه، دریا، موج، صخره، جوی، ابر، باد، آفتاب و ماه، اصلی‌ترین عناصر تصویری در چهارپاره‌های خانلری هستند. شاعر عواطف خود —که اغلب غم‌آلود هستند— را به کمک این تصاویر بیان می‌کند:

شب به یغما رسید و دست گشود
در ته دره هر چـه بود ربود
رود دیریست تا اسیر وی است
بشنو این های های و زاری رود
گنج باغ از سپید و سرخ و بنفش
همه در چنگ شب به یغما رفت
شـاخ گـــردو ز بیـم پـای نهاد
بر سر شاخ بید و بالا رفت
(خانلری، ۱۳۹۳: ۹۶)

تصاویری همچون تصویر ۱، که نقاشی‌هایی از توماس کول[۴] (۱۸۰۱-۱۸۴۸م) نقاش رمانتیک آمریکایی_انگلیسی‌تبار و بنیان‌گذار مکتب هادسون ریور[۵] هستند، نزدیک‌ترین نمونه‌های تصویری به چهارپاره‌های خانلری محسوب می‌شوند. به عبارت دیگر، کلیت تصویر در چهارپاره‌های خانلری در تطبیق با هنر تجسمی، مشابه نقاشی‌های این مکتب است. این مکتب که نخستین مکتب نقاشی آمریکایی به‌شمار می‌رود، تحت تأثیر جنبش رمانتیسیسم شکل گرفته‌است. همان نگاه و عناصر طبیعی، رود، درختان و رنگ‌هایی که در تصاویر چهارپاره‌های خانلری مشاهده می‌کنیم، در نقاشی‌های توماس کول و سایر آثار مشابه این مکتب نیز دیده می‌شوند. بنابراین، برابرنهاد تصویر غالب چهارپاره‌های خانلری و تفسیر آن در شعرهای مذکور با هنرهای تجسمی، چنین تصاویری را نشان می‌دهد:

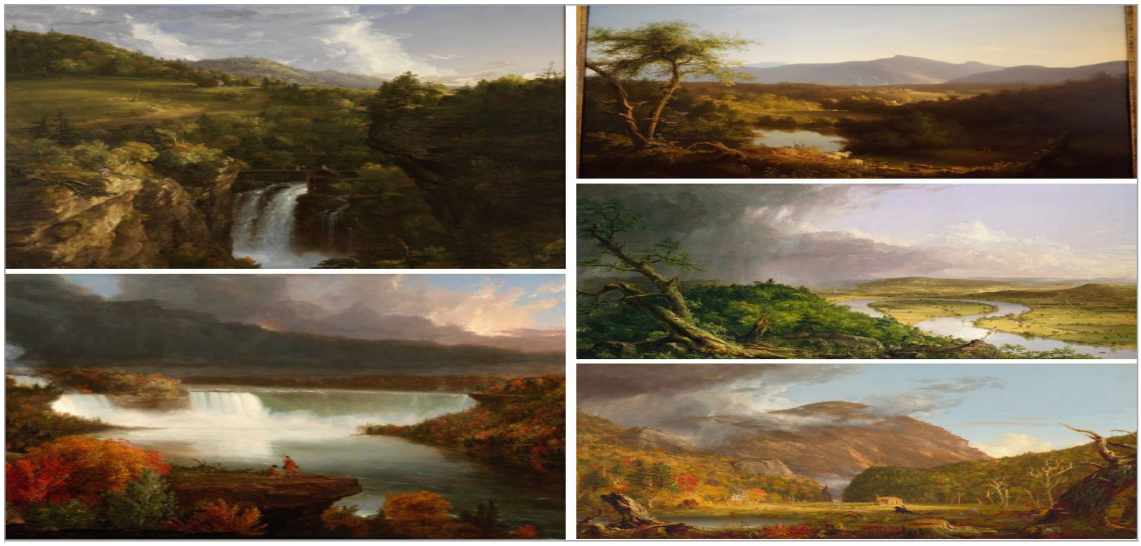
یکی دیگر از چهارپاره‌سرایان معروف دورهٔ مورد مطالعه، فریدون توللی (۱۲۹۸-۱۳۶۴) است. توللی در دو مجموعهٔ رها (۱۳۲۹) و نافه (۱۳۴۱) به چهارپاره‌سرایی پرداخت. توللی حدود ۵۰ چهارپاره سرود، که اغلب آن‌ها در مجموعهٔ نافه منتشر شده‌است. تصویر اصلی و غالب در هر دو مجموعه، شامل مرگ، دخمه و تابوت و همچنین عشق‌های هوس‌آلود و توصیف زیبایی‌های ظاهری معشوق است:

پندش مده که آن بر و بالای دلفروز
نیلوفر است و شانهٔ من تکیه‌گاه اوست
پندش مده که آن لب سوزان و بوسه‌خواه
گر بی‌گناه ماند و خامش گناه اوست
(توللی، ۱۳۴۱: ۱۰۰)

برای نمایش شعر توللی با زبان هنر تجسمی، نزدیک‌ترین نمونه‌ها، نقاشی‌هایی هستند که همراه با چهارپاره‌های مجموعهٔ رها چاپ و در سال ۱۳۴۱ منتشر شده‌اند. این تصاویر و نقاشی‌ها توسط محمد تجویدی (۱۳۰۳-۱۳۷۳)، نقاش و نگارگر معروف، کشیده شده‌است. وی تصویرساز بسیاری از دیوان‌های شعری بود و محور تمام این نقاشی‌ها، محتواهای اصلی مجموعهٔ رها، یعنی عشق‌های هوس‌آلود و مرگ و گورستان، را نشان می‌دهد. در کتاب مذکور، این تصاویر در بالای هر شعر، به‌عنوان پیش‌درآمد هر شعر، آمده‌است. نمونه‌هایی از آن را در تصویر شماره ۲ می‌توان مشاهده کرد:

یکی دیگر از چهارپاره‌سرایان معروف همان دوره، نصرت رحمانی (۱۳۰۸-۱۳۷۹) است. بیشتر اشعار رحمانی در دفتر کوچ و کویر و ترمه، در قالب چهارپاره هستند. وی حدود ۵۰ چهارپاره سرود. رحمانی در دفتر نخست، غالباً احوالات سیاه رمانتیکی را در قالب تصویر می‌نمایاند:

شهریست در خموشی و پرهای یک کلاغ
بر پشت‌بام کلبهٔ متروک، ریخته
یخ بسته است گریه، سر ناودان کج
مردی به راه مرده و مردی گریخته
(رحمانی، ۱۳۹۹: ۵۷)



تصویر ۱. نقاشی‌های توماس کول، از بنیان‌گذاران مکتب هادسون ریور. (URL:1)

چهارپاره‌های رحمانی لبریز از مفاهیم رمانتیک و تاریک، از جمله یأس، مرگ، اندوه، انزوا، افسردگی و سایر مفاهیم مشابه، هستند. برای تشابه و تفسیر شعر رحمانی، نمونه‌ای شاخص از هنر تجسمی قابل اشاره است. تصاویر چهارپاره‌های رحمانی شباهت فراوانی به نقاشی‌های کاسپار داوید فردریش[۶] (۱۷۷۴-۱۸۴۰م) نقاش منظره‌پرداز آلمانی و از پیشگامان جنبش رمانتیسیسم، دارند. همچنین، می‌توان آن‌ها را با سایر نقاشی‌های مشابه مقایسه کرد. محور اصلی نقاشی‌های کاسپار فردریش و تصاویر شعری رحمانی یکسان است. در واقع، می‌توان رحمانی را کاسپار فردریشِ دنیای چهارپاره‌سرایی دانست. فردریش، هنرمندی افسرده، منزوی و رنجور بود و از این نظر، تشابه فراوانی با فضای ناامید، تنها و تاریک چهارپاره‌های رحمانی دارد. تصویر شمارهٔ ۳، نمونه‌هایی از نقاشی‌های فردریش را نشان می‌دهد:

تصویر ۲. نقاشی‌هایی از محمد تجویدی در مجموعهٔ رها اثر فریدون توللی.(URL:2)

تصویر ۳. نقاشی‌هایی از کاسپار داوید فردریش(URL:3)

در دفتر دوم (ترمه)، یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد چهارپاره‌های رحمانی حضور تصاویر سوررئال (فراواقع) است. شاعر سوررئال (فراواقع‌گرا) بر این باور است که «زیبایی تصویر شعری حاصل اجتماع عناصر ناساز است؛ به این معنی که هر چه عناصر سازندهٔ تصویر هنری دورتر و ناسازتر باشند، خیال‌انگیزتر و زیباتر خواهند بود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۲۹۷). «در این روش، مخاطبان تحت تأثیر فضایی ساختگی قرار می‌گیرند که در آن اشیا و موجوداتی از واقعیت، بدون ارتباط منطقی و گاه بدون رعایت ویژگی‌های طبیعی و معمول، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و فضایی وهمی به‌وجود می‌آورند» (حسینی‌راد، ۱۳۹۵: ۸۹). در اکثر چهارپاره‌های دفتر ترمه، تصاویر سوررئال مشاهده می‌شوند. این تصاویر وهمی، مفاهیم و مضامین تاریک مشابه دفتر نخست را با شدت و عمق بیشتری بیان می‌کند:

کنار جمجمهٔ کهنهٔ شکستهٔ من
دو تخم چشم فتاده به پلهٔ درگاه
دو تخم چشم که روزی درون جمجمه بود
دو تخم چشم که در انتظار مانده به راه
(رحمانی،۱۳۸۶: ۱۵۹)

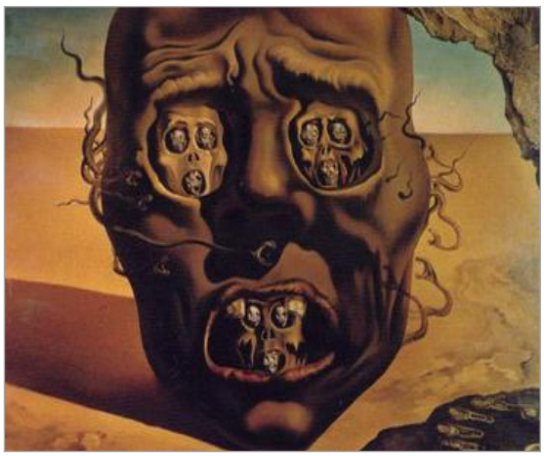
تصاویر سوررئال دفتر ترمه، یادآور سبک نقاشی آثاری همچون آثار سالوادور دالی[۷] است. تصویر شمارهٔ ۴، دو نقاشی با سبک سوررئال از سالوادور دالی را نشان می‌دهد:

در چهارپاره‌های سیمین بهبهانی (۱۳۰۶-۱۳۹۳)، اغلب تصاویر، بازتاب واقعیات هستند و محور آن‌ها انسان‌ها و طبقات رنج‌دیده، همراه با مشکلات و گرفتاری‌های آنان است. سیمین در چهارپاره‌های خود، سعی دارد نقش یک مبارز و فریادرس را ایفا کند و رنج انسان‌ها از جمله کشاورزان روستایی، کارگران، معلمان، دانش‌آموزان، کارمندان، فقرا، بیماران و به‌ویژه زنان و دختران را بازتاب دهد:

نه همه روز بلکه شب‌ها نیز
کوه کاویده، سنگ ساییده
هر کجا باز مانده بیل و کلنگ
ناخن و مشت و چنگ ساییده
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۳۸۴)

تصاویر چهارپاره‌های سیمین، از نظر محوریت سوژه، یعنی انتخاب موضوع از طبقات محروم، شباهت زیادی به آثار نقاشی ژان فرانسوا میله[۸] (۱۸۱۴-۱۸۷۵م)، نقاش رئالیست فرانسوی دارند برجسته‌ترین آثار میله، نقاشی‌هایی با موضوع کارگران و کشاورزان مزرعه هستند که همچون تصاویر چهارپاره‌های سیمین، در پی بازتاب رنج‌های طبقات فرودست است. در تصویر شمارهٔ ۵، تعدادی از نقاشی‌های میله مشاهده می‌شوند که زبان تصویری همسانی با تصاویر چهارپاره‌های سیمین دارند:

نادر نادرپور (۱۳۰۸-۱۳۷۸) در مجموع حدود ۷۰ چهارپاره سرود. بیشتر اشعار مجموعهٔ چشم‌ها و دست‌ها (۱۳۳۲-۱۳۲۶)، مجموعهٔ دختر جام (۱۳۳۱-۱۳۳۳) و مجموعهٔ شعر انگور (۱۳۳۵ -۱۳۳۳)، چهارپاره هستند. در مجموعه‌های بعدی مانند سرمهٔ خورشید (۱۳۳۸-۱۳۳۶) و گیاه و سنگ نه، آتش (۱۳۳۹-۱۳۴۴)، تقریباً یک‌سوم اشعار چهارپاره‌اند. «نادرپور تصویرگراترین شاعر معاصر است و او را شاعر تصویرها لقب داده‌اند». (حسن‌لی، ۱۳۹۸: ۲۹۹). در نخستین مجموعهٔ نادرپور، چشم‌ها و دست‌ها، چهارپاره‌هایی با فضایی شب‌زده مشاهده می‌شوند. تصویر غالب چهارپاره‌های این مجموعه در زمینه‌ای از شب و تاریکی نمایان می‌شود. عناصر پرتکرار تصاویر این مجموعه شب، باد، ستاره، آسمان، ماه و ابر است. به‌طور کلی، تصویر این مجموعه از نادرپور یادآور نقاشی شب‌های پرستارهٔ ونگوگ[۹] (۱۸۵۳-۱۸۹۰) است؛ زیرا تمام

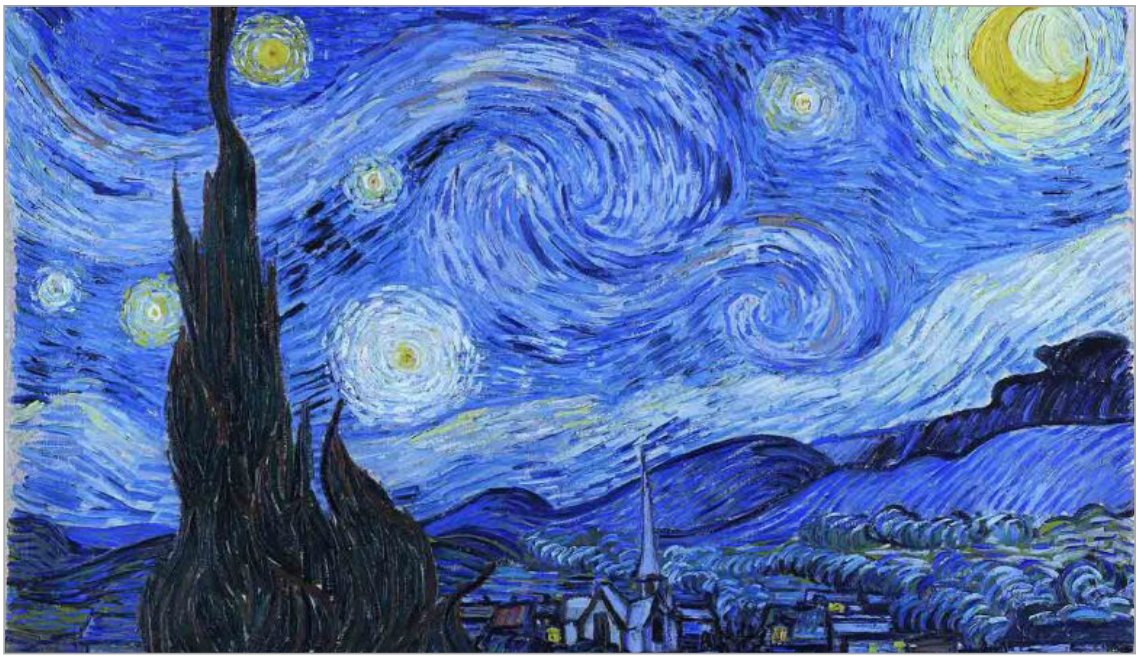


تصویر ۴. نقاشی‌های سوررئالیستی از سالوادور دالی (URL:4)

عناصر طبیعی ذکرشده، در این تابلوی مذکور به‌صورت یکجا دیده می‌شود. تصویر شمارهٔ ۶، نقاشی شب پرستارهٔ ونگوگ را نشان می‌دهد:

در مجموعه اشعار فروغ فرخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵)، در مجموع ۶۴ قطعه در قالب چهارپاره سروده شده‌است. از این تعداد، ۳۶ قطعه، یعنی بیش از نیمی از چهارپاره‌ها، در نخستین دفتر شاعر، دفتر اسیر (۱۳۳۰-۱۳۳۱) آمده‌است. در دفتر دوم، دیوار (۱۳۳۵-۱۳۳۱)، ۱۶ قطعه و در دفتر عصیان (۱۳۳۶-۱۳۳۵) نیز ۱۲ قطعه در قالب چهارپاره آمده‌است. محور تصویرها در چهارپاره‌های فروغ، خود شاعر و احساسات اوست. به تعبیر نقاشی، فروغ یک شاعر خودنگاره است. محور تصویرها خود شاعر است و باقی پدیده‌های حاضر در تصاویر شعر فروغ حول عواطف او می‌چرخند. فلسفهٔ حضور این پدیده‌ها کمک به بروز دقیق‌تر احساسات است:

تصویر ۵. نقاشی‌های ژان فرانسوا میله (URL:5)



تصویر ۶. نقاشی شب پرستاره، ونگوگ (URL:6)

قلبم از فرط اندوه لرزید
وای بر من، که دیوانه بودم
وای بر من، که من کشتم او را
من به آغوش گورش نشاندم
(فروغ فرخزاد، ۱۳۸۳: ۷۹)

این خودمحوری در تصویر، شباهت فراوانی به سبک نقاشی‌های فریدا کالو[۱۰] (۱۹۰۷-۱۹۵۴م)، نقاش مکزیکی و از زنان نامدار هنر نقاشی، دارد. اغلب نقاشی‌های کالو نیز خودنگاره‌اند و خود کالو محور نقاشی‌هاست و مثل اشعار فروغ، باقی پدیده‌های حاضر در تصویر، محوریت ندارند و برای بیان احساسات او حضور یافته‌اند. می‌توان گفت فروغ، فریدا کالوی چهارپاره‌سرایان است. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر این پیوند این است که وقایع تلخی همچون جدایی از همسر، تصادف، رنج‌ها و عمر کوتاه، در زندگی هر دو وجود داشته‌است. همان عواطف بیان شده در تصاویر چهارپاره‌های فروغ، از جمله فراق، اندوه، مرگ، تلخ‌کامی، ناامیدی، عشق، هوس و... در نقاشی‌ها و خودنگاره‌های فریدا کالو نیز مشاهده می‌شوند. در تصویر شماره ۷ نمونه‌هایی از خودنگاره‌های فریدا کالو آمده‌است:

چهارپاره‌هایی با تصاویری پیوسته و پویا

در این چهارپاره‌ها، نسبت‌به نمونه‌های پیشین، تصاویر پیوسته‌تر و پویاتری مشاهده می‌شود. ویژگی اصلی این تصاویر، جنبش و حرکت است که در دو یا چند بیت جاری است. همان‌طور که فتوحی (۱۳۸۵: ۱۴۳) بیان می‌کند: «تصویرها در روند پیوسته‌ای پشت‌سر هم چنان می‌آیند که گویی دانه‌های به‌هم‌پیوستهٔ یک زنجیرند، بی‌آن‌که از هم گسسته شوند، همدیگر را حمایت می‌کنند». پیوستگی و ادامه‌دار بودن تصاویر شعر، با جنبه‌های نمایشی و سینمایی قابل تفسیر است و تصویر چهارپاره‌ها را به نماها یا فصل‌هایی از یک فیلم نزدیک می‌کند. این تصاویر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

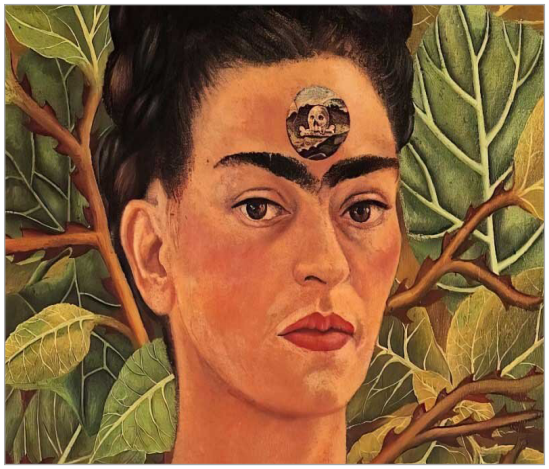
۱- چهارپاره‌هایی با تصاویری شبیه به نما یا فصلی از یک فیلم

در بسیاری از چهارپاره‌های توللی، فروغ، نادرپور، بهبهانی و رحمانی، تصاویر و صحنه‌هایی متحرک و دنباله‌دار دیده می‌شود که بخشی از چهارپاره، و نه کل آن، را شامل می‌شوند. این تصاویر در چهارپاره‌های توللی و فروغ اغلب محتوایی یکسان دارند و شبیه نما یا فصل‌هایی از فیلم‌هایی با فضای غالباً عاشقانه و گاهی از جنس عشق‌های بی‌پرده هستند. نمونه‌ای از چهارپاره‌های توللی عبارت است از:

سحرگه بود و ما بیدار و بیتاب
بدور افتاده از پیوند یاران
فرو در خواب نوشین رفته سرمست
به پیرامون ما شب زنده داران
لبت سوزان و عشق‌آلود و نمناک
به نرمی بر سر انگشتم همی‌سود
رهم می‌بُرد و رهوارم نمی‌بُرد
دلم می‌جست و درمانم نمی‌بود
سبک لغزیدم از شوقی هوس‌خیز
میان بیم و بیتابی به سویت
لبت بر لب فشاندم گرم و سوزان
هزاران بوسه افشاندم به رویت
(توللی، ۱۳۴۱: ۴۵-۴۴)

۲- چهارپاره‌هایی با محوریت احساسات و نگاه زنانه

در چهارپاره‌های فروغ نیز، همانند توللی، تصاویر دنباله‌دار و پویا هستند، اما با محوریت عشق‌های هوس‌آلود و دردهای



تصویر ۷. خودنگاره‌های فریدا کالو (URL:۷)

فراق، نگاه زنانه و صدق کلام شاعر موجب جریان بیشتر احساسات در فضای شعر می‌شود. نمونه‌ای از این چهارپاره‌ها عبارت است از:

بر ما چه گذشت؟ کس چه می‌داند
من او شدم... او خروش دریاها
من بوتهٔ وحشی نیازی گرم
او زمزمـهٔ نسیـــم صحراها
من تشنه میان بازوان او
همچون علفی ز شوق روییدم
تا عطر شکوفه‌های لرزان را
در جام شب شکفته نـوشیدم
باران ستاره ریخت بر مویم
از شاخهٔ تک درخت خاموشی
در بستر سبزه‌های تَر دامان
من ماندم و شعله‌های آغوشی
(فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۷۳)

تصاویر در این گونه چهارپاره‌ها، هم در توللی و هم در فروغ، شبیه نما یا فصل‌هایی از برخی فیلم‌های هندی و همچنین فصل‌هایی از فیلم‌های ایرانی دهه‌های سی و چهل قرن چهاردهم شمسی هستند. این سبک تصویرگری، امکان ایجاد حس حرکت، پیوستگی و درگیری عاطفی بیشتر با فضای شعر را فراهم می‌کند.

چهارپاره‌هایی با شکل داستان‌گونه

در میان چهارپاره‌سرایان، بیش از همه در چهارپاره‌های سیمین بهبهانی، شکل‌هایی داستان‌گونه دیده می‌شود. علت اصلی این ویژگی، زبان ساده و مستقیم سیمین و توانایی او در روایت داستانک‌هایی از احوال طبقات رنج‌کشیدهٔ جامعه است. این داستانک‌ها، اغلب به توصیف افراد مختلف، گرفتاری‌ها و دردهای آنان می‌پردازند. پیش‌تر اشاره شد که سیمین یک چهارپاره‌سرای جامعه‌گراست و در این گونه چهارپاره‌ها، تصویرهایی واقعی ارائه می‌کند. بیشتر تصویرها، حاصل وصف‌های عینی و ساده هستند و بزرگ‌ترین احساس جاری در این چهارپاره‌ها، دلسوزی نسبت‌به طیف وسیعی از دردکشیدگان جامعه است. نمونه‌ای از چهارپاره‌های او چنین است:

به نرمی زیر لب تکرار می‌کرد
سخن‌های عجیب «مرده‌شو» را
کـه: «با این مرده، دندان طلا هست
نمایان بود چون می‌شستم او را
فروغ چند دندان طلا را
به چشم خویش دیدم در دهانش،
ولی، آوخ! به چنگ من نیفتاد
که اندیشـیدم از خشم کسانش»
کلنگ گورکن بر گور بنشست
سکوت شب چو دیواری فرو ریخت
به جانش چنگ زد بیمی روانکاه
عرق از چهرهٔ بی‌رنگ او ریخت
ولی با آن همه آشفته حالی
کلنگی می‌زد از پشت کلنگی
دگر این، او نبود و حرص او بود
که می‌کاویـــد شب در گور تنگی...
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۴)

تصاویر این چهارپاره‌ها، شبیه بخشی از یک فیلم کوتاه هستند. با مطالعهٔ بسیاری از چهارپاره‌های سیمین، می‌توان فیلمی کوتاه در سبک سوگ‌نامهٔ خانوادگی ساخت؛ سبکی نمایشی که به زندگی خانوادگی و شخصی آدم‌های معمولی می‌پردازد و بر جنبه‌های سوگناک آنان تأکید دارد (گروه واژه‌گزینی، ۱۳۹۸: ۸۳). شخصیت‌ها و تصاویر چهارپاره‌های بهبهانی، یادآور برخی شخصیت‌ها و فصل‌هایی از فیلم‌هایی چون: دختر لر (۱۳۱۲)، ولگرد (۱۳۳۱)، مرجان (۱۳۳۵)، لات جوانمرد (۱۳۳۷) و جنوب شهر (۱۳۳۷) هستند.

رحمانی نیز در مجموعه‌های کوچ، کویر و ترمه، چهارپاره‌هایی دارد که بخش‌هایی از آن‌ها فیلم‌گونه‌اند. نمونه‌ای از این چهارپاره‌ها چنین است:

«اجاق» یخ زده در دل نهفته خاکستر
«کلون» کهنهٔ در بغض در گلو کرده
کلاغ پیر سیه مرده روی «تبریزی»
نشسته خاک به «غربال» و«سینی» و «پرده»
به روی «گچ بری تاق» دود نفت چراغ
هنوز مانده ولی گرمی چراغی نیست
کنار «پرده قلمکار» بر «مخده» نرم
تهی‌ست جای سرت لیک جای داغی نیست
سر «سماور» خاموش«قوری» سردی‌ست
هنوز رنگ لبت مانده بر لب «فنجان»
«لحاف تخت» ز بوی تن تو بیهوش است
«چراغ بادی» خاموش خفته در «ایوان»
ز «جا کلید» نمی‌پایدم دگر چشمی
درون کوچه دگر عابری نمی‌خواند
گرفته هر چه در این خانه بوی خندهٔ جغد
تفو بـه مرگ که قدر مرا نمی‌داند
(رحمانی، ۱۳۹۹: ۱۸۶-۱۸۵)

شعر، مانند بخشی از فیلمی کوتاه و نمادین، خانه‌ای متروک و فضایی غم‌آلود و غم‌بار را به تصویر می‌کشد. پیوستگی تصاویر می‌تواند روایتی نمادین از احوال غم‌زدهٔ شاعر یا هر کس دیگری باشد. اشیایی که پی‌درپی نام برده می‌شوند، همه در غم شاعر شریک‌اند و احساسات رمانتیک سیاه او را به مخاطب منتقل می‌کنند. این عناصر نمادین، بارش تصاویر غم‌زده را تا بیت پایانی (نقطه‌اوج) ادامه می‌دهند.

چهارپاره‌هایی با قابلیت فیلم‌نامهٔ کوتاه

برخی از چهارپاره‌ها، به‌ویژه در آثار نادرپور، به‌گونه‌ای نوشته شده‌اند که می‌توانند به شکل فیلم‌نامهٔ کوتاه درآیند. بهترین نمونه‌ها را می‌توان در مجموعهٔ سرمهٔ خورشید دید؛ در تعدادی از چهارپاره‌ها، کل شعر (نه بخشی از آن) مجموعه‌ای از تصاویر پیوسته و مرتبط ارائه می‌کند که شبیه به فیلم‌نامهٔ کوتاه است. از جمله چهارپاره‌های معروف این مجموعه می‌توان به «سرمهٔ خورشید»، «فالگیر» و «نیشخند» اشاره کرد. چهارپارهٔ «نیشخند» نمونه‌ای بارز از چهارپاره‌ای است که تمام ویژگی‌های فیلم‌نامهٔ کوتاه را دارد. این شعر شباهت چشمگیری به یک فیلم‌نامهٔ کوتاه دارد و در برخی بخش‌ها حتی به‌صورت دکوپاژشده (برش‌خورده) نیز تنظیم شده‌است. تمام ویژگی‌های فیلم‌نامهٔ یک فیلم کوتاه از جمله قهرمان واحد، زمان و مکان محدود، حفظ پیوستار تصاویر، کنش واحد و همچنین یک سیر علی معلولی واحد در این چهارپاره دیده می‌شود. شعر با تصویری از حرکت دریا به‌روی ساحل و در آغوش کشیدن ساحل آغاز می‌شود. بدین ترتیب نمایی در ابتدای داستان خلق می‌کند که به آیندهٔ داستان، هنرمندانه اشاره کرده‌است. در فیلم‌نامه‌ها به این نما آینده‌نما می‌گویند. در بیت دوم همین بند نخست، طلوع ماه و آغاز شب را داریم که به یکی از ویژگی‌های فیلم کوتاه که زمان محدود است؛ اشاره دارد. داستان از شروع شب تا سپیده‌دم اتفاق می‌افتد و کل رخدادها در این بازهٔ کوتاه زمانی رخ می‌دهند:

دریا به روی سینهٔ ساحل خزیده مست
در بازوان فشرده تنی کامیاب را
بر ماسه‌های نرم طلایی چکیده ماه
پر کرده جای پای تر آفتاب را
در کلبه‌ای که بر سر انبوه ماسه‌ها
می‌لرزد از هراس فرو ریختن هنوز
مردی به یاد زورق خویش است و در خیال
با ماهیان به کار درآویختن هنوز

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۴)

پس از نمای خزیدن امواج مست دریا به‌روی سینهٔ ساحل، در بند دوم ابیات، صحنه‌ای دکوپاژشده با نمای دور دیده می‌شود. نمای دور، نمایی است که در آن موضوع اصلی از فاصلهٔ دور دیده می‌شود و بخشی از جزئیات محیط را نیز شامل می‌شود. در این نما، موضوع اصلی کلبه است و جزئیات صحنه، انبوهی از ماسه‌ها است که کلبه‌ای محقر بر روی آن‌ها بنا شده‌است. محقر بودن کلبه و هراس از فروریختنش، تصویری از فقر و بدبختی مرد ماهیگیر ارائه می‌دهد. اگر دوربین از زاویهٔ بالا به موضوع نگاه کند، می‌توان احوال مرد ماهیگیر را از بالا به پایین مشاهده کرد و مشقت و سختی‌های شغل او را به مخاطب منتقل ساخت. مرد ماهیگیر در کلبه‌ای محقر که در اوج فقر و مشقت است، همراه با زنش زندگی می‌کند. در شب سیاه و تاریک، هنگامی که امواج خروشان و مست دریا به‌روی ساحل می‌خزند، او بایستی دل به دریا بزند تا بتواند قوتی لایموت بیابد:

او می‌رود که زیر بخار سیاه شب
آنجا که چشم کس نشناسد کرانه را-
تور درشت خویش سراسر بگسترد
تا برکشد ز موج، شکار شبانه را
بدرود می‌کند نفسی چند با زنش
زن، گرم گرم بر دل خود می‌فشاردش
این شیردل زنی است که او در شب دراز
تنها درون کلبه‌ی خود می‌گذاردش

(همان: ۲۸۵)

تصویر بند اخیر یک نمای دونفره است. «نمایی که در آن دو بازیگر در قاب تصویر دیده می‌شوند» (گروه واژه‌گزینی، ۱۳۹۸: ۱۵۷). لحظهٔ بدرقه کردن مرد ماهیگیر توسط زنش، می‌توان در این تصاویر با قرار دادن دوربین در نماهای مختلف، هر دو را در یک قاب و به‌صورت نمای دونفره نشان داد. همچنین شاعر با استفاده از صفت «شیردل» برای زن، این تصویر را نشان می‌دهد که زن مایهٔ پشت‌گرمی مرد است. او شوهرش را در آغوش می‌کشد و یگانه پشتیبان او در مسیر تحمل فقر، بدبختی و رنج‌هاست. با القای این احساسات، لحظهٔ اوج کنش داستان که در تصاویر بعدی می‌آید را پیش‌بینی‌ناپذیر می‌کند. در ادامهٔ صحنه، می‌توان با یک نمای بسته، چشمان اشک‌بار زن را به تصویر کشید:

اشک از شکاف دیدهٔ زن جوش می‌زند
مرد از هجوم گریه به شب می‌برد پناه
بازوی زن به بازوی در تکیه می‌کند
مرد از درون کلبه قدم می‌نهد به راه

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۵)

«نمایی که در آن دوربین هم‌سطح و هم‌ارتفاع چشم بازیگر باشد» (گروه واژه‌گزینی، ۱۳۹۸: ۱۵۷)، قابی خلق می‌کند که حس نگرانی زن نسبت‌به شوهرش برای مخاطب پذیرفته‌تر شود. زنی که شوهر خود را در آغوش می‌کشد و برای رفتنش به دریا اشک می‌ریزد. در این بخش، نمای تکیه دادن زن به در کلبه و نمای پشت‌سر مرد که به‌سمت دریا حرکت می‌کند، به‌تصویر کشیده می‌شود:

دنبال مرد سایهٔ در هم شکسته‌اش
بر ماسه‌های سوخته چون لکهٔ تری است
اما زنش ز سایهٔ او برگرفته چشم
زیرا کسی که می‌رسد از راه دیگری است
(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۵)

این صحنه لحظهٔ اوج کنش است؛ غیرقابل‌باور و غیرمنتظره. شاعر پیش از این، احوال زن و مرد را توصیف کرده و زن را در بدرقهٔ شوهرش زنی شیردل معرفی کرده که با چشمانی اشک‌بار، شوهر خود را در آغوش کشیده تا روانهٔ دریا کند. سپس نمای پشت‌سر مرد ماهیگیر، همراه با سایه‌هایی درهم‌شکسته، احوال درهم‌شکستگی او را به‌خوبی القا می‌کند. در همین نما، اوج کنش داستان رخ می‌دهد: تصویری غیرمنتظره از خیانت زن به شوهرش. شاعر، همچون یک فیلم‌نامه‌نویس، مقدمات رسیدن به این لحظه را به‌خوبی فراهم کرده و در دل این نما، وصفی هنرمندانه قرار داده‌است و به یک‌باره زن شیردل و دل‌نگران شوهر را فاسد و خیانت‌کار به‌تصویر می‌کشد. در ادامه، شعر یا فیلم‌نامه به سکانس‌ها (فصل‌های) دیگری می‌رود:

شب می‌رسد به نیمه و رو می‌کند به صبح
در کلبه جز صدای نفس‌های شاد نیست
زورق نشین هنوز در آغوش آبهاست
بیمش ز نعره‌های خروشان باد نیست
(همان: ۲۸۶)

پیش‌تر اشاره شد که از ویژگی‌های اصلی فیلم‌نامه‌های کوتاه این است که زمان و مکان محدود دارند. زمان روایت این شعر از غروب آفتاب تا طلوع آن است و مکان نیز محدود است؛ وقایع در دریا، ساحل و کلبه‌ای رخ می‌دهند. شب به پایان می‌رسد و با نمایی از دور می‌توان کلبه را به‌تصویر کشید. همچنین می‌توان قایق و مرد ماهیگیر را از نمای بالا تصویربرداری کرد تا مخاطب همدلی بیشتری با او پیدا کند.

لختی دگر سپیده دمیده‌ست و از نسیم
دریا شنیده بوی خوش آفتاب را
مردی درون کلبهٔ صیاد خفته مست
در بازوان فشرده تنی کامیاب را
(نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸۶)

دوباره بر می‌گردیم به بیت نخست، زیرا پیش از این تصویر آن را «آینده‌نما» دانسته‌ایم. نمای بیت نخست، نمایی است که خبر از رویدادهای آیندهٔ فیلم می‌دهد. این نما از کنش واحد فیلم، که خیانت زنی به شوهرش است؛ روایتی استعاری دارد. به چنین نمایی، آینده‌نما می‌گویند. «نما یا صحنه‌ای که نشان‌دهندهٔ رویدادی است که در آیندهٔ روایت فیلم اتفاق می‌افتد» (گروه واژه‌گزینی، ۱۳۹۸: ۹۱). شاعر در بیت نخست می‌گوید دریای مست به‌روی سینهٔ ساحل خزیده و دریا ساحل را در آغوش کشیده‌است: «در بازوان فشرده تنی کامیاب را». در بیت پایانی شعر، مرد، زن خیانت‌کار داستان را در آغوش می‌گیرد: «در بازوان فشرده زنی کامیاب را». بدین ترتیب، به‌گونه‌ای هنرمندانه و استعاری، نمای آغاز و پایان فیلم به‌هم پیوند می‌خورد. ویژگی دیگر و قابل‌اشارهٔ چنین چهارپاره‌هایی در آثار نادرپور این است که راوی وقایع را از زاویه‌دید سوم شخص بیان می‌کند و دیالوگ میان شخصیت‌ها وجود ندارد. در متن شعر، و اگر این اثر به شکل فیلم‌نامهٔ فیلم کوتاه تبدیل شود، بدون‌کلام بودن تصاویر سبب تمرکز بیشتر مخاطب و همدلی و درگیری عاطفی بیشتر او با اوضاع و احوال قهرمان داستان می‌شود.

نتیجه‌گیری

تصویر در چهارپاره، ملموس‌ترین حوزهٔ متن به‌شمار می‌رود. هیچ‌کدام از قالب‌ها و انواع دیگر شعر معاصر، ویژگی‌ها و تنوع تصویری چهارپاره را ندارند. پیوند، نزدیکی و شباهت تصاویر چهارپاره‌ها با هنرهای تجسمی و تصویری، قابل‌درک و اشاره است. در ابیات چهارپاره، تصاویر گاهی شباهت فراوانی به برخی گونه‌های هنرهای تجسمی، مانند نقاشی، و گاهی به فیلم یا فیلم کوتاه دارند. تصویر در چهارپاره‌ها یا شبیه به نقاشی یا شبیه به نما یا فصلی از یک فیلم است و در حالتی هم تصویر کلی شعر، شباهت به یک فیلم کوتاه یا فیلم‌نامهٔ فیلم کوتاه دارد.

در حالت نزدیکی، پیوند و شباهت به نقاشی، تصاویر چهارپاره‌های خانلری که عناصر طبیعی و مناظر را بازتاب می‌دهند، شباهت زیادی به نقاشی‌های مکتب موسوم به مکتب هادسون ریور و نقاشی‌های نقاشانی چون توماس کول

دارند. تصاویر چهارپاره‌های توللی بیشتر به نقاشی‌های موجود در نسخه‌ای از کتاب «رهای خود» توللی شباهت دارند. در این نسخه که در سال ۱۳۴۱ به چاپ رسیده‌است، نقاشی‌هایی برای درک بهتر تصاویر شعری توللی توسط نقاش محمد تجویدی کشیده شده‌اند که بیشترین شباهت و پیوند را با تصاویر شعری چهارپاره‌های توللی دارند. تصاویر چهارپاره‌های رحمانی نیز شباهت فراوانی به آثار کاسپار داوید فردریش، نقاش منظره‌پرداز آلمانی و از پیشگامان جنبش رمانتیسم، دارند. تصویر در شعر رحمانی و نقاشی‌های فردریش، در بیان غم، افسردگی، رنج و یأس بسیار به‌هم نزدیک و شبیه است. همچنین تجربهٔ انزوا و افسردگی شاعر در شعرهای رحمانی، مشابه حال‌وهوای نقاشی‌های فردریش است. می‌توان گفت رحمانی، کاسپار فردریش چهارپاره‌سرایان است. در برخی دیگر از چهارپاره‌های رحمانی، به‌ویژه در مجموعهٔ «ترمه» و با درون‌مایه‌های رؤیا، کابوس و وحشت، تصاویری وهمی و فوق‌تخیلی دیده می‌شوند که می‌توان آن‌ها را با نقاشی‌های سوررئالیستی، از جمله آثار سالوادور دالی، مقایسه کرد. تصاویر چهارپاره‌های سیمین، از نظر محوریت سوژه و پرداخت به طبقات محروم، به نقاشی‌های ژان فرانسوا میله، نقاش واقع‌گرای فرانسوی، شباهت دارند. تصاویر ابیات چهارپاره‌های فروغ پیوند بسیار نزدیکی با برخی نقاشی‌های فریدا کالو، نقاش مکزیکی و از زنان نامدار هنر نقاشی دارند؛ در واقع، در عالم شعر، فروغ همان فریدا کالوی دیگر است. شباهت خودمحوری شاعر در تصاویر شعری فروغ و خودنگاری فریدا کالو در نقاشی‌هایش، و شباهت بیان هر دو، قابل‌توجه است؛ علاوه‌بر این، برخی حوادث و اتفاقات مشابه زندگی و همانندی در بروز احساسات و عواطف، از دیگر اشتراکات قابل‌ذکر به‌شمار می‌روند. تصاویر شعری نادرپور در نخستین مجموعهٔ او «چشم‌ها و دست‌ها» تصاویری شب‌زده و مملو از عناصر طبیعی چون آسمان، ماه، ابر و باد هستند؛ این تصاویر، تصویر کلی مجموعه را شبیه نقاشی «شب پرستاره» اثر ونگوگ کرده‌اند.

در چهارپاره‌هایی که شکلی روایتی و داستان‌گونه و یکپارچه دارند، تصاویری پیوسته مشاهده می‌شود که در دو یا چند بیت ادامه دارند. این تداوم تصاویر و صحنه‌ها، شباهت زیادی به نماها یا فصل‌های یک فیلم دارد. در این زمینه، تصاویر پیوستهٔ چهارپاره‌های فروغ و توللی، گاهی شبیه به برخی سکانس‌ها (فصل‌ها)ی فیلم‌های هندی یا برخی فیلم‌های فارسی دهه‌های نخست قرن ۱۴ شمسی هستند. در چنین مواردی، از روی بسیاری از چهارپاره‌های سیمین می‌توان فیلم کوتاهی در سبک سوگ‌نامهٔ خانوادگی ساخت. چهارپاره‌های نادرپور در نمونه‌های داستانی-روایی و فیلم‌گونه، به‌ویژه در مجموعهٔ «سرمهٔ خورشید»، هنرمندانه‌تر از دیگران خلق شده‌اند. از روی این چهارپاره‌ها می‌توان فیلم‌نامه‌ای کوتاه نوشت؛ زیرا تمام ویژگی‌های یک فیلم‌نامهٔ کوتاه، از جمله مکان و زمان محدود، قهرمان و کنش واحد، اوج کنش و پایان‌بندی هنرمندانه، در آن‌ها دیده می‌شود. ابیات و بندها می‌توانند به پلان‌ها (نماها) و سکانس‌ها (فصل‌ها) تبدیل شوند و بدین ترتیب، ساختار فیلم‌نامه‌ای کامل حاصل شود.

پیشنهاد می‌شود مجموعه‌های هنری دانشگاه‌های هنر، از مسیر هنرهای تجسمی و تصویری، به معرفی آثار ادبی، به‌ویژه شعر نو، اهتمام بیشتری داشته باشند و با بهره‌گیری از طراحی، نقاشی یا ساخت فیلم‌های کوتاه برگرفته از آثار شعری و داستان‌گونه، به بازگویی و معرفی آثار ادبی بپردازند. همچنین، جشنواره‌های فیلم کوتاه می‌توانند بخش ویژه‌ای با عناوینی همچون «برداشت/رونوشت/برگرفته از فلان شعر نو» اختصاص دهند تا با ساخت فیلمی کوتاه از آثار شعری روایی، پیوندی دوسویه برای رشد و تعالی ادبی و هنری ایجاد شود.

پی‌نوشت

1. Henry Remak
2. René Wellek
3. François Jost
4. Thomas Cole
5. Hudson River School
6. Caspar David Friedrich

7. Salvador Dali
8. Jean-Francois Millet
9. Van Gogh
10. Frida Kahlo

منابع و مآخذ

- اسماعیلی، مراد. (۱۴۰۱). تحلیل تطبیقی شعر و نقاشی عصر صفوی با تکیه بر آرای هنری رماک. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۲۰ (۶۴)، ۸۱-۵۱.
- انوشیروانی، علی‌رضا؛ آتشی، لاله. (۱۳۹۱). تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب. *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۳ (۹)، ۲۴-۱.
- الهی، دیاکو؛ مشفقی، آرش. (۱۳۹۹). بازتاب رمانتیسم در شعر لنگرودی و انعکاس آن در نقاشی قاجار. *هنر اسلامی*، ۱۶ (۳۸)، ۸۰- ۴۶.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۲). **مجموعه اشعار**. چاپ اول، تهران: نگاه.
- توللی، فریدون. (۱۳۴۶). **رها**. چاپ سوم، تهران: چاپخانهٔ زیبا.
- ---------- (۱۳۴۱). **نافه**. چاپ اول، تهران: چاپ زندگی.
- جوانی، اصغر. (۱۳۷۹). تجربهٔ دو نگاه، تخیل در شعر و نقاشی. *فرهنگ اصفهان*. ۶ (۱۷)، ۹۰-۷۸.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۸). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. چاپ پنجم، تهران: ثالث.
- حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۹۵). **مبانی هنرهای تجسمی**. چاپ اول، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب درسی.
- خاتون‌آبادی، افسانه. (۱۳۹۰). شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنت و مدرنیته. *ادبیات پارسی معاصر*، ۱ (۲)، ۵۶-۳۹.
- دادور، ایلمیرا. (۱۳۹۲). هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر. *ادبیات تطبیقی*، ۴ (۷)، ۶۱-۴۴.
- رحمانی، نصرت. (۱۳۹۹). **مجموعه اشعار**. چاپ ششم، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۹). **ادوار شعر فارسی**. چاپ یازدهم، تهران: سخن.
- طباطبایی، مهدی. (۱۳۸۸). هنر شاعری یا شاعر هنری (نگاهی به پیوند ادبیات و هنر در اشعار نظامی گنجوی). *متن پژوهی ادبی*، ۱۳ (۴۰)، ۷۸-۶۳.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**. چاپ دوم، تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۳). **مجموعهٔ سروده‌ها**. چاپ اول، تهران: شادان.
- گروه واژه‌گزینی. (۱۳۹۸). **هزار واژه هنر: مجموعه واژه‌های سینما و تلویزیون، موسیقی، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی (جلد ۱)**. چاپ دوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- مقدم‌اشرفی، م. (۱۳۶۷). **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری)**، ترجمهٔ رویین پاکباز. چاپ اول، تهران: نگاه.
- مولوی نافچی، اصغر؛ شمس‌آبادی، حسین (۱۳۹۲). پیوند میان شعر و هنر نقاشی، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۷ (۲۷)، ۱۷۰-۱۵۵.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۹۵). **گزینهٔ اشعار**. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- نادرپور، نادر. (۱۳۸۲). **مجموعهٔ اشعار**. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- یوست، فرانسوا. (۱۳۸۹). **درآمدی بر ادبیات تطبیقی**. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و دیگران. چاپ دوم، تهران: سمت.

- Remak, H. H. H. (1961). Comparative Literature, Its Definition and Function. In N. P. Stallknecht & H. Frenz (Eds.), **Comparative Literature: Method & Perspective**, 1–57. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press.
- URL1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Distant_View_of_Niagara_Falls_1830_Thomas_Cole.jpg (access date: 2025/08/23).

- URL2: https://www.karaketab.com/download/literary1/5764-dl-raha-taval (access date: 2025/08/23).
- URL3: https://cdn.isna.ir/d/2021/06/01/3/61940472.jpg (access date: 2025/08/23).
- URL4: https://lycee.ir/wp-content/uploads/2021/05/44444.jpg (access date: 2025/08/23).
- URL5: https://api.tonaliteh.com/images/paintings/Gleaners/gleaners-painting-by-jean-francois-millet.webp (access date: 2025/08/23).
- URL6: https://iranojahan.com/wp-content/uploads/2023/09/Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project-780x470.jpg (access date: 2025/08/23).
- URL7: https://artparisa.ir/wp-content/uploads/2021/02/Frida-khalo-symbolism.jpg (access date: 2025/08/23).

Received: 2024/06/10
Accepted: 2024/12/10

The Picture in Charpara is from the Frame of Visual and Pictorial Arts*

Esmaeel Bahmani ** **Safiyeh Moradkhani** *** **Mohammad Khosravi Shakib** ****
Mohammadreza Roozbeh *****

Abstract

Contemporary poetry seems to strive toward proximity with visual and pictorial arts. It is often said that poetry is a form of painting and filmmaking with words. One of the earliest outcomes of the modernist tendencies and innovations of contemporary poets is the "Chaharpāreh" (quatrain-like form). Thus, the imagery within Chaharpāreh represents the most tangible domain of poetic text. None of the other forms of contemporary poetry emphasize the use of imagery to this extent. Therefore, Chaharpāreh possesses a greater potential for artistic interpretation than other poetic forms .With the aim of demonstrate. the similarities and capabilities of imagery in both poetry and visual arts, interpretations based on the equivalence of images can be proposed. This approach also allows for the boundaries between poetry and visual arts to be bridged, thereby expanding the scope of understanding in both disciplines—especially poetry. From this perspective, the present study explores the following questions: Which form of contemporary poetry bears the closest resemblance to visual arts such as painting or cinema? How can one, by aligning poetic imagery with examples from visual artworks, offer an artistic-visual interpretation of poetry that reveals this connection? Using an interdisciplinary approach and a qualitative analytical-descriptive method, the study examines the imagery in Chaharpārehs composed by the most prolific and renowned poets during the peak of this poetic form, through the lens of visual and pictorial arts. The findings indicate that the imagery in Chaharpārehs closely resembles certain works of painting. Specific examples of famous global artworks are cited that share the strongest connection with poetic images .Moreover, in some Chaharpārehs, the imagery flows continuously across several verses, resembling scenes or sequences from a film. In others, the images form a cohesive whole that narrates a short story, resembling the structure of a short film—almost as if it were the artistic screenplay of one.

Keywords: Chapareh, Image, Visual arts, Painting, Short film

---

* This article was extracted from the PhD thesis of Esmaeel Bahmani entitled: The picture of Charpara is from the frame of visual and pictorial arts under the supervision of Dr. Safiyeh Moradkhani at the University of Lorestan.

* PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. *mail.ir@esmaeel.bahmani*

** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran (Corresponding Author). *Yahoo.com@safiyeh.moradkhani*

*** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. *Roozbeh.m@lu.ac.ir*

**** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. *khosravi.m@lu.ac.ir*