معـــ

محمد فشارکی

استاد زبان و ادبیات فارسی

مای وزن

علاوه بر خویشی، مرا با مرحوم استاد ابوالحسن نجفی انس و الفتی دیرینه بود. البته در پاره‌ای از مسائلِ عروض، عقایدِ مرا نمی‌پذیرفت و برخی از نظریاتِ او در این باب، موافقِ طبع من نبود. ایشان مقاله‌ای مفصل در بابِ «اختیاراتِ شاعری» دارد که در سال‌های پیش به قلمِ بنده و استاد زنده‌یاد دکتر ساسان سپنتا نقد شد (رک. ***وحید***، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۹، آذر ۱۳۵۳). دریغ آنکه کتابِ ***اختیارات شاعری*** ایشان، همزمان با درگذشتِ این بزرگمردِ تحقیق و ترجمه به چاپ رسید. اینجانب پس از بررسی‌هایی که در طولِ بیش از پنجاه سال انجام داده‌ام، صراطِ خلیل‌بن احمد را هنوز اصلِ عروض و استادان؛ وزیری و خانلری را پیشگامانِ عروضِ نو به‌شمار می‌آورم. البته مرحوم ابوالحسن نجفی همین آرایِ مرا هم برنمی‌تافت و نظرهای دگر داشت.

استاد ابوالحسن نجفی، امام‌المترجمین در ترجمه، خصوصاً از زبان فرانسه بی‌نظیر بود. بزرگا مردا که او بود.

مقدمه

الف - اشاره‌ای به تاریخ آهنگ‌شناسی شعر فارسی

تقریباً معروف و برای اکثر عروضیان محقّق است که واضعِ عروضِ عرب، خلیل بن احمد عروضی (متوفی ۱۷۰ ه.ق) است. اصولِ موضوعهٔ او، بیش از هزار سال، مورد تصدیق و تصویب عامّهٔ عروض‌دانان بوده است. حتی در تبویب و تفصیل بعضی اصطلاحات و قواعد و قوالب و افاعیل عروضی، یگانه مرجع، او را می‌شمارند و کمتر بوی مخالفت قدما در این اصل شنیده شده است. در همین راستا «جوهری» صاحب ***صحاح اللغة*** از معدود افرادی است که در اصولِ موضوعهٔ «خلیل» شک روا داشته و گفته است:

و قد اجازَذلک الخلیلُ
و لا أقول فیه ما یقولُ

(زمخشری، ۱۳۶۹: ۴۵)

اما در اینکه واضعِ عروض، خلیل بن احمد است؛ کسی شک نکرده است و تنها کسی که در این باب بت‌شکنی کرده و در این اعتقادِ مسلّم و مُتقَن عروضیان تشکیک روا داشته، دانشمند ایرانیِ قرنِ پنجم هجری، ابوریحان بیرونی (متوفی ۴۴۰ هـ.، ۱۰۴۸ م) است. بیانِ بیرونی آن‌چنان متقن و استوار است که حتی بعضی محققان عروض عرب، آن را پذیرفته و تأیید کرده و عبارتی از او را آورده‌اند: «و من المُمکن اَن یکون الخلیلُ بن احمد سَمعَ انَّ للهندِ موازینَ للاشعار کما ظنَّ به النّاسُ» (بیرونی: ۱۳۵۲، مقدمه) همچنان که در اصلی دیگر از اصولِ اعتقادی که «ابوالاسود دوئلی» را واضعِ علم نحو دانسته‌اند و چنین داستان‌بافی کرده که دختر ابوالاسود روزی بدو گفت: «یا اَبَتِ ما احسنُ السماء» «به ضم احسن» و پدر سخنش را تمام کرده که: «نحومها» پدر چنین گمان کرد که دختر از ستارگان آسمان سخن می‌گوید، چه «اَحسن» را به ضم نون خواند، بعد دختر گفت این را نگفتم، بلکه از باب تعجب بیان داشتم «ما احسن» که از باب تعجب است پدر بدو گفت: پس در این هنگام باید به فتح «احسن» و «سماء» بیان داری «چقدر آسمان زیباست». بیرونی حکایاتی از هندیان قدیم می‌آورد که حاکی از این التباس در اِعراب کلمات است. (زمخشری، ***مقدمة القسطاس***: ۹)

حتی مصطلحاتِ عروضی، سبب و وتد و اصل کلمهٔ عروض (Arya) همه را مقتبس از آهنگ‌شناسی آریاییان قدیم می‌داند.

قصد من تحقیق در این مسائل نیست چه، به حد کافی مطالبی در این باب ارائه شده از جمله استاد خانلری در ***وزن شعر فارسی***، صفحهٔ ۸۵ و خود نگارنده در بعضی مقالات منتشر شده از این مباحث آورده است. منظور این است که اشاره‌ای به سابقهٔ آهنگ‌شناسی شعر فارسی کرده باشیم تا خوانندهٔ ایرانی به سابقهٔ چندهزار سالهٔ فرهنگ این مرز و بوم خود کمی آگاهی یابد و این سخن را که اعلام عرب همچون «خلیل بن احمد و ابوالأسود و...» را از مُبدِعان ادب و علوم ادبی ایران معرفی کرده‌اند، با دیدهٔ تأمل نگاه کنند و یقین بدانند که ریشهٔ همهٔ علوم ادبی و عقلی از ایران و هند و قوم آریا سر زده و به جاهای دیگر رفته و باز از آنجا به جایگاه اصلی به‌عنوان تحفه‌های بهشتی عرضه شده است!

اینجانب پس از بررسی‌هایی که در طولِ بیش از پنجاه سال انجام داده‌ام، صراطِ خلیل‌بن احمد را هنوز اصلِ عروض و استادان؛ وزیری و خانلری را پیشگامانِ عروضِ نو به‌شمار می‌آورم. البته مرحوم ابوالحسن نجفی همین آرایِ مرا هم برنمی‌تافت و نظرهای دگر داشت. استاد ابوالحسن نجفی، امام‌المترجمین در ترجمه، خصوصاً از زبان فرانسه بی‌نظیر بود. بزرگا مردا که او بود.

تَعلّموا مِنّا و تَفاخَروا عَلَینا

کافی است نگاهی به تاریخ علم و تطور لغت و صرف و نحو و فلسفه بیندازید و خود داوری کنید. سیبویه اولین نحوی عرب ایرانی بوده، سهروردی حکمت خود را خسروانی نامیده و از حکمای پهلوی گرفته است:

البَهلویّونَ الوجودُ عندَهم
حقیقةٌ ذاتُ تشککٍ تعُم

(حکیم سبزواری)

حکیم سبزواری بحث اصالت وجود را از حکمای پهلوی می‌داند تا برسد به مباحث ناگفتنی دیگر.

در راستای عروض هم باید نتیجه گرفت که خلیل با هوش سرشار خود مبانی آهنگ‌شناسی ایرانی را از ایرانیان ادیب گرفته و با شعر جاهلی تطبیق داده و به‌صورت کنونی در آورده است. گفتنی است که یکی از قدیمی‌ترین اشعار موزون جهان به زبان و خط اوستایی از ایرانیان است. یعنی سرودهای گاتها گاهان کتاب گاتهای زردشت که به شعر است و شکی در انتساب و اصالت آن نیست، متعلق به هزارهٔ دوم پیش از میلاد، حدود چهار هزار سال پیش از این موجود است. اصل و ترجمهٔ آن به تحقیق بزرگان ایران‌شناسی نشر یافته است. چگونه می‌توان انگاشت ملتی با این سابقهٔ فرهنگی که شعار نیست و واقعیت است و اسنادش در اختیار محققان است و گاتهای زردشت موجود و حاضر است، از خلیل بن احمد، عروض خود را فراگرفته باشد. زهی تصور باطل، زهی خیال محال!

با سخنی از استاد فقید و آزادهٔ خراسانی، احمدعلی رجایی بخارایی، این بحث را به پایان می‌برم:

«به موجب اسناد و شواهد که دیدیم شعر فارسی پیش از اسلام و پس از آن از وزن هجایی و گاه عروضی برخوردار بوده است و جز این اندیشه نتوان کرد و با خرد راستین برابر ناید که قومی که در موسیقی نامدار و نامبردار است و گاه برای کلیساهای قسطنطنیه و رم به خواهشگری آنان سرود و آهنگ ساخته است و گذشته از سرکس و سرکب و باربد و نکیسا و رامتین و رودکی و فارابی و مراغی و همانندان آنان، عبادات دینی خود را هم به شهادت «ودا» و «اوستا» و «زند» به صورت نیایش‌های موزون توأم با آهنگ و موسیقی ادا کرده است و شگفت‌انگیزتر آن است که بپذیریم اعراب، که زندگانی معنوی آنان با اسلام آغاز شده است و خود به دوران تاریک پیش از اسلام نام جاهلیت داده‌اند، بی‌آنکه حکومت مرکزی و دین واحد و تمدنی داشته باشند و بی‌آنکه از شعر چند قرن پیش از اسلامشان اطلاع دقیق و درستی داشته باشند، ناگهان به وزن عروضی رسیده‌اند؟ (رجایی بخارایی، بی‌تا: ۲۵) آنگاه داستان خواب‌نما شدن خلیل را و اینکه علم عروض بدو از غیب الهام شده به تسخر گرفته، نقد می‌کند، اشارتی هم به نظر بیرونی در تحقیق ماللهند کرده که گفته: عروض عرب از عروض آریایی گرفته شده و حتی اصطلاحات اساسی عروض، سبب، و وتد را مقتبس از واژگان آریایی (araya) که معنی عروض (sabda) به معنای سبب، و (Varta) وتد دانسته است (همان، مقدمه، ص۳۰) از همه جالب‌تر بیان نظر «طه حسین» نویسندهٔ مصری است که صریحاً منکر ادب جاهلی عرب شده است (همان: مقدمه، ص۳۱).

ب - معیار وزن شعر فارسی

گفته شده معیار وزن، نوعی تناسب هجایی است و این خود بر دو گونه است؛ ۱- تکرار ۲- تناوب. برای مثال در شعر زیر دقت شود:

الا یا ایّها السّاقی اَدِر کأسا و ناوِلها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۸)

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

که تکرار رکن مفاعیلن، موجب وزن است. اما در مثال زیر:

چه شب است یا رب امشب که ز پی سحر ندارد
من و این همه دعاها که یکی اثر ندارد

فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

که معیار وزن تناوب است. اما در مورد آهنگ بیت زیر معیار چیست که نه تکراری در کار است و نه تناوبی؟!

ای که پنجاه رفت و در خوابی
مگر این پنج روزه دریابی

(سعدی، ۱۳۷۹: ۳۱)

که بر وزن: فاعلاتن مفاعلن فعلن است، چه معیاری حاکم است؟ چرا احساس وزن می‌کنیم؟ نمایش هجایی آن چنین است.

_U_U /_ _ U_ / _ _

نه تکرار در آن دیده می‌شود، نه تناوب و نه هیچ تناسب هجایی دیگر که در نمایش هجایی نمودار است. سال‌ها پیش بدین نتیجه رسیدم که می‌توان بر اساس موسیقی و رعایت کشش‌ها و سکوت‌هایی که در عبارات موسیقی دیده می‌شود، به راز وزن در این نوع اشعار پی برد. یعنی همان تکرار

با رعایت فواصل زمانی و سکوت‌ها و کشش‌های لازم. این نظریه را می‌توان با خط نت (الفبای موسیقی) که نشان‌دهندهٔ تساوی و هم‌آهنگی عبارات موسیقی است به صورت چنگ و دولاچنگ و سیاه و گرد نشان داد.

بحث دیگر گفتنی در مورد موارد خروج از وزن در اشعار قدماست و بحث در این موارد که مثلاً یک مصراع آهنگی دارد مغایر با مصراع دیگر همان بیت.

اما نظریهٔ نگارنده در گشایش و رهایش از این معضل: ظاهر امر عدم هماهنگی افاعیل و قوالب انتخابی سنتی است در این‌گونه اوزان، حال اگر به نحوهٔ ترکیب هجاهای کوتاه و بلند بسنده کنیم و قوالبی متناسب‌تر با آنها بیابیم، شاید از این جهت تسهیلی در این امر پیدا شود. قدما تن و ت را برای هجای بلند و کوتاه (مقطّع ممدود و مقصور) در نظر داشته‌اند. به خصوص در موسیقی.

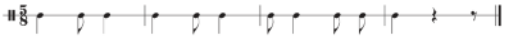
من چنگ توام برهرگ من
توزخمه زنی، من تن تنم

(مولوی، ۱۳۷۸: ۷۴)

بنابراین نظر بیت مورد نظر (ای که پنجاه رفت و در خوابی) چنین تقطیع می‌شود: تن تتن تن تتن ت تن تن تن

که هم موسیقایی است و هم با نحوهٔ ترکیبات هجایی متناسب‌تر. اما آنچه مهم است، پایه‌بندی افاعیل یعنی تعیین میزان‌هایی که تکرار آنها موجب وزن می‌شود چنان که در موسیقی هم چنین است. برای تحقق این امر به‌طور قراردادی از نت سیاه که معادل دوچنگ است برای هجای بلند و از نت چنگ که معادل یک دوم سیاه است برای هجای کوتاه استفاده می‌کنیم. گفتیم قراردادی برای اینکه می‌توانیم به جای سیاه و چنگ، از چنگ برای بلند و از دولاچنگ برای کوتاه استفاده کنیم. فرقی ندارد. آنچه مهم است این است که به پایه‌های موسیقایی هماهنگ برسیم که تکرارشان موجب آهنگ شده است. تحقیق علمی‌تر و تفضیلی‌تر را به زمانی دیگر وا می‌گذاریم و در اینجا از دو نت سیاه برای هجای بلند و نت چنگ برای هجای کوتاه استفاده می‌کنیم و سپس به پایه‌بندی آن بر اساس میزان‌های قراردادی می‌پردازیم.

هر که آمد عمارتی نو ساخت



ملاحظه می‌شود که در این پایه‌بندی پنج هشتم، هر میزانی عبارتست از پنج چنگ که به گونه‌های مختلفی آمده است.

مهم آن است که پایه‌ها بر پایهٔ واحد زمانی معینی بنا شده و تکرار گردد. شعر مزبور چنانکه دیدیم از پایه‌های مرکب از پنج دولاچنگ تشکیل یافته و تکرار شده است. البته ممکن است به ابیاتی برخوریم که میزان‌های دیگری داشته و بر پایهٔ واحدهای زمانی دیگری بنا شده باشد. آنچه مسلّم است این است که محقق بدانیم احساس وزن در یک مصراع، نتیجهٔ تکرار یک واحد موسیقایی با میزان زمانی مشخص است و نباید انگاشت که دگرگونی‌های به ظاهر ناهنجار (غیرمتعارف: تکرار یا تناوب) مشکل وزنی القا می‌کند. نیز در بیت زیر:

ماییم و نوای بی‌نوایی
بسم‌الله اگرحریف مایی

(نظامی، ۱۳۶۳: ۲۱۳)

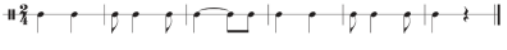
که وقتی با افاعیل قدیم پایه‌بندی کنیم: مفعول مفاعلن فعولن و یا فعلن فَعلن فَعل فعولن و یا هر نوع افاعیل دیگری، تناسبی هجایی را تداعی نمی‌کند، نه تکرار نه تناوبی و نه ظاهر هجابندی که در فوق ارائه شده است. اما مسلّم است که مصراع موزون و انکار وزن در آن نادرست است .پس علت چیست؟ حال مصراع را نت‌نگاری می‌کنیم:

که با تکرار میزان و پایه‌ای بر اساس دو چهارم روشن می‌شود و آهنگین بودن مصراع مشخص می‌گردد. و یا در مصراع زیر:

فواره چون بلند شود سرنگون شود.

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن

که هیچ تناسب هجایی را که معیار وزن است تداعی نمی‌کند. اما اگر این مصراع را نت‌نگاری کنیم، به صورت زیر در می‌آید:



که بر اساس دو چهارم، پایه‌های موسیقایی تکرار شده است و بر میزانی واحد، زمان خاصی را تداعی می‌کند و نشان می‌دهد و علت موزونی مصراع را می‌نماید.

استاد حسین دهلوی، موسیقیدان بزرگ معاصر در کتاب ***پیوند شعر و موسیقی آوازی*** سعی کرده‌اند، آهنگ‌های شعری ' با موسیقی اصطلاحی «شاید آوازی» تطبیق دهند و کاری سترگ کرده‌اند و مثلاً همین بیت: فواره ... را نت‌گذاری کرده، به گونه‌ای که با آواز جور درآید، اما هدف نگارنده چیزی دیگر است، بنده می‌خواهم علت موزون بودن مصراع را در زبان

چگونه می‌توان انگاشت ملتی با این سابقهٔ فرهنگی که شعار نیست و واقعیت است و اسنادش در اختیار محققان است و گاتهای زردشت موجود و حاضر است، از خلیل بن احمد، عروض خود را فراگرفته باشد. زهی تصور باطل، زهی خیال محال!

فارسی مدلّل کنم و بدین نتیجه رسیده‌ام که علت آهنگین بودن مصراع و بیت، تکرار میزان‌های موسیقایی است، چنانکه نشان داده شده است.

پیش از این هنرمند و محققِ صاحب‌نام، حسینعلی ملاح در کتابِ ***حافظ و موسیقی*** اوزانِ به‌کار رفته در شعرِ حافظ را به خط نت نگاشته است و فضلِ تقدّم با اوست. جالب آنکه آن مرحوم از آنجایی که گویا ریتم‌های لنگ در موسیقی را متناوب ندانسته، کوشیده است تا اوزان را به صورت ریتم‌های ساده بیاورد؛ از این روی مجبور است گاه هجایی را کمتر یا بیشتر نت‌نگاری کند.

مثلاً بحرِ خفیف را به شکل زیر نت کرده است:

یعنی براساسِ این وزن، ریتمی ساخته؛ امّا ریتم دقیقاً منطبق با وزن نیست. به‌طور کلّی لازم است پیش از این کار - به‌صورتِ قراردادی - برای هر هجا نت‌هایی مشخص گردد؛ همانند آنچه استاد دهلوی در کتاب ***پیوند شعر و موسیقی آوازی*** آورده‌اند. مثلاً برای هجای کوتاه، نتِ چنگ، و هجای بلند، نتِ سیاه. بر این اساس، نت‌نگاری این وزن می‌تواند چنین باشد:

می‌بینید که خلافِ گفتهٔ مرحوم استاد ملاح، کسرِ میزانِ این ریتم ۷/۸ است نه ۳/۴. گفتنی است که در نت‌نگاریِ ملّاح «فا» در فاعلاتن به اندازهٔ «لا» نیست؛ خلافِ آنچه در عروض، هردو آنها را یک هجای بلند می‌دانیم.

حسینعلی ملاح در نت‌نگاری بحرِ منسرح - که به‌صورت ۵/۸ نوشته - صراحتاً می‌گوید: می‌توان شش‌ضربی یا سه‌ضربی نوشت. و به عقیدهٔ ما منطبق بر آن نظر است که اوزان ریتم‌های لنگ، تناوب ندارد! بر طبقِ قاعده‌ای که پیش از این بیان شد، نت‌نگاری بحرِ منسرح و وزنِ «فاعلاتن مفاعلن فعلن» به شکلِ زیر است:

دیگر نکته آنکه ملاح خواسته هر رکن را در یک میزان بیاورد، بدون توجه به اینکه این نامگذاریِ ارکان است که به ما در سرِ هر ضرب آکسان می‌دهد. چنانکه بدیهی است در شعر هیچ‌گاه آکسان‌ها منطبق با نامگذاری ارکان نیست و از این روی در نت‌نگاری هم نبایست آن را ملاک کار قرار داد.

عمرِ استاد دهلوی دراز و روانِ استادان فروغ و ملاح، پیشگامانِ علمی پیوند شعر و موسیقی شاد باد![1]

ج- اشارتی به تحولات وزنی شعر

در طول عمر پربار بیش از ۱۳۰۰ سال شعر دری، وزن شعر فارسی مطابق با مقتضیات دوره‌های مختلف و تحول سیر صوری و محتوایی شعر دستخوش تغییراتی درخور توجه شده است. مسلم اوزان شعر رودکی و پیش از او، بدون تغییر نمانده و راه تکامل در پیش گرفته است. نکتهٔ گفتنی اینکه مرزبندی‌های سبکی خراسانی، عراقی، هندی و... و تطبیق آنها با دودمان‌ها و سلسله‌های تاریخی سامانیان، غزنویان، سلجوقیان و.... چندان مرزبندی دقیقی نیست، ما در هر دوره‌ای می‌توانیم مختصات سبکی ذکر شده برای دوره‌های دیگر را کم و بیش ببینیم. این خود بحثی است بیرون از مقولهٔ بحث ما و به وقت دیگر موکول می‌کنیم .اما بُعدی از ابعاد گوناگون تحولات و تکامل شعری در طول سده‌های تاریخ شعر فارسی که مورد توجه ماست، آهنگ‌شناسی و دگرگونی‌های وزنی است. به‌طور

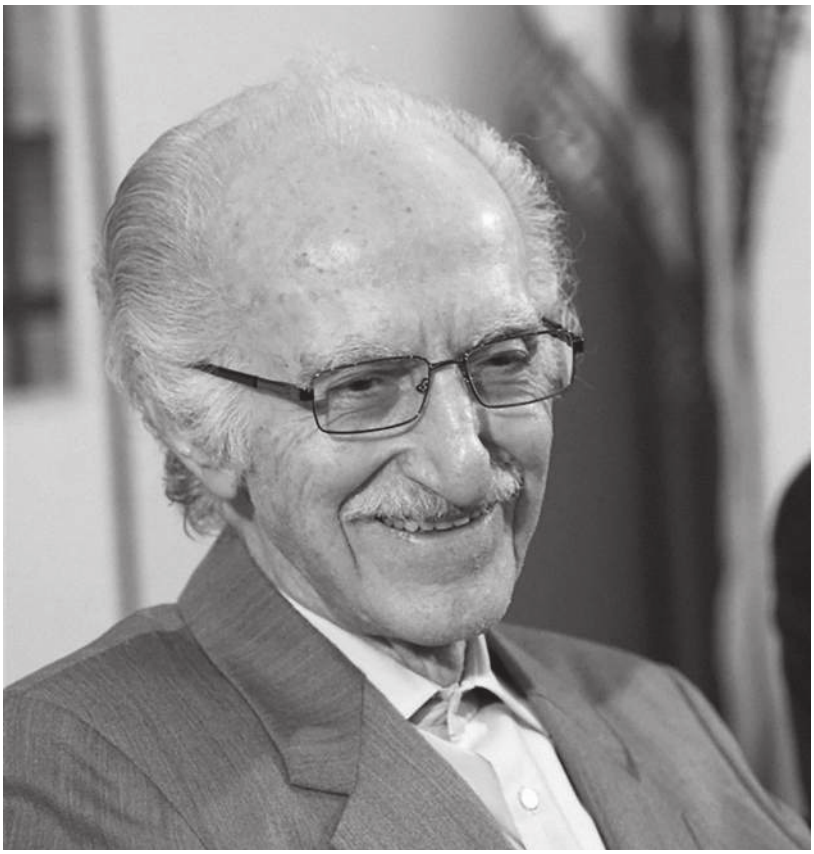
---

۱. این بحث را با همکارِ موسیقی‌دانم، زنده‌یاد دکتر ساسان سپنتا در میان گذاشتم و ایشان در این باب رهنمودهایی دادند. لازم به ذکر است، زحمتِ نت‌نویسی و نقدِ استاد ملاح را دوستِ موسیقی‌شناسم محمود سیدهندی متحمل شده است. از او سپاسگزارم.

خلاصه وزن شعر از دیرباز به مَثَل چون درخت تناوری است که شاخه‌های گوناگونی در طول سالیان دراز بر آن افزوده شده است. اول نهالی بوده، بعد درخت کهنسالی گردیده است که درخور مقایسه با آن نهال نیست. وزن پیش از زمان رودکی با اوزان دوران مولوی حکم آن نهال است و درخت کهنسال. در آن درخت کهنسال تغییرات وزنی چه کمّی و چه کیفی از قرن پنجم هجری آغاز شده و سرآغاز آنها از منوچهری است، با مسمّط هایش که برای اولین بار تحولی کَمّی و کیفی در وزن شعر پدید آورده است. وارد بحث اوزان منوچهری و دگر شاعران نمی‌شویم که این قسمت هم خود بحثی جداگانه است برای فرصتی دیگر. اما مراد قدمی است که منوچهری در راستای تحول کمّی و کیفی شعر برداشته است و مصراع‌ها را از کیفیتی که داشته در آورده است. (پنج مصراع و... با قافیهٔ خاص در بند تسمیط و...) اما اوزان همچنان محدود بود و چندان دگرگونی نیافته بوده است. این کیفیت با ظهور ناصرخسرو و عبدالواسع جبلی و لامعی گرگانی تغییراتی یافته که جداگانه باید بدان بپردازیم. ناصرخسرو نماد اوزان خاصی است در تاریخ وزن شعر فارسی.

آهنگ‌های سنگین خراسانی، انوری و خاقانی و ظهیر و مسعود، و... چندان تحولی در وزن پدید نیاوردند و حتی استادان شعر عراقی، سعدی و حافظ، هیچ‌گونه تحول کیفی و کمّی در وزن ایجاد نکردند. اما مولانا از لونی دیگر است و اوزان نو و غیرمسبوق زیاد دارد. اما بحث اصلی بعضی ناهنجاری‌های وزنی است که بعض محققان در شعر فارسی نشان داده‌اند. حال این سؤال مطرح است که این ناهنجاری که نشان داده شده به همین صورت بوده و می‌تواند از اختیارات شاعری شمرده شود و یا اینکه تحریف و تصحیفی در ابیات مورد نظر صورت گرفته است. به نظر نگارنده تصحیف و تحریف است. اما شمس قیس نیز آنها را ذکر و خانلری آنها را چنانکه هست تأیید کرده و در چارچوب اختیارات شاعری قرار داده است (خانلری، ۱۳۴۵: ۲۶۶) اختیارات شاعری برگرفته از تغییرات کمّی هجایی است که شاعران در طول قرون گذشته و تاریخ شعر فارسی در اشعار خود آورده‌اند.

نخست شاعران بزرگ گذشته در قرون و اعصار، تغییرات کَمّی و کیفی در آن محدوده‌ای که استادان شعر و آشنایان به وزن شعر مُجاز دانسته‌اند، اشعاری سروده، سپس عروضیان برای آنها قواعدی وضع کرده‌اند. شمس قیس، اشعاری را که کمی با ذوقیات او جور نمی‌آمده، متقشفانه و متکلّفانه خوانده



و یا گفته: هیچ ذوقی ندارد! و در همین راستا اشتباههای دیگری هم دارد، مثلاً بحوری را تحت عنوان بحور مستحدث نام برده که معتقد است از بحور عربی است که همهٔ آنها از بحور فارسی است. بحور نامطبوع و یا دستخوش بعضی سکته‌های ناشی از تبدیل دو هجای کوتاه به یک بلند و امثال اینها، در طول قرون و اعصار زیاد دیده شده است. بعضی از این ابیات را می‌آوریم. در *المعجم* تحت عنوان بحور مستحدث از بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی ذکر شده است که در اینجا به بعضی اشتباههایی که در این راستا در وزن شعر آمده اشاراتی می‌کنیم (شمس قیس، ۱۳۶۱: ۱۸۱).

در وزن شعر فارسی به چند مورد شعر اشاره شده و در قسمت اختیارات شاعری که آن شعرها مسلماً یا تحریفی در آنها روی داده و یا بعضی کلمات در بعضی حالات بدان‌ها افزوده شده و امثال اینها همه را تحت قواعد اختیارات شاعری آورده‌اند. البته بعضی از آنها مورد بحث شمس قیس هم بوده است و او نیز تحت عناوین خاصی از آنها یاد کرده و به نوعی از اختیارات مجاز گرفته است (شمس قیس، ۱۳۶۱: ۱۲۲) (خانلری، ۱۳۴۵: ۲۶۶).

ابیات مورد نظر:

در راستای عروض هم باید نتیجه گرفت که خلیل با هوش سرشار خود مبانی آهنگ‌شناسی ایرانی را از ایرانیان ادیب گرفته و با شعر جاهلی تطبیق داده و به‌صورت کنونی در آورده است.

از حَشَم و گـنج چه فریاد و سـود
(که) مـرگ کند برتـن او تاختـن

هجای کوتاه (ک) در بیت زاید است، مسلماً به نظر می‌رسد که این هجای کوتاه و گه‌گاه هجای بلند که اول ابیات آمده افزوده‌هایی بوده که در معنای شعر در نظر گرفته شده و احتمالاً ناسخی آن را در متن شعر وارد کرده است .عجب است که استادان قدیم هم این را تحت عنوان (خزم) در کتب عروضی آورده‌اند (شمس قیس، ۱۳۶۱: ۶۴).

(مر) ما را نگارا داد خواهی درد و بیمـاری
هم اکنون کردمان باید ز کار عشق بیزاری

شمس قیس چنین تقطیع کرده است:

– – – U – – – U – – – U – – –

U – – – U – – – U – – – U – – –

خانلری در وزن شعر، همین بیت را جزو اختیارات شاعری «حذف» گرفته و گفته‌اند هجای کوتاهی در آغاز مصراع اول حذف شده است که باید گفت ایشان حفظ امانت کرده و عیناً بیت را آورده‌اند و حدس نزده‌اند که ممکن است (مر) تحریفی از (همی) باشد. البته شمس قیس هم همین‌گونه آورده، تحت ابیات ثقیل (شمس قیس، ۱۳۶۱: ۱۲۲).

مـی آرد شـرف مـرد مـی پـدید
و آزاده نـژاد از درم خـریـــد

(رودکی، ۱۳۷۴: ۲۵)

ایشان از قول شمس قیس بی‌کم و کاست آورده‌اند جز اینکه شمس به جای «وازاده»، «آزاده» آورده است که نمی‌توان به نحو دیگری خواند. اما خانلری «وآزاده» آورده که می‌توان «اُآزاده» خواند. تا هیچ اشکالی پیش نیاید و مسلّماً شاعر چنین خوانده بوده است.

نیز شعری است از عطار که استاد خانلری از تصحیح سعید نفیسی چنین آورده‌اند:

ما گبر قدیم نامسلـمانیم
نام‌آور کـفر و ننگ ایمانیم
کی باشد و کی که ناگهی ما
این پرده ز کار خویش بدرانیم
عطار شکسته را به یک ذوق
از پردهٔ هردو کـون برهانیم

(همان: ۲۵۷).

گویا سعید نفیسی در ۱۳۱۹ از نسخه‌ای نامعتبر استفاده کرده و چنین آورده‌اند. در چاپ مصحح تقی تفضّلی که اصح است چنین آمده، دو بیت اخیر مورد بحث ما:

کی باشد و کی بود که نا گاهی
این پرده ز کار خویش بدرانیم
عطار شکسته را به یک دفعت
از پـردهٔ هردو کون برهانیم

(عطار، ۱۳۴۵: ۵۰۶-۵۰۷)

که از نظر کمیّت هجایی همه مصاریع یکسان و بلااشکال است.

دور شد از من قرار و آرامم
تا شدم از پیش آن صنم دور

-U-U--UU ـــــ (-)

-U-U--UU--

که در مصراع دوم یک هجای بلند حذف شده است. خانلری آن را از اختیارات شاعری حذف انگاشته است. در صورتی که چنین بی‌ذوقی از شاعران قدیم بعید به نظر می‌آید. شاید بتوان مصراع اول را چنین انگاشت:

دور شد از من قرار و آرام
تا شدم از پیش آن صنم دور

-UU ـــــ U-U--

که دیگر حذفی متصور نشود.

دلبر بتی شکرلبی سیمین‌بری
عمدا همی خواهد دلم بربودن

--U--/-U--/-U-

--U--/-U-/---

که در مصراع دوم هجای کوتاهی حذف شده است؛ حدس نگارنده این است که در مصراع اول کلمهٔ پایانی (سیمین‌بر) است نه (سیمین‌بری) که وزن هم درست است.

البته این شعر بدین صورت در ***المعجم*** صفحهٔ ۱۲۹ ذکر شده است .

در ***المعجم*** بیتی دیگر آمده بدین صورت:

دل برگرفت از من بتم یکبارگی
جاوید ماندم من درین بیچارگی

(شمس قیس، ۱۳۶۰: ۱۲۷)

که هیچ هجایی کم ندارد.

بنابراین می‌توانیم بدین نتیجه برسیم که چنین ناهنجاری در شعر قدیم فارسی مشکل یافت می‌شود و اگر چنین موردی دیده شد، بیشتر باید حمل بر تحریفات یا اشتباه کاتبان کرد و به هر صورت نمی‌توان این نوع تحریفات را از اختیارات شاعری انگاشت. بر فرض که چنین امری که به نظر بنده بسیار بعید

است روی داده باشد، باید آن مورد را از ناهنجاری‌های وزنی گویندگان آن ابیات به شمار آورد، نه اختیارات شاعری.

بحث ناهنجاری‌های وزنی در شعر فارسی خود بحثی دیگر است و نمونهٔ کامل آن در غزل شمس دیده می‌شود که در صورت لزوم در مقاله‌ای دیگر متعرّض آن می‌شویم.

در پایان باید بدین نکته اشاره کنم که تغییرات کمّی و کیفی که در طول بیش از هزار سال شعر فارسی روی داده، همه و همه از عوامل تحول اوزان و تنوع و کثرت بحور در موسیقی شعر فارسی است. اوزان شعر عراقی که البته چنانکه گفتم گاه در اشعار سبک خراسانی نیز دیده می‌شود، هم موجب ملال خواننده می‌گردد و هم از زیبایی شعر می‌کاهد. چون قسمتی از زیبایی شعر و احساس لذت از آن به تنوع وزنی و حتی گاه به سنگینی اوزان و یا بعضی سکته‌های شعری مربوط است. درست است که اوزان ساده و تکراری سبک عراقی برای عموم پسندیده‌تر است و اکثر مردم از اوزان سنگین خوششان نمی‌آید، ولی باید بدانیم که بسیاری هم دنبال تنوع وزنی و سنگینی اوزان بوده‌اند و تکرار اوزان ساده برای آنها خسته‌کننده به نظر می‌آید. اشعار حافظ و سعدی و عراقی و صائب و بسیاری دیگر که هر یک از لحاظ محتوای شعری و سبکی در اوج‌اند و گه‌گاه صاحب‌سبک شمرده می‌شوند، اما از دیدی دیگر خسته‌کننده و یکنواخت به نظر می‌آیند و از این روی بوده که انحراف شکسته شدن نامعقول و ناساز وزن شعر در سدهٔ اخیر، معلول و بازتاب همین دلزدگی از یکنواختی اوزان است و به همین دلیل بوده که بعضی شاعران به دنبال تنوع وزنی رفته‌اند.

در اینجا گفتنی است که کسانی که دنبال تنوع وزنی رفته‌اند؛ دو گونه‌اند. دسته‌ای کلاً از خط عروض شعر و هماهنگی مصاریع دوری جسته و بعضی در چارچوب همان اوزان، تنوّعات موسیقایی پدید آورده‌اند و حتی از اوزانی استفاده کرده که مسبوق نیست و یا کمتر مسبوق است. در بین استادان شعر گذشته، مولانا در این قسمت سرآمد است و در روزگار ما چند تنی هستند که سرآمدشان سیمین بهبهانی، است که به نظر من کاری سترگ کرده و اوزانی غیرمسبوق و یا کمتر مسبوق ابداع کرده در چارچوب موسیقیِ شعر.

در واقع کاری که نیما کرد، صرفاً شکستن وزن بود و خروج از محدودهٔ عروض و این کاری سترگ نیست و چندان بدیع هم نیست و پیش از او، این رویّه در شعر نو فرانسه و شعر حدیث عرب و حتی در ایران مسبوق است و اصالتی ندارد. شکستن هنری نیست، ابداع اوزان جدید و کمتر مسبوق دالّ بر خلاقیت و استادی شاعر در تحوّل موسیقی شعر است. پوشیده نماند آنچه راجع به شعر نیما گفته شده، صرفاً از دیدگاه موسیقی شعر است، نه محتوا و جوهر شعری که خود مقوله‌ای دیگری است و خارج از موضوع بحث ما.

منابع:

۱. بیرونی، ابوریحان. (۱۳۵۲)، ***تحقیق ماللهند***، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، تهران: ابن سینا.

۲. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲)، ***دیوان***، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۳. دهلوی، حسین. (۱۳۷۸)، ***پیوند شعر و موسیقی آوازی***، تهران: ماهور.

۴. رجایی بخارایی، احمدعلی. (بی‌تا)، ***پلی میان شعر هجایی و عروضی***، تهران: بنیاد فرهنگ.

۵. رودکی، ابوعبدالله جعفر. (۱۳۷۴)، ***دیوان***، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، تهران: توس.

۶. زمخشری. (۱۳۶۹ هـ.ق)، ***القسطاس المستقیم فی‌العلم العروض***، بغداد: الاندلس.

۷. سعدی. (۱۳۷۹)، ***کلیات***، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

۸. شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۰)، ***المعجم***، تصحیح محمد قزوینی، تهران: زوارالمعجم فی معاییر اشعارالعجم.

۹. عطار. (۱۳۱۹)، ***دیوان***، به تصحیح سعید نفیسی، تهران: سنایی.

۱۰. ـــــ (۱۳۶۶)، ***دیوان***، به تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱. ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۲). ***حافظ و موسیقی***. تهران.

۱۲. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸)، ***کلیات شمس تبریزی***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ج. ۴، تهران: امیرکبیر.

۱۳. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵)، ***وزن شعر فارسی***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۴. نصیر طوسی. (۱۳۹۰)، ***معیارالاشعار***، به تصحیح محمد فشارکی، تهران: میراث مکتوب.

۱۵. نظامی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۶۳)، ***سبعهٔ حکیم نظامی***، تصحیح حسن وحید دستگردی، ج۱، تهران: علمی و فرهنگی.

در واقع کاری که نیما کرد، صرفاً شکستن وزن بود و خروج از محدودهٔ عروض و این کاری سترگ نیست و چندان بدیع هم نیست و پیش از او، این رویّه در شعر نو فرانسه و شعر حدیث عرب و حتی در ایران مسبوق است و اصالتی ندارد. شکستن هنری نیست، ابداع اوزان جدید و کمتر مسبوق دالّ بر خلاقیت و استادی شاعر در تحوّل موسیقی شعر است. پوشیده نماند آنچه راجع به شعر نیما گفته شده، صرفاً از دیدگاه موسیقی شعر است، نه محتوا و جوهر شعری که خود مقوله‌ای دیگری است و خارج از موضوع بحث ما.