دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد

«مسمّط و تحول آن از چهارپاره تا چارپاره»

چکیده

یکی از قالب‌های برجسته‌ی زبان و شعر پارسی قالبِ مسمّط است که ظاهراً از منوچهری دامغانی ـ شاعر قرن پنجم ـ آغاز می‌شود و در طی دوران شعر پارسی، تحوّلاتی پیدا می‌کند تا در شعر معاصر به صورت «چارپاره» درمی آید.

در این مقاله تلاش شده است که این مسیر تحوّل پی‌گیری شود، علاوه بر آن ارزش شعری و موسیقایی این قالب نیز بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی:

مسمّط، تسمیط، شعر مسجّع، چهارپاره، چارپاره، بحر طویل، مسمّط تضمینی.

مسمّط و تحوّل آن (از چهارپاره تا چارپاره)

قالب مسمّط، یکی از قالبهای برجسته شعر فارسی است که از گذشته تا نزدیک به زمان حاضر مورد استفاده شاعران فارسی زبان و فارسی گرایان قرار می‌گرفته و شایسته است که تحول آن تا زمان حال مورد بررسی قرار گیرد.

ترجمان البلاغه-که فعلاً قدیمی‌ترین کتاب بلاغی به زبان فارسی است-مسمّط را بدین گونه تعریف می‌کند:

«مسمّط گروه گروه کرده بود، بدین جای که معنی وی جنان بود کی شاعر قصیده‌یی گوید و هر بیتی را از وی چهار قسم کند یا بیشتر، همه قسمت‌ها بر یک وزن تا آخر قصیده و همه به سجع تا آخر بیت، مگر بخش قافیه کی برابر بود و بر وی خلاف، چنان که کسایی گوید: (مضارع)

بیزارم از پیاله وز ارغوان و لاله ما و خروش ناله کنجی گرفته تنها

و بوّد کی اقسام بیت به تقطیع زیادت ازین بود کی یاد کردم، جنان که منوچهری گوید:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم بزان است

و جندان که خواهی زیادت توان گفت.» (الزادویانی، احمد آتش/۱۰۴)

رشید و طواط هم تعریفی شبیه به قسمتی از تعریف رادویانی دارد که:

«این صنعت چنان بود که شاعر بیتی را چهار قسم کند و در آخر سه قسم، سجع نگه دارد و در قسم چهارم قافیت می‌آورد و این شعر را شعر مسجّع نیز خوانند...» (حدائق السحر/۶۱) و می‌افزاید: «از پارسی:

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن

و روا باشد که اقسام سجع از سه زیادت شود.

و پارسیان مسمّط به نوعی دیگر نیز گویند: و آن چنان است که پنج مصراع بگویند و بر یک قافیت، و درآخر مصراع ششم، قافیت اصلی، که بناء شعر برآن باشد بیارند و امیرمنوچهری راست:

آمد بانگ خروس مؤذن می‌خوارگان صبح نخستین نمود روی به نظّارگان...

و ندانند که مسمّط قدیم و اصلی آن است.» (همان /۶۲)

اگر تعریف رادویانی و رشید وطواط را ملاک قرار دهیم، باید گفت که مسمّط، از همان اوایل

پدید آمدن شعر پارسی دری و یا لااقل از قرن چهارم هجری در زبان پارسی وجود داشته و شاعران به جهت ریتم آهنگین آن، به سرودن در این قالب رغبت داشته‌اند.

در لغت فرس اسدی طوسی، بیتی از شهید بلخی، ذیل لغت پسته، بدین‌گونه آورده است:

دهان دارد چو یک پسته، لبان دارد به می‌شسته جهان برمن چو یک پسته بدان پسته دهان دارد

علاوه بر آن، پارسیان، حتماً پنج مصراع بر یک قافیه و در مصراع ششم قافیت اصلی را نمی‌آوردند، منوچهری خود مسمّطی دارد که شش مصراع با هم، هم قافیه‌اند و قافیه‌ی ارتباط و اصلی را اصلاً ندارد و فقط ارتباط موضوع و وزن، آنها را به هم پیوند می‌دهد:

شاد باشید که جشن مهرگان آمد بانگ و آوای درای کاروان آمد
کاروان مهرگان از خزران آمد یا زاقصای بلاد چینیان آمد
نه از این آمد، بالله نه از آن آمد
که زفردوس برین و زآسمان آمد.

(دبیر سیاقی/۱۹۷)

و در دیوان عبدالواسع جبلی مسمّطی است مربّع، یعنی سه مصراع هم قافیه و مصراع چهارم با قافیه‌ی جداگانه، که قافیه‌ی اصلی مسمّط را دربردارد و صورتی دیگر از تعریف اولیّه مسمّط است که رادویانی و رشید وَطواط آن را مسمّط اصلی می‌نامند و می‌توان به آن، عنوان چهارپاره (=چارپاره) داد و جالب این جاست که در مصراعها، قافیه‌ی درونی نیز نهاده است حتّی در مصراع چهارم، که قافیه اصلی را تحمّل کرده است:

شرف بخشم از وصال، برون آرم از خیال
که از هجرت احتمال، برون شد زاعتدال
چه نازی به زلف و خال، برون کن زسر خیال
که سرمایهٔ جمال، چوگل پایدار نیست

الا ای نگار یار، مرا منتظر مدار
که مردم در انتظار، می‌لاله گون بیار
که از غصّه‌ی خمار، برفتم به تازکار
که در دور روزگار، به از باده یار نیست.

(ص۶۳۹)

و در دیوان شعرای دیگر گاهی تا هشت مصراع نیز آمده است و تفاوت ساختاری نیز در مسمّطها، حتّی مسمّطهای یک شاعر نیز دیده می‌شود. (ر.ک. دیوان منوچهری) بنابراین گفته‌ی رادویانی- «که چندان که خواهی زیادت توان گفت.» مجوّزی است برای شاعران که تعداد مصراعها را زیادت کنند و مسمّطهای مثلث و مربّع و مخمّس و مسدّس و مسبّع و مثمّن نیز بسازند.

بنابراین می‌توان برای مسمّط، چنین تعریفی ارائه کرد:

«تسمیط، در لغت به معنی به رشته کشیدن مهره‌هاست و مسمّط: مهره‌های منظوم و به رشته کشیده را گویند و در اصطلاح ادب، قطعه شعری است مجزّا به بندهای کوچک و متحدّالوزن، از سه تا هشت مصراعی- و احیاناً بیشتر- که غیر از مصراع آخر، همه مصراعها در هر بند هم قافیه و مصراعهای آخر هر بند، با قافیه‌ی آخرین مصراع بند اوّل هم قافیه باشد.»

موارد استثناء نیز در این مورد وجود دارد. قدیمی‌ترین مسمطّها براساس گفته‌ی رادویانی و رشید وطواط- قالبی است که آن را می‌توان چهارپاره نامید زیرا اگر آن پاره‌ها در زیر هم نوشته شود، بدین صورت خواهد بود:

رَبع از دلم پرخون کنم
اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم
از آب چشم خویشتن
جایی که دیدم چون ارم
خرّم‌تر از روی صنم
دیوار او بینم بخم
مانند‌ه‌ی پشت شمن.

(معزّی / عباس اقبال / ۱۳۱۸)

و سعدی شیرازی فرموده:

من مانده‌ام مهجور ازو
بی‌چاره و رنجور ازو
گویی که نیشی دور ازو

بر استخوانم می‌رود

گفتم به نیرنگ و فسون

پنهان کنم ریش درون

پنهان نمی‌ماند که خون

برآستانم می‌رود.

(کلیّات، فروغی/۵۰۸)

امّا پارسیان ـ فارسی گویان ـ آن را مستقل از قصیده کرده و با آوردن مصراعهای بلندتر و تعدّد آنها در طول تاریخ ادب فارسی، هم تنوّع معنی و هم تنوّع ساختاری به آن داده‌اند.

با تفحّص در مسمّطهای موجود در دیوان شاعران، به نظر می‌رسد که مسمّطِ مسدّس بیشتر از مخمس و مربع مورد طبع آزمایی شاعران قرار گرفته است و مسمّط مسبّع و مثمّن، چندان رواجی نداشته و جز طبع آزمایی شاعرانه ـ آن هم بعضی شاعران ـ نبوده است.

چنان که از تعریف مسطور در ترجمان البلاغه برمی آید، مسمّط در اصل، قصیده بوده است که شاعر در آن تفنّن کرده و مصراعها را دوپاره کرده و بر سه پاره‌ی درون بیت، سجع نهاده است وگرنه استخوان بندی مسمطّهای منوچهری، همان ساختار قصیده است، یعنی مسمّط هم چون قصیده دارای تشبیب و تخلّص و مدح ممدوح و تأیید و شریطه است و شاید فقط بدین منظور به وجود آمده است که اولاً تفنّنی در قصیده ایجاد کنند و ثانیاً میدان وسیع‌تری برای جولان ذوق و اندیشه‌ی شاعر باشد.

زیرا، مثلاً منوچهری، با آن توانایی شگرفی که در سرودن قصیده‌های مدحی و درباری دارد، وقتی که می‌خواهد مطلبی پرکشش و پیوسته و تا حدودی آهنگین را بیان کند، مجال قصیده را تنگ می‌یابد و به مسمّط روی می‌آورد، در حالی که مسمّط، واجد تمامی مزایا و مشخصات قصیده است و جز از لحاظ ساختار فنی و قالب ظاهری، فرقی با آن ندارد.

موضوعاتی نیز که غالباً در این قسم شعر، به نظم آورده می‌شود ـ لااقل تا زمان مشروطه ـ همانهاست که اساس نظم قصاید را تشکیل می‌دهد. برای روشن شدن مطلب، کافی است که یک مسمّط خمریّه منوچهری، با قصیده‌ی با مطلعِ:

زر را خدای از قِبَلِ شادی آفرید شادی و خرمّی همه از می شود پدید

بشّار مرغزی (تاریخ ادبیات، ۴۰۷/۱)

مقایسه شود تا معلوم گردد که تشبیب این قصیده با مقدمّه مسمط‌های خمریه‌ی منوچهری، بیت تخلّص با بند تخلّص، و ابیات تأبید و شریطه با بند تأبید و شریطه‌ی مسمّط تفاوت چندانی ندارد، ولی از جهاتی قالب مسمّط برتری‌هایی بر قصیده دارد:

موضوعات اصلی مسمّط، مدح و مرثیه و عشق و وصف و بثّ و شکوی است مانند قصیده، امّا هر بند آن به شرح و بیان جزیی از مقصود کلی شعر اختصاص یافته است، و معانی مختلف ـ که همگی آن حول محور واحدی می‌گردد ـ به وسیله‌ی مصراع مقفّیٰ به یکدیگر مربوط می‌شود و پیوند می‌خورد، در حالی که در قصیده، تصویرهای کوتاه ـ و گاه بریده بریده ـ به وسیله‌ی قافیه اصلی پیوندی ـ و گاه بسیار سست ـ ارتباط دارد.

دیگر این که: درست است که توانایی شاعر در به‌کار بردن قوافی یکسان در قصیده و پیروی از مطلع، خود مایه‌ی فخامت شعر و اعجاب شنونده است، لیکن در هر حال، یک نواختی و طول کلام و عدم تجزیه و تفکیک مطالب، ایجاد خستگی و ملال می‌کند، در حالی که در مسمّط، دگرگونی قافیه و تغییر مطلب و بازگشت مجدّد به موضوع اصلی، و مخصوصاً وجود مصراع مقفّی، واسطه‌ی تشحیذ ذهن و تحریک ذوق و جلب حواس می‌شود.

امتیاز دیگر مسمّط بر قصیده، وسعت دایره و طول شعاع عمل آن است. چه شاعر فحل، در نظم مسمّط دچار تنگی قافیه نمی‌شود و تا هرجا بسط سخن ضروری باشد، با افزودن بندها، مطلب را دنبال می‌کند، در حالی که در قصیده، ناچار، وقتی به تنگی قافیه دچار شد، شاعر یا به ضرورت، سخن را ناتمام رها می‌کند، یا با اجبار تن به تکرار قافیه ـ ایطاء خفّی یا جلّی ـ می‌دهد و یا به تجدید مطلع روی می‌آورد. البتّه هیچ شکی نیست که در مسمّط، اگر شماره‌ی بندها بیش از حدّ اعتدال باشد ـ خصوصاً اگر قافیه‌ها نیز آهنگین و گوش‌نواز نباشد و موسیقی کلمات و حروف نیز به کمک قافیه‌ها نیاید ـ باعث افسردگی و ملالت خاطر شنونده می‌شود.

دیگر این که: قافیه‌های فرعی هر بند، به کمک موسیقی حروف کلمات، موسیقی دلخواهی ایجاد می‌کند که شنونده را به ذوق می‌آورد و از موسیقی موجود در بندهای مسمّط لذّت می‌برد و اگر ـ چون بعضی مسمّطها ـ قافیه‌ی درونی هم در هر مصراع جای دهند و شعر را مسجّع نمایند،

این لذّت و لذّت آفرینی به چند برابر افزایش می‌یابد، در حالی که در قصیده‌های معمولی، شاعر فقط از ضرباهنگ‌های کلمات و موسیقی قافیه اصلی استفاده می‌کند.

به همین جهات بوده است که منوچهری ـ و شاید شاعرانی پیش از او ـ به سرودن مسمّط، در کنار قصیده، روی کردند و نام آور شدند.

☆ ☆ ☆

برای مسمّط، می‌توان خواصّی چند برشمرد، که این خواصّ خود باعث زیبایی آن از سویی و باعث رونق آن، از سوی دیگر شده است:

۱ـ اولیّن خاصیّت مسمّط، به وجود آمدن یک وحدت کلی است در میان اجزا و بندهای گوناگون آن. اصولاً ایجاد وحدت در بین کثرت، علاوه براین که موضوع را بهتر تفهیم می‌کند و کار یادگیری را نیز آسانتر می‌نماید، از نظر پذیرش ذهن و احساس لذّت نیز حائز اهمیّت است، حتّی اگر این وحدت، ظاهری هم باشد، باز هم پذیرفتنی است.

در مسمّط، شاعر چند مصراع بر یک وزن و قافیه می‌سراید و مصراع آخر را به قافیه بند اول ـ قافیه اصلی ـ برمی‌گرداند، همین برگردان قافیه ـ که تا به آخر تکرار می‌شود ـ نوعی تشکّل و وحدت به کل مسمّط می‌دهد که با این که این بندِ از آن، مثلاً در مدح است و بند اوّل در توصیف بهار، ولی پیوستگی و یک‌پارچگی که از این قافیه به سرتاسرِ مسمّط می‌دهد، کلیّت و وحدتی در ذهن پدید می‌آورد که همان لذّتِ حاصل از ـ تبدیل کثرت به وحدت ـ را ایجاد می‌کند، و یکی از عللی که مسمّطهای منوچهری ـ درآن دوره ـ بیش از قصیده‌هایش مورد توجّه قرار گرفت و در دوران مشروطیّت، مسمّطهای بهار و سید اشرف الدین حسینی ـ نسیم شمال ـ و دیگران زبانزد خاص و عام شد، همین است؛ و وقتی که این قافیه‌ی ارتباطی، گسسته می‌شود ـ مانندِ مسمّط نهم منوچهری ـ این کلیّت و وحدت نیز از بین می‌رود و شعر از رونق می‌افتد.

۲ـ خاصیّت دیگر، زنگ قافیه‌ی اصلی مسمّط است که همچون زنگ بیدار باشی ذهن خواننده و شنونده را متوجّه بندهای پیش از آن می‌کند و همین زنگ، هشداری است برای تنبّه ذهن از فراموشی بندهای پیشین و احساس همان یک‌پارچگی و پیوستگی.

۳ـ بندهایی که با قافیه‌ی غیراصلی سروده شده‌اند، محیط صوتی متفاوتی ایجاد می‌کنند با

کشش صوتی مخصوص به خود، و به یک‌باره و بر همان روال و وزن، قافیه‌ی اصلی در مصراع آخر آورده می‌شود و طنینی جداگانه ایجاد می‌کند درست مانند طبل بزرگ ارکستری است که به فاصله‌ی دور، امّا متناسب و معیّن نواخته می‌شود، راه اصلی شعر را مشخّص و خواننده را، چه از جهت احساس داخلی و چه حواس برونی، وادار به تفکّر می‌کند، و در نتیجه دقت بیشتر در کار معانیِ یاد شده و پیوستگی آن با مطالب پیش از آن می‌نماید، و درعین حال همین تنوع ناگهانی صوت، باعث لذّت بیشتر و احساس دلپسند درک شعری شود.

۴ـ قافیه‌ی اصلی، یادآور نخستین بند و بندهای پیش از خود و بالاخره یادآور مطالب یاد شده در کل مسمّط است. این هم‌آهنگی قافیه اصلی، نوعی تداعی معانی در ذهن ایجاد می‌کند که باعث سرعت انتقال و تقویت حافظه می‌شود که لذّتِ خود این یادآوری و پیوند دادن مطالب با هم، کم از سایر لذّات حاصل از تداعی معانی نیست.

۵ـ در مسمّط، شاعر از نظر قافیه، مجال بیشتری دارد و به اصطلاح دستش بازتر است، به تعبیری دیگر: چون معانی مختلفی در ذهن دارد و لابد این معانی مختلف، قافیه‌های مختلفی را ایجاب می‌کند، شاعر در سرودن مسمّط همیشه موفق‌تر از سرودن قصیده است و آن دشواری‌های حاصل از تنگی قافیه را ندارد، و مطالب را بهتر و بیشتر و مفصّل‌تر می‌تواند در شعر بیاورد، حتّی در مورد تصویرسازی و صور خیال شعر نیز می‌تواند تصاویر بیشتری بیافریند.

۶ـ با این که شاعر در بندهای مختلف مسمّط، قافیه‌های اصلی را یک گونه آورده است و خواننده احساس یک‌پارچگی در شعر می‌کند، با این همه، یکنواختی در موضوع، هر انسان خوش ذوقی را به زودی دل‌زده و خسته می‌کند، آوردن قافیه‌های متعدد در بندها و ایجاد فضای صوتی متنوّع، این یک‌نواختی را برطرف می‌کند و در نتیجه خستگی ذهن برطرف شده و برای خواندن یا شنیدن بندهای دیگر آماده می‌شود، مثلاً ممکن است قصیده‌ای با ۳۰ بیت انسان را خسته کند، ولی بعضی از مسمّطها ـ که تا حدود ۴۵ بند دارند ـ خواننده را کمتر خسته می‌کند.

۷ـ چون هر بند از مسمّط، تا حدودی معنی مستقل دارد ـ با این که وابسته به کل مسمّط است ـ شاعر فرصتی دارد که به احساسات خویش شکلی بدهد و اندیشه‌اش را تنظیم کند، یعنی هم‌چون قصیده، مطالب پراکنده را تحت یک قافیه نیاورد.

در قصیده به واسطه‌ی محدودیت وزنِ بیت، شاعر فرصت اندیشه و تفکّر ندارد و تا حدودی قافیه نیز اندیشه شاعر را به دنبال خود می‌کشد و چه بسا مضمونی که شاعر در ذهن دارد، به واسطه‌ی وجود قافیه، دگرگونی بیابد و حتّی فراموش شود، ولی در مسمّط، چون باید قافیه تغییر کند و چند مصراع با قافیه‌ی متفاوت در پیش روی شاعر است، این مجال برایش بیشتر فراهم است و می‌تواند کاملاً فکر خویش را در موضوعی که موردنظر اوست تمرکز دهد و با شرح و بسط، بیان نماید.

۸ـ مسأله تاثیر موسیقایی مسمّط است، می‌دانیم که نوع آهنگهایی که از حروف احساس می‌کنیم متفاوت است، زیرا دستگاه مولّد صوت در هر کلام از آنها، نغمه‌ی خاصّی را ارائه می‌دهد، یکی زیرتر و یکی بم‌تر، یکی پرطنین‌تر و یکی پرکشش‌تر.

در مسمّط، قافیه‌ی بندها متفاوت است، پس این دگرگونی نغمه، در بندبند هر مسمّط محسوس است، در نتیجه ذوق و حس، در یک مسمّط به انواع کشش‌های صوتی برمی خورد با آهنگ‌ها و طنین‌های مختلف، که یک زنگ اصلی ـ هم‌چون صدای طبل ارکستر ـ آنها را در یک مجموعه رهبری می‌کند، این دگرگونی و گونه‌گونی کشش صوتی، از اهمیّت خاصی برخوردار است که هم باعث تنّوع در طول شعر می‌شود و هم باعث رفع خستگی خواننده می‌گردد و هم محیط صوتی متفاوتی ایجاد می‌کند، که زیباست و لذّت بخش، و این زیبایی و احساس لذّت، مقصود و منظور هر شعر و شاعری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

☆ ☆ ☆

دیدیم که اصل مسمّط و مسمّط اصلی، چهارپاره بوده است و جالب این جاست که سیر تحوّل مسمّط، از چهار پاره آغاز و به چارپاره می‌رسد.

اغلب شعرای پارسی زبان، به جهت آهنگین بودن و آهنگین کردن شعر (قصیده یا غزل) بر پاره‌های مصراعها، قافیه‌ی درونی می‌نهادند و شعر را مسجّع می‌کردند، از شهید بلخی گرفته تا بوطیّب مصعبی و معزّی و خاقانی و مولوی و حتّی سعدی و حافظ، به این گونه شعرها روی آورده بودند ـ شاید بیش از همه مولوی در غزلیات شمس ـ و این نوع مسمّط را ـ به قول رادویانی و رشید و طواط ـ سروده‌اند. مثلاً این غزل مشهور مولوی:

یـار مـرا، غـارمرا، عشـق جگـرخـوار مـرا یار تویی، غار تویی، خـواجـه نگـه دار مـرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تـویی سـینهٔ مشـروح تـویی بـر در اسـرار مـرا
نـور تـویی سـور تـویی، دولت منصور تـویی مـرغ کُـهِ طـور تـویی، خسـته بـه منقار مـرا
قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی قهر تـویی قـند تـویی زهـر تـویی، بیش میازار مـرا
(شفیعی کدکنی، ۲۳/۱۳۵۳)

البته بعضی مسمّط مثلث را نیز ذکر می‌کنند و به عنوان شاهد ایـن شـعر نـاصر خسـرو را آورده‌اند: (رک. اعظمی راد، ۲۶/۱۳۶۶)

ای گنبدِ زنگارگون، ای پرجنون پر فنون!
هم تو شریف و هم تو دون، هم گُمره و هم رهنمون
دریای سبز سرنگون، پر گوهر بی‌منتهی
انوار و ظلمت را مکان، برجای دایم تازنان
ای مادر نامهربان! هم سالخورده هم جوان
گویا و لیکن بی زبان، جویا و لیکن بی‌وفا...
ناصر خسرو / ۵۴۷

با اندکی توجّه و در نظرگرفتن قوافی میانی، این شعر از یک طرف به «بحر طویل» مانند است و از سوی دیگر مرحوم مجتبی مینوی در تعلیقات دیوان ناصر خسرو (ص ۷۳۳) آن را «مسمّط شش مصراعی که در مقدمه‌ی چ از روی چاپ هرمان اته نقل شده» نامیده است و کاملاً به جا نام‌گذاری کرده‌اند، ظاهراً جز همین مسمّط، مسمّط مثلث دیگری دیده نشد، که آن هم مثلث نیست.

به دنبال این چارپاره سرایی، منوچهری دامغانی تجربه‌های گوناگونی در سرودن مسمّط به دست آورد و پایه‌ی سرودن مسمّطهای مخمّس و مسدس را نهاد، به طوری که او را موجد قالب مسمّط در شعر فارسی می‌دانند. در دیوان او یازده مسمّط به شیوه‌های گوناگون دیده می‌شود، از آن جمله:

جـهان فـرتوت بـاز جـوانی از سـرگرفت به سر ز یاقوت سرخ شـقایق افسـر گـرفت
چو تیره زاغی سحاب بر آسمان پَر گـرفت ز چـرخ اختر ربـود زنـجم زیـور گـرفت

که تا کند جمله را به فرق نسرین نثار

این نوع مسمّط مخمّس، مورد توجه شاعران دیگر نیز قرار گرفت و خصوصاً فرصت الدوّله شیرازی و قاآنی شیرازی و بعضی از شعرای دوره‌ی مشروطیّت و بعد از آن، این گونه مسمّط را برای تشحیذ ذهن خوانندگان و بیان مطالبی از بهاریه و خزانیّه گرفته تا مسائل خاص اجتماعی و سیاسی، سرودند، مثلاً قاآنی سروده است:

ندانما ز کودکی شکوفه از چه پیر شد؟ نخورده شیر، عارضش چرا به رنگ شیر شد؟
گمان برم که همچو من به دام غم اسیر شد زپا فکند دلبرش چه خوب دستگیر شد
بلی چنین برند دل، زعاشقان نگارها

(محجوب، مسمّط اول/۸۰۹)

و فرصت الدّوله شیرازی نیز مسمّطی ۵ مصراعی یا مخمّس سروده است:

دوباره باد بهار به باغ شد پی سپار به باغ شد پی سپار، نسیمی از هر کنار
نسیمی از هر کنار شد آشکارا چو پار شد آشکارا چوپار نوایی از مرغ زار
نوایی از مرغ زار برآمد از مرغزار.

(دیوان فرصت/۳۳۳)

اما از ۱۱ مسمّط منوچهری، بجز ۲ مسمّط، بقیه‌ی آنها مسدس است، یعنی هر بندی شامل ۵ مصراع هم وزن و هم قافیه و یک مصراع که قافیه‌ی اصلی را داراست، یکی از بهترین و نام‌آورترین مسمّطهای منوچهری، مسمّط ذیل است:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که برآن شاخ رزان است
گویی به مثل پیرهن رنگرزان است
دهقان به تعجّب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار
طاووس بهاری را دنبال بکندند
پرّش ببریدند و به کنجی بفکندند

خسته به میان باغ به زاریش پسندند
بااو ننشینند و نگویند و نخندند
وین پرّ نگاریش بدو باز نبندند
تا بگذرد آذر مه و آید سپس آزار..

(دیوان-)

در بین مسمّطهای مسدّس منوچهری- به طوری که قبلاً ذکر شد- مسمّطی وجود دارد که برخلاف سایر مسمطها، مصراع آخر آن بدون قافیه‌ی، اصلی است، بلکه فقط قافیه‌ی مصراع‌های بند را دارد و به همین جهت از نظر موسیقایی و پیوند اجزاء مسمّط، چندان استواری و دلنشینی ندارد.

در دیوان مسعود سعد سلمان (یاسمی / ۵۴۸ و ۵۵۲ و ۵۵۵) و هم‌چنین دیوان اشعار لامعی گرگانی (ص ۲۱۲) نیز مسمّط مسدّس- یا شش مصراعی- دیده می‌شود که همه- کمابیش- تحت تأثیر منوچهری دامغانی‌اند. در دیوان قاآنی نیز از ۶ مسمّط موجود در دیوان، ۴ مسمّط، مسدّس است که یکی از بندهای آن برای نمونه نقل می‌شود:

دمن شد ای پسر یمن، شقیق‌ها عتیق‌ها
نشسته مست در دمن، شفیق‌ها رفیق‌ها
چمیده جانب چمن، رفیق‌ها شفیق‌ها
گسارده به رطل و من، عقیق‌ها رحیقها
چو عقل و رای میرمن، رحیقها عقیق‌ها
کدام میر داوری که هست مستجار من

(دیوان/۸۱۲)

این نمونه مسمّطها، در بین شاعران فارسی گوی رواجی یافت، به تبع این گونه قالب شعری، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند، پای به عرصه‌ی ادب فارسی نهاد و نوعی دیگر که آن را «تضمین تسمیط» می‌توان نام نهاد، ظهور کرد.

«تضمین تسمیط» یا مسمّط تضمینی عبارت از این است که شاعری، غزلی یا قطعه‌ای از شاعر دیگر را برمی‌گزینند و براساس مصراع‌های اوّل، و با همان وزن و قافیه، ۳ یا ۴ مصراع

می‌سراید و بیت برگزیده از شاعر دیگر را به دنبال آن می‌آورد.

این نوع از تضمین راکه صورت مسمّط پیدا می‌کند، می‌توان «مسمّط تضمینی» یا «تضمین تسمیط» نامید.

مثلاً رهی معیّری، غزلی با مطلعِ:

ساقا در ساغر هستی شراب ناب نیست و آن چه در جام شفق بینی، بجز خوناب نیست

سروده است و شاعری دیگر این غزل را تضمین کرده است:

کشتی ما را رهایی دیگر از گرداب نیست
در سیاهی‌های عمرم، جلوه‌ی مهتاب نیست
آری، آری، زندگی جز رقص در مرداب نیست
«ساقیا در ساغر هستی شراب ناب نیست
وان چه در جام شفق بینی بجز خوناب نیست..»

رمز موفقیّت این گونه شعر در این است که ابیات آغازین، از نظر معنی، پیوندی استوار با شعر تضمینی داشته باشد وگرنه، شعر چندان استوار و دلنشین نخواهد بود.

از نمونه‌های برجسته‌ی این نوع شعر، تضمینی است که از شعر معروف خیالی بخارایی (قرن نهم) به وسیله‌ی شیخ بهایی ۹۵۱-۱۰۳۱ شده است:

تا کی به تمنّای وصال تو یگانه
اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه؟
خواهد به سرآید شبی هجران تو یا نه؟
ای تیر غمت را دل عشّاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب زمیانه

رفتم به در صومعه عابد و زاهد
دیدم همه را پیش رُخت راکع و ساجد
در میکده رهبانم و در صومعه عابد
«گه معتکف دیرم و گه ساکن مسجد

یعنی که تو را می‌طلبم خانه به خانه»

از معروفترین این نوع مسمّط تضمینی، می‌توان تضمینی که از شعر عراقی به وسیله‌ی شاعری ـ شاید هاتف اصفهانی ـ شده است نام برد، بند اوّل آن چنین است:

مَه من نقاب بگشا زجمال کبریایی
که بتان فرو گذارند اساس خودنمایی
شده انتظارم از حد چه شود ز در درآیی؟
«ز دو دیده خون فشانم ز غمت، شب جدایی
چه کنم که هست اینها گل باغ آشنایی..»

ملک الشعراء بهار نیز تضمینی از شعر سعدی در مدح سعدی، با ۴ بیت افزوده دارد، بدین گونه:

سعدیا! چون تو کجا نادره گفتاری هست؟
یا چو شیرین سخنت نخل شکرباری هست؟
یا چو بستان و گلستان تو گلزاری هست؟
هیچم ار نیست، تمنای توام باری هست
«مشنو ای دوست!که غیر از تو مرا یاری هست
یا شب و روز بجز فکر توام کاری هست

لطف گفتار تو شد دام ره مرغ هوس
به هوس بال زد و گشت گرفتار قفس
پای بند تو ندارد سردمسازی کس
موسی این جا بنهد رخت به امید قبس
«به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس
که به هر حلقهٔ زلف تو گرفتاری هست..»

دیوان، اشعار/۶۶۲

که این گونه اشعار را می‌توان در ردیف مسمطهای مخمّس یا مسدّس آورد. لطف این گونه

مسمّطها در تلفیق اندیشه‌ی دو شاعر است و شاید به همین جهت، دلنشین‌تر از سایر انواع مسمّط باشد.

مسمّطهای هفت‌گانه و هشتگانه (= مسبّع و مثمّن) به جهت طولانی شدن بندها، در ادب فارسی، چندان مورد توجّه قرار نگرفته است، ظاهراً این کشش و طولانی شدن مقدّمه هر بند ـ که ۶ یا هفت مصراع است ـ ذهن و زبان خواننده را خسته می‌کند و تحمّل رسیدن به آخر بند را ـ با قافیه‌ی اصلی ـ از او می‌گیرد. این مسمّط از سوزنی سمرقندی، مدعّای خوبی است بر این ادعّا:

نوبهار تازه پیدا کرد رنگ و بوی خویش
برگرفت از باد مشکین، گل نقاب از روی خویش
بوستان چون جلوه زد، گل را به طرف جوی خویش
کرد گل، عاشق جهان را بررخ نیکوی خویش
مرغ دستان زن به لحنِ خلق دستان گوی خویش
خواند از گلبن به گلبن، یار خود را سوی خویش
تا مرا روز نشاط مهتر خوش خوی خویش
این دهد یاری به مدّاحی و آن اندر غزل

دیوان سوزنی سمرقندی/۴۱۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

☆ ☆ ☆

گاهی برای شکل دادن شعر به صورت مسمّط، از قالبهای دیگر شعری نیز استفاده می‌کنند تا دگرگونی و تجددی در این قالب ایجاد کنند، مثلاً فرخی سیستانی، از آمیزش قالب مسمّط و ترجیع‌بند، قالبی نو می‌آفریند و شکلی تازه از مسمّط را ارائه می‌دهد:

ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید
کلید باغ، ما را ده که فردامان به کار آید
کلید باغ را فردا هزاران خواستار آید
تو لختی صبرکن، چندان که قمری بر چنار آید
چو اندر باغ تو بلبل به دیدار بهار آید

تو را مهمان ناخوانده به روزی صدهزار آید
کنون گر گلبنی را پنج و شش گل در شمار آید
چنان دانی که هر کس را همی زوبوی یار آید
بهار امسال پنداری، همی خوشتر زپار آید
از این خوشتر شود فردا، که خسرو از شکار آید

بدین شایستگی جشنی بدین بایستگی روزی
مَلِک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی

دیوان فرخی سیستانی

و این بیت آخر در پایان هر بندی تکرار می‌شود.

این نمونه مسمّط در دیوان قطران تبریزی/۴۱۰ نیز آمده است. در دوران مشروطیّت نیز این گونه مسمط را در دیوانِ شعرایی چون یحیی دولت آبادی (کتاب اردیبهشت/۹۰)، فرخّی یزدی (دیوان/۱۹۶) و سیداشرف الدین حسینی، (دیوان اشعار نسیم شمال، صص ۸۳، ۱۹۰ و ۲۱۷) که هر یک مضامین انقلابی خود را با استفاده از قالب مسمّط و با دگرگون کردن و ترکیب با قالبهای دیگر، سروده‌اند:

دامن خاک وطن داد فشان باید کرد
وطن پیر، دگرباره جوان باید کرد
زندگی در کنف امن و امان باید کرد
کار در راه وطن با سر و جان باید کرد
خون خود در ره این خاک روان باید کرد
آن چه باید بنماییم همان باید کرد

ای جوانان وطن نوبت آزادی ماست
روز عیش و طرب و خرمّی و شادی ماست

گرگ در گلّه شبان وار نخواهیم گذاشت
دزد در قافله سالار نخواهیم گذاشت
راهزن سرور و سردار نخواهیم گذاشت

رایت خویش نگونسار نخواهیم گذاشت
ملک بی لشکر جرّار نخواهیم گذاشت
وطن خویش چنین خوار نخواهیم گذاشت

ای جوانانِ وطن نوبت آزادی ماست
روز عیش و طرب و خرمّی و شادی ماست...

فرخی یزدی/۱۹۶

در دیوان اقبال لاهوری (ص ۱۴۰) نیز شعری است که از آمیزش و ترکیب مسمّط، ترجیع‌بند و مستزاد به وجود آمده است، که بسیار مشهور و دلپسند افتاده است:

ای غنچهٔ خوابیده، چو نرگس نگران خیز
کاشانه ما رفت به تاراج غمان خیز
از ناله مرغ چمن از بانگ اذان خیز
از گرمی هنگامهٔ آتش نفسان خیز

از خواب گران، خواب گران، خواب گران خیز
از خواب گران خیز

... دریای تو دریاست که آسوده چو صحراست؟
دریای تو دریاست که افزون نشد و کاست؟
بیگانهٔ موج است و نهنگ است، چه دریاست؟
از سینه چاکش صفتِ موج گران خیز

از خواب گران، خواب گران، خواب گران خیز
از خواب گران خیز

اگر چه شاعران دوره‌ی مشروطیت، مخصوصاً سید اشرف الدین حسینی- در تحوّل مسمّط نقشی داشته‌اند و تنوعی این چنین را در مسمّط ایجاد کرده‌اند و مثلاً سروده‌اند:

خبر آمد که ایران را بهار است
بهارستان پر از مشک نتار است
فضای پارلمان هم عطر بار است

گذشت آن ظلم و قتل و سر بریدن

شنیدن کی بود مانند دیدن؟

بحمدالله ز قید ظلم رستیم

سر دیو جهالت را شکستیم

به طرف پارلمان احرام بستیم

چو وحشی باید از ظالم رمیدن

شنیدن کی بود مانند دیدن

نسیم شمال-۷۲

ولی شعری که مرحوم دهخدا با عنوان مسمّط سرود، نقطه‌ی عطفی در تحوّل مسمّط در شعر معاصر فارسی شد- اگرچه در شعر ترکی، قبل از دهخدا، مرحوم صابر، در روزنامه‌ی ملّا نصرالدّین این شیوه را به کار برده است- شعر دهخدا بدین صورت شکل گرفته که چهار مصراع اوّل با هم هم‌قافیه‌اند و چهار مصراع دوم با هم، و یک مصراع- که مصراع اصلی مسمّط را تشکیل می‌دهد- با قافیه‌ای دیگر و متفاوت و در هر پنج بند، این قافیه‌ی اصلی تکرار می‌شود، بدین صورت:

ای مرغ سحر چو این شب تار بگذاشت ز سر سیاهکاری

وز نفحهٔ روح بخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری

بگشود گره ز زلف زر تار محبوبهٔ نیلگون عماری

یزدان به کمال شد پدیدار و اهریمن زشت خو، حصاری

یادآر ز شمع مرده یادآر

ای مونس یوسف اندرین بند تعبیر چوشد تو را عیان خواب،

دل پر زشعف، لب از شکرخند محسود عدو به کام اصحاب

رفتی بر یار خویش و پیوند آزادتر از نسیم و مهتاب

زان کو همه شام با تو یک چند در آرزوی وصال احباب

اختر به سحر شمرده، یادآر

(چون سبوی تشنه/۵۳)

این تحوّلات در قالب مسمّط- و به هر نوعی- ایجاد می‌شد تا این که نیما یوشیج، منظومه‌ی

مشهور «افسانه» خود را سرود. شعر افسانه مرکب از بندهای ۵ مصراعی بود که مصراعهای ۴ مصراع آن، به تفاوت، گاهی مصراع دوم و چهارم هم قافیه بود و گاه مصراع اول و دوم و چهارم، و مصراع پنجم آزاد در قافیه تا آخر منظومه، بدین سان:

در شب تیره دیوانه‌ای کو　　دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته　　همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم آور
ای دل من، دل من، دل من　　بی‌نوا، مضطرا، قابل من
با همه خوبی و قدر و دعوی　　از تو آخر چه شد حاصل من؟
جز سرشکی به رخساره‌ی غم

(شاهد به نقل از چون سبوی تشنه/۹۳)

بعد از نیما یوشیج، شاعران چهار پاره‌گو، به دوگونه چارپاره روی آوردند، گاهی با توجّه به مسمّط دهخدا، دو مصراع اوّل هر بند چارپاره را با هم هم قافیه آوردند و مصراعهای دوم را نیز با هم، مثلاً:

مادر! قسم به حق حقیقت که سیر شد　　از جان خویش، مایهٔ امیّد جان تو
مادر! ببین چگونه زاندوه پیر شد　　نادیده کام دل زجوانی، جوان تو؟

سعیدی

امّا شیوه‌ی دیگر ـ که اغلب شعرای معاصر، از نیما گرفته تا فروغ و اخوان ثالث و نادر نادرپور و حتّی شاملو، به این قالب توجّه کرده‌اند ـ چارپاره‌هایی است که از پیوند معنوی تعدادی چهار مصراعی تشکیل شده که مصراعهای دوم آنها با هم هم‌قافیه‌اند، در این گونه شعر، نادرپور ـ چه از جهت تعداد شعر و چه از جهت شوق به این قالب ـ از همه مشهورتر است. نمونه‌ای از آن:

برستون بسته

در آن شهر تاریک از یاد رفته　　که ویران شد از فتنهٔ روزگاران
شبی «برستون بسته»‌ای دید «سعدی»　　که نامش نپرسید از رهگذاران

چو ماری که بر دوش ضحّاک خفته گره خورده زنجیر بر بازوانش
عطش، آتش افشانده در تار و پودش غضب، لرزه افکنده در زانوانش

گذر کرد و از او نپرسید «سعدی» که‌ای مرد «برگشته ایّام» چونی؟
ندانست کاین «بر ستون بسته» هر شب چو فرهاد نالیده در بیستونی

ندانست «سعدی» که این مرد تنها ز روز ازل بر ستون بسته بود
ندانست کز روزگاران پیشین «همه شب پریشان و دلخسته بود»

بسا کس که از گردش آسمان در این خاکدان زاده و در گذشته
ولی این نگون بخت، برجای مانده چو سنگی که سیلابش از سر گذشته

شگفتا! که این مرد شوریده خاطر ز فریاد خود بافت زنجیر خود را
نه تقدیر او بند بر پای او زد که در دست خود داشت تقدیر خود را

من آن «بر ستون بستهٔ» شور بختم که بازیچهٔ دست بیداد خویشم
مگر شعر، زنجیر فریاد من شد که خوش بر ستون بست فریاد خویشم

سرمهٔ خورشید/۱۴۳

بدین گونه است که قالب مسمّط، در حقیقت از چهارپاره شروع می‌شود و با تحولّات و دگرگونی‌هایی به چارپاره می‌رسد و خود را زنده می‌دارد، همان گونه که شاعران اخیر نیز در این قالب طبع آزمایی کرده‌اند و اشعار زیبایی نیز سروده‌اند.

منابع و مآخذ

۱. اعظمی راد، گنبد دُردی، مسمط در شعر فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۶.
۲. اقبال لاهوری، محمّد، کلیات اشعار فارسی، سنایی، تهران، بی‌تا.
۳. بهار، ملک الشعراء، دیوان ملک‌الشعراء بهار، به کوشش بهار، مهرداد، توس، تهران، چاپ پنجم،۱۳۶۸.
۴. جبّلی، عبدالواسع، دیوان، صفا، ذبیح‌الله، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱.
۵. الرّادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغه، تصحیح آتش، احمد، تهران، ج ۲، اساطیر، ۱۳۶۱.
۶. سوزنی سمرقندی، حکیم، شاه حسینی، ناصرالدّین، امیرکبیر، تهران، بی‌تا.
۷. شفیعی کدکنی، محمّد رضا، گزیده‌ی غزلیات شمس تبریزی، کتابهای جیبی، تهران،۱۳۵۲.
۸. شمس قیس رازی، المعجم فی معاییراشعار العجم، مدرّس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۲۷.
۹. صفا، ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات در ایران، ابن سینا، تهران، ج ۱، ۱۳۵۱.
۱۰. عراقی، شیخ فخرالدّین ابراهیم، سعید نفیسی، تهران، چاپ چهارم، بی‌تا.
۱۱. فرخّی سیستانی، علی بن جولوغ، دیوان، دبیرسیاقی، محمّد، زوّار، چاپ دوم، ۱۳۴۹.
۱۲. فرخّی یزدی، دیوان، حسین مکّی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷.
۱۳. قاآنی، میرزا حبیب، دیوان، به خط محمود میرزا، چاپ سنگی، بی‌تا
۱۴. محجوب، محمد جعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، دانشسرای عالی، تهران، ۱۳۴۴.
۱۵. مسعود سعد سلمان، دیوان، یاسمی، رشید، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۹.
۱۶. معزّی، امیر، دیوان کامل، اقبال آشتیانی، عبّاس، مقدّمه هیّری، مرزبان، تهران، ۱۳۶۲.
۱۷. منوچهری دامغانی، دیوان، دبیر سیاقی، محمّد، تهران، زوّار، ۱۳۴۷.
۱۸. نادرپور، نادر. سرمهٔ خورشید، انتشارات مروارید، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۸.
۱۹. ناصر خسرو قبادیانی، حکیم، دیوان اشعار، مینوی،مجتبی، محقّق، مهدی، دانشگاه مک گیل و تهران، تهران، ۱۳۵۷.
۲۰. وطواط، رشیدالّدین محمّد بن محمّد، حدائق السحر فی دقائق الشعر، اقبال، عباس، تهران، کاوه، بی‌تا.
۲۱. یا حقّی، محمّد جعفر، چون سبوی تشنه، انتشارات جامی، تهران، ۱۳۷۴.
۲۲. یار شاطر، احسان، شعر فارسی در عهد شاهرخ، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۳.