

بررسی سه نوع جدید قافیه در شعر مشروطه

حسین بخشی*

چکیده

شعر فارسی در نتیجه آشنایی با ادبیات غرب، هم از لحاظ مضمون و محتوا، و هم از لحاظ فرم متحول شد. از گونه‌های تحول در شعر فارسی عصر مشروطه به کارگیری تعدادی قافیۀ جدید است که به شعر غرب تعلق داشت و در ادبیات کلاسیک ما بی سابقه بود. شعرای مشروطه از رهگذر شعر ترک، که پیش از ادبیات ایران به سبب ارتباط با دنیای غرب وارد عصر تجدد شده بود، با این نوع قوافی آشنا شدند و آن‌ها را در شعر خود به کار بردند. دلزدگی از یک‌نواختی ادبیات قدیم از یک سو، و شور تجدد و نوخواهی در این عصر و نیاز به ورود به ساحت‌های نوین شعری از سوی دیگر، از عوامل مهم دگرگونی‌هایی از این نوع بوده است. این گونه تحولات در شعر مشروطه سرآغاز تجدد در شعر فارسی بود که به همراه دیگر عوامل، شعر نوین فارسی را شکل داد. ما در این مقاله که به روش مطالعه کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته است، به بررسی سه نوع قافیۀ شعر غربی در شعر مشروطه پرداخته‌ایم که عبارت‌اند از: قافیۀ چلیپا، قافیۀ حلزونی، و قافیۀ زنجیری. از میان سه نوع قافیۀ مذکور قافیۀ چلیپایی محبوبیت زیادی در میان شاعران عصر مشروطه داشت و بسیاری از شاعران پیش‌رو عصر، حتی سنت‌گرایان، اشعار خود را بدان قافیه بستند. اما نوع دوم و سوم به نسبت کم‌تری به کار گرفته شد. شاعران ایرانی در این عصر انواع گوناگون قوافی مذکور و حتی دیگر انواع قافیه‌های بومی را در یک شعر واحد به کار بردند.

کلیدواژه‌ها: تجدد، شعر مشروطه، قافیۀ زنجیری، قافیۀ چلیپایی، قافیۀ حلزونی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه زنجان bhosein30@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۱

۱. مقدمه

انقلاب مشروطه ایران را می‌توان نتیجه برخورد و اصطکاک دو گونه فرهنگ و اندیشه سنتی ایرانی از یک سو، و اندیشه و مدنیت غربی از سوی دیگر دانست که در نتیجه آن ایرانیان به سبب آشنایی با عناصر مدنیت جدید غرب تشنه بسیاری از مفاهیم و نمودهای آن شدند و تا جای ممکن آن را اقتباس کردند و در بطن فرهنگ سنتی خود جای دادند. در واقع این انقلاب نتیجه عطش شدید ایرانیان برای ورود به دنیایی جدید بود و این موضوع در زوایای گوناگون فکری و فرهنگی آنان تأثیراتی عمیق بر جای نهاد.

عصر مشروطه سرآغاز دوره‌ای نوین در تاریخ ایران است که شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی آن را شور تجددخواهی در همه عرصه‌ها دانست که ادبیات نیز در رأس این جریان تحول قرار داشت. شاعران این عصر که به سبب تحولات فراوان در عالم اندیشه مشتاق کشف ساحت‌های نوین شعری بودند و از سوی دیگر از سبک‌های تکراری و ملال‌انگیز کهن به تنگ آمده بودند و آن را مناسب روحیه انقلابی و عطش آلود خود برای بیان اندیشه‌های متجددانه‌شان نمی‌دیدند، از هرگونه نوگرایی در سرایش شعر با آغوش باز استقبال کردند؛ به گونه‌ای که در اخذ بسیاری از عناصر تجدد فقط بر احساسات آتشین خود تکیه داشتند و به هر قیمتی آن‌ها را در شعر خود به کار می‌بستند؛ هرچند که پشتوانه فکری محکمی هم برای این کار خود نداشته باشند. تحول در شعر مشروطه هم در حیطه اندیشه و درون‌مایه‌های شعری ایجاد شد و هم در حیطه فرم اشعار، که به‌کارگیری انواع جدید قافیه که شعر فارسی برای نخستین بار در این عصر بدان قافیه بسته می‌شد، یکی از آن‌هاست.

مطلبی که اشاره بدان ضرورت دارد، این است که آشنایی ایرانیان با مدنیت غربی چندان به صورت مستقیم و برخورد رودررو با آن نبوده است، بلکه بیش‌تر از رهگذر پل‌های ارتباطی‌ای بوده که میان جهان غرب و کشور ما واقع شده بودند و امپراتوری عثمانی از مهم‌ترین این پل‌های ارتباطی بوده است. در حیطه ادبیات نیز چنین بود و شاعران ایرانی بسیاری از تحولات ادبی را که ریشه در ادبیات غرب داشت از طریق شاعران ترک اقتباس کردند و در شعر فارسی به کار بستند؛ به گونه‌ای که نخستین شعر متجددانه فارسی، «یاد آر»، از علامه دهخدا، هم از لحاظ مضمون و اندیشه، و هم از لحاظ فرم شعری و چینش قافیه‌ها ریشه در شعر شعرای ترک دارد.

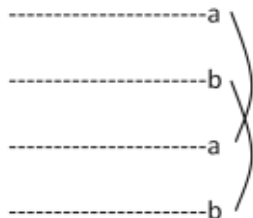
پژوهش‌گران تاکنون قافیه‌های جدید شعری در ایران و ریشه و منبع آن‌ها را بررسی و جست‌وجو نکرده‌اند. محققانی هم که اشاراتی به این موضوع داشته‌اند، با بیانی کلی آن‌ها را

متأثر از شعر غرب دانسته‌اند و فقط به ساختار متفاوت این قوافی اشاره کرده‌اند. و فقط به ساختار قافیه شعر یک گونه بسنده کرده و گذشته‌اند؛ از این محققان می‌توان از شفیعی کدکنی (آزند، ۱۳۶۳: ۳۳۹)، منیب الرحمن (← الرحمن، ۱۳۷۸: مبحث «شکل و فرم شعر») و محمد اسحاق (← اسحاق، ۱۳۷۹: فصل پنجم) نام برد که البته اسحاق در مقایسه با دیگران تحقیقات کامل‌تری دارد.

تفاوت عمده‌ای که میان ساختار قافیه در ادبیات کلاسیک فارسی و ساختار قافیه‌های جدید وجود دارد، این است که در ساختار قافیه در شعر کلاسیک، تمامی مصرع‌ها در قافیه‌سازی شرکت نمی‌کنند، و بسته به قالب‌های شعر، تعریف خاصی از نحوه چینش قافیه‌ها و مصرع‌های درگیر در قافیه وجود دارد. و، به جز یکی دو قالب، مثل قالب مثنوی، در تمامی قالب‌های دیگر معمولاً مصرع اول و مصرع‌های زوج شعر در ساختار قافیه دخیل‌اند و مصرع‌های فرد (به جز مصرع اول شعر) در این ساختار هیچ شراکتی ندارند. در قالبی همچون قطعه، حتی مصرع اول نیز چنین نقشی ندارد؛ اما در ساختار قافیه‌های جدید، تمامی مصرع‌ها (در شعر غرب: Line ها) در قافیه سهیم‌اند و نقش ایفا می‌کنند. در ذیل ضمن معرفی این سه نوع قافیه، نمونه‌هایی از اشعار فارسی را که این گونه قافیه‌بندی شده‌اند، بررسی می‌کنیم.

۲. قافیه چلیپایی

این نوع قافیه در انگلیسی *alternate rhyme* نام دارد و گونه‌ای از قافیه‌بندی است که در آن، مصرع‌ها یکی در میان، مصرع‌های فرد با هم، و مصرع‌های زوج نیز با یک‌دیگر تشکیل قافیه می‌دهند. معمولاً در این نوع قافیه‌بندی چهار مصراع وجود دارد که در آن مصرع‌های ۱ با ۳ و مصرع‌های ۲ با ۴ قافیه می‌سازند. نمودار آن این‌طور رسم می‌شود:



و این هم نمونه شعر انگلیسی از والتر لاندن:

Mother, I cannot mind my wheel
My finger ach, my lips are dry
Oh, if you felt the pain I feel
But oh, who ever felt as I

(Sokhanvar, 1996: 170)

در شعر کلاسیک فارسی در چند مورد نادر اشعاری داریم که این چنین قافیه بسته شده است و به نظر می‌رسد این طرز قافیه‌بندی در این اشعار کاملاً اتفاقی باشد که از آن‌ها می‌توان این دو نمونه را ذکر کرد: نخست این دو بیت از شهید بلخی، شاعر اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم، که در میان یکی از اشعار هشت‌بیتی او قرار دارد:

اگر تو را ملک چینیان بدیدی روی نماز بردی و دینار برپراکندی
وگر تو را ملک هندوان بدیدی موی سجود کردی و بت‌خانه‌هاش برکندی

(دبیرسیاقتی، ۱۳۷۰: ۱۱)

و نیز این دو بیت سعدی در اوایل گلستان:

اول اردیبهشت ماه جلالی بلبل گوینده بر منابر قضبان
بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی هم‌چو عرق بر عذار شاهد غضبان

(سعدی، ۱۳۷۳: ۵۴)

و گاهی در برخی کتب منثور قدیم نیز جملات مسجعی آمده که لخت‌های متفاوت آن‌ها با یک‌دیگر تشکیل چنین قافیه‌ای می‌دهند. به این نمونه از *مناجات‌نامه* خواجه عبدالله انصاری توجه کنید:

الهی، اگر کار به گفتار است بر سر گویندگان تاجم
واگر به کردار است به کلمه‌ای گفتن محتاجم

(به نقل از شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۴)

این نوع قافیه در ادبیات غرب بسامد بالایی دارد؛ اما در ادبیات کلاسیک ترک نیز از آن استفاده شده است و نمی‌توان گفت شعرای ترک آن را از غربی‌ها گرفته‌اند. نام این نوع قافیه در شعر ترک *Çaprazkafiye* است که کلمه *Çapraz* کلمه‌ای فارسی و تغییر شکل داده کلمه «چپ و راست» به معنای چلیپاست (کانار، ۲۰۰۹: ذیل واژه *Çapraz*). و اغلب بند اول «قوشما»های ترک که از بندهای چهار مصرعی در وزن هجایی تشکیل می‌یافت بدین گونه قافیه‌بندی می‌شد:

داغلازین لاله‌سی، باغین جلاسی

رحمت خدادان باهاردان گلیر

گول‌لرین گوزلی بولبول صداسی

دوکونور انسانا سحرده گلیر (Elçin, 2005: 453)

نمونه‌های فراوانی را نیز می‌توان در اشعار شاعر معروف ترک، یونس امره که معاصر مولانا بود، دید.

در ادبیات فارسی برای نخستین بار علامه دهخدا به صورت آگاهانه از این قافیه استفاده کرده است. او شعر معروف «یاد آر» را بدین شیوه قافیه‌بندی کرده، اما فرم این شعر متفاوت با قالب‌هایی است که این قافیه در آن‌ها به کار گرفته می‌شود. در اشعاری که بدین‌گونه قافیه‌بندی می‌شوند، معمولاً هر بند از چهار مصراع تشکیل می‌یابد؛ اما در شعر دهخدا، هشت مصراع با یک‌دیگر قافیه‌چلیپا می‌سازند:

ای مرغ سحر، چو این شب تار	بگذاشت ز سر سیاه‌کاری
وز نفعه روح‌بخش اسحار	رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زرتار	محبوبه نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار	و اهریمن زشت‌خو حصاری
	یاد آر ز شمع مرده یاد آر

(دهخدا، ۱۳۶۶: ۷)

همان‌گونه که می‌بینیم در این بند از دهخدا، چهار مصراع فرد با هم و چهار مصراع زوج نیز با یک‌دیگر هم‌قافیه شده‌اند و مصراع ترجیع نیز با دیگر مصراع‌های فرد شعر هم‌قافیه شده است. دهخدا این فرم و این شیوه قافیه‌بندی را از میرزا علی‌اکبر صابر آموخته است (بخشی، ۱۳۹۱: ۱۹-۲۱).

یازده سال پس از سرودن این شعر، یعنی در سال ۱۳۳۷ ق، میرزاده عشقی نیز شعری سرود که بدین‌گونه قافیه‌بندی شده بود. آن‌گونه که خود عشقی می‌گوید، فقط یک بند از این شعر او مانده و بقیه را از یاد برده است. در این شعر عشقی، ۲۴ مصراع با یک‌دیگر قافیه‌چلیپا می‌سازند. در این جا دو بیت آغازین آن را می‌آوریم:

در متهمی‌ایه خیابان بود پدید	تهران برون شهر خرابه یکی به پای
گسترده مه ز روزنه شاخه‌های بید	فرشی که تابد، ار که بلرزد همی هوای

(عشقی، ۱۳۵۰: ۳۱۶)

علی اکبر مشیر سلیمی، گردآورنده دیوان عشقی، در پاورقی شعر ذکر شده از این که «تمام مصرع‌های اول و همچنین مصرع‌های دوم قافیه دارند» اظهار تعجب کرده است. پروین اعتصامی و ابوالقاسم لاهوتی نیز، به استقبال شعر دهخدا، مسمط‌هایی با همان وزن و فرم ساختند که البته شعر لاهوتی تا حدی متفاوت است.

با گذشت زمان، دیگر شاعران نیز از این طرز قافیه‌بندی استقبال کردند و توانست در شعر فارسی جا باز کند و تا سال‌ها بعد، حتی دوره‌های اخیر، استفاده شود. در اشعار شاعران تجددگرای عصر مشروطه، این گونه قافیه بیش از تمام انواع دیگر به کار رفت. لاهوتی، تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، و شمس کسمایی که همگی از پیشروان تجدد ادبی در ایران به شمار می‌روند با بسامد بالایی این قافیه را به کار برده‌اند. قافیه چلیپا در این دوران چنان رواج می‌یابد و محبوبیت پیدا می‌کند که حتی شاعر سنت‌گرایی همچون ملک‌الشعراء بهار نیز که داستان مشاجرات او و تقی رفعت بر سر تجدد ادبی مشهور است (← شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۴۵-۴۷) بارها اشعار خود را بدین شیوه قافیه بسته است. ملک‌الشعراء بهار هشت شعر به سبک جدید دارد که تمامی آن‌ها را با قافیه چلیپا سروده است.^۱ او شعر ذیل را که «بنای یادگاری» نام دارد در ترجمه منظوم یکی از اشعار پوشکین سروده، که چند بند آن را نقل می‌کنیم:

در دهر بزرگ یادگاری	کردم ز برای خویش بنیاد
بنیاد بنای پایداری	بی یاری دست من شد ایجاد
خار و خس روزگار ناساز	سد کردن راه او نیارد
چون بانی خود ز فرط اعزاز	سر پیش کسی فرو نیارد

نیما نیز چند بار این نوع قافیه را در اشعار خود به کار گرفته است. او شش بند از «افسانه» را بدین شکل قافیه بسته است که برای نمونه یکی از این بندها را ذکر می‌کنیم:

در میان بس آشفته مانده
 قصه دانه‌اش هست و دامی
 وز همه گفته ناگفته مانده
 از دلی رفته دارد پیامی

داستان از خیالی پریشان (نیما، ۱۳۷۱: ۳۸)

استفاده از این قافیه در دوبیتی‌ها یا چهارپاره‌هایی با اوزان عروضی محصور نماند و در اشعار نیمایی نیز به کار گرفته شد و مصرع‌های نامساوی و کوتاه و بلند اشعار نیمایی نیز به

این شیوه قافیه‌بندی شد. در دوره‌های نزدیک به ما، سهراب سپهری و سایه در اشعار نیمایی خود از این قافیه استفاده کرده‌اند. سهراب در شعر «رو به غروب» می‌گوید:

کوه خاموش است

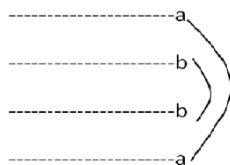
می‌خروشد رود

آنچه مانده است در این وادی، هست

خرمنی رنگ کبود^۲ (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱/ ۵۱۳)

۳. قافیهٔ حلزونی

این نوع قافیه در شعر انگلیسی enclosed rhyme نام دارد و مخصوص شعر اروپایی است و در ادبیات کشورهای اسلامی، حتی ادبیات ترک نیز، سابقه نداشته است. از آن‌جا که ابتدا ترک‌ها آن را به همراه قالب‌های شعری جدید از غرب اخذ کردند و به کار بردند، ما نیز به پیروی از ایشان نام این‌گونه قافیه را قافیهٔ حلزونی (sarmalkafiye) می‌گذاریم. در این نوع قافیه، مصرع‌های ۱ و ۴، مصرع‌های ۲ و ۳ را احاطه کرده، در بر می‌گیرند. نمودار آن بدین شکل است:



نمونه‌ای از اسکار وایلد:

An omnibus across the bridge
Crawls like a yellow butterfly
And, Here and there, a passer-by
Shows like a little restless midge

(Sokhanvar, 1996: 164)

به نظر می‌رسد در شعر فارسی برای اولین بار این نوع قافیه در اشعار روزنامهٔ تجدد، که تقی رفعت آن را منتشر می‌کرد، به کار برده شده است. قافیهٔ حلزونی دیرتر از قافیهٔ چلیپا وارد شعر فارسی شد. این نوع قافیه در اشعار منتشر شده در روزنامه‌های تجدد و آزادیستان، که هر دو زیر نظر رفعت منتشر می‌شد، به فراوانی به کار رفته است. این هم نمونه‌ای از جعفر خامنه‌ای، که در شمارهٔ فوق‌العادهٔ نوروزی ۱۲۹۷ شمسی روزنامهٔ تجدد منتشر شده است:

نفرین به تو ای عصر فریبنده و غدار لعنت به تو ای خصم بشر، دشمن عمران
ای بوم، فروکش نفس، ای داعی خسران زین پس مشواندر پی ویرانی آثار

البته به طور کلی این نوع قافیه در مقایسه با نوع قبلی (قافیه چلیپا) طرفداران کمتری در ایران داشت و شاعران کمتر از آن استفاده می‌کردند. قبلاً اشاره شد که ملک‌الشعراء بهار چندین شعر با قافیه چلیپایی سرود؛ اما او حتی یک بار هم از قافیه حلزونی استفاده نکرده است. نیما نیز در «افسانه» خود حتی یک بند هم با این قافیه نسروده، اما در اشعار نیمایی خود آن را به کار بسته است. او یکی از بندهای شعر «ققنوس» را بدین‌گونه قافیه بسته است:

آن مرغ نغزخوان
در آن مکان ز آتش تجلیل یافته
اکنون به یک جهنم تبدیل یافته
بسته است دم به دم نظر و می‌دهد تکان
چشمان تیزبین ... (نیما، ۱۳۷۱: ۲۲۳)

علاوه بر شاعران تجدد و آزادیستان که به استفاده از قافیه حلزونی علاقه‌مند بودند، از دیگر شاعرانی که بعدها با علاقه وافری آن را به کار بردند، می‌توان از گلچین گیلانی نام برد. او شعری دارد که هر بند آن از شش مصرع تشکیل می‌شود و در آن دو مصرع نخست هم‌قافیه‌اند و چهار مصرع بعدی با یک‌دیگر قافیه حلزونی می‌سازند. این شعر «برگ» نام دارد:

باد شبگیر می‌کشد فریاد
که گل و برگ و سبزه ویران باد
با فغان پرندۀ شب‌خیز
زیر اشک ستارگان بلند
برگ و گل روی سبزه می‌افتند
زرد از مشت و سیلی پاییز (روزگار نو، ۱۳۲۴)

سهراب سپهری نیز در شعر «دره خاموش» از قافیه حلزونی استفاده کرده است:

نشسته در پس هر صخره وحشتی به کمین
کشیده از پس یک سنگ سوسماری سر
ز خوف دره خاموش
نهفته جنبش پیکر
به راه می‌نگرد سرد، خشک، تلخ، غمین (سپهری، ۱۳۸۰: ۴۲)

همان‌طور که می‌بینیم، شعر سهراب نه از چهار، بلکه از پنج مصرع تشکیل شده و مصرع‌های ۱ و ۵، مصرع‌های ۲ و ۴، و این دو مصرع نیز مصرع ۳ را دوره کرده و قافیه حلزونی ساخته‌اند. قبلاً نیز ابوالقاسم لاهوتی بدین‌گونه از قافیه حلزونی استفاده کرده بود و حتی تعداد مصرع‌های شعر او بیش‌تر هم بوده است. او در شعر «سنگر خونین» که ترجمه‌ای است از شعر ویکتور هوگو می‌گوید:

- اذنب بده به خانه روم تا کنم وداع
با مادر عزیز - (به سلطان فوج گفت)؛
الساعه خواهم آمد
- عجب حقه‌ای زدی!
محکوم کیستی اگر اصلاً نیامدی؟
خواهی ز چنگ ما بگریزی به حرف مفت؟
سلطان، نه! داد پاسخ او کودک شجاع (لاهوتی، ۱۳۸۵: ۶۸۹)

۴. قافیه زنجیری

این نوع قافیه در ادبیات انگلیسی chain rhyme نام دارد و همچون قافیه حلزونی در ادبیات فارسی نامی بر آن نهاده نشده است. Chain در زبان انگلیسی به معنای زنجیر است و قافیه زنجیری نوعی از قافیه‌بندی است که شعر آن از بندهای سه‌مصرعی تشکیل می‌شود و چینش قافیه در آن به این صورت است که در تمامی بندها مصرع‌های اول و سوم هم‌قافیه‌اند و مصرع وسط هر بند با مصرع‌های اول و سوم بند بعدی تشکیل قافیه می‌دهد و در واقع تمامی قافیه‌های شعر همچون حلقه‌های زنجیر به هم بافته می‌شود. نمودار این نوع قافیه به این صورت است:

-----a
-----b
-----a

-----b
-----c
-----b

-----c
-----d
-----c

و این هم نمونه‌ای از بررسی شلی:

O wild West Wind, thou breath of Autumns being
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O thou
Who chariotest to their dark wintry bed

(Sokhanvar, 1996: 171)

این نوع قافیه نیز همچون قافیه حلزونی مورد استقبال عموم شاعران عصر مشروطه قرار نگرفت و فقط ابوالقاسم لاهوتی بود که به استفاده از آن علاقه نشان داد و چندین شعر خود را بدان قافیه بست. دو بند از شعر او با نام «پلید» را برای نمونه می‌بینیم:

قصه‌ها از حیات حاتم طی
خوانده‌ام یا شنیده‌ام بسیار
همگی شاهد فتوت وی

ثروت حاتمی نداشت شمار
مال هم بی‌شمار می‌بخشود

به فقیران بی‌کس و بی‌کار (لاهوته، ۱۳۵۸: ۴۷۸)

آنچه ضروری است در این جا بدان پرداخته شود، این است که شاعران ما در استفاده از این قوافی جدید و حتی قوافی قدیم، دست خود را باز گذاشته و مخیر بودند و چه بسا در یک شعر از چندین نوع قافیه استفاده می‌کردند و آزادی عمل مطلق داشتند. نیما، به جز قافیه حلزونی، انواع گوناگون قافیه را در «افسانه» به کار برده است. این ویژگی مخصوصاً در اشعار نیمایی مشخص‌تر است. در برخی اشعار نیمایی می‌بینیم که یک بند یا چند مصرع از یک بند با یک‌دیگر قافیه چلیپایی، و مصرع‌های بند دیگر با هم قافیه حلزونی، برخی مصرع‌ها نیز دو به دو با یک‌دیگر قافیه می‌سازند، و در بند دیگر قافیه‌ای وجود ندارد یا برخی مصرع‌ها هیچ نقشی در ساختار قافیه ایفا نمی‌کنند.

به این شعر سایه بنگرید:

شبگیر
دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ
دیرگاهی است که در خانه همسایه من خوانده خروس
وین شب تلخ عبوس
می فشارد به دلم پای درنگ

دیرگاهی است که من در دل این شام سیاه
پشت این پنجره بیدار و خموش
مانده‌ام چشم به راه
همه چشم و همه گوش
مست آن بانگ دل‌آویز که می‌آید نرم
محو آن اختر شب‌تاب که می‌سوزد گرم
مات این پرده شبگیر که می‌بازد رنگ

آری، این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پس این پرده تار
می‌رسد از دل خونین سحر بانگ خروس
وز رخ آینه‌ام می‌سترد زنگ فسوس
بوسه مهر که در چشم من افشاند شرار
خنده روز که با اشک من آمیخته رنگ

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۷۰-۷۱)

از اشعار نیمایی معروف در این زمینه، شعر «باران»، سروده گلچین گیلانی، است که نخستین بار در مجله سخن منتشر شد و شاعر بر اساس علاقه خاص خود انواع گوناگون قافیه را در آن به کار برده است:

قافیه چلیپایی:	قافیه حلزونی:
باز باران	یادم آرد روز باران

با ترانه	گردش یک روز دیرین
با گهرهای فراوان	خوب و شیرین
می خورد بر بام خانه	توی جنگل های گیلان

قافیهٔ مثنوی: هر چهار مصرع هم قافیه:

کودکی ده ساله بودم	از پرنده
شاد و خرم	از چرنده
نرم و نازک	از خزنده
چست و چابک	بود جنگل گرم و زنده

(گلچین گیلانی، ۱۳۷۸: ۵۲-۵۴)

مطلبی که لازم است در پایان این مبحث دربارهٔ راه یافتن بسیاری از تحولات در شعر مشروطه، چون به کارگرفتن انواع گوناگون قوافی شعر غربی مطرح شود این است که در این دوره شاعران عصر بعد از هزار سال سیطرهٔ سنت بر اندیشه و ادبیات ایران با ساحت‌های نوین اندیشه و ادب آشنا شدند و از این نظر که بعضی از این شاعران در جایگاه مبارزه با این سنت‌ها به صورت هیجانی و احساسی بسیاری از عناصر فکری و ادبی غرب را در اشعار خود به کار بردند، به نوعی تشتت فکری و ادبی در آثار آنان منتج شد. در این زمان بازار هوس نوجویی و تجدد ادبی بسیار گرم و همچون «عزم سفر هند در هر سری» قرار داشت و همان گونه که دیدیم، این هوس حتی دامن شاعران سنت‌گرایی همچون ملک‌الشعراء بهار را نیز گرفت و آنان را به تفنن در این شیوه واداشت. بازار تجدد در این زمان چنان گرم بود که بسیاری از شاعران عصر با شتاب‌زدگی تمام با «پس و پیش کردن قافیه‌ها» تلاش می‌کردند خود را نوگرا و متجدد معرفی کنند که این جریان با انتقاداتی نیز مواجه می‌شد:

انقلاب ادبی محکم شد	فارسی با عربی توأم شد
در تجدید و تجدد وا شد	ادبیات شلم‌شوربا شد
تا شد از شعر برون وزن و روی	یافت کاخ ادبیات نوی
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش	تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش ...
این جوانان که تجددطلب‌اند	راستی دشمن علم و ادب‌اند

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۰)

که ایرج میرزا در این ابیات طعنه‌ای هم به اصحاب انجمن تجدد و رئیس آن، تقی رفعت، از متجددان تندرو عصر، زده است که به‌فراوانی از عناصر تجدد ادبی، به‌خصوص قافیه‌های نوین در اشعار خود بهره می‌بردند.

۵. نتیجه‌گیری

استفاده از قافیه‌های جدید شعری سرانجام به شکل‌گیری نظام نوین قافیه‌بندی در شعر فارسی انجامید. درواقع شاید بتوان گفت آنچه نیما درباره قافیه مطرح کرد، نتیجه چندین سال تجربه شاعران عصر در استفاده از این نوع قوافی بود که می‌توان گفت شاعران مشروطه در ابتدا فقط و فقط به جهت عطش شدیدشان برای تجدد، هرچند که بر مبنای تفکر و اندیشه‌ای عمیق استوار نباشد، آن‌ها را در اشعار خود به کار بستند و این نیما بود که سرانجام نظام قافیه را در شعر نوین فارسی بنیان نهاد. نیما خود نیز بارها این قوافی را در اشعار خود به کار برده بود که نمونه‌هایی از آن را مشاهده کردیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. شمس لنگرودی به‌اشتباه تعداد اشعار به سبک جدید ملک‌الشعراء را دو مورد ذکر کرده است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱/۱۵۳). تمام این هشت شعر در جلد نخست دیوان بهار آمده و عبارت‌اند از: «ترانه ملی»: ۱۵۵؛ «مجلس سوم»: ۲۶۵؛ «کبوتران من»: ۳۴۴؛ «ای سعادت»: ۴۶۲؛ «مولودی»: ۴۶۸؛ «مرغ شباهنگ»: ۵۲۶؛ «بنای یادگار»: ۶۰۹؛ «افکار پریشان»: ۶۸۱.
۲. ما این شعر سهراب را از کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو، نوشته شمس لنگرودی، آوردیم؛ اما این شعر در هشت کتاب به این صورت آمده است:

کوه خاموش است

می‌خروشد رود

مانده در دامن دشت

خرمنی رنگ کبود (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۸)

که در این صورت دیگر نمی‌تواند شاهد مثال قافیۀ چلیپایی در شعر سهراب باشد.

منابع

آزاد، یعقوب (۱۳۶۳). ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران: امیرکبیر.

۱۴ بررسی سه نوع جدید قافیه در شعر مشروطه

- اسحاق، محمد (۱۳۷۹). شعر جدید فارسی، ترجمه سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
- ایرج میرزا (۱۳۵۳). *دیوان ایرج میرزا*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: چاپخانه رشدیه.
- بخشی، حسین (۱۳۹۱). «بررسی بازتاب وقایع سیاسی - اجتماعی عصر مشروطه در شعر نسیم شمال»، پایان نامه دکتری ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران.
- بهار، محمدتقی (ملک الشعراء) (۱۳۳۵). *دیوان بهار*، ج ۱ و ۲، تهران: امیرکبیر.
- تجدد، فوق العاده نوروزی (۱۲۹۷ ش).
- دیرسیاقتی، محمد (۱۳۷۰). *پیشاهنگان شعر پارسی*، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۶). *دیوان دهخدا*، به کوشش سیدمحمد دیرسیاقتی، تهران: تیرازه.
- الرحمن، منیب (۱۳۷۸). *شعر دوره مشروطه*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: روزگار.
- روزگار نو (۱۳۲۴). س ۴، ش ۴، و س ۵، ش ۳.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۰). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.
- سعدی (۱۳۷۳). *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج ۱، تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *سبک شناسی نثر*، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
- عشقی، میرزاده (۱۳۵۰). *کلیات مصور میرزاده عشقی*، علی اکبر مشیر سلیمی، تهران: امیرکبیر.
- لاهورتی، ابوالقاسم (۱۳۵۸). *دیوان ابوالقاسم لاهورتی*، به کوشش احمد بشیری، تهران: امیرکبیر.
- میرفخرایی، مجدالدین (گلچین گیلانی) (۱۳۷۸). *باران*، منتخب پنج دفتر شعر ...، تهران: سخن.
- نیما یوشیج (۱۳۷۱). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، فارسی و طبری، سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

Elçin, Şükrü (2005). *Halkedebiyatına giriş*, 9, Baskı, Ankara: Akçağ yayınları.

Kanar, Mehmet (2009). *Türkçe-Farsça Sözlük*, İstanbul: Say yayınları.

Sokhanvar, Jalal (1996). *The practice of literary terminology*, Tehran: SAMT.