

نقش شاعران مسمط‌پرداز مشروطه در پدید آمدن شعر نیمایی

دکتر علیرضا فولادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر رقیه فراهانی*

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دکتر ابوالقاسم رادفر

استاد پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در بحث از چگونگی پدیدآمدن شعر نیمایی، عموماً علل و عواملی نظیر تلاشهای قالب‌شکنانه شمس کسمایی، جعفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی و تقی رفعت و آشنایی نیما با زبان فرانسه و اثرپذیری او از ادبیات غرب مطرح است. با پژوهش دقیق‌تر در این حوزه مشخص می‌شود اگرچه عوامل مذکور به قوت خود باقی‌اند، نقش تحرک قالبی شعر کلاسیک مانند گرایش به مسمط و نوآوریهای درون این قالب در این‌باره انکارناشدنی است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی نشان می‌دهد برخی از مهمترین ویژگیهای شعر نیمایی، پیش از او در بعضی مسمطهای دوره مشروطه به کار رفته‌اند. این ویژگیها عبارتند از: تغییر طول مصراعها و تغییر جایگاه قافیه؛ همچنین قالب مسمط از جهت آمیختن با شعر روایی و نمایشی و پرداختن به مضامین سیاسی و اجتماعی، نسبت به شعر نیمایی پیشگام بوده است.

کلیدواژه‌ها: شعر دوره مشروطه، مسمط، شعر نیمایی، قالب‌شکنی.

۱. درآمد

تحوّلات ادبی، نه یکباره روی می‌دهند و نه با دخالت یک عامل اتفاق می‌افتند. از این رو، برای فهم یک تحوّل ادبی، هم واکاوی دقیق پیشینه‌های آن لازم است و هم شناسایی دقیق زمینه‌های آن. این نکته درباره پدیدآمدن شعر نیمایی نیز صادق است، تا جایی که گفته‌اند، شاید اگر «عشقی» یا «رفعت» گرفتار آن سرنوشت‌های شوم نشده بودند، نوبت اجرای سفارش زمانه به نیما نمی‌رسید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۴-۲۳۵). این نکته بدان معناست که دست کم میرزاده عشقی و تقی رفعت، خرده‌الگوهای این تحوّل را تشکیل می‌دهند. منابع معمولاً از دو شاعر مذکور به علاوه شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای، با عنوان شاعرانی نام می‌برند که در سرودن شعر شبه‌نیمایی بر نیما تقدّم دارند (زرّین‌کوب، ۱۳۵۸: ۴۷-۴۲). به باور یکی از منتقدان، معمولاً به این قسم آزمایش‌ها، کم بها داده‌اند و ارزش صورت و معنای آنها را چندان جدّی نگرفته‌اند؛ حال آنکه کوشش این شاعران بیشتر صرف ایجاد زمینه برای پدیدآمدن شعر جدید می‌شود و از دل این آزمایش‌ها نوجویی سر برمی‌کشد (دستغیب، ۱۳۸۷: ۶). همچنین گاه در این باره به اثرپذیری نیما از زبان و ادبیات فرانسه اشاره می‌شود (ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۵۸۵). بی‌گمان این موارد بر پدیدآمدن شعر نیمایی اثر گذارده‌اند. با این حال، پژوهشگران کمتر به حرکت قالبهای کلاسیک در جهت تحوّل درونی و بیرونی و زمینه‌سازی آنها در این باره اشاره کرده‌اند و مسمّط، از این چشم‌انداز نقش برجسته‌تری داشته است. مقاله حاضر به بررسی این نقش می‌پردازد.

۲. مسأله تحقیق

مسأله اصلی این مقاله، چگونگی زمینه‌سازی مسمّط‌های دوره مشروطه در پدیدآمدن شعر نیمایی است و می‌کوشد ضمن بررسی اقسام مسمّط در دوره مشروطه، نوع تحوّل‌ات راه‌یافته بدان را واکاود و تأثیر این تحوّل‌ات را بر کار نیما مورد مطالعه قرار دهد.

۳. پیشینه تحقیق

در بسیاری از منابع ادبیات معاصر، به نقش برخی شعرا در زمینه‌سازی برای پیدایی شعر نو اشاره شده است، امّا نویسندگان این آثار صرفاً به اشارات پراکنده در این باره بسنده کرده‌اند و تحقیقی که به طور خاص و جامع نقش مسمّط را در پدید آمدن شعر نیمایی

مورد بحث قرار داده باشد، وجود ندارد.

کتابهایی که ضمن آنها نوجوییهای بعضی شعرای دوره مشروطه مورد بحث قرار گرفته است، عبارتند از: از صبا تا نیما، درباره نوجوییهای عشقی (آرین‌پور، ۱۳۵۰: ۳۶۸ و ۳۷۷)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، درباره نوجوییهای لاهوتی، عشقی، نسیم شمال و دهخدا (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۲۹-۴۷)، چهار شاعر آزادی، درباره نوجوییهای لاهوتی با سرودن اشعار هجایی (سیانلو، ۱۳۶۹: ۵۰۶) و نوجوییهای عشقی (همان: ۱۷۸-۱۸۰ و ۲۰۲)، تاریخ تحلیلی شعر نو، درباره نوجوییهای لاهوتی (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۴۹، ۶۵، ۶۹ و ۷۶)، چشمه روشن، درباره نوجوییهای لاهوتی (یوسفی، ۱۳۷۱: ۴۷۱) و عشقی (همان: ۳۷۳-۳۷۵)، شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار، درباره نوجوییهای لاهوتی (محمدی، ۱۳۷۵: ۲۴۸-۲۵۳)، مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران، درباره نوجوییهای عشقی و لاهوتی (حقوقی، ۱۳۷۷: ۳۸۵-۳۸۷)، جویبار لحظه‌ها، درباره نوجوییهای لاهوتی (یاحقی، ۱۳۷۸: ۲۴)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، درباره نوجوییهای لاهوتی (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۳۳۹ و ۴۰۵) و عشقی (همان: ۳۳۰ و ۳۳۳)، طلوع تجدید در شعر فارسی، درباره نوجوییهای لاهوتی با تکیه بر ویژگی‌های قصیده دختران ایران (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۳۳۶) و نوجوییهای عشقی با تکیه بر سه تابلو مریم (همان: ۳۷۴)، خانه‌ام ابری است، درباره نوجوییهای نسیم شمال، عشقی و عارف (پورنامدیان، ۱۳۸۹: ۳۲) و مجدداً عشقی، عارف و لاهوتی (همان: ۲۶۲-۲۶۳)، ادوار شعر فارسی درباره نوجوییهای لاهوتی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۳)، نسیم، عشقی و عارف (همان: ۴۱) و با چراغ و آینه، درباره نوجوییهای عشقی (همان، ۱۳۹۰: ۴۱۱)، لاهوتی (همان: ۴۲۶، ۶۳۴)، دهخدا، بهار و دولت‌آبادی (همان: ۶۳۴)، تعداد صفحات موضوع مورد نظر در کتابهای نامبرده نشان می‌دهد که محققان به طور مختصر و بر اساس شاعران، از نوجوییهای آنان بحث کلی داشته‌اند و چندان وارد جزئیات، بویژه بر اساس قالب نشده‌اند.

گو اینکه در این باره، مقالات بیشتر جزئی‌نگری کرده‌اند؛ چنانکه ضمن مقاله «نوآوری‌های ادبی و زمینه‌های آن در شعر شاعران عصر مشروطه» (تفضلی، ۱۳۸۷) مطالبی پیرامون رواج قالبهای مسمط، مستزاد، ترجیع‌بند و غیره، ایجاد قالبهای چارپاره، مسمط ترکیبی و غیره، دخل و تصرفهای راه‌یافته به مثنوی، قطعه و غیره، گرایش به وزن ترانه‌های عامیانه و غیره آمده است. همچنین مقاله‌های «بررسی سه نوع جدید

قافیه در شعر مشروطه» (بخشی، ۱۳۹۳) به بررسی سه نوع قافیه‌بندی چلیپایی، حلزونی و زنجیری در شعر عصر مشروطه و «بررسی جنبه‌های نوگرایی در وزن شعر ابوالقاسم لاهوتی و منشأ آن» (علی‌اکبری و نظری تاویرانی، ۱۳۹۵) به مطالعه دقیق‌تر نوجوییهای ابوالقاسم لاهوتی در وزن شعر پرداخته‌اند.

با اینهمه، هیچ‌کدام از پیشینه‌ها اولاً به نوآوریهای صورت گرفته در قالب مسمط پیش از نیما اختصاص ندارد و ثانیاً در همه این موارد نوآوری ساختاری و محتوایی در این قالب مشخص نشده است؛ کاری که این مقاله بر آن است به انجام برساند.

۴. روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله، تحلیلی با رویکردهای کمی و کیفی است. برای مشخص شدن نقش مسمطپردازان پیش از نیما و پیدایی شعر نو، مسمطهای بیش از چهل شاعر دوره مشروطه مانند ادیب‌الممالک فراهانی، یحیی دولت‌آبادی، اشرف‌الدین گیلانی، ایرج میرزا، علی‌اکبر دهخدا، حسن وحیددستگردی، ابوالقاسم عارف قزوینی، شمس کسمایی، ابراهیم پورداوود، محمدتقی بهار، جعفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، محمد فرخی یزدی، سید محمد رضا عشقی، یحیی ریحان، غلامرضا روحانی و غلامرضا رشید یاسمی به عنوان جامعه آماری بررسی شده‌اند. سپس اجمالاً نوآوری‌های ساختاری و محتوایی در شعر نیمایی تبیین گردیده است و پس از آن به مطالعه تحولات ساختاری و محتوایی مسمطهای پیش از نیما پرداخته شده است تا ویژگیهای مشترک میان این مسمطها و اشعار نیمایی مشخص گردد.

۵. نوآوری‌های ساختاری و محتوایی در شعر نیمایی

۵-۱ نوآوری در وزن

یکی از مهمترین کارهای نیما تصرف در وزن شعر فارسی بود. او نخست در افسانه دست به تلاشهایی زد و وقفه‌ای در ارکان عروضی به وجود آورد؛ یعنی گاه افعیل یک مصراع را به اجزای مختلف تقسیم کرد و هر جزء را بر زبان یک گوینده قرار داد. وی پس از نخستین تجربه‌ها، افعیل عروض را شکست و تقارن مصراعها را نادیده گرفت. نیما عقیده داشت «وزن اشعار قدیم ایران درخور آهنگهای موزیکی ساخته شده و موزیک ما سوپژکتیو است و اوزان شعری ما که به تبع آن سوپژکتیو شده‌اند، به کار

وصفهای او بژکتیو ... نمی‌خورند» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۶۱۱).

۵-۲ نوآوری در قافیه

چنانکه می‌دانیم، از دیگر نوآوری‌های نیماء، نوآوری در قافیه بود و محققان در این باره بسیار سخن گفته‌اند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۵ و اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۸۸-۸۹). در شعرهای آزاد او، علاوه بر اینکه مصراعها دارای تساوی وزنی نیستند، قافیه‌ها نیز یا به کار نمی‌روند و یا جایگاه مشخصی ندارند. نیماء درباره قافیه معتقد بود قافیه زنگ مطلب است؛ قافیه مقید به جمله خود است؛ همین که مطلب عوض شد و جمله دیگر روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد و باید عوض شود (نیمایوشیچ، ۱۳۸۵: ۴۴). او همچنین می‌گوید: «قافیه غلام شاعر است، نه شاعر غلام قافیه؛ و من قافیه را برده خویش ساختم» (همان: ۱۵۵).

تحوّل در قافیه، محدود به شعرهای آزاد نیماء نیست و در اشعار نیمه‌سنتی او نیز دیده می‌شود. در شعر افسانه می‌بینیم که «چهار مصراع هر چهارپاره با یک مصراع بسته می‌شود. علاوه بر آن، نیماء مقید به این نیست که چهار مصراع هر بند، فقط در مصراعهای دوم و چهارم مقفی باشند یا در مصراعهای اوّل و دوم و چهارم» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۶۹؛ نیز ر.ک: همان: ۸۶).

۵-۳ توجه به شعر روایی

از ویژگیهای بارز شعر نیماء روایی بودن تعدادی از آنهاست (ر.ک: حقوقی، ۱۳۸۳: ۳۱۴-۳۱۵؛ خلیلی جهان‌تغ، ۱۳۸۲: ۱۰۸-۱۳۲؛ اعلاء: ۱۳۹۵: ۶؛ باقی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۷۲). خود نیماء بر روایی بودن شعر تأکید دارد و می‌گوید اگر شعر سرگذشتی را توصیف نکند، بهتر است خلاصه و کوتاه باشد (نیمایوشیچ، ۱۳۶۸: ۲۷۵). روایتگری نیماء، هم در اشعار سنتی و هم در اشعار غیرسنتی او نمود یافته است و نگاه عمیق وی به مسائل حیات انسان در این روایتها جلوه‌گر شده است (خلیلی جهان‌تغ، ۱۳۸۲: ۱۲۹؛ نیز ر.ک: شریفیان و رضاپور، ۱۳۸۷: ۷۸-۷۹).

۵-۴ توجه به شعر نمایشی

از دیگر نوآوری‌هایی که در شعر نیمایی دیده می‌شود، اشعار نمایشی است. «نیمایوشیچ در پی گذار از مؤلفه‌های سنت در شعر گذشته، عناصر نمایشی - داستانی را برای ... وسعت بخشیدن به دامنه توصیفی شعر و جولان اندیشه شاعر، به ساحت شعر وارد

کرد» (مطوری و صدیقی، ۱۳۹۳: ۱۷۶). این موضوع راجع به شعرهای نیمه‌سنتی نیما هم صادق است. برای نمونه، افسانه به شکل دیالوگ ساخته شده است؛ به‌طوری‌که می‌توان آن را به آسانی نمایش داد (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۵۹۱؛ نیز ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۸۶).

۵-۵ نوآوری در محتوا

پرداختن به انسان و همه گستره وجود آدمی، از ویژگیهای دیگر شعر نیماست. کمتر شعری از نیما می‌توان یافت که موضوع آن مسائل انسان نباشد. اشعار او اغلب به بیان دردها و زندگی فلاکت‌بار مردم تنگ‌دست و زحمتکش در وضعیت دشوار اجتماعی اختصاص یافته است. «حساسیت عاطفی او نسبت به حق‌خواهی و عشق او به حق و حقیقت ... سبب می‌شود که از ظلم، بی‌عدالتی، فقر و گرفتاری مردم و وقایع اجتماعی که در سرنوشت مردم می‌تواند مؤثر باشد، به شدت تأثیر پذیرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹۹).

۶. تحولات ساختاری در مسط‌های پیش از نیما

۶-۱ تنوع قافیه‌بندی در اقسام مسط

در طول تاریخ ادبی ایران هیچ قالبی به اندازه قالب مسط دست‌خوش تغییر نشده است. شاعران دوره مشروطه، اغلب به فراخور ذوق خود و یا الزام مضمون مورد نظر، در نظام قافیه‌بندی این قالب تغییراتی ایجاد کرده‌اند. این امر گاه به سبب آشنایی‌شان با شعر غرب نیز اتفاق افتاده است. برای مثال، در مطبوعات دوره مورد بحث، با نمونه‌ای از منیر مازندرانی سروکار داریم که ترجمه شعری از میلتن است. این شعر ترکیبی از مثلث و مربع با قافیه‌بندی (آ/آ/ب // پ/پ/ب // ت/ت/ث // ج/ج/ث // ...) است که مشابه آن دست کم در دواوین جامعه آماری این مقاله دیده نمی‌شود:

«از دیده از آن معبر نور از دیدن از آن صفای موفور

محروم‌ام و عمر می‌گذارم

ز افکار خیال روح‌پرور گیرم که دماغ شد منور

با آنهمه، دل بود مکدر چون دیده روشنی ندارم ...»

(منیر مازندرانی، ۱۳۳۳: ۱۲)

در اینگونه نوآوریها، بهره‌گیری برخی شاعران مانند لاهوتی نیز از ادبیات غرب روشن است (یوسفی، ۱۳۷۱: ۴۷۲؛ نیز نک: محمدی، ۱۳۷۵: ۲۵۲). نکته جالب توجه اینکه، اغلب این تغییرات را شاعران مشروطه‌خواه پدید آورده‌اند و دیگر شاعران این عصر،

سهمی در ایجاد این تغییرات نداشته‌اند.

به‌طور کل، کندوکاو در جامعه آماری پژوهش پیش رو، ما را دست کم با چهار نوع مسمط مثلث، چهارده نوع مسمط مربع، دوازده نوع مسمط مخمس، بیست و چهار نوع مسمط مسدس، ده نوع مسمط مسبع، شانزده نوع مسمط مثنی، پنج نوع مسمط فراتر از مثنی، پنج نوع ترجیع‌بند و پنج نوع ترکیب‌بند آشنا می‌سازد که جدول آنها از پی می‌آید (برای آگاهی بیشتر، رک: فراهانی، ۱۳۹۷: ۸۷-۱۸۰):

گونه	فرم	گونه	فرم
مثلث ۱	آ، آ/ب//پ، پ/ت//ث، ث/ج//...//	مثلث ۲	آ، ب/پ//ت، ت/پ//ج، پ//...
مثلث ۳	آ، آ/آ/ب، ب/ب//...//	مثلث ۴	آ/ب//آ/ب، پ/ب//پ/ت//ت، ث/ت//...
مربع ۱	آ، آ/ب//پ، پ/پ، ب/ت//ت، ت/ت//ب//...	مربع ۲	آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب، آ/پ، پ/پ، آ//...
مربع ۳	آ، آ/ب، آ/پ، پ/ت، پ//...	مربع ۴	آ، ب/ب، آ/پ، ت/ت، پ//...
مربع ۵	آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب، ب//...	مربع ۶	آ، ب/آ/ب//پ، پ/پ، ب/ت، ت/ت//ب//...
مربع ۷	آ، ب/ب، آ/پ، ت/پ، ت/ت//ث، ج/ج، ث/ج، ج	مربع ۸	آ، آ/ب، آ/پ، ت/ت، ت/ج، ج/ج، ج//...
مربع ۹	آ، ب/پ، ت/ت//ج/ج، ت/ج//خ/د، ت//...	مربع ۱۰	آ، ب/آ/ب//پ، ب/پ، ب/ت، ب/ت//ب//...
مربع ۱۱	آ، ب/ب، پ/آ/ت، پ/آ/ت//ث، پ//...	مربع ۱۲	آ، ب/آ/ب//پ، پ/آ، ب/ت، ت/آ/ب//...
مربع ۱۳	آ، ب/آ/ب//پ، ت/پ، ب//...	مربع ۱۴	آ، ب/پ، ب/ت، ت/ج، ب//...
مخمس ۱	آ، آ/آ، آ/ب//پ، پ/پ، پ/ب//ت، ت/ت، ت//...	مخمس ۲	آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب، ب/آ/پ، پ/پ، پ//...
مخمس ۳	آ، آ/آ، ب/ب//پ، پ/پ، ب/ب//ت،	مخمس ۴	آ، آ/آ، آ/آ/ب، ب/ب، آ/آ/پ، پ/پ، آ/آ//...

		ت/ت، ب/ب...	
مخمّس ۵	مخمّس ۶	آ، آآ، ب/ب/پ، پ/پ، ت/ت/ث، ث/ث، ج/ج...	آ، ب/ آ، ب/پ/ت، ث/ت، ث/پ...
مخمّس ۷	مخمّس ۸	آ، آ/ آ، آ/آ، ب/ب، ب/ب/ت، ت/ت، ت/ت...	آ، آ/ ب، ب/پ/ت، ت/ت، ث/ج/چ، ح/خ...
مخمّس ۹	مخمّس ۱۰	آ، ب/پ، ب/ت/ث، ج/ج، ج/ت...	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، پ/پ/ت، ت/ت، ث/ت...
مخمّس ۱۱	مخمّس ۱۲	آ، ب/آ، ب/آ/پ، ت/پ، ت/پ/ث، ج/ث، ج/ث...	آ، آ/ب، آ/پ/ت، ت/ت، ت/ج/...
مسدّس ۱	مسدّس ۲	آ، آآ، آ/ب، ب/پ، پ/پ، پ/ت، ت...	آ، آآ، آ/ب، ب/پ، پ/پ، ب/...
مسدّس ۳	مسدّس ۴	آ، ب/آ، ب/پ، پ/ت، ث/ت، ث/ج، ج...	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، ب/ب، ب/آ...
مسدّس ۵	مسدّس ۶	آ، آآ، آ/آ، ب/پ، پ/پ، پ/پ، ب/...	آ، آآ، آ/آ، ب/پ، پ/پ، ت/...
مسدّس ۷	مسدّس ۸	آ، آ/ب، آ/پ، پ/ت، ت/ت، ت/ج، ج...	آ، ب/پ، ب/ت، ت/ت، ج/چ، ج/...
مسدّس ۹	مسدّس ۱۰	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، ب/ب، آ/...	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، ب/ب، ب/...
مسدّس ۱۱	مسدّس ۱۲	آ، آ/آ، ب/ب، ب/پ، پ/پ، ب/ب، ب/...	آ، آ/ب، ب/ب، پ/ت، آ/ث، ث/ث، ج/چ، آ/...
مسدّس ۱۳	مسدّس ۱۴	آ، آ/آ، ب/پ، پ/ت، ت/ت، ث/پ، پ...	آ، آ/ب، ب/پ، پ/ت، ت/ت، ث/پ، پ...
مسدّس ۱۵	مسدّس ۱۶	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، پ/پ، پ/پ، ت...	آ، آآ، آ/آ، ب/ب، پ/پ، پ/...
مسدّس ۱۷	مسدّس ۱۸	آ، آ/آ، آ/ب، پ/ت، ت/ت، آ/ث، پ...	آ، ب/پ، ب/ت، ب/ت، ج/ح، ج/...
مسدّس ۱۹	مسدّس ۲۰	آ، ب/ب، پ/آ، آ/ت، ث/ج، ث/آ، آ/چ، ج...	آ، آ/ب، ب/پ، پ/ت، ت/ت، ث/ج، ج...

ح / آ، آ//...		
مسلّس ۲۱ آ، ب/پ، ت/ث، آ/اج، چ/ح، خ/د، آ//...	مسلّس ۲۲ آ، ب/پ، ب/آ، ب//ت، ت/ت، ب/آ، ب//...	
مسلّس ۲۳ آ، آ/آ، ب/پ، پ//ت، ت/ت، ب/پ، پ//...	مسلّس ۲۴ آ، آ/ب، آ/پ، آ//ت، ت/ث، ت/ج، ت//...	
مسیّع ۱ آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب/پ، پ/پ، پ/پ، پ/ب ...//	مسیّع ۲ آ، ب/پ، ب/ت، ب/ث/اج، چ/ج، چ/خ، چ/د//...	
مسیّع ۳ آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب/پ، ب/ب، ب/ب، ب/آ//...	مسیّع ۴ آ، آ/آ، آ/آ، ب/ب/پ، پ/پ، پ/پ، ت/ت//...	
مسیّع ۵ آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب/پ، پ/پ، ب/ب//...	مسیّع ۶ آ، ب/پ، ب/ت، ب/ب/ث، ج/ج، ج/ح، ج/ب//...	
مسیّع ۷ آ، ب/پ، ب/ت، ب/ث/اج، چ/ح، چ/خ، ج/ث//...	مسیّع ۸ آ، آ/آ، آ/آ، ب/ب/پ، پ/پ، پ/پ، ب/ب//...	
مسیّع ۹ آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب/پ، پ/پ، پ/پ، آ/ب//...	مسیّع ۱۰ آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب/پ، ب/ب، آ/آ//...	
مثمّن ۱ آ، آ/ب، آ/پ، آ/ت، آ//ث، ث/ج، ث/چ، ث/ح، ث//...	مثمّن ۲ آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب/پ، پ/پ، پ/ت، ت//...	
مثمّن ۳ آ، آ/آ، آ/آ، آ/آ، آ/ب، ب/ب، ب/ب، ب/ب، آ//...	مثمّن ۴ آ، آ/ب، آ/پ، آ/ت، ت/ث، ث/ج، ث/چ، ح//...	
مثمّن ۵ آ، آ/آ، آ/آ، آ/آ، ب/ب/پ، پ/پ، پ/پ، پ/ب ...//	مثمّن ۶ آ، ب/پ، ب/ت، ب/ث، ب/ج، چ/ح، چ/خ، چ/د، چ//...	
مثمّن ۷ آ، آ/ب، آ/پ، آ/آ، آ/ت، ث/ج، ث/چ، ث/آ//...	مثمّن ۸ آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، پ//ت، ت/ت، ث/ت، ث/ت، پ//...	
مثمّن ۹ آ، ب/آ، ب/آ، ب/ب/پ، پ//ت، ت/ت، ث/ت، ث/ج، ج//...	مثمّن ۱۰ آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/ب/پ، ت/پ، ت/پ، ت/پ، ت//...	

آ، آ/آ، آ/ آ، آ/ب، ب/ب، پ/پ، پ/ب، پ/پ، ...//آ	مَثْمَن ۱۲	آ، آ/آ، آ/ آ، آ/ب، ب/ب، پ/پ، پ/ب، پ/پ، ...//آ	مَثْمَن ۱۱
آ، ب/ب، ب/ت، ت/ث، ت/اج، چ/ج، چ/ت، ت/ث، ت//..	مَثْمَن ۱۴	آ، آ/آ، آ/آ، ب/ب، ب/ب، پ/پ، پ/ب، پ/پ ب/ب، ب//..	مَثْمَن ۱۳
آ، ب/ب، پ/آ، پ/ت، ت/اث، ج/ج، ج/ت، ت/ا، ح//..	مَثْمَن ۱۶	آ، ب/ب، ت/آ، ب/ب، ت/اث، ج/ج، ح/ا، ج/ج، ح//..	مَثْمَن ۱۵
آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/پ// ت، ث/ت، ث/ت، ث/ت، ث/پ//..	فرا تر از مَثْمَن ۲	آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ// پ، ت/پ، ت/پ، ت/پ، ت/آ//..	فرا تر از مَثْمَن ۱
آ، ب/ب، ب/ب، ب/ب، ب/ت// ث، ج/ج، ج/ج، ج/ج، ج/ت//..	فرا تر از مَثْمَن ۴	آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/ب// پ، ت/پ، ت/پ، ت/پ، ت/ب//..	فرا تر از مَثْمَن ۳
آ، آب، آپ، آت، آث، آج، ج// چ، چ/ج، چ/خ، چ/د، چ/ذ، چ/ج، ج//..	ترجیع بند ۱	آ، آب، آپ، آت، آ/آ// ث، ث/ج، ث/ا، ث/خ، ث/ث//..	فرا تر از مَثْمَن ۵
آ، آ/آ، آ/آ، آ/آ، آب، ب// پ، پ/پ، پ/پ، پ/ب، ب//..	ترجیع بند ۳	آ، آ/آ، آ/آ، آ/آ، آ// ب، ب/ب، ب/ب، ب/ب، ب/آ//..	ترجیع بند ۲
آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، پ//..	ترجیع بند ۵	آ، ب/ب، ب/ت، ب/ا، ب/ا، ج/ج، چ// ح، خ/د، خ/ذ، خ/ر، خ/ج، ج/ج، ر//..	ترجیع بند ۴
آ، آب، آپ، آت، آث، آج، آ// چ، چ/ج، چ/خ، چ/د، چ/ذ، چ/ر، چ//..	ترکیب بند ۲	آ، آب، آپ، آت، آت، آث، آج، ج// چ، چ/ج، چ/خ، چ/د، چ/د، چ/ر، ر//..	ترکیب بند ۱
آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/آ، ب/ب، ب/ب، ب/ب، ب/ب،	ترکیب بند	آ، ب/ب، ب/ت، ب/ا،	ترکیب بند

۳	ب/ج، ج// چ، ح/خ، ح/د، ح/ذ، ح/ز، ر//...	۴	پ// پ، ت/پ، ت/پ، ت/پ، ت/پ، ت/ث، ث//...
ترکیب‌بند ۵	آ، آب، آپ، آت، آث، آج، چ// ح، ح/خ، ح/د، ح/ذ، ح/ز، ح/س//...		

ناگفته نماند شاعران کلاسیک نظیر فرخی سیستانی، منوچهری، لامعی، قطران، عطار، عبید و وحشی در قالب مسمط فروتر از مخمس و فراتر از مثنیٰ نسروده‌اند. تنوع قافیه‌بندی در هر یک از طرح‌های جدول بالا نشان از آن دارد که برخی از شاعران مشروطه بر اساس میزان ذوق شخصی به دنبال ایجاد تغییر در مسمط بوده‌اند. این تلاشها اگرچه به تنهایی توفیقی برای آنها در پی نداشت، در کنار دیگر تغییرات که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد، زمینه را برای تغییرات بنیادین شعر فارسی فراهم کرد.

۶-۲ تغییر قافیه در میان قافیه‌بندی منظم

از تلاشهایی که برخی از شاعران دوره مذکور - آگاهانه یا ناآگاهانه - داشته‌اند، تغییر جایگاه قافیه در برخی اقسام مسمط است.

من که پابست دام بلایم	دست فرسود رنج و عنایم
پادشاه زمین فنایم	خسرو آسمان بقایم
من همان شاهبازم که نبود	جز بر اوج حقیقت مجازم
گرچه در چشم خودبین زاهد	در حقیقت بسی بی‌بهایم
گاه در کعبه گه در کلیسا	گاه مؤمن دگرباره ترسا
من به هر مذهبی زشت و زیبا	گرچه بیگانه‌ام آشنایم
گاه با جلوۀ وحدت آیم	گاه در کسوت کثرت آیم
چون نیارم به هر کسوت آیم	من که مرآت هستی نمایم
در زمین‌ام ولی ز آسمان‌ام	در مکان‌ام ولی بی‌مکان‌ام
گرچه در ماسوایم ولیکن	ماسوا را نخستین سرایم
دیرگاهی نبودم همانند	کس نخواندی مرا جز خداوند

آیت بندگی داد یک چند	آیت الله قل إنمّا
بود چندی مرا شهریاری	روزگاری خداوندگاری
آدم خاکی آورد باری	از ثریا همی زی ثرایم
هرچه کرد آن دو زلف فره کرد	کرد و کارم گره در گره کرد
گاه زنجیر و گاهی زره کرد	آهنین رشته پای قوایم
تنگ بگرفت بر پیکر من	گردن و پا و دست و سر من
آهنین کرد پا تا سر من	ای عجب گویی آهن ربایم...

(ادیب نیشابوری، ۱۳۷۷: ۲۲۲-۲۲۳)

همانطور که مشخص است، این مسمط مرتب در بند دوم و پنجم تغییر قافیه دارد. در تغییر نامنظم قافیه ضمن مسمطهای دارای قافیه منظم، شاعرانی مانند نسیم شمال، کمالی، لاهوتی، مسرور، روحانی و الهی قمشه‌ای نقش دارند که سهم لاهوتی در این باره بیش از دیگران است.

برای دیدن نمونه‌های بیشتر، نک: (نسیم شمال، ۱۳۸۶: ۲۲؛ کمالی، ۱۳۳۰: ۴۲؛ لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۲۰، ۲۵۷ و ۲۷۴؛ مسرور، ۱۳۳۸: ۳۶، ۸۳ و ۸۶؛ روحانی، ۱۳۴۳: ۲۰۹؛ الهی قمشه‌ای، ۱۴۰۸: ۹۳۵)

۶-۳ تغییر طول مصاریع

رویی خوش و بویی خوش و مویی خوش و دلکش	خندان و غزلخوان
از آمدنش در بدن مرده دمد جان	فتّان و پریوش
مو عنبر و لب شکر و رو مجمر آتش	یا مهر فروزان
این چیست به این قامت چون سرو خرامان؟	این کیست کجایی

این هاله شادی است

پرواز کند شادی با شهر زیبا

پرواز کند شادی با شهر زیبا

در مشرق و مغرب و اندر همه دنیا

پرواز کند در همه جا خشکی و دریا

جا جوید و جا لایق او هیچ کجا نیست

پرواز کند بر سر دربار امیران

پرواز کند بر سر در و وزیران

گوید که در این جای ملوث نتوان زیست...

(لاهوته، ۱۳۵۷: ۲۷۴)

در این نمونه، تغییر طول مصاریع هم در خود بندها رخ داده است و هم در مصاریعی که بندها را به یکدیگر وصل کرده‌اند. همانگونه که پیداست افاعیل عروضی تغییر نیافته است و برخی مصراعها کوتاه‌تر از دیگر مصاریع‌اند. همچنین در این کوتاه و بلند کردن مصراعها، نظم و تناوبی دیده نمی‌شود.

برای مشاهده نمونه‌های بیشتر، نک: (همان: ۳۴۷؛ دولت‌آبادی، ۱۳۵۴: ۱۵۷ و ۱۶۰؛ نسیم شمال، ۱۳۸۶: ۳۰ و ۱۷۵؛ عشقی، ۱۳۵۰: ۲۰۱، ۲۳۷ و ۳۱۳).

۶-۴ تلفیق دو یا چند قسم مسمط

در مسمط‌های این دوره نمونه‌هایی یافت می‌شود که تعداد مصاریع آنها در تمام بندها با یکدیگر برابر نیست. به کارگیری این تفنّن، از آنجا که می‌تواند راه را برای ایجاد شعر نو هموار کند، حایز اهمیت است.

در تکاپوی غروب است ز گردون خورشید دهر مبهوت شد و رنگ رخ دشت پرید
دل خونین سپهر از افق غرب دمید چرخ از رحلت خورشید سیه می‌پوشید
که سر قافله با زمزمه زنگ رسید در حوالی مداین به دهی
ده تاریخی افسانه‌گهی

ده به دامن یکی تپه پناه آورده گرد تاریک‌وشی بر تن خود گسترده
چون سیه‌پوش یکی مادر دخترمرده کلبه‌هایش همه فرتوت و همه خم‌خورده
الغرض هیأتی از هر جهتی افسرده کاروان چون که به ده داخل شد،
هر کسی درصدد منزل شد...

من به دشت اندر و دشت آغش سیمین مهتاب

نقره‌گردی به زمین کرده ز گردون پرتاب

دشت آغشته کران تا به کران در سیماب

رخ زشت فلک آنجا شده بیرون ز نقاب

همه آفاق در آن افسرده

مه روان همسر شمع مرده...

دختر خسرو شاهنشاه دیرین بودم

نازپرورده در دامن شیرین بودم

حالم این مقبره مسکن شده آوخ
خانه اول من گوشه ویرانه نبود
چه حرمخانه اجداد من این خانه نبود
یاد از رفته این دهکده آوخ..

(عشقی، ۱۳۵۰: ۲۰۱-۲۱۶)

شعر مذکور تلفیقی از مسجع، مسدس، مثلث و مسط فراتر از مثنی است که با تلخیص در اینجا ذکر شد. در تلفیق دو یا چند مسط با یکدیگر، سهم لاهوتی، نسیم شمال و عشقی به ترتیب با ۱۱، ۸ و ۴ نمونه، بیش از دیگران است. برای دیدن نمونه‌های بیشتر نک: (نسیم شمال، ۱۳۸۶: ۴۵، ۵۹، ۷۶، ۸۶، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۴۵ و ۳۸۷؛ عارف قزوینی، ۱۳۵۷: ۳۰۱ و ۴۲۳؛ لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۵۵ "دو مورد"، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۹ و ۲۷۱؛ مسرور، ۱۳۳۸: ۲۸، ۳۲ و ۸۶؛ عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۴، ۲۶۳ و ۲۸۱؛ ریحان، ۱۳۵۰: ۱۵، ۸۳ و ۱۶۱؛ صورتگر، ۱۳۶۸: ۱۱۸؛ الهی‌قمشه‌ای، ۱۴۰۸: ۹۳۲).

۶-۵ تلفیق مسط با یک یا دو قالب دیگر

در عصر بیداری بعضاً با اشعاری سروکار داریم که محصول ترکیب دو یا چند قالب با یکدیگرند. اغلب این اشعار یا مسط مستزاد ترجیعی‌اند و یا ترکیب ترجیعی مستزاد.

۱-۵ مسط مستزاد ترجیعی

شد فصل بهار و گل صلا داد	بر چهره خوب خود صفا داد
باد سحری ز آشنایی	پیغام وفا به آشنا داد
بلبل ز فراق چند ماهه	بازآمد و شرح ماجرا داد
افسوس که جای توست خالی	
ای خانم دره‌المعالی...	
گرییم ز درد اشتیاق	سوزیم در آتش فراق
جفت المایم و یار اندوه	بینیم ز دوستان چو طاقت
گوییم ز روی درد و حسرت	آییم چو بی تو در وثاقت
افسوس که جای توست خالی	
ای خانم دره‌المعالی	

از ما چه خلاف دیده بودی؟ کاینگونه مفارقت نمودی
سررشته اتحاد ما را رفتی و ز دست ما ربودی
جای تو به روی چشم ما بود در خاک سیه چرا غنودی؟
افسوس که جای توست خالی
ای خانم درّه‌المعالی

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۱۹)

برای مشاهده نمونه‌های بیشتر ر.ک: (لاهوری، ۱۳۵۷: ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰؛ فرخی - یزدی، ۱۳۴۱: ۱۹۵ و روحانی، ۱۳۴۳: ۲۸۳)

۲-۵ ترکیب ترجیعی مستزاد

هر گناهی، کآدمی عمدا به عالم می‌کند
احتیاج است آنکه اسبابش فراهم می‌کند
ور نه، کی عمدا گناه اولاد آدم می‌کند؟
یا که از بهر خطا خود را مصمم می‌کند؟!
احتیاج است آنکه زو طبع بشر رم می‌کند
شادی یک‌ساله را یک‌روزه ماتم می‌کند!
احتیاج است آنکه قدر آدمی کم می‌کند!
در بر نامرد، پشت مرد را خم می‌کند!
ای که شیران را کنی روبه‌مزاج
احتیاج ای احتیاج!
بی‌بضاعت دختری علامه عهد جدید
داشت بر وصل جوان سرو بالایی امید
لیک چون بیچاره زر در کیسه‌اش بد ناپدید
عاقبت هیزم‌فروش پیر سر تا پا پلید،
کز زغال کنده دایم دم زدی وز چوب بید
از میان دگه کیسه کیسه زر بیرون کشید
مادرش را دید و دختر را به زور زر خرید
احتیاج آمیخت با موی سیه ریش سپید
از تو شد این نامناسب ازدواج!

احتیاج ای احتیاج!
 مردکی پیر و پلید و احمق و معلول و لنگ
 هیچ نافهمیده و ناموخته غیر از جفنگ
 روی تختی با زنی زیبای در قصری قشنگ
 آرمیده چون که دارد سکه، سنگ زرد رنگ
 من جوان شاعر معروف از چین تا فرنگ
 دایماً باید میان کوچه‌های پست تنگ!
 صبح بگذارم قدم تا شام بردارم شلنگ
 چون ندارم سنگ سکه، نیست باد این سکه سنگ!
 مرده باد آن کس که داد آن را رواج
 احتیاج ای احتیاج!

(عشقی، ۱۳۵۰: ۳۰۳-۳۰۵)

در تلفیق مسمط با یک یا دو قالب دیگر، ایرج میرزا، لاهوتی، فرخی یزدی، روحانی، عشقی، پورداوود و عارف تلاشهایی داشته‌اند. نقش دو قالب ترکیب‌شده را برای این تحرک قالبی، از آنجا که در ظاهرشان تفاوت‌هایی در قافیه‌بندی و طول مصارع دیده می‌شود، نمی‌توان نادیده گرفت. عشقی در هر بند منظومه، به اقتضای احتیاج، هرچند مصراع که لازم بوده، آورده است. او در مقدمه نروزی‌نامه می‌نویسد: «پندار من این است که بایستی در اسلوب سخن‌سرایی زبان پارسی را تغییری داد ... با آنکه در همه‌جا هر دسته چامه از چکامه را بیش از پنج مصراع قرار ندادم و در جایی که می‌باید در این‌باره بالخصوص مفصلاً سخن گفته شود، دسته چامه را با بیست مصراع آراستم» (عشقی، ۱۳۵۰: ۲۶۰-۲۶۱).

برای دیدن نمونه‌های بیشتر، ر.ک: (لاهوری، ۱۳۵۷: ۲۹۷)

۶۶ مسمط‌های روایی

شعر روایی، یا نقل یک واقعه تاریخی و یا قصه و سرگذشت و حکایت را بیان می‌کند (داد، ۱۳۹۰: ۳۱۱). تفاوت اصلی شعر روایی دوره مشروطه با شعر روایی دوره کلاسیک: الف) در تخیلی بودن یا نبودن آن است؛ شاعران کلاسیک در سرودن اشعار روایی، یا به موضوعات تاریخی می‌پرداختند و یا داستان‌هایی را روایت می‌کردند که پیش از

خودشان وجود داشته است؛ اما شاعران دوره مشروطه در کنار موارد مذکور، هم از قوه تخیل خود بهره گرفته‌اند و هم به روایت تجربیات شخصی و فردی خود پرداخته‌اند. (ب) در شکل آن است؛ اشعار روایی کلاسیک عموماً در قالب مثنوی سروده شده‌اند؛ اما در دوره مشروطه، عموماً در قالب مسمط دیده می‌شوند. (پ) در محتوای آن است؛ در ادبیات کلاسیک ایران، شعر روایی یا مانند یوسف و زلیخا - منسوب به فردوسی - جزو قصه و افسانه محسوب می‌شود، یا مثل داستانهای نظامی بر سرگذشت‌های عاشقانه‌ای که از دیرباز در میان مردم شهرت و معروفیت داشته‌اند استوار است و یا مانند سلمان و ابسال جامی بر موضوعهای تمثیلی و عرفانی پایه‌گذاری شده است. بنابر نظر محققان، در ادبیات فارسی، شعر روایی، که از چارچوب این انواع بیرون باشد، کمتر وجود دارد. اما عشقی در سه تابلوی مریم از نمونه‌های معهود و مقرر پا را فراتر نهاده است؛ مضمون واقعه را از سرگذشت جاری مردم زنده، و صفات و حالات و سجایای قهرمانانش را از اشخاص عادی و معمولی گرفته است (آرین‌پور، ۱۳۵۰: ۳۷۷/۲).

شعر روایی یا داستان‌واره شعری، در ادبیات معاصر فارسی به شکل چشم‌گیر در شعر نیما دیده می‌شود. با این حال، از آنجا که در شعر دوره مشروطه با مسمط‌های روایی فراوان سروکار داریم، می‌توانیم چنین استنباط کنیم که وجود مسمط‌های روایی، در شکل دادن به شعر نو نقش داشته است. از جمله مسمط‌های روایی این دوره می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: (ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۱۲: ۲۲ و ۵۲۵؛ بهار، ۱۳۴۴: ۲۰۸/۱ و ۷۷۰/۱؛ لاهوتی، ۱۳۵۷: ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۶۱ و ۲۶۸؛ مسرور، ۱۳۳۸: ۷۷؛ عشقی، ۱۳۵۰: ۳۲۲ و غیره).

۶-۷ مسمط‌های نمایشی

در این دوره با برخی مسمط‌های نمایش‌نامه‌ای نیز سروکار داریم که عبارتند از: «در انتقاد از اوضاع کشور» (ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۱۳)، «منظومه کاوه آهنگر» (لاهوری، ۱۳۵۷: ۱۹۶)، «پیروزی غزل» (همان: ۲۴۰)، «سه تابلوی مریم» (عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۴) «رستاخیز شهرياران ایران» (همان: ۲۰۱) و «کفن سیاه» (همان: ۲۳۱). البته انتخاب عنوان نمایش‌نامه برای برخی از این آثار، صرفاً به سبب تمایل خود شاعر است و این امر از تسامح دور نیست. به هر روی، مسمط‌های نمایش‌نامه‌ای از آن حیث که نوعی روایت محسوب می‌شوند، به اندازه مسمط‌های روایی، برای ایجاد شعر نو بسترسازی کرده‌اند.

۷. تحولات محتوایی در مسمطهای پیش از ظهور نیما

در برخی از مسمطهای دوره مشروطه، تغییراتی در حوزه معنی راه یافته است که نمی‌توان سهم این تغییرات را در پیدایی شعر نو نادیده گرفت. با توجه به اینکه مضامین سیاسی، اجتماعی و انتقادی، در شعر پیش از مشروطه به‌ندرت یافت می‌شود و اوج پرداختن به آن، در دوره مشروطه، بویژه در مسمطهای دوره مذکور است و از آنجا که از شاخصه‌های اصلی شعر نو، سیاسی، اجتماعی و انتقادی بودن آن است، می‌توان ادعا کرد که نفس پرداختن به این مضامین در مسمطهای دوره مشروطه، به سهم خود، زمینه را برای ایجاد شعر نیمایی فراهم آورده است. نظر به اینکه در بسیاری از منابع مربوط به شعر دوره مشروطه، به این تحولات پرداخته شده است، در این مختصر از تکرار آنها پرهیز می‌شود. با این حال، جا دارد نمونه‌هایی برای کاربرد چند موضوع تازه در این قالب بیاوریم:

۷-۱ وطنیات

«وطن و خانه ما خطه ایران باشد

خاک ایران همه چون روضه رضوان باشد

تا که در پیکر باغیرت ما جان باشد

خانه خود نگذاریم که ویران باشد»

(دولت‌آبادی، ۱۳۵۴: ۹۰)

۷-۲ مشروطه

ملت ای ملت، ز جا خیزید ایران از شماست

مجلس و مشروطه و تعیین سلطان از شماست

(نسیم شمال، ۱۳۸۶: ۲۴)

۷-۳ انتقاد از وکلا و وزرا

هنگام بهار آمد هان ای حشرات الارض

از لانه برون آید افزوده به طول و عرض

سازید ز یکدیگر نیش و دم و دندان قرض

و آزار خلایق را دانید همیدون فرض...

(ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۱۲: ۵۱۶-۵۱۷)

۷-۴ انتقاد از مردم

افسوس که این مزرعه را آب گرفته
دهقان مصیبت زده را خواب گرفته...
رخسار هنر گونه مهتاب گرفته
چشمان خرد پرده ز خواب گرفته
ثروت شده بی‌مایه و صحت شده بیمار...
(همان: ۵۱۴)

وای بر من مگر این ملت نادان مرده؟
داد و بیداد مگر اینهمه انسان مرده
(نسیم شمال، ۱۳۸۶: ۴۵)

۷-۵ آزادی

ای جوانان وطن نوبت آزادی ماست
روز عیش و طرب و خرمی و شادی ماست
(دولت‌آبادی، ۱۳۵۴: ۹۰)

نتیجه‌گیری

عواملی که در پدید آمدن شعر نو توسط نیما برشمرده شده است، تلاشهای شمس کسمایی، جعفر خامنه‌ای و تقی رفعت و نیز آشنایی نیما با زبان و ادب فرنگ بوده است. جز این، برخی پژوهشگران به نقش گروهی دیگر از شاعران مانند نسیم شمال، لاهوتی و عشقی در این زمینه اشاره کرده‌اند، بی‌آنکه به چند و چون تلاشهای نوآورانه آنها پرداخته باشند. با بررسی دیوانهای شاعران مسمط‌پرداز عصر مشروطه، مشخص می‌شود سهم این شاعران در ایجاد زمینه برای پدید آمدن شعر نو، اگر بیشتر از دیگر عوامل نباشد، کمتر نیست؛ ضمن اینکه با توجه به حجم بالای تغییرات راه‌یافته به مسمط، نمی‌توان اساساً منکر نظر داشتن نیما بدانها بود. تحولات راه‌یافته به مسمطهای شاعران دوره مشروطه، ذیل دو سطح تحولات ساختاری و تحولات محتوایی بررسی شده است. تحولات ساختاری شامل این امور است:

الف) «تنوع قافیه‌بندی اقسام مسمط»: با بررسی شعرهای بیش از چهل شاعر در دوره مشروطه و کمی پس از آن، دست کم چهار نوع مسمط مثلث، چهارده نوع مسمط

مربع، دوازده نوع مسمط مخمس، بیست و چهار نوع مسمط مسدس، ده نوع مسمط مسبع، شانزده نوع مسمط مثنی، پنج نوع مسمط فراتر از مثنی، پنج نوع ترجیع بند، پنج نوع ترکیب بند و دو نوع چهارپاره دیده می شود. تنوع قافیه بندی در هر یک از قالبهای یادشده، نشان دهنده این است که برخی از شاعران مشروطه در پی ایجاد تغییر در این قالبها بوده اند. این تلاشها اگرچه به تنهایی توفیقی برای آنها در پی نداشت، در کنار دیگر تغییرات، حایز اهمیت است.

ب) «تغییر قافیه در میان قافیه بندی منظم»: نسیم شمال، کمالی، لاهوتی، مسرور، روحانی و الهی قمشه ای در این تغییر، نقش دارند که سهم لاهوتی در این باره بیش از دیگران است.

ج) «تغییر طول مصاریع»: نقش دولت آبادی، نسیم شمال، لاهوتی، عشقی و روحانی در این باره بیش از دیگران است.

د) «تلفیق دو یا چند قسم مسمط»: تلاشهای نسیم شمال، عارف قزوینی، بهار، لاهوتی، مسرور، عشقی، ریحان، صورتگر و الهی قمشه ای در این تغییر مشخص است. نسیم شمال، لاهوتی و عشقی بیش از دیگران در این زمینه فعالیت داشته اند.

ه) «تلفیق مسمط با یک یا دو قالب دیگر»: ایرج میرزا، لاهوتی، فرخی یزدی، روحانی، عشقی، پورداوود و عارف در این خصوص تلاشهایی داشته اند.

و) «رواج یافتن مسمطهای روایی و مسمطهای نمایش نامه ای»: از آنجا که یکی از ویژگیهای بارز شعر نیمایی، روایی بودن آن است، می توان گفت مسمطهای روایی و مسمطهای نمایش نامه ای شاعران دوره مشروطه سهمی به سزا در بستر سازی برای ایجاد شعر نو داشته اند.

در تحولات محتوایی نیز، ورود برخی موضوعات تازه به مسمطهای دوره مشروطه امکان ایجاد شعر نو را فراهم آورده است. با توجه به اینکه مضامین سیاسی، اجتماعی و انتقادی، در شعر پیش از مشروطه به ندرت یافت می شود و اوج پرداختن به آن، در دوره مشروطه، بویژه در مسمطهای دوره مذکور است و از آنجا که از شاخصه های اصلی شعر نو، سیاسی و اجتماعی و انتقادی بودن آن است، می توان گفت نفس پرداختن به این مضامین در مسمطهای دوره مشروطه، به سهم خود، زمینه را برای پدید آمدن شعر نیمایی ایجاد کرده است.

علت اینکه این تغییرات در قالب مسمط رخ داده است، ویژگیهای خاص این قالب مانند بندبند بودن، متفاوت بودن قافیه در هر یک از بندها و نیز تنوع در تعداد مصاربع هر بند است که باعث شده است مسمط، تغییرات مذکور را تاب بیاورد.

منابع

- آراین‌پور، یحیی؛ *از صبا تا نیما*؛ چ ۱، تهران: زوار، ۱۳۵۰.
- _____؛ *از نیما تا روزگار ما*؛ چ ۵، تهران: زوار، ۱۳۸۷.
- اخوان ثالث، مهدی؛ *بدعتها و بدایع نیمایوشیج*؛ چ ۳، تهران: زمستان، ۱۳۷۶.
- ادیب نیشابوری، [عبدالجواد]؛ *دیوان اشعار ادیب نیشابوری*؛ به کوشش یدالله جلالی پندری؛ چ ۲، بی‌جا: چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۷۷.
- اعلاء، محسن؛ «نیما و ویژگیهای شعر او»، *اطلاعات*؛ پنج‌شنبه ۱۳۹۵/۹/۱۸، ص ۶.
- الهی‌قمشه‌ای، [مهدی]؛ *کلیات دیوان حکیم الهی‌قمشه‌ای*؛ چ ۴، بی‌جا: انتشارات علمیة اسلامیة، ۱۴۰۸هـ.
- امیری، محمدصادق (ادیب‌الممالک فراهانی)؛ *دیوان کامل ادیب‌الممالک*؛ تصحیح حسن وحیددستگردی، بی‌جا، بی‌جا: مطبعة ارمغان، ۱۳۱۲ش.
- ایرج‌میرزا؛ *دیوان کامل ایرج میرزا؛ تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار و خاندان و نیاکان*؛ به اهتمام محمدجعفر محجوب؛ چ ۳، تهران: اندیشه، ۱۳۵۳.
- باقی‌نژاد، عباس؛ *تأملی در ادبیات امروز*؛ چ ۲، تهران: پارسه، ۱۳۹۰.
- بخشی، حسین؛ «بررسی سه نوع جدید قافیه در شعر مشروطه»، *ادبیات پارسی معاصر*؛ س ۴، ش ۳، پاییز ۱۳۹۳؛ صص ۱-۱۴.
- بهار، محمدتقی؛ *دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار «ملک‌الشعرا»*؛ چ ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۴.
- پورنامداریان، تقی؛ *خانه‌ام ابری است؛ شعر نیما از سنت تا تجدد*؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
- تفضلی، محمدصادق؛ «نوآوریهای ادبی و زمینه‌های آن در شعر شاعران عصر مشروطه»، *زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی اراک*؛ س ۴، ش ۱۴، تابستان ۱۳۸۷؛ صص ۸۴-۴۹.
- حسینی گیلانی، سیداشرف‌الدین؛ *دیوان کامل نسیم شمال*؛ به تصحیح فریدون سامانی‌پور؛ تهران: سعدی، ۱۳۸۶.
- حقوقی، محمد؛ *شعر زمان ما ۵، نیما یوشیج*؛ چ ۶، تهران: نگاه، ۱۳۸۳.
- _____؛ *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*؛ تهران: قطره، ۱۳۷۷.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم؛ «ساخت روایت در شعر نیما»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، س ۴۶، ش ۱۸۸، پاییز ۱۳۸۲؛ صص ۱۰۷-۱۳۲.



- داد، سیمای فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چ ۵، تهران: مروارید، ۱۳۹۰.
- دستغیب، عبدالعلی؛ «چگونگی شکل‌بندی و ساخت فرم در شعر نو فارسی»، کتاب ماه ادبیات؛ ش ۲۱، پیاپی ۱۳۵، دی ۱۳۸۷؛ صص ۱۵-۳.
- دولت‌آبادی، یحیی؛ اردیبهشت و اشعار چاپ‌نشده یحیی دولت‌آبادی؛ چاپخانه مسعود سعد، بی‌جا: بی‌نا، ۱۳۵۴.
- رشیدیاسمی، غلامرضا؛ دیوان رشیدیاسمی؛ چ ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
- روحانی، غلامرضا؛ کلیات اشعار و فکاهیات روحانی (اجنه)؛ با مقدمه سیدمحمدعلی جمال‌زاده؛ بی‌جا: کتابخانه سنایی، ۱۳۴۳.
- ریحان، یحیی؛ دیوان یحیی ریحان؛ مشهد: بی‌نا، چاپخانه طوس، ۱۳۵۰.
- زاکانی، عبیدالله؛ کلیات عبید زاکانی؛ با تصحیح و مقدمه عباس اقبال آشتیانی؛ بی‌جا: بی‌نا، بی‌تا.
- زرین‌کوب، حمید؛ چشم‌انداز شعر نو فارسی؛ مقدمه‌ای بر شعر نو، مسایل و چهره‌های آن؛ تهران: توس، ۱۳۵۸.
- شریفیان، مهدی و سارا رضاپور؛ «ویژگی‌های زبانی شعر نیما»، مجله زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و - بلوچستان؛ س ۶، بهار و تابستان ۱۳۸۷؛ صص ۸۲-۶۷.
- شفیع‌کدکنی، محمدرضا؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت؛ چ ۲، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
- _____؛ با چراغ و آینه؛ در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
- _____؛ رستاخیز کلمات، درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس؛ چ ۳، تهران: سخن، ۱۳۹۱.
- شمس‌لنگرودی، محمدتقی؛ تاریخ تحلیلی شعر نو؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
- صورتگر، لطفعلی؛ نامه صورتگر، شامل مقالات و اشعار لطفعلی صورتگر؛ گردآورنده: کوکب صورتگر (صفاری)؛ چ ۲ (اشعار)، بی‌جا: پاژنگ، ۱۳۶۸.
- عطار نیشابوری، فریدالدین؛ دیوان عطار؛ تهران: نگاه و علم، ۱۳۷۳.
- عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم؛ کلیات دیوان میرزا ابوالقاسم عارف قزوینی؛ بی‌جا: جاویدان، ۱۳۵۷.
- فراهانی، رقیه؛ مسطرایی در شعر معاصر فارسی، از بهار تا نیما و مقایسه آن با مسطر سنتی؛ رساله دکتری، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۷.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ؛ دیوان حکیم فرخی سیستانی؛ به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی؛ چ ۸، تهران: زوار، ۱۳۸۸.

- فرّخی یزدی، محمد؛ دیوان فرّخی یزدی؛ با تصحیح و مقدمه در شرح احوال شاعر؛ به قلم حسین مکی؛ چ ۵، بی‌جا: علمی، ۱۳۴۱.
- قآنی شیرازی، میرزاحبیب‌الله؛ دیوان حکیم قآنی شیرازی؛ با مقدمه و تصحیح ناصر هیری؛ بی‌جا: گلشایی و ارسطو، ۱۳۶۳.
- قطران تبریزی، [ابومنصور]؛ دیوان حکیم قطران تبریزی؛ از روی نسخه محمد نخجوانی؛ تهران: ققنوس، ۱۳۶۲.
- کریمی حکاک، احمد؛ طلیعه تجدد در شعر فارسی؛ ترجمه مسعود جعفری؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
- کمالی، حیدرعلی؛ دیوان حیدرعلی کمالی؛ تهران: بی‌نا، ۱۳۳۰.
- لامعی گرگانی؛ دیوان لامعی گرگانی؛ به‌کوشش محمد دبیرسیاقی؛ چ ۲، تهران: اشرفی، ۲۵۳۵.
- لاهوتی، ابوالقاسم؛ کلیات ابوالقاسم لاهوتی؛ به‌کوشش بهروز مشیری؛ تهران: توکا، ۱۳۵۷.
- محمدی، حسنعلی؛ شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار؛ ج ۱ و ۲، چ ۳، بی‌جا: ارغنون، ۱۳۷۵.
- مسرور، حسین؛ راز الهام یا اشعار استاد سخن، حسین مسرور (سخنیار)؛ بی‌جا: آیین مهر، ۱۳۳۸.
- مطوری، سارا و مصطفی صدیقی؛ «نیمایوشیچ؛ توازی و شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ س ۴، ش ۲، تابستان ۱۳۹۳؛ صص ۱۷۷-۲۰۰.
- منوچهری دامغانی، احمد بن قوس؛ دیوان منوچهری دامغانی؛ به تصحیح حبیب یغمایی؛ به‌کوشش و مقدمه سیدعلی آل‌داوود؛ تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۹۲.
- منیر مازندرانی، محمداسماعیل؛ عصر جدید؛ س ۱، ش ۲۲، ۱۲ ربیع‌الثانی ۱۳۳۳ه؛ ص ۱۲.
- میرزاده عشقی، محمدرضا؛ کلیات مصوّر میرزاده عشقی؛ تألیف و نگارش علی‌اکبر مشیرسلیمی؛ چ ۶، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۰.
- نیمایوشیچ [علی اسفندیاری]؛ درباره هنر شعر و شاعری؛ به‌کوشش سیروس طاهباز؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۵.
- _____؛ مجموعه آثار نیمایوشیچ؛ به‌کوشش سیروس طاهباز؛ تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.
- وحشی بافقی، [کمال‌الدین]؛ دیوان وحشی بافقی؛ ویراسته حسن نخعی؛ چ ۶، تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶.
- یوسفی، غلامحسین؛ چشمه روشن؛ تهران: علمی، ۱۳۷۱.