مقدمه

مقدمه

بخش قابل توجهی از گذشته هنری هر ملتی را انواع ادبی، به ویژه شعر و موسیقی تشکیل می دهد و مردم هر سرزمینی از دیرباز – متناسب با وضعیت زبان دوره های مختلف حیات خود – دست به آفرینش آثار ادبی می زده اند که برخی از آن ها به شکل شفاهی و یا مکتوب به دست ما رسیده است. شعر یکی از مهمترین انواع این آفرینش های ادبی است که درون مایه های مختلف آیینی، میهنی، غنایی و... دارد. شعر هر ملتی با توجه به زبان و فرهنگ خاص مردمانش، دارای ظاهر و باطن مخصوصی است. موسیقی یا آهنگ شعر به عنوان مهمترین ویژگی جاودانگی اشعار قدما از عناصر ظاهری شعر است که "وزن شعر" یا "عروض" نامیده می شود. در بین انواع مختلف وزن شعر در زبان های مختلف، موسیقی شعر سنتی فارسی دارای منعطف ترین و خوش آهنگ ترین وزن هاست. «عروض فارسی از جهت دقت و تنوع و تعداد و خوش‌آهنگی اوزان در ادب جهان بی نظیر است؛ عروضی است دقیق و منظم و ریاضی‌وار با حدود سیصد وزن گوناگون و سخت زایا؛ چندان که مرتب بر تعداد اوزان آن افزوده می شود» (وحیدیان،۱۳۷۰ :۹). این عدد، نظری است که اکثر عروضیان تا دهه ۱۳۷۰ در آن متفق القولند لکن امروزه متخصصان عروض تعداد اوزان را بالغ بر ۵۰۰ وزن می دانند.

یکی از عوامل ماندگاری آثار مهم منظوم کلاسیک در زبان فارسی داشتن اوزانی مناسب با محتوای خاص و تعلق خاطر خالقان آن آثار است. مثلاً بی شک بین تمام اوزن، وزن کوبنده‌ی "فعولن فعولن فعولن فعل" برای حماسه مناسب تر است و یا وزن پر تغییر "رباعی" شرایط را برای گفتن هر نوع سخن حکیمانه و فلسفی آسان می کند تا حدی که در رباعیات خیام دستور معیار حتی به رغم وزن، کمتر دچار تغییر شده است؛ به طوری که اگر قرار باشد با کلمات آن ها جمله ساخته شود صحیح‌ترین شکل آن، همان رباعی هاست؛ یا در مورد ناصرخسرو که با استعمال اوزان نامطبوع و ناخوش‌آهنگ بواقع ناهمواری و ناهنجاری های زمانه اش را به مخاطبانش انتقال داده است و یا اوزان ضربی غزلیات شمس که بیانگر حالات شورانگیز مولوی بوده است و نیز انتخاب اوزان مسدس رمل، هزج و متقارب برای مثنوی ها، به دلیل اِعمال اختیارات زبانی مثل اشباع، راه را برای آوردن هر کلمه ای در مثنوی باز می کند. اوزان طربناک دوری هم بیشتر مناسب موضوعات بزم و طرب و شادی است.

بیان مسأله

وزن ها در شعر فارسی با معیارهای مختلف به انواع گوناگونی قابل دسته‌بندی هستند. یکی از این تقسیمات، تقسیم وزن شعر به "غیردوری" و "دوری" است. مشخصه‌ی بارز اوزان دوری که تمام عروضیان در آن اتفاق نظر دارند این است که هر مصراع دوری به دو نیم مصراع متوازن قابل تقسیم است که طی آن هر نیم مصراع به عنوان یک مصراع از قاعده‌ی "پایان بندی" نیز برخوردار است یعنی هجای آخر در نیم مصراع دوری می تواند کشیده هم باشد همانطور که هجای آخر در مصراع غیر دوری این ویژگی را دارد. اوزان دوری خاص شعر فارسی بوده و پس از هزارسال هنوز هم جزء پرکاربردترین اوزان شعری هستند.

ظاهراً «عروضیان قدیم ویژگی های این اوزان را نمی شناخته اند؛ از جمله شمس‌قیس رازی و خواجه نصیرالدین طوسی از این گونه اوزان و خصوصیات آن ها یاد نکرده اند»(وحیدیان، ۱۳۵۹: ٤٨٧). این وزن که مختصّ شعر فارسی است و «در عروض عرب وجود ندارد» (وحیدیان، ۱۳۷۰: ١١٤) ویژگی‌های خاص خود را دارد و کمّ و کیف آن مورد بحث برخی عروضیان نیز بوده است اما تعریف جامع و مانعی از آن ارائه نشده و همواره با اوزان غیر دوری خلط شده است.

از عروضیان جدید نیز، فقط استادنجفی و دکتروحیدیان در این باره نظرات قابل توجهی دارند که در بخش پیشینه‌ی تحقیق معرفی و در فصل سوم ارائه و بررسی شده اند. خلاصه‌ی نظرات ایشان این است که ناکارآمدی کتب عروض، ریشه در عدم شناخت دقیق عروضیان از اوزان دوری دارد و نیز ایشان برای تشخیص اوزان دوری از اوزان غیر دوری – که در این تحقیق ذیل عناوین "شبه دوری" و "دو وجهی" معرفی و بررسی شده است – وجوه ممیزه ای را پیشنهاد داده‌اند که چنانکه خواهیم دید، چندان هم علمی نیستند.

حل مسأله‌ی روش تشخیص اوزان دوری از اوزان شبه دوری می تواند در دقیق تر شدن دستگاه های عروضی تأثیر بسزایی داشته باشد. نگارنده در این تحقیق کوشیده است تا تعریفی دقیق از اوزان دوری ارائه کرده و کم و کیف وزن های دوری را در شعر فارسی تا پایان قرن ششم بررسی کند. البته در این راستا به دلیل محدودیت هایی از قبیل دسترسی دشوار به برخی منابع لاتین، مطالب ایشان با واسطه نقل شده است.

سؤالات اصلی

وزن شعر سنتی فارسی مبتنی بر کمیت و بعبارت دقیق‌تر مبتنی بر امتداد هجاهاست و صحت وزن یک شعر، «مستلزم تکرار منظم هجاها در مکان های معین دو مصراع است»(شمیسا، ۱۳۸٦الف:۲۵). هر مصراع از دو، سه یا چهار رکن تشکیل شده است که وزن هر رکنی باید متناظر با همان رکن در مصراع دیگر باشد. بنا براین، به نسبت تعداد ارکان، در هر بیت، وزن یک بیت، مربع (۲ مصراعِ ۲ رکنی) یا مسدس (۲ مصراع ۳ رکنی) و یا مثمن(۲ مصراع ٤ رکنی) است.

«اوزان شعر فارسی منطقاً یا از نوع متفق (متحد) الارکان هستند یا متناوب (مختلف) الارکان» (همان: ۳۷)؛ مثلاً: وزن "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" متفقاً از فاعلاتن (بحر رمل) ساخته شده است ولی وزن "مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن" که به زبان عروض علمی امروز "فاعیل فاعلات مفاعیل فاعلا" (بحرمضارع) است، از تناوب ارکان فرعیِ دو رکن اصلی "فاعلاتن و مفاعیلن" متشکل است. اوزان دوری از هر دو نوع متفق و متناوب ساخته می شود و چون درواقع از تناوب دو رکن متفاوت تشکیل می‌شود به وزن دوری، "متناوب" نیز گفته می شود. البته هر وزن متناوبی، دوری نیست و بررسی این موضوع یکی از مسائل اصلی این تحقیق است.

مهمترین ویژگی این دسته از اوزان، قابلیت تقسیمِ هرمصراع به دو نیم مصراع هم وزن و نیز اختیارِ آوردنِ هجای کشیده در وسط هر مصراع است یعنی قواعد پایان بندی مصراع – که عبارت است از یکسان بودن هجای کوتاه، بلند و یا کشیده در پایان مصراع – در وزن دوری در پایان نیم مصراع صدق میکند. مثلاً در این بیت معروفِ حافظ (قرن هشتم):

گر تیغ بارد / در کوی آن ماه گردن نهادیم / الحکم لله

واج /م/ در "نهادیم" در آخر نیم مصراع از تقطیع ساقط است همچنان که /ه/ در "ماه" و "اله" در آخر مصراع.

"اوزان شبه دوری" چنانکه از نام آن ها بر می آید آن دسته از اوزان متناوبی هستند که ظاهری شبیه دوری دارند ولی درواقع دوری نیستند. از سویی اوزانی نیز وجود دارد که در این تحقیق تحت عنوان "اوزان دووجهی" بررسی شده است؛ اوزانی که با اِعمال اختیارات و برخی نکاتِ وزنیِ دیگر، ظاهری شبیه به دوری یعنی حالت تناوبی پیدا می کنند ولی دوری نیستند. مانند بیت دوم غزل زیر از قیصر امین‌پور:

سیل شادی است و شادباش ها سیلِ گل‌بریز و گل‌بپاش ها

دور باطل است، سعیِ بی صفا رقصِ بسمل است، این تلاش ها (امین پور، ۱۳۸۷: ۲۸۲)

و مصراع دوم بیت زیر از منوچهر آتشی:

از تو هر طرف اشاره ات به هیچ در تو هر شتاب، منزلش درنگ (آتشی، ۱۳٦۹: ۵۳)

و نیز بیت دوم قطعه‌ی زیر در گلستان از حکایت ۳۵ از باب دوم:

گفتِ عالِم به گوش جان بشنو ور نماند به گفتنش کردار

باطل است آنکه مدعی گوید خفته را خفته کی کند بیدار (سعدی، ۱۳۱٦ : ۸۸)

وزن شعر قیصر "فاعلات فاعلات فاعلن" است و در بیت دو به "فاعلات فاع / لات فاعلن" تبدیل شده است که دوری نیست ولی شنونده را به اشتباه می اندازد. بیت آتشی نیز این حالت را دارد. در شعر سعدی (قرن هفت) نیز که بر وزن "فاعلاتن مفاعلن فع لن" است بیت دوم ممکن است به تنهایی بر وزن "فاعلاتن مف / فاعلن فع لن" خوانده شود. عدم آشنایی با قواعد تقطیع و ضرورات خوانشی و عدم تشخیص این اوزان از اوزان دوری خوانش این ابیات را دشوار می کند.

این مسأله، شکل ها و عوامل گوناگونی دارد که نیازمند کشف و بررسی است. لذا لازم است از اوزان دوری تعریف دقیق و علمی شده و روش تشخیص آن ها از شبه دوری و دووجهی ارائه شود.

مسأله‌ی دیگر این که اگر چه اوزان دوری در عروض عربی وجود ندارد اما شاعران ایرانی بر این اوزان، اشعار عربی سروده اند. فقدانِ وزن دوری در زبان عربی به این دلیل است که آخرِ اکثر کلمات در آن زبان، اعراب می گیرد – مگر کلمه‌ی آخر جمله که به ضرورت، وقف شود – و هجای کشیده در وسط شعر عربی ظاهر نمی شود، در حالی که در وسط وزن دوری می توان هجای کشیده آورد. وجود وزن دوری در زبان فارسی و نبود آن در عربی از وجوه برجسته تفارق وزن شعر این دو زبان است. از آنجا که وزن دوری، خاص شعر فارسی است پس ظاهراً نباید از اختیارات عروض عربی در آن ها استفاده شود، لکن شواهدی مبنی بر وجودِ اختیارات عروض عربی در اشعار فارسی بر وزن دوری، دیده می شود (مثل عکس اختیار تسکین در شعر خاقانی، مولوی، حزین و ...) و حتی اشعار عربی در این اوزانِ خاص فارسی سروده شده است؛ مانند بیت زیر از حافظ:

یا مبسماً یحاکی! / درجاً من اللآلی یارب چه درخور آمد / گردش خط هلالی

(حافظ، ۱۳۷۷ : غ ٤٦۲)

بنابراین رابطه وزن دوری و عروض عربی هم، جای تأمل و بررسی دارد.

این موارد و مسائلی از این دست، نگارنده را بر آن داشت تا در ضمن مطالعه در سیر تاریخی این

نوع اوزان در شعر فارسی تا پایان قرن ششم (سبک خراسانی و آذربایجانی) و تقسیم بندی آن ها، پاسخی برای این سوالات بیابد:

۱- ویژگی‌های وزن دوری و علائم ممیزه‌ی آن از شبه دوری چیست؟ و چرا از سوی شاعران، با اوزان شبه دوری به شکل غیر دوری برخورد شده است، در حالی که عروضیان آن ها را دوری تلقی کرده اند؟

۲- خاستگاه وزن دوری کجاست و اولین اشعار بر وزن دوری به چه زمانی و چه کسانی تعلق دارد؟ آیا این اوزان شکل تکامل یافته اوزان کوتاه اشعار عامیانه‌ی دوره‌ی ساسانی و پیش از آن نمی تواند باشد؟

۳- اوزان دوری تا اواخر قرن ششم کدامند و چه اوزانی پرکاربردترند؟

٤- موسیقی درونی (صنایع لفظی) و کناری (قافیه و ردیف) در اوزان دوری چه نقشی دارند؟

۵- محتوای غالب اشعار بر وزن دوری را چه موضوعاتی دربرمی گیرد؟

٦- اختیارات خاص اوزان دوری کدامند و جواز استفاده شاعران از اختیارات خاص عروض عربی در اوزان خاص فارسی مانند دوری چیست؟

فرضیه ها

بدیهی است که فرضیه هایی برای این مسائل حدس زده می شود:

۱- احتمالاً به دلیل ریتم تند و وفور هجای کوتاه در برخی اوزان دوری، با آنها به شکل غیر دوری برخورد شده و ظاهر شبه دوریِ آن، عروضیان را دچار اشتباه کرده است؛ ولی قطعاً با کشف یک ویژگی مشترک در شبه دوری ها می توان برای همیشه آن ها را از دوری ها جدا کرد و راه حلی برای این مسأله‌ی چند صد ساله پیدا کرد.

۲- قدیمی ترین اوزان دوری گویا از ابداعات رودکی (قرن چهار) و متأثر از اوزان اشعار کوتاه عامیانه است.

۳- اوزان دوری تا اواخر قرن ششم شاید بیشتر برساخته از فرعیاتِ وزن مضارع (مفاعیلن فاعلاتن) باشد.

٤- صنایع لفظی پرکاربرد در این اوزان "سجع متوازی و مطرف" می باشد و به نظر می رسد ردیف طولانی در این اوزان بیش از وزن غیر دوری به کار رفته باشد.
٥- به نظر می رسد وزن دوری بیشتر مناسب مجالس بزم و توصیف پدیده های خوشایند و طربناک و گویای لحظات شادمانی شاعران بوده است.
٦- استفاده از اختیارت عروض عربی با انگیزه تفنن موسیقایی، در شعر فارسی مشروط به خارج نشدن از وزن اصلی و تبدیل نشدن آن به وزن رایج دیگر است.

پیشینه‌ی موضوع تحقیق

در باب وزن دوری در کتب عروضی، اشارات کوتاهی شده و فقط دو تحقیق قابل توجه صورت گرفته است:

١- مقاله‌ی "درباره طبقه بندی وزن های شعر فارسی (بحث روش)"، ابوالحسن نجفی، در مجله *"آشنایی با دانش"*، ش ٧ (١٣٥٩)، دانشگاه آزاد ایران: صص ٥٩١ – ٦٢٥.

ایشان در مقاله‌ی خود از صفحه ٦٠٥ تا ٦١٣ در ضمن نقدِ روش های عروضیان در طبقه بندی اوزان، به اوزان دوری پرداخته است و علتِ ناکارآمدی روش های دستگاه های عروضی را در عدم شناخت دقیق عروضیان از اوزان دوری و اوزان مشابه دوری می داند.

٢- مقاله‌ی "بررسی اوزان دوری"، تقی وحیدیان کامیار، در مجموعه مقالات تحقیقی علمی "*فرخنده‌پیام*" (یادگار نامه استاد غلامحسین یوسفی)، (١٣٦٠)، دانشگاه مشهد: صص ٤٨٧ – ٥٠٣.

این مقاله در معرفی ساختار اوزان دوری است و نگارنده‌ی آن، در تلاش است مانند استادنجفی به ذکر ویژگی های وزن دوری و تشخیص آن از شبه دوری بپردازد. این مقاله علمی تر از مقاله‌ی فوق عمل کرده است اما خالی از اشتباه نیست که در فصل سوم به آن ها اشاره خواهد شد. نکته‌ی جالب توجه این که دکتر وحیدیان در کتاب عروضی خود یعنی "*بررسی منشاء وزن شعر فارسی*" هر چند استاد نجفی را در این باره پیشرو تر از خود می داند (وحیدیان،١٣٧٠: ١١٥) اما در مقاله‌ی مذکور اشاره ای به مقاله‌ی ایشان نکرده است؛ شاید نگارش هر دو مقاله در یک سال (١٣٥٩) حاکی از این مطلب باشد که هر دو محقق بی خبر از کار هم، به این موضوع واحد پرداخته اند.

تحقیقات مربوط به شعر فارسی در قرن سوم تا ششم که قلمرو مطالعاتی این تحقیق است، نیز تنها به معرفی شعرا، گردآوری اشعار و موضوعات آن ها بسنده کرده اند و مطلبی درباره‌ی وزن دوری آن ها ندارند. اهمّ این پژوهش ها عبارت اند از:

۱- *اشعار پراکنده*، ژیلبر لازار(Gilbert Lazard)، (۱۹۶۳م/ ۱۳٤۲ش) تهران: انستیتو ایران و فرانسه

۲- *سبک خراسانی در شعر فارسی*، محمد جعفر محجوب، (۱۳۵۰) دانشگاه تربیت معلم تهران

۳- *پیشاهنگان شعر فارسی*، محمد دبیرسیاقی، (۱۳۵٦) تهران: کتاب های جیبی

٤- *شرح احوال و اشعار شاعران بی دیوان*، محمود مدّبری، (۱۳۷۰) تهران: نشر پانوس

کتاب اخیر جامع ترین تحقیق در وضعیت شعر فارسی در پیش از قرن ششم است، لکن در این کتاب از "ابو بکر زین الدین بن اسماعیل وراق هروی ازرقی" (م. بعد از ٤٦٥ ه.) که دیوانش در سال ۱۳۳٦ به اهتمام سعید نفیسی تصحیح و توسط انتشارات زوار منتشر شده است، حتی در مقدمه کتاب هم ذیل شاعران بادیوان ذکری نرفته است و مؤلف فقط یک بار در صفحه‌ی ۱٤۰ در حاشیه، گزارش انتساب بیتی از معروفی بلخی به ازرقی را ذکر کرده است.

ضرورت، اهمیت و هدف تحقیق

یافتن منشاء و خاستگاه اوزان خوش آهنگ دوری در شعر فارسی و تعریف و تشخیص آن ها از شبه دوری ها و این که از چه ویژگی های موسیقایی خاصی برخوردار بوده و مواردی از این دست، نگارنده را به بررسی این موضوع واداشت تا این تحقیق آغازی باشد برای ادامه‌ی این مطالعه در شعر پس از قرن ششم؛ و نیز در این راستا خلاقیت مبدعان اوزان دوری و میزان استقبال شاعران از هم در این حوزه، کشف و بررسی شود. این موضوع که عدم شناخت وزن های دوری عامل اصلی ناکار آمدی کتب عروض است اهمیت مسأله‌ی وزن های دوری را دوچندان می کند، اوزانی که با گذشت صد ها سال از تدوین عروض باز هم نیاز به کاوش دارد. نگارنده با توجه به اهمیت این مسأله‌ی عروضی با انتخاب این موضوع در نظر دارد که بازتعریفی علمی از اوزان دوری ارائه داده و ویژگی ها و انواع آن را در شعر سنتی فارسی بررسی کند.

روش تحقیق

پس از ذکر مبانی و تعریف کلیات در فصل اول که مقدمه ورود به بحث اصلی است در فصل دوم گزارشی از وضع وزن شعر در ایران قدیم ارائه شده است. اشعاری که در فصل دوم آمده است گزیده ای از اهمّ قدیمی ترین متون شعری ایران در دوره‌ی ساسانی و پیش از آن است. انگیزه‌ی آوردن این فصل پیش از بررسی اوزان دوری به این دلیل است که اوزان برخی از اشعار دوره‌ی ساسانی، خاستگاه اوزان دوری است. در فصل سوم به کم و کیف اوزان دوری پرداخته و نظرات پیرامون این مسأله تحلیل شده است. در فصل چهارم اشعار فارسی بر وزن دوری از قرن سوم تا ششم از منابع موجود گردآوردی و در متن، گزارش و بررسی شده است.

فصل اول

کلیات و تعاریف

مقدمه

در این فصل به تعریف وزن شعر و برخی اصطلاحات کلیدی عروضی پرداخته شده و نیز قواعد، اختیارات، ضرورات خوانش بیت و استثنائات عروضی توضیح داده شده است. آشنایی با این مقدمات، زمینه را برای ورود به بحث اصلی و اختصاصی وزن دوری فراهم می کند.

۱–۱ انواع وزن شعر

هر کلمه از یک یا چند هجا ساخته می شود؛ «هجا مجموعه ای از یک مصوت و یک یا دو یا سه صامت است [...] که در یک دم و بازدم ادا می شود»(شمیسا، ۱۳۸٦الف: ۲۹). به وزنی که بر تعداد هجاها تأکید کند کمّی و وزنی که بر کیفیت کوتاهی و بلندی هجاها تکیه داشته باشد کیفی گفته می شود و بعبارتی؛ وزن ها اصولا یا کمّی هستند یا کیفی؛ کمی مانند عددی و امتدادی؛ کیفی مانند تکیه ای و نواختی.

«عددی: مبتنی بر تساوی تعداد هجاهای هر مصراع است: مانند وزن شعر در زبان فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و ایران قدیم.

کمی یا امتدادی: مبتنی بر امتداد زمانی یعنی کمیت (کوتاهی و بلندی) هجاهاست: مانند عربی، فارسی، سنسکریت، یونانی باستان و لاتین.

تکیه ای: مبتنی بر تکیه ای است که بر هجاها واقع می شود: مانند انگلیسی و آلمانی.

نواختی یا آهنگی: وزن بر حسب زیر و بمی هجاها مشخص می شود: مثل چینی و ویتنامی» (خانلری، ۱۳۸٦: ۲٤)

وزن ضربی و طنینی را هم از اوزان کیفی دانسته اند:

«ضربی: از نظم اصوات (هجا ها) به حسب شدت و ضعف آن ها پدید می آید.

طنینی: به حسب زنگ و طنین اصوات، نظمی ایجاد می شود» (همانجا)

نکته‌ی قابل توجه این که وزن عددی گاهی به خطا "هجایی" خوانده می شود (همان:۲۷) و نیز به اوزان کمی یا امتدادی وزن "عروضی" نیز می گویند. «در هر زبانی یکی از این انواع وزن معمول است و اتخاذ هر نوع وزن از روی تفنن نیست بل‌که با صفات و خصایص تلفظ زبان ارتباط دارد»(همانجا)

۱–۲ عروض و وزن شعر

«عروض میزان کلام منظوم است و آن "فعول"ی است به معنای مفعول یعنی "معروضٌعلیه" شعر است؛ شعر را بر آن عرض کنند تا موزونِ آن از ناموزون پدید آید؛ بناءِ اوزانِ عروض بر"فـعل" است» (شمیسا، ۱۳۸٦ ب: ۸۲–۸۳).

در عروض فارسی و عربی، وزن شعر را چنین معنی کرده اند:

به عقیده‌ی قدما «وزن هیاتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیات لذتی مخصوص یابد» (خواجه نصیر،۱۳٦۹: ۲۲) و امروزه این گونه تعبیر می‌شود: «وزن، نظم و تناسب خاصی است در اصوات شعر. اصوات را در قدیم متحرک و ساکن و امروزه هجا حساب می کنند. از هر ترتیب و توالی منظم و مخصوصی از هجاها، وزن خاصی ایجاد می شود» (شمیسا، همان: ۱۸۱).

«علم عروض را بنا به روایات مختلف، [ابو عبدالرحمن] خلیل بن احمد [بصری فراهیدی] (۱۰۰؟–۱۷۰؟ق.)، بی سابقه‌ی تعلم نزد استاد، تدوین کرد»(صفا، ۱۳۷۸ ج. ۱: ۱۲۹). البته ابوریحان بیرونی (۳٦۲ – ٤٤۰ ه.ق.) در اصالت ابتکار خلیل شبهه می بیند و در "*تحقیق ماللهند*" هنگام بحث از قواعد اوزان شعر هندی و مقایسه‌ی آن با عروض عرب اشاره ای به این معنی دارد [مثلاً: نشانه‌ی ساکن ">" و متحرک "|" (بیرونی، ۱۳۷٦: ۱۰۵) و نیز نحوه‌ی تقطیع ابیات در صفحه ۱۱۵] علاوه بر اشاره ای که آن دانشمند بزرگ به امکان استفاده‌ی خلیل از اصول علمی عروض هند کرده است، مشابهت های متعدد میان عروض عرب و هند وجود دارد که شایان توجه است» (خانلری، همان: ۸٤–۸۵).

درباره‌ی این مشابهت ها ابوریحان معتقد است: عروض عرب از عروض آریایی پیش از اسلام اقتباس شده و نیز برخی اصطلاحات عروضی مثل "*وتد و سبب*" از اصطلاحات عروضی قدیم آریایی "*وَ ر تَـه و سَـبُـلـه*" گرفته شده و نیز "*اُرْل* " یا "*اُرْی*"، به معنای جزء آخر نیمهٔ اول بیت، اصطلاحی آریایی است و بی شباهت به ریشه "عرض" در واژه عروض نیست.[۱]

[۱] – ر.ک: *تحقیق ما للهند من مقولة مقبولة فی العقل أو مرذولة*، ابوریحان بیرونی (۱۳۷٦) قم: بیدار. باب فی النحو و الشعر، صص ۱۰٤ –۱۱۷

ارتباط اعراب با ایرانیان در تمدن حیره و ظهور نهضت ترجمه در قرن دوم هجری را نیز می‌توان زمینه ساز تدوین چنین علومی دانست.

۱–۳ دایره های اولیه‌ی عروض

«خلیل اوزان اصلی را در ۵ دایره قرار داده بود:

مختلفه: طویل (فعولن مفاعیلن) مدید (فاعلاتن فاعلن) بسیط (مستفعلن فاعلن)

مؤتلفه: وافر (مفاعلتن) کامل (متفاعلن)

مجتلبه: هزج (مفاعیلن) رمل (فاعلاتن) رجز (مستفعلن)

مشتبهه: منسرح (مستفعلن مفعولاتُ) خفیف (فاعلاتن مستفعلن) مضارع (مفاعیلن فاعلاتن) مقتضب (مفعولات مستفعلن مستفعلن) سریع (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) مجتث (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)

متفقه: متقارب (فعولن)؛ اخفشِ [اوسطِ] نحوی (م.۲۲۰ یا ۲۲۱ق.) [شاگرد خلیل و استاد سیبویـهِ] متدارک (فاعلن) را هم از همین دایره استخراج کرد» (خانلری، همان: ۱٦٦–۱٦۷).

بحر مُشاکل (فاعلاتن مفاعیلن) را هم می توان از مشتبهه مستخرج دانست که ظاهراً عروضیان به این موضوع اشاره نکرده اند. دوایر دیگری هم بعدها توسط ایرانیان به این موارد افزوده شد.

و نیز بحر عریض (فعولن فاعلاتن) و عمیق (فاعلن فاعلاتن) که توسط عروضیان ایرانی ساخته شده اند، از دایره‌ی مختلفه، مستخرج است.

بر این اساس که اوزان اصلی یا متفقند یا متناوب، می توان این دوایر را در دو دسته قرار داد:

متفق الارکان: دوایر مجتلبه، متفقه و مؤتلفه.

متناوب الارکان: دوایر مختلفه و مشتبهه؛ بعلاوه اوزان مستحدثِ "جدید" (فاعلاتن فاعلاتن مستفع‌لن) و "قریب" (مفاعیلن مفاعیلن فاع‌لاتن) که دو مورد اخیر همواره مسدس اند.

بنا بر این «افاعیل عروضی به دو طریق زیر با هم جمع می شوند و وزن مصراع را به وجود می-آورند:

متفق الارکان؛ مانند: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

متناوب الارکان؛ مانند: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

قدما گاهی برخی اوزان را به غلط به صورت مختلف الارکان هم رکن بندی می کردند که همواره قابل تبدیل به دو نوع فوق است» (شمیسا، همان: ۱۸۱)

مثلاً: "مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن" را که در قدیم مختلف می دانسته اند، می توانیم وزن متناوب "فاعیل فاعلات مفاعیل فاعلا" و منشق از همان مفاعیلن فاعلاتن بدانیم.

به زبان عروض علمی «اوزان شعر فارسی منطقاً یا از نوع متفق (= متحد) الارکان هستند یا متناوب الارکان» (همان: ۳۷) مثلاً: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" متفقاً از فاعلاتن (بحر رمل) ساخته شده است ولی "مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن" (فاعیل فاعلات مفاعیل فاعلا = بحر مضارع) از تناوب ارکان فرعیِ دو رکن اصلی فاعلاتن و مفاعیلن متشکل است. اوزان دوری از هر دو نوع متفق و متناوب ساخته می شود و چون در واقع از تناوب دو رکن متفاوت تشکیل می شود به وزن دوری، متناوب نیز گفته می شود. البته در فصل سوم خواهیم دید که هر وزن متناوبی، لزوماً دوری نیست.

۱–۴ طبقه بندی اوزان شعر فارسی

«کتاب های عروض برای طبقه بندی این اوزان از قدیم تا امروز یکی از شیوه های زیر را اختیار کرده اند:

۱–۴–۱ شیوه سنتی:

واضع آن خلیل ابن احمد است و بعداً در کتاب های "*المعجم فی معاییر اشعار العجم*" از شمس قیس رازی و "*معیار الاشعار*" خواجه نصیر الدین طوسی (هر دو قرن هفتم) و "*نفایس الفنون*" شمس الدین محمد بن محمود آملی و "*عروض همایون*" یا "*میزان الاوزان*" از عبدالقهار بن اسحق شریف (هر دو قرن هشتم) ادامه یافته و به عروض"*سیفی*" بخاری (قرن نهم) و "*شجرة العروض*" سید مظفرعلی اسیر و "*زبدة العروض*" احمدحسن‌خان صاحب سالک و "*بحورالالحان*" فرصت الدوله‌ی شیرازی و "*دُرّه‌ی نجفی*" از غفار نجفقلی میرزا معزی (آقا سردار) در قرن چهاردهم منتهی شده است و در آخر به "*بدیع و قافیه و عروض دبیرستان*" جلال الدین همایی (۱۳۳۶ه.ش.) رسیده است.

۱–۴–۲ شیوه دکتر پرویز ناتل خانلری: در *وزن شعر فارسی* (چاپ اول ۱۳۳۷)

۱–۴–۳ شیوه استاد مسعود فرزاد: در *مجموعه اوزان شعری فارسی* (مجله‌ی خرد و کوشش، دفتر چهارم، شیراز: بهمن ۱۳٤۹)

۱–۴–۴ شیوه الول ساتن[1]: در کتاب عروض فارسی[2] (چاپ لندن ۱۹۷٦)» (همان: ۵۹۳).

«از سه شیوه جدید طبقه‌بندی وزن ها، شیوه استاد فرزاد منضبط‌ترین و در عین حال "مِن‌عندی" ترین و دشوارترین است و بیش ترین مقدار وزن شعر فارسی را [تا دهه ۱۳٦۰] به دست می دهد. شیوه خانلری نامنضبط‌تر ولی در عین حال ساده‌تر و با ذوق سلیم موافق‌تر است و کم ترین مقدار وزن شعر فارسی را عرضه می کند. شیوه ساتن منطقی‌تر و مرتب‌تر از هر سه شیوه است اما به سبب عدم توضیح کافی در راهنمایی جوینده و فقدان عینی ضوابط حاکم بر تشکیل گروه ها عملاً کارآیی چندانی ندارد»(همان:٦۲٤).

علاوه بر روش های فوق روش دکتر مهدی حمیدی شیرازی در "*عروض حمیدی*" (نشر پیروز: ۱۳٤۲) هم تازه است که به سبب روش ذهنی و من عندی، استاد نجفی در مقاله‌ی خود پیرامون روش ها، آن را بررسی نمی کند؛ البته در کتاب "*وزن شناسی و عروض*" از ایرج کابلی (نشر آگاه: ۱۳۷٦)، در صفحات ۱۰۰ – ۱۰۳ مورد نقد قرار گرفته است. در دوره‌ی جدید هم روش های زیادی برای مطالعه‌ی عروض از سوی عروضیان اتخاذ شده است که نگارنده معتقد است کامل ترین شیوه در دستگاه عروضی ایرج کابلی، در کتاب مذکور است؛ پرداختن به روش وی بحث را به درازا می کشد.

استاد نجفی پس از بررسی این چند شیوه و بیان کاستی ها و لغزش های آن ها از وجود وزن های تکراری در طبقه بندی ها و تشخیص اشتباه و خلط اوزان و... خبر میدهد و می نویسد:

«منشاء این اشتباهات یا اختلافات از کجاست؟ درواقع منشاء این اشکال (اختلاف دستگاه ها و اشتباه عروضیان) که گرفتاری بزرگ عروض سنتی و تقریبا همه کتاب های عروض بوده است در خلط وزن دوری با وزن غیر دوری است» (همان: ٦۰۵). البته در این تقابل، در برابر وزن دوری، اصطلاح "شبه دوری" مناسب تر از غیر دوری است زیرا مثلاً تشخیص غیر دوری بودن "فاعلاتن مفاعلن فعلن" یا

[1] -Elwel Sutten

[2] -The persian Metres

"فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" ساده است؛ عروضیان در تعیین دوری بودن یا نبودن اوزانی از نوع زیر دچار مشکل شده اند که در این تحقیق "شبه دوری، یا متناوبِ غیر دوری" نامیده می شود:

"فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن"

اوزانی این چنین، ظاهراً دوری هستند و در دستگاه های عروضی، از سوی عروضیان ذیل اوزان دوری آمده اند ولی اشعار بر این وزن از سوی شعرا همگی غیر دوری تلقی شده است:

مژه سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ز فریبِ او بیاندیش و غلط مکن نگارا!

(حافظ، همان: غ ٦)

۱–۵ علائم و اصطلاحات

برای بحث پیرامون هر مسأله‌ی عروضی، آشنایی با چند اصطلاح عروضی ضروری می نماید:

۱–۵–۱ حرف ساکن: «هر حرفی که در تلفظ آن یکی از سه حرکت فتحه، کسره و ضمه روشن نگردد.» (شمیسا، همان: ۷۰) مانند "ن" در "من" و به عقیده قدما "ا" در "ما" زیرا مصوت های کشیده را ساکن می پنداشتند.

۱–۵–۲ حرف متحرک: «هر حرفی که در تلفظ آن یکی از سه حرکت فتحه، کسره و ضمه روشن شود.» (همان: ۱۱۷) مانند "م" در "من و ما".

۱–۵–۳ هجای کوتاه و بلند: «در قدیم تقطیع به وسیله‌ی "۰ و ۱" صورت می گرفت "۰" نشانه‌ی حرکت و "۱" نشانه‌ی سکون بود» (همان: ۳۹) مثلاً فعولن را با "۰ ۱۰ ۱۰" نشان می دادند. در عروض جدید، متحرک "۰" را هجای کوتاه نامیده و با "U" نشان می دهند و علامت "–" را به جای (متحرک + ساکن) یا همان "۱۰"، بعنوان هجای بلند به کار می برند.

در این تحقیق به پیروی از عروض جدید برای هجای کوتاه از نشانه‌ی "U" و برای هجای بلند از نشانه‌ی "– " استفاده شده است. در عروض از شیوه های گوناگون همنشینی ساکن و متحرک نسبت های زیر به دست می آید که اصطلاحاً در سه مدار "سبب، وتد و فاصله" خلاصه می شود:

۱–۵–۴سبب: دو نوع است:

«خفیف: یک متحرک و یک ساکن: مانند "غم": با علامت قدیمی ۱۰ و نشانه‌ی جدید –
ثقیل: دو متحرک متوالیست که با آن هیچ ساکن ملفوظ نگردد، مانند "همه": ۰۰ یا UU»
(همان:۷۰–۷۱)

۱–۵–۵وتد: دو نوع است:

«مقرون یا مجموع: دو متحرک و یک ساکن: مانند "مگر": ۱۰ ۰ یا U -
مفروق: دو متحرک بر دو طرف یک ساکن: مثل "ناله": ۱۰ ۰ یا - U » (همان: ۱۸۱)

۱–۵–۶فاصله: دو نوع است:

«صغری: مرکّب است از دو سبب: اول ثقیل و دوم خفیف که مجموعاً مساوی است با سه متحرک و یک ساکن: مانند "بدهم": فَعَلَن: ۱۰ ۰ ۰ یاU U -
کبری: از سببی ثقیل و وتدی مجموع (مقرون) که مجموعاً مساوی است با چهار متحرک و یک ساکن: "ببرمش": فَعَلَتَن: ۱۰ ۰ ۰ ۰ یا UUU - » (همان: ۸۷)

۱–۵–۷"و" غیر دوری: «واوِ میانی مصراع که اگر حذف شود وزن دوری می شود.» (همان:۲۱۰)
مانند "و" در مصراع دوم بیت زیر:

به جایی رسید عشق که بر جای جان نشست سلامت کناره کرد و خرد در میان نشست
(خاقانی،۱۳۷۵: ۵۷۱)

۱–۵–۸موسیقی بیرونی: «جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعر هایی که در یک وزن سروده شده اند قابل تطبیق است. مثلاً تمام شعر هایی که در بحر متقارب سروده شده اند به لحاظ موسیقی بیرونی، یکسانند.» (شفیعی،۱۳۸٤: ۳۹۱) «همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجا ها و تکیه ها» (همان: ۵۱).

۱–۵–۹ موسیقی کناری: در مقابل موسیقی بیرونی «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست (عکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت یکسان است). جلوه های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه‌ی آن قافیه و ردیف است و تکرارها و ترجیع ها» (همان: ۳۹۱).

۱–۵–۱۰ موسیقی درونی: «عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر» (همان: ۵۱) «هر کدام از جلوه های تنوع و تکرار که در نظام آواها از مقوله‌ی موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه‌ی مفهومی این نوع موسیقی قرار می گیرد. یعنی مجموعه هماهنگی هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید، جلوه های این نوع موسیقی است [...] از انواع شناخته شده‌ی آن انواع جناس ها را باید یاد آور شویم [...] این قلمرو موسیقی شعر مهمترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسی بسیاری از شاهکار های ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (همان: ۳۹۲).

۱–۵–۱۱ ترصیع: «حداقل دو جمله (و یا به قول قدما دو فقره) اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار گیرند. مانند: زبانش توان ستایش نداشت / روانش گمان نیایش نداشت»(شمیسا،۱۳۸٦ج:٤٠) با توجه به این که مصراع در وزن دوری حکم بیت در وزن غیر دوری را دارد، می توانیم در وزن دوری قائل به آرایه‌ی ترصیع و موازنه در طول مصراع باشیم؛ مانند این بیت معزی:

عالی جلال دولت / باقی جمال ملت دارنده‌ی زمانه / شاهنشه معظم (معزی، ۱۳۸۵: ٤۳۷)

۱–۵–۱۲ موازنه یا مماثله: «هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیله‌ی تقابل اسجاع متوازن؛ مانند: گردون چه خواهد از من بیچاره‌ی ضعیف / گیتی چه خواهد از من درمانده‌ی گدای» (همان:٤١)

۱–۵–۱۳ مصرّع: «چون قافیه در هر دو مصراع رعایت شده باشد آن بیت را مصرّع گویند» (همایی، ۱۳۸۹: ۷۱)

۱–۵–۱۴ بیت فاصله: بیتی که بین بندها یا خانه های ترکیب بند و ترجیع بند فاصله می اندازد و «در ترجیع بند، بندگردان و در ترکیب بند، بند ترکیب می گویند.» (همایی: ۱۱۹)

۱–۶ قواعد تقطیع

۱-۶-۱ قواعد پایان بندی مصراع

از این قرار است که کمیت هجاهای فارسی در پایان مصراع مساوی است و برابر است با یک بلند. «هجای کوتاه در آخر مصراع بلند حساب می شود [...] و نیز شاعر حق دارد یک یا دو صامت اضافه بر وزن در آخرمصراع بیاورد» (ر.ک: شمیسا، الف: ٤٩–٥٠).

مانند: نبندی زان میان طرفی کمروار / اگر خود را ببینی در میانه (حافظ، همان: غ ٤٢٦) که در تقطیع، "وار" و "نِ" هردو بلند حساب می شود.

«در اوزان دوری که هر مصراع به دو نیم‌مصراع مستقل قابل تقسیم است – وسط مصراع حکم آخر مصراع را پیدا می کند– این حکم در وسط مصراع نیز صدق می کند» (شمیسا،همان: ۵۳) مانند:

حافظ چه نالی / گر وصل خواهی خون بایدت خورد / در گاه و بی گاه

(حافظ، همان: غ ٤١٨)

۱-۶-۲ حذف /ن/ ساکن

واج /ن/ ساکن بعد از مصوت بلند از تقطیع ساقط است (شمیسا، همان: ۳۲ و ۵۲) مثلاً در ابیات معروف زیر از حافظ:

به بوی نافه ای کآخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل ها

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل ها

در کلمات "زان، خون، رنگین و مغان" حرف ساکنِ /ن/ از تقطیع ساقط است.

۱-۶-۳ تقطیع صامت