



اشارات دانشگاه تهران

۳۷

تحقیق انقصادی در عروض فارسی

و چگونگی تحول اوزان غزل

پرویز نائل خانلری

دکتر در ادبیات فارسی از دانشگاه تهران
دانشیار دانشکده ادبیات

۱۳۲۷

انتشارات دانشگاه
۴۶

تحقیق انتقادی در عروض فارسی

دکتر پرویز ناتل خانلری

ادبیات
فارسی

۲۷

۶

۶

PJR

۳۳۲۴۹

انتشارات دانشگاه تهران

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| تألیف دکتر ذبیح الله صفا | حماسه سرائی در ایران |
| » » عزت الله خیبری | وراثت (زیست شناسی ۱) |
| ترجمه دکتر برزو سپهری | آراء فلاسفه در باره عادت |
| تألیف دکتر نعمت الله کیهانی | کالبدشناسی هنری |
| » مهدی برکشلی | موسیقی ساسانی |
| بتصحیح مدرس رضوی | اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی |
| » سعید نفیسی | تاریخ ایذهقی (۲) |
| تألیف دکتر محمود سیاسی | بیماریهای دندان |
| » » سرهنگ شمس | بهداشت و بازرسی خوراکیها |
| » » محمد معین | مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی |
| » مهندس حسن شمس | نقشه برداری (۲) |
| » حسین گل کلاب | گیاه شناسی |
| » دکتر حسن ستوده تهرانی | تاریخ دیپلوماسی عمومی |
| » دکتر علی اکبر یرمین | روش تجزیه |
| فراهم آورده دکتر مهدی بیانی | بدایع الازمان فی وقایع کرمان |
| تألیف دکتر قاسم زاده | حقوق اساسی |
| » مهندس حبیب الله ثابتي | در خنان جنگلی ایران |
| — | مقررات دانشگاه |
| — | راهنمای دانشگاه |
| تألیف زین العابدین ذوالمجدین | فقه و تجارت |
| ترجمه بزرگ علوی | حماسه ملی ایران |
| تألیف دکتر یگانه حابری | اصول گداز و استخراج فلزات (۱ و ۲) |
| » » عزت الله خیبری | زیست شناسی (۲) بحث در نظریه لامارک |
| » » علینقی وحدتی | هندسه تحلیلی |
| » مهندس کریم ساعی | جنگل شناسی (۱) |
| » دکتر اسمعیل زاهدی | فیزیولوژی گیاهی (۱) |
| » » غلامحسین صدیقی | گزارش سفر هند |
| » » محمدعلی مجتهدی | جبر و آنالیز |

زبانهای دیگر

A Strain Theory of Matter

Dr. M. Hessabi

Les Espaces Normaux

Dr. M. Hächtroudi

University Handbook

Guide de l' Université

PJR

۳۳۲۷۹

اشارات دانشگاه تهران

۳۷

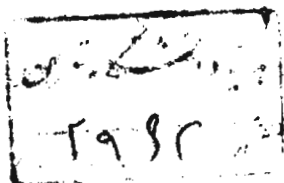
کتابخانه
تحقیق انتقادی
در عروض فارسی

و چگونگی تحول اوزان غزل

پرویز ناتل خانلری

دکتر در ادبیات فارسی از دانشگاه تهران

دانشیار دانشکده ادبیات

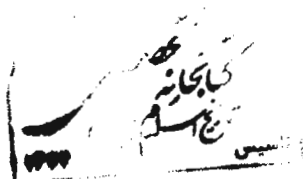


۱۳۲۷

فهرست مطالب

صفحه	دییاجه	
		باب اول - کلیات در باره شعر و وزن
۲		فصل اول - رابطه شعر با وزن
۸		فصل دوم - وزن
۱۰		وزن شعر
۱۱		اقسام وزن شعر
۱۳		فصل سوم - وزن شعر در ایران باستان
۳۰		وزن شعر در لهجه‌های محلی و عامیانه
۳۹		نکته‌ای در باره وزن شعر پهلوی
		باب دوم - بحث و تحقیق در عروض فارسی
۴۳		فصل اول - نقش‌های علم عروض
۵۷		فصل دوم - قواعد اوزان شعر فارسی
۵۷		۱ - کلیات
۷۳		۲ - اوزان اصلی یا بحور
۸۳		۳ - قاعده یافتن اجناس و انواع وزن
۸۶		۴ - اجناس و انواع وزن
۱۰۷		فصل سوم - اوزان فرعی یا منشعبات بحور
۱۲۸		فصل چهارم - اختیارات شاعری
۱۲۹		تحلیل ازاحیف و علل در عروض
۱۳۱		غرض از وضع زحافات و علل
۱۳۳		قواعد اختیارات شاعری
۱۴۱		تغییرات بهترترانه
		باب سوم - تحول اوزان در غزل فارسی
۱۴۷		فصل اول - اختلاف اوزان در دیوان غزلسرایان
		۱ - غزلسرایان
۱۵۲		۲ - انواع اوزان معمول در غزل

۱۵۸	فصل دوم - مقایسهٔ اوزان معمول غزلسرایان
۱۵۸	۱ - اوزان کوتاه
۱۷۶	۲ - اوزان متوسط ثقیل
۱۸۲	۳ - اوزان متوسط خفیف
۱۸۸	۴ - اوزان بلند ثقیل
۱۹۵	۵ - اوزان متناوب
	فصل سوم - چگونگی تحول اوزان غزل
۲۰۰	و رابطهٔ آن با شیوه‌های غزلسرائی



غاطنامه

با همه دقتی که در طبع کتاب شده غلطیهائی در متن رخ داده است که اینک مهمترین آنها تصحیح میشود. خواهشمندست پیش از خواندن متن را اصلاح فرمایند:

صفحه	سطر	نادرست	درست
سه	۵ از پائین	تغییرات	تغییرات
ده	آخر	میآید	میامد
۸	حاشیه ۲	افزوده شود:	بنقل از درة التاج و نفایس الفنون
۱۶	حاشیه ۱	Resarches	Researchs
۱۸	حاشیه ۱	tomeXXXX	tome CCXX
۱۸	حاشیه ۲	La Revue de l'histoire	... p 337
۱۹	حاشیه ۲	مثنوی	مثنوی
۲۲	حاشیه ۱۰	ابوالینعی	ابوالینعی
۳۲	۸	ادبیات	ادبیان
۳۲	۱۹	رارد	دارد
۳۷	۲	تجربه	تجزیه
۳۷	۱۸	پاه	پایه
۴۰	۲ از پائین	تحویل	تحول
۴۳	۶	یک چند	یک یا چند
۴۸	۳	حدی	حدا
۵۴	۱۸ و ۱۹	تقطیع شعر عربی چنین است:	
		فاعلاتن فاعلن - فاعلاتن فعلن - فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن فعلن	
۵۵	۵ از پائین	زاند	زاند
۵۷	۱۵	غیر ملفوظ قائل	غیر ملفوظ بتفاوتی قائل
۵۸	حاشیه ۲	Phonétique	Phonétique
۶۲	۱۵	فاعلن است.	فاعلن است...
۹۳		تقطیع جزء آخر بحر دوم دایره ششم:	
		- -	- -
۱۰۵	۷	نقض	نقص

صفحه	سطر	نادرست	درست
۱۱۰	۱۱		
۱۱۲	۱۵	این علامت — زیر ماشین	
۱۱۳	۱۶ (دوجا)	پریده و جای آن خالیست	
۱۱۴	۳	پیش از خواندن تصحیح	
۱۲۰	۴ (از پائین)	فرمایند .	
۱۲۳	۲		
۱۱۴	۲	تنگ	توتنگ
۱۲۴	۱۰ و ۶	=	—
۱۲۶	۶ از پائین	مبتدعات	مبتدعات
۱۴۰	۱۵	چامه (—)	چامه (—)
۱۸۴	۷	خواجوی حسن دهلوی	خواجه حسن دهلوی
۱۸۴	۱۰	خواجه کرمانی	خواجوی کرمانی
۱۸۷	۱۸	شماره ۴	شماره ۲
۱۹۰	۱۱	حلال طیب	جلال طیب
۱۹۰	آخر	کاتبی شیرازی	کاتبی ترشیزی

دبیاجه

در نگارش این مختصر نخست غرض آن نبود که درباره اصول اوزان شعر فارسی و آنچه در علم عروض از آن گفتگو میشود سخنی بمیان بیاورد. بلکه منظور اصلی تحقیقی بود درباره وزنهایی که شاعران غزلسرای ایران در اشعار خود بکار برده اند و رابطه ای که ذوق شخصی و شیوه سخن سرایی ایشان با اوزانی که اختیار کرده اند داشته است. اما چون نگارنده در این باب با قواعد و موازین عروض سروکار داشت ناچار کار به تحقیق در فن عروض کشید و در آن نقص ها و خطاهائی مشاهده شد که گذشتن از آنها میسر نبود و بیان نکاتی که در ضمن تحقیق اصلی بدست آمد بوسیله همان قواعد قدیم، دشوار بلکه نزدیک بمحال دیده میشد؛ زیرا عروض عربی که اصول و کلیات آن در فارسی اقتباس شده بر بنیاد منطقی و علمی قرار نگرفته و در آن نقص و خطا فراوانست. بعضی از این نقص ها از همان زمان که علم عروض بتوسط خلیل بن احمد نحوی (متوفی میان سالهای ۱۷۰ و ۱۷۶ هجری) وضع شد توجه دانشمندان عرب را جلب کرد. بموجب اسنادی که در دست است گویا نخستین بار اخفش نحوی مشهور^(۱) (متوفی در سال ۲۰۰ هجری) در قواعد وضع کرده خلیل تصرفاتی کرده که تفصیل آن در دست نیست و از آن میان بحر خب از موضوعات یا مکتشفات وی باقی مانده که اکنون به بحر متدارک معروف و معمول است.

پس از وی دانشمند دیگری بنام ابوالعباس عبداللّه بن محمد الناشی الانباری باز بانتقاد قواعد خلیل پرداخت^(۲) و از قرائن بدست میآید که این بار ایرادها شدید بوده

(۱) وفیات الاعیان چاپ تهران ص ۱۷۲ و ص ۲۰۸ از جلد اول. نام و نشان این اخفش را ابن خلکان چنین ذکر میکند: ابوالحسن سعید بن مسعود المجاشعی بالولاء النحوی البلخی المعروف بالاخفش الاوسط.

(۲) ابوالعباس عبداللّه بن محمد الناشی الانباری المعروف بابن شر شیر الشاعر ۰۰۰ و کان بقوة فی علم الکلام. قد نقض عمل النحاة و ادخل علی قواعد العروض شیها و مثلها بغیر امثله الخلیل و ذلك بحذقه و قوه فطنته (ابن خلکان چاپ تهران جلد اول ص ۲۸۵) مسعودی نیز در مروج الذهب همین نکته را ذکر میکند.

زیرا، بروایت ابن خلکان، انباری خطاهائی در عروض خلیل یافته و امثله ای جز امثله خلیل برای توجیه و تقطیع اوزان وضع کرده است.

اما خلیل در نظر دانشمندان معاصر و متأخر خود بسبب وضع علم عروض عظمی یافته بود و باین سبب کسی با اعتراضهای دیگران که شاید درست بوده و قعی نگذاشت و طریقه خلیل شیوع یافت و مبنای قواعد اوزان شعر عربی و فارسی بر آن قرار گرفت.

چون علم عروض بایران رسید دانشمندان ایران نخست آنرا عیناً اقتباس کردند اما بتدریج دریافته اند که زبان فارسی اختصاصات و ضروریات دیگری دارد. پس قواعدی بر آن افزودند و نکاتی کاستند. تا آنجا که اطلاع داریم از رجمهر قسیمی و بهرامی سرخسی شاید پیش از دیگران و بیش از همه در علم عروض دست بردند و تحقیقات ایشان مدتها نزد ادبا سند و مورد مراجعه بوده است^(۱)

بعدها دانشمندان دیگر ایرانی که نام و نشانشان در دست نیست در دوایر پنجگانه خلیل نیز تصرف کردند. دائره مشتبه عربی را که هیچیک از بحور آن در فارسی معمول نیست از شمار دوایر عروض فارسی حذف و دوایره که از مزاحفات بحور آن دایره بدست میآید بجای آن وضع کردند. این دو دایره را شمس قیس رازی مختلفه و منتزعه نامیده و صاحب معیار الاشعار اولی را مشتبه مزاحفه مشتمه یا زائده و دومی را مشتبه مزاحفه مسدسه خوانده است. از این دوایر سه بحر تازه که قریب و غریب (یا جدید) و مشاکل باشد نیز استخراج کرده و بر بحور شان زده گانه عرب افزوده اند.

در علل و زحافات و نکات دیگر نیز ایرانیان به تناسب ذوق خود و احتیاجات شعری زبان فارسی زیاده و نقصان بسیار کرده اند. اما نکته اصلی که باید در نظر داشت اینست که همه این تصرفات با همان روشی که خلیل ابداع کرده بود بعمل آمده و در حقیقت در

(۱) نظامی عروضی در باب شعر و صلاحیت شاعر ماهر مطالعه کتاب عروض بهرامی سرخسی را بمبتدیان شاعری توصیه مینماید و شمس قیس رازی در المعجم (چاپ تهران ۱۳۵۰ ص ۱۳۵) بحور بیست و یک گانه مستحدث را که احداث کرده بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی و امثال ایشان میدانند ذکرورد میکند. نام کتاب بهرامی را نظامی غایة العروضین مینویسد و صاحب لباب الالباب آنرا خجسته نامه میخواند و نمیدانم که این هر دو یک کتاب است یا دو کتاب. کتاب عروض بهرامی را خواجه نصیر طوسی نیز در دست داشته و در معیار الاشعار بسیار از آن نقل کرده است.

اصول و مبانی طریقه او هیچگونه تصرفی نشده است .

اینکار را دانشمندان اروپائی که از قرن نوزدهم به تحقیق درباره ادبیات مشرق زمین پرداختند پیشنهاد همت خود کردند. بدبختانه من بکتابها و تحقیقات ایشان مستقیماً دست رس نداشتم ، اما بقراریکه از مقاله مبسوط و دقیق خاورشناس معروف ویل (Weil) در دائرة المعارف اسلامی برمیاید از مهمترین تحقیقاتی که درباره علم عروض شده یکی تحقیقات اوالد (Evald) است که در کتاب « انتقاد بر صرف و نحو عرب » انتشار یافته است . ویل که از قول مستشرق دیگری اوالد را در وضع قواعد تازه برای عروض همشان خلیل خوانده بروش او ایراد میکند که به قواعد اوزان یونانی متوسل شده و خواسته است اجزاء و ارکانی را که بشعر یونانی اختصاص داشته بر شعر عربی منطبق کند .

پس از او گویار (Guyard) شیوه تازه دیگری در این راه پیش گرفته و کوشیده است که قواعد عروض را کاملاً تابع اصول و قوانین علم موسیقی جدید قرار دهد . از توضیحاتی که در دائرة المعارف اسلامی راجع به روش او داده شده چنین برمیآید که مشارالیه برای اثبات مدعای خود ناچار شده است که در بسیاری از نکات مسامحه روا دارد . ویل میگوید ایرادی که باین نظریه شده اینست که گویار قواعد تازه ای درباره وزن شعر کشف نکرده بلکه همان قواعد قدیم را با موسیقی تطبیق نموده است . دانشمند دیگری بنام هارتمان در کتاب (Metrum und Rhythmus) چاپ (Gissen 1890) همان تقسیمات سنتی قدیم را در علم عروض پذیرفته و تکیه صوت (Accent tonique) را در مبانی عروض عرب ذیمدخل دانسته و از این راه قواعد تازه ای ایجاد کرده است .

اما با همه این کوششها هنوز قواعد ثابت و مسلمی که جانشین قواعد عروض خلیل شود بدست نیامده و تحقیقات دانشمندان اروپائی بجائی نرسیده است که قبول عام پیدا کند .

مؤید این معنی قول پرفسور ژان رپیکاست که در خطابه راجع به بحر متقارب در جشن هزار ساله فردوسی گفته است :

« در زمانهای قدیم دانشمندان بومی درباره قواعد اوزان عربی و فارسی بحث
 « و اصول معضلی ایجاد کرده اند که رشته سر در گمی از قواعد و اصطلاحات و
 « خاورشناسان آن قواعد و اصطلاحات را یکباره اقتباس نموده اند و حتی قضایائی
 « را که بر مقدمات فرضی مبتنی بوده و نتیجه طرز تفکر کهنه قدماست از آن میان
 « حذف نکرده و اصول آن را مورد سنجش و آزمایش قرار نداده و هیچ نکته اصلی
 « بر آن نیفزوده اند^(۱)»

گذشته از آنکه کوشش اروپائیان در این راه تاکنون نتیجه قطعی نداده است
 تا آنجا که من اطلاع دارم همه همت ایشان به تحقیق در باره عروض عرب مقصور
 گردیده و در باره اصول و قواعد اوزان شعر فارسی تاکنون تحقیق کاملی نشده و گویا
 علت این بوده که فرض کرده اند عروض فارسی نیز تابع عروض عربی است و به تحقیق
 جداگانه احتیاج ندارد و این فرض را بنده یافته است که در ست نیست و تفصیل آن
 در طی کتاب خواهد آمد.

باب اول این کتاب در حکم مقدمه ای بر بحث در باره وزن شعر فارسی است.
 در طی این باب نگارنده فقط خواسته است اطلاعاتی کلی و مختصر در باره تعریف وزن
 و انواع اوزان و وزن شعر در زبانهای ایرانی قبل از اسلام بخواننده بدهد و در هیچیک
 از این مباحث قصد استقصاء نداشته است. بعلاوه در موقع تدوین این رساله که هنگامه
 جنگ بود بمنابع لازم در باره این نکات که اکثر بلکه همه آنها را در زبانهای خارجی
 باید جست دسترس نیافت و پس از اتمام کار و در ضمن طبع رساله نیز اگر چه مدارك
 فراوان دیگر بدست آورد چون غرض ذکر تمام مآخذ و بیان همه عقاید مختلف نبود
 افزودن آنها را بمتن لازم ندانست. اینقدر هست که گمان نمیکند نظریه مهم و مقبولی
 در باره اوزان شعر زبانهای ایرانی قبل از اسلام مغایر آنچه در این باب آمده وجود
 داشته باشد.

اما باب دوم کوششی است برای ایجاد قواعد علمی در باره اوزان شعر فارسی.
 در قسمت بحث از اصوات ملفوظ، یعنی حروف، نگارنده فقط دو تقسیم اصلی را که

(۱) مجموعه سخنرانیهای کنگره فردوسی. چاپ وزارت فرهنگ

حروف صامت و مصوت باشد ذکر کرد و از فروغ مانند نیم صداها و جز آن، چون در بحث اوزان مورد حاجت نبود چشم پوشید. برای تکمیل این بحث و اثبات نظریات تازه‌ای که در ضمن آن آمده است بآلات آزمایشگاهی خاصی محتاج بود که در ایران وجود نداشت و نگارنده هنوز دنباله این تحقیق را رها نکرده و امیدوارست بتواند در یکی از مؤسسات علمی کشورهای دیگر آنرا بیابان برد.

مسلم است که در این تحقیق نقائصی موجودست که در هر کار تازه‌ای پیش می‌آید و باید بتدریج در طی بحث و انتقاد اهل فن رفع شود و من خود به بعضی از آنها توجه دارم.

اما پس از انتشار این کتاب ایرادهای بسیار بر آن خواهد شد و ایراد کنندگان دو دسته خواهند بود: نخست کسانی که بنده عادتند و چون با اصول قواعد عروض انس و آشنایی دارند در اثبات و حفظ آن قواعد لجاج میورزند و هر تحقیق تازه‌ای را در این باب بنظر انکار مینگرند. نگارنده را با این دسته هیچگونه بحثی نیست.

دسته دیگر کسانی هستند که این گونه مطالب را بادقت و بیطرفی مطالعه میکنند و با موازین علمی می‌سنجند و هر گاه خطا یا نقصی در آن ببینند در پی رفع و اصلاح برمی‌آیند. من قبلا از ایشان تشکر میکنم و در رفع نقائص این رساله امیدم بکمک ایشانست.

در تحقیقی که ضمن باب سوم این کتاب آمده نقصی هست که من خود بدان توجه داشته‌ام و آن اینست که من بنسخه‌هایی از دیوان شاعران غزلسرا دسترس داشته‌ام که شاید اغلب آنها نسخه کامل آثار ایشان نبوده است. بدبختانه باید اذعان کرد که هنوز از دیوان بیشتر شاعران فارسی زبان نسخه انتقادی دقیق و کامل فراهم نشده است بنابراین ممکن است ایراد شود که ارقام نماینده میزان نسبی استعمال اوزان در دیوان شاعران غزلسرا، چنانکه در این باب آمده، قطعی نیست و هر گاه نسخه دیگری از دیوان یکی از ایشان بدست آید که در کمیت با آنچه در دست من بوده اختلاف داشته باشد این ارقام نیز تغییر خواهد یافت.

این ایراد اصولا بجاست. اما اولاً در انتظار آنکه نسخه دقیق انتقادی از دیوان

همه شاعران فراهم شود نمیتوان از هر گونه تحقیقی در باره آثارشان چشم پوشید .
 ثانیاً اختلافی که از این حیث ممکن است پیدا شود آژموده ام که چندان بزرگ نیست .
 در ضمن این تحقیق از سنجش آثار شاعرانی که در صحت انتساب دیوان یا در کمیت
 اشعار آنها بیشتر شک داشتہ ام چشم پوشیده ام و در باره دیگران در چند مورد
 سنجیده ام که اگر اختلافی پیدا شود آنقدر ها نیست که در نتیجه این سنجش تغییر
 فاحشی ایجاد کند . از این گذشته کاری که من در اینجا کرده ام راهی است که نشان داده شده
 و در هر مورد میتوان سنجش را تکرار کرد و نتیجه را بار دیگر آزمود .

در پایان این دیباچه فرض ذمه خود میدانم که از استادان عزیز و دانشمندان
 خود آقایان فروزانفر و سعید نفیسی صمیمانه سپاسگزاری کنم . آقای بدیع الزمان
 فروزانفر در این تحقیق که از دیر باز آغاز کرده بودم به چشم اعتنا نگرستند و مرا
 بادامه اتمام آن تشویق کردند و پایان یافتن این کار نتیجه تشویق ایشانست . آقای سعید
 نفیسی نیز کتابخانه گرانهای خود را بیدریغ در معرض استفاده من گذاشتند و چنانکه
 در قسمت « مراجع و منابع » این رساله دیده میشود اکثر نسخه های کمیاب را که برای
 تحقیق لازم داشتیم از کتابخانه ایشان بدست آوردیم و اگر این مساعدت مهم نبود زحمتی بیشتر
 و مدتی درازتر برای اینکار لازم میآید .

پرویز ناتل خانلری

باب اول

کلیات درباره شعر و وزن

فصل اول

رابطه شعر با وزن

اگر تعریف شعر را به خود شاعران رجوع کنیم عبارات فصیح و بلیغی از ایشان می‌شنویم که بیشتر مدح و تحسین است تا وصف و تعریف. یکی شعر را وحی آسمانی و شاعر را هم‌رتبه پیغمبر می‌شمارد و دیگری آنرا سحر مبین می‌خواند. نظامی می‌گوید:

شعرست لطیفه الهی مضمون سپیدی و سیاهی

سولی پرودم شاعر فرانسوی نیز شعر را چنین تعریف کرده است: شعر تخیلی است که آرزوی زندگی عالیتری در آن جلوه می‌کند.

اما هیچیک از این عبارات تعریفی درباره حقیقت شعر بدست نمی‌دهد و تعریفات ادیبان و نویسندگان نیز گاهی از این کار بسته نمی‌گشاید. نظامی عروضی در چهارمقاله در این باب چنین گفته است: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التیام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ کند و بزرگ را خرد و نیکو را در لباس زشت و زشت را در لباس نیکو جلوه دهد... الخ» اینگونه تعریف که نظایر آنرا در بسیاری از کتب ادبی میتوان یافت چنانکه ملاحظه میشود جامع و مانع نیست و فقط معنی شعر را شامل میشود نه صورت آنرا. پس برای یافتن چنین تعریفی ناچار باید بسراغ منطق و فلسفه رفت.

ارسطو پدر دانش امروزی ما نخستین کسی است که به بحث و تحقیق درباره شعر و شاعری پرداخته و یکی از رسائل خود را باین باب تخصیص داده است. وی در رساله شاعری^(۱) که نزد حکما و منطقین اسلامی به «بوطیقا» مشهورست میان شعر

(۱) کتاب Poétique ترجمه فرانسه توسط Hardy. J چاپ پاریس ۱۹۳۲ صفحه ۳۰
این کتاب در قرون اول هجری از سریانی به عربی ترجمه شده و اکنون نسخه‌ای از این ترجمه در کتابخانه ملی پاریس موجودست و در سال ۱۹۲۸ بخرج اکادمی وین چاپ شده است و من آنرا ندیده‌ام.

و نظم فرق گذاشته، صورت شعر را که مقید به وزن و قواین دیگر نظم است جزء ماهیت شعر نمیشمارد و معتقدست که بسیاری از سخنان منظوم شعر نیست و بسا سخن غیر منظوم که از حیث معنی شعرست .

حکمای عربی زبان و ایرانی هم که اصول عقاید خود را در فلسفه و منطق از ارسطو اقتباس کرده اند بایش و کم اختلاف همین مطلب را بیان کرده و بعضی نکات دقیق نیز بر آن افزوده اند . از آن جمله خواجه نصیر طوسی در کتاب اساس الاقتباس شرح مبسوطی در این باب مینویسد که قسمتی از آنرا ذکر میکنیم :

«صناعت شعری ملکه ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بروجه مطلوب قادر باشد و اطلاق اسم شعر در عرف قدما بر معنی دیگر بوده است و در عرف متأخران بر معنی دیگرست و محققان متأخران شعر را حدی گفته اند جامع دو معنی بروجه اتم؛ و آن این است که گویند شعر کلامی است مخیل، مؤلف از اقوال موزون متساوی مقفی . . . و نظر منطقی خاص است بتخیل و وزن را از آن جهة اعتبار کند که بوجهی اقتضاء تخیل کند . پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفی، چه بحسب این عرف هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی و خواه صادق و خواه کاذب و اگر همه بمثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد آنرا شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگرچه مخیل بود آنرا شعر نخوانند و اما قدما شعر کلام مخیل را گفته اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است . . .»

علامه حلی در کتاب جوهر النضید در تفسیر بیانات خواجه نصیر طوسی توضیحات دقیقتری میدهد و چنین مینویسد : «صاحب منطق قیاسات شعری را بر روشی که خلاف روش شاعران امروزست وضع کرده است . زیرا شعر در روزگار ما از جهت صورتی عرضی در لفظ شعر خوانده میشود و آن وزن و قوافی است که در کتاب عروض شمرده اند، و آنچه دارای یکی از اوزان معین در کتاب عروض و ملازم قافیه نباشد در روزگار ما شعر نمیگویند . . . و این در زبان عربی و فارسی و ترکی یکسان است . . . و شعر

ملکه ایست که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالات مخصوص نفسانی مطلوب باشد قادر شوند و مراد از تخیل تاثیر کلام است در نفس از جهت قبض یا بسط و یا جز آن ... (۱)

آنچه از این تعریفات بر می آید اینست که نزد حکما و منطقیان وزن و قافیه بضرورت ملازم شعر نیست بلکه ملازمه وزن و قافیه باشعر فقط بحسب عرف و عادت است. اما مورد بحث علوم ادبی حقیقت شعرست چنانکه هست و نه آنچنانکه باید باشد و بنابراین در اینجا همان قوانین عرف و عادت در یکی از فنون هنرهای زیبا که شاعری است مورد بررسی قرار میگیرد.

اما اینکه خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس میگوید: «قدما شعر کلام مخیل را گفته اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است و در دیگر لغات قدیم مانند عبری و سریانی و فرس هم وزن حقیقی اعتبار نکرده اند» اگر منظور وی از قدما فیلسوفان باشد قولی بجاست و چنانکه دیدیم ارسطو چنین عقیده دارد و دیگران از وی پیروی کرده اند. اما اگر مرادش از قدما عام باشد باید دانست که چنین نیست. بلکه در عرف قدما همیشه شعر کلام موزون را گفته اند و هیچگاه نزد هیچیک از اقوام قدیم سخن بی وزن شعر خوانده نشده است، بلکه مفهوم شعر همیشه با وزن ملازمه داشته و قید تخیل حدی است که حکیمان برای شعر اندیشیده اند و هرگز در عرف و عادت راه نیافته و تأثیر نکرده است. اما در باره وزن حقیقی خواجه نصیر در دنباله گفتار خود توضیحی داده و چنین مینویسد «اعتبار وزن

(۱) عین عبارات علامه حلی اینست: وضع صاحب المنطق القیاسات الشعریه علمی مذهب یخالف مذهب الشعراء الان. فان الشعر فی زماننا هذا هو شعر من جهة صورة عرضیه فی اللفظ و هو الوزن والقوافی المحدود فی کتاب العروض و لا یقال لمالیس له الوزن المحدود فی کتاب العروض فی زماننا مع القافیه الملازمه شعراً... و هذا متفق علیه فی لغة العرب و الفرس و الترك... و الشعر عبارة عن ملکه یقتد رمع حصولها علی ایقاع تخیلات یکون مبادی انفعالات مخصوصة نفسانية مطلوبه والمراد من التخیل هو تاثیر الکلام فی النفس لبسط او قبض او غیره...

(جوهر النضید. چاپ تهران ص ۲۶۱ و ص ۲۶۲)

حقیقی بدان میماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه و دیگر ارم متابعت ایشان کرده‌اند و اگر چه بعضی بر آن افزوده‌اند مانند فرس^۱. این قول خواجه نصیر نتیجه عدم اطلاع پیشینیان از زبان و ادبیات یونان و روم و ملل دیگرست و گرنه وزن حقیقی را بعرب نسبت دادن و اوزان متداول در زبانهای دیگر را غیر حقیقی یا مجازی شمردن وجهی ندارد.

حقیقت اینست که در هر يك از زبانهای دنیا اگر شعری هست موزونست و شعر بی وزن یا منثور که اخیراً بگوشها میخورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده و تجدد خواهان زبانهای دیگر از ایشان اقتباس کرده‌اند.

اما بحث درباره فایده یا بیفایده‌گی وزن هم بحثی است که تازگی ندارد. در قرن هیجدهم گروهی از ادیبان و نویسندگان فرانسه برضد شعر قیام کردند و مرادشان از مخالفت با شعر مخالفت با وزن و قافیه بود. این ادیبان وزن و قافیه را در شعر قیدی بیهوده و زائد شمردند و برای اثبات عقیده خود دلیل آوردند که این قیود مانع افاده مقصودست و شاعر برای رعایت وزن و قافیه ناچار باید قسمتی از مقاصد خود را ترك کند و بعضی کلمات زائد را بضرورت وزن و قافیه درسخن بیاورد و حال آنکه اگر این قیود در میان نباشد میتوان مقصود را بسهولت و صراحت بیان کرد.

حتی بعضی از این نویسندگان کار مخالفت با وزن و قافیه را بجائی رسانیدند که آن‌دو را مانند بردگی و جنك تن به تن یادگار توحش نیاکان خود شمردند^(۱) اما باید دانست که در هر زمان که کشوری فاقد شاعران بزرگ باشد و کار بدست شعرای بدسلیقه و بی استعداد بیفتد و در نتیجه شعر تنزل کند و جز صورت ظاهر که وزن و قافیه است چیزی از آن نماند ناچار اینگونه مخالفتها با شعر بظهور میرسد تا شاعری بزرگ بمیدان بیاید و آن‌نگاه شعر بلند او بی آنکه محتاج به اقامه دلیل و برهان باشد برای مخالفان شاعری پاسخی مقنع میباشد و همه پیش قدرت طبع آن شاعر بزرگ سر تعظیم خم مینمایند.

1) Abbé Dubot, Idées et doctrines littéraires du XVIII Siècle. p. 108.

در فرانسه نیز همین حال پیش آمد و با آنهمه مخالفتها که با شعر و شاعری شد چون در قرن نوزدهم شاعران بزرگ رماتیک بوجود آمدند اعتراض کنندگان دم فرو بستند .

از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم باز نهضت دیگری در شعر اروپا بوجود آمد و آن نهضت شعر آزاد بود . این بار شاعران خود علمدار این قیام شدند و مراد ایشان بخلاف نوبت پیش مخالفت با وزن نبود بلکه ایشان ادعا میکردند که اساس شعر و شاعری همان وزن است و از این حیث شعر باموسیقی پیوند خویشی دارد اما حدود و قیودی که در شعر رسمی برای وزن شمرده شده مانع از آنست که شاعر بتواند از این وسیله چنانکه شاید و باید استفاده کند و در نتیجه همین قیدها شعر رسمی یکنواخت و کسالت آورست؛ بنابراین باید شاعر آزاد باشد که در هر مورد متناسب معنی مقصود وزنی بداند خواه اختیار کند تا کلامش مؤثرتر شود و نظیر همان رابطه دقیق که میان لفظ و معنی هست میان معنی و آهنگ شعر نیز بوجود بیاید .

در باره این استدلال جای گفتگو و ایراد بسیارست اما اینجا مجال بحث در این باب ورد یا اثبات عقاید گوناگون نیست . حاصل آنکه امروز هم شعر آزاد در همه زبانهای اروپائی طرفدار بسیار دارد و شاعران متعددی که درجه استعدادشان مختلف است این شیوه را اختیار کرده و چون بنابر آزادی است هر يك راهی جداگانه در پیش گرفته اند .

از این گفتگوها چنین نتیجه میگیریم که شعر از بدو پیدایش و نزد همه اقوام با وزن ملازمه داشته و دارد و هرگز در هیچ زبانی سخن ناموزون شعر خوانده نمیشود با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همه ملل یکسان نیست و چنانکه خواهی نصیر طوسی میگوید :

«رسوم و عادات را در کار شعر مدخل عظیم است و باین سبب هر چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است در روزگار دیگر و نزدیک قومی دیگر مردود و منسوخ است» اما درباره قافیه حال چنین نیست زیرا در شعر یونانی و لاتین قدیم قافیه وجود نداشته

و در زبان انگلیسی نیز قافیه ضروری نیست چنانکه اشعار شکسپیر شاعر بزرگ انگلیسی در نمایشنامه های منظوم اکثر بی قافیه است (۱)

بنابراین اگر بخواهیم شعر را چنانکه هست و عرف و عادت بر آن جاریست تعریف کنیم باید چنین گفت :
شعر تالیفی از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان شناخت .

۱ (خواجه نصیر طوسی جای دیگر این نکته را متعرض شده چنین مینویسد : « چنین گویند که در اشعار یونانیان قافیه معتبر نبوده است و حشوبی (۲) بزبان فارسی کتابی جمع کرده است مشتمل بر اشعار غیر مقفی و آنرا . . . (!) نامه نام نهاده . پس از این بحث ها معلوم میشود که اعتبار قافیه از فصول ذاتی شعر نیست بل از لوازم اوست بحسب اصطلاح » معیار الاشعار . چاپ تهران . ص ۶ .

فصل دوم

وزن - وزن شعر - اقسام اوزان شعری

۱ - وزن

وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراك وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آنرا قرینه میخوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده میشود. بنابراین تشخیص وزن نتیجه ادراك نظمی است در اصوات (۱)

وزن در اصطلاح حکمای اسلامی ایقاع خوانده میشود و صریحترین تعریفی که من در باره ایقاع در کتب موسیقی اسلامی دیده‌ام تعریف صاحب رساله شرفیه است که چنین میگوید:

«الایقاع جماعة نقرات يتخللها ازمنه محدودة المقادير على نسب و اوضاع مخصوصه بادوار متساویات؛ يدرك تساوی تلك الادوار بميزان الطبع السليم المستقيم» (۲)

براین تعریف ایرادهائی وارد کرده‌اند از آنجمله یکی اینکه گفته‌اند: تقیید ادوار مساوی با ادراك آنهم از جهة عكس مغل است چه لازم آید که اگر تساوی باشد و ادراك نکنند ایقاع نبود یا بنسبت باعموم یا بنسبت باغیر مدرك و بطلان این ظاهرست (۳)

اما نگارنده راعقیده بر اینست که در این ایراد غرض اصلی صاحب شرفیه را دریافته‌اند زیرا ایقاع بر حسب این تعریف از تساوی نقرات حاصل میشود و چون تساوی از اوصاف نقرات است و از طرف دیگر نقره کیفیتی است محسوس، بنابراین شرط ایقاع مدرك بودن آن میباشد و میزان ادراك همه مدركات طبع سلیم مستقیم است و گر نه مبنای علمی را بر ادراك مردم غیر عادی یا غیر سالم نمیتوان قرار داد.

(۱) M. Braunschwigg, Grande Encyclopédie. Art. Poésie.

(۲) رساله شرفیه تألیف صفی‌الدین ارموی (متوفی ۶۵۶)

(۳) نفایس الفنون فی عرایس العیون - تألیف محمد بن محمود آملی. چاپ تهران قسم دوم ص ۱۰۹ - ودرة التاج باب موسیقی (نسخه خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة) بهمین عبارت

پس دانستیم که وزن نظمی است در اصوات و از تعریف صفی الدین ارموی نیز تفصیل بیشتری در باره معنی نظم دریافتیم یعنی چنین نتیجه شد که نظم وجود تساوی و نسبت معینی میان سلسله‌ای از اصوات است. اکنون برای توضیح بیشتر می‌گوئیم اگر يك سلسله ضرب‌هائی که از جهت شماره و قوت و ضعف یکسان باشند بگوش ما برسد ادراك ما دارای صفت ابهام است یعنی صریح نیست زیرا هر تأثیری با تأثر ما بعد و ما قبل خود می‌آمیزد و در این حال اگر توجه ما باین اصوات معطوف باشد احساس می‌کنیم که احتیاج داریم اصوات مشابه را به ترتیبی دسته بندی کنیم. آنگاه این اصوات در ذهن ما بی آنکه خود اراده کنیم دو بدو یا سه سه یا پنج پنج تقسیم میشوند و بندرت شماره این دسته‌ها از پنج تجاوز میکند. حتی اگر اصوات از اثری خارجی حاصل شده و اراده ما در ایجاد آن‌ها تأثیر نداشته باشد باز این تقسیم خود بخود در ذهن ما بوجود می‌آید و اگر اصوات را خود ما با حلق یا با آلت موسیقی ایجاد کنیم ناگزیر تقسیماتی را در آن رعایت خواهیم کرد. تجربه این امر آسان است. محال است که بتوانیم حتی در مدت کوتاهی چندین صوت متساوی و متوالی احداث کنیم بی آنکه بوسیله تشدید بعضی از آنها ابتدای هر دسته‌ای را تعیین نمائیم.

حال اگر دسته‌ای از اصوات را که دارای کمیت نامتساوی است در نظر بگیریم تعیین موضع شدت صوت (یا تکیه یا ضرب قوی که بفرانسه Accent d' intensité خوانده میشود) محتاج بعمل مقدماتی ذهن خواهد بود. یعنی ذهن ما باید این عناصر نامنظم را صورت کلی واحدی ببخشد و برای این منظور ناچار باید این کمیات نامتساوی را بدسته‌هائی که از جهت طول متساوی باشند تقسیم نماید. هر يك از این دسته‌های متساوی واحد سلسله‌ایست که باین طریق ایجاد شده است و تشدید یکی از صوتها در هر دسته این مجموعه‌های متساوی را از یکدیگر متمایز می‌سازد.

پس تعیین وزن در يك سلسله از اصوات نتیجه‌ایست که از دو مقدمه ضروری ذیل حاصل میشود:

۱- تقسیم اصواتی که دارای کمیات مختلف هستند بدسته‌هائی که طول آنها

متساوی باشد .

۲- متمایز کردن حدود این دسته‌ها بوسیله شدید و قوی کردن يك صوت در هر دسته بر حسب نظم معین .
بنابر آنچه گفته شد در وزن دو عامل اصلی دخالت دارد : یکی کمیت هجا و دیگری تکیه یا ضرب قوی

۲- وزن شعر

وزن شعر را آبه اولیوه در کتاب عروض فرانسه^(۱) چنین تعریف کرده است :
« مجموعه چند صوت یا ضرب که نظم و تقسیماتی در آنها وجود داشته باشد » این تعریف بسیار کلی و محتاج بتوضیح و تفسیر است .

در هیچیک از کتب عروض فارسی و عربی وزن شعر را تعریف نکرده‌اند. تنها جایی که من در میان کتابهای شرقی تعریفی صریح از وزن شعر دیده‌ام کتاب نفایس الفنون آملی است و او در فن چهارم از مقاله سیم قسم دوم کتاب که موضوع آن علم موسیقی است چنین مینویسد:
وزن شعر از تالیف حروف متحرك وساكن ييك عدد و يك ترتيب حادث گردد .^(۲)

این تعریف ناقص و درعین نقص نادرست است و من آنجا که درباره وزن شعر فارسی گفتگو کنم بر نقص و نادرستی آن برهان خواهم آورد .

موريس گرامون مؤلف رساله اصول نظم در زبان فرانسه در تعریف وزن شعری چنین میگوید : وزن در همه اقسام نظم عبارتست از ترجیع ضربهای مشخص در فاصله‌های متساوی که تساوی آنها قابل ادراك باشد^(۳)

بگمان من اگر این عبارت و تعریف آبه‌الیوه را که در فوق ذکر کردیم رویهم بگذاریم از مجموع آنها میتوان تعریف جامع و واضحی درباره وزن شعر بدست آورد و آن اینست:
وزن شعر عبارتست از تقسیم هجا های مختلف بدسته‌هایی که یا متساوی و

1) Abbé Olivet, La Prosodie française .

۲) نفایس الفنون - چاپ تهران - قسم دوم ص ۱۱۱

3) M. Grammont. Petit traité de Versification française. p. 47

مثابه باشند یا در عدم تساوی و تشابه آنها نظم و قرینه‌ای وجود داشته باشد و تکیه کردن روی یکی از هجا‌های هر دسته این دسته‌ها را از یکدیگر جدا میکند.

و هر اد از این که در عدم تساوی و تشابه نظم و قرینه‌ای باشد اینست که فی المثل شعر از دو جزء مختلف مانند مستفعلن و فعلن ترکیب شده باشد که بتناوب در پی یکدیگر قرار گرفته باشند.

۳- اقسام وزن شعر

تقسیم اصوات بدسته‌های متساوی و متشابه یکی از سه اعتبار ممکن است انجام بگیرد: اول امتداد اصوات یا هجاها در زمان که کمیت هجا خوانده میشود. دوم قوت یا شدت بعضی از هجاها نسبت به بعضی دیگر که در فرانسه و انگلیسی با اختلاف تلفظ (Accent) آکسان خوانده میشود و من آنرا تکیه نامیده‌ام. سوم شماره هجاها با قطع نظر از امتداد یا قوت آنها.

در هر زبانی به تناسب خواص آن زبان یکی از این سه اعتبار مبنای وزن شعر قرار گرفته است.

در زبانهای یونانی قدیم و لاتین مبنای شعر بر کمیت هجاها (یعنی اختلاف آنها از جهت کوتاهی و بلندی) قرار داشته. شماره پایه‌ها یعنی اجزاء عروضی در هر وزن معین و شماره هجاها مختلف بوده است؛ باین معنی که دو نوع هجا یکی کوتاه و یکی بلند در شعر یونانی معتبر شمرده میشده و ظاهراً امتداد هجای کوتاه درست نصف هجای بلند بوده است. بنابراین در يك جزء وزن یا باصطلاح عروض در يك تفعیل که مقدار آن مساوی با دو هجای بلند مانند (فع لن —) بوده شاعر میتواند دو هجای کوتاه و يك بلند مانند (فعلن ن —) یا يك بلند و دو کوتاه مانند (فاعل — ن) یا يك بلند در میان دو کوتاه مانند (فعول ن —) و یا چهار هجای کوتاه مانند (فعلك ن ن ن) قرار دهد.

معینا اساس وزن در اشعار یونان و روم فقط مبتنی بر کوتاهی و بلندی هجاها نبوده بلکه قطع در جاهای معین (که مثال آن در شعر فارسی تسمیط است) یعنی وقف ضروری

بعد از هجاهای معین نیز در آن منظور میشده و علاوه بر این تکیه (Accent tonique) نیز در نظم یونان ورم دخالت بسیار داشته است. باین طریق در شعر یونان قدیم اختلاف موضع تکیه‌ها ووقف‌ها در اوزانی که از حیث کمیت هجاها متساوی و متشابه بوده‌اند انواع مختلفی بوجود می‌آورده است.

اما بتدریج با تحولاتی که در زبان یونانی در طی اعصار روی داد تشخیص کمیت هجاها برای عموم دشوار گردید و کم کم این عامل وزن از میان رفت و عامل دیگر که قوت بعضی از هجاها یا تکیه باشد آشکار تر شده مبنای یگانه اصلی وزن شعر قرار گرفت. چون هر ملتی بطبع اساس نظم خود را بر صفات بارز زبان خویش می‌نهد و در کلمات زبانهای انگلیسی و آلمانی تکیه هجاها بسیار مشخص است طبیعی است که آن دو قوم نیز شیوه اخیر نظم را که در زبان یونانی جدید بوجود آمده بود اقتباس کرده مبنای اصلی شاعری را بر آن قرار دادند.

در زبانهای فرانسه و ایتالیائی و اسپانیائی بخلاف انگلیسی و آلمانی قوت هجاها چندان محسوس نیست و اختلاف کمیت آنها نیز قابل ملاحظه نمیباشد؛ باین سبب مبنای اصلی نظم در این سه زبان شماره هجاهاست.

در شعر فارسی و عربی مبنای اصلی شعر همان کمیت هجاهاست و عروض نویسان بی آنکه باین اصل متوجه باشند قواعدی وضع کرده‌اند که بوسیله آنها اوزان را تشخیص داده اشعار را تقطیع میکنند. علاوه بر این تکیه نیز در اصول اوزان فارسی و عربی دخالت دارد و این نکته اخیر هیچگاه مورد توجه علمای ادب اسلامی نبوده است.

اکنون نظری کوتاه به قواعد شعر فارسی پیش از اسلام می‌افکنیم و آنگاه بتحقیق درمبانی وزن شعر فارسی و قواعد آن میپردازیم.

فصل سوم وزن شعر در ایران باستان

شعر در ایران باستان از قدیمترین روزگاری که نشانی از آن مانده وجود داشته است. گاتها کهن ترین جزء اوستاست و ظن غالب محققان بر آنست که این قسمت از گفته های خود زرتشت پیامبر ایرانی میباشد.

لفظ گاتا خود بمعنی سرود و شعرست و قسمتی از اوستا که گاتها خوانده میشود متضمن اشعاری است که دانشمندان اروپائی وزن آنها را یافته و قواعد نظم را در آنها تعیین کرده اند. شیوه نظم قطعات گاتها بقراری که دانشمندان اوستاشناس تحقیق کرده اند چنین است:

جزء اول گاتها که بمناسبت نخستین کلمه آغاز آن اهون ویتی **اهون ویتی** (Ahunavaīti) خوانده میشود و در پهلوی آنرا اهنودگات میخوانند شامل ۷ها یا فصل میباشد و هر فصل مشتمل بر چند قطعه و هر قطعه دارای سه مصراعست و هر مصراع شانزده هجا دارد که پس از هجای هفتم وقف یا سکته ای هست (۹ + ۷)

جزء دوم اشتاوتی **اوشتاوتی** (Ushtavaīti) و به پهلوی اشتودگات دارای چهار «ها» ست و هر «ها» بچندین قطعه قسمت میشود که هر يك مرکب از پنج مصراعست و هر مصراع در این جزء یازده هجا دارد و سکته یا وقف پس از هجای چهارم میآید (۷ + ۴)

جزء سوم سپنتامینیو **سپنتامینیو** (Spentamainyu) که در پهلوی سپنتمدگات نام دارد مشتمل بر چهارهاست. هر ها چندین قطعه و هر قطعه مرکب

از چهار مصراع و هر مصراع دارای یازده هجاست که وقف در آنها مانند جزء دوم پس از هجای چهارمی واقع میشود (۷+۴)

حز، چهارم وهو خستر (چهارمین د. ملحقه و اوله) Vohuxshathra = فقط یک

ها دارد که قطعات آن هر يك دارای سه مصراع و هر مصراع مشتمل بر چهارده هجاست
وسکته یا وقف در وسط آن یعنی پس از هجای هفتمی قرار دارد (۷ + ۷)

جزء پنجم وهیشتو (Vahishtoishday = ۱۰۸۰) است که

شامل هفت (ها) میباشد و قطعه های آن مرکب است از دو مصراع کوتاه و دو مصراع بلند. مصراعهای کوتاه دارای ۱۲ هجاست که وقف پس از هجای هفتمین قرار میگیرد (۵+۷) و مصراعهای بلند نوزده هجائی است که دارای دو وقف یکی پس از هجای هفتم و دیگری پس از هجای چهاردهم میباشد^(۱)

هر شعر در زبان اوستائی و چس تشتی (هلمند رود) و هر فرد شعر

افسمن ۛۛۛۛۛۛۛ وهر کلمه (وچ - واژه) خوانده میشود^(۲)

علاوه بر گاتها قسمت دیگری از اوستا که امروز بجا مانده نیز منظوم است و آن قسمت یشتهاست ولی اوزان گاتها و یشتهها بایکدیگر فرق دارد. در پنج گاتها اشعار ۱۱ و ۱۲ و ۱۴ و ۱۶ و ۱۹ هجائی میباشد ولی وزن شعری در اغلب یشتهها ۸ هجائی است و در میان آنها شعرهای ۱۰ و ۱۲ هجائی نیز دیده میشود. هر يك از این اوزان منقسم بچندین قسم است: در شعرهای ۸ هجائی گاهی سخته یا وقف در وسط واقع است (۴+۴) و گاهی پس از هجای سوم یا پس از هجای پنجم و ندره پس از هجای دوم ($۲+۶=۵+۳=۳+۵$) در شعرهای ۱۰ هجائی وقف گاهی در وسط واقع است (۵+۵) و گاهی پس

(۱) گاتھا . تفسیر آقای یور داود ص ۶۱ تا ص ۶۸

K. S. Guthrie, *The Hymns of Zoroaster*. p. 13.

Darmestéter, Zend - Avesta, vol.I, p. XCVIII

Hans Reichelt, *Avesta Reader*, p. 184.

(۲) گاتھا ض ۶۶

از هجای ششم (۴+۶). در شعرهای ۱۲ هجائی دو وقف هست یکی پس از هجای سوم یا چهارمی یا پنجمی و دیگر پس از هجای هشتمی (۱)

از مطالب مختصر فوق دربارهٔ اوزان شعر در اوستا این نتیجه بدست می‌آید که شعر موزون در قدیمترین آثار ادبیات ایران باستان وجود داشته اما البته قواعد نظم در زبان اوستائی با قواعد عروض که در زبان فارسی امروز معمول است مشابهتی نداشته بلکه مبنای اصلی وزن در شعر اوستائی تساوی شمارهٔ هجاها بوده و در میان هر مصراع وقفهائی قرار داشته که جای آنها بموجب اختیارات شاعری تغییر میپذیرفته است نکته‌ای که اینجا باید در نظر داشت اینست که بموجب مدارك و اسناد قطعی اشعار اوستائی با آهنگ موسیقی توأم بوده و در آتشکده‌ها مغان این اشعار را با آهنگ و آواز می‌خوانده‌اند و بدیهی است که در این حال بسیار در گوش شیرین تر بوده و بهتر تاثیر میکرده است و اکنون یکی از عناصر مهم این سرودها که نغمه یعنی زیر و بمی صوت باشد فراموش شده و آنچه بجا مانده بکالبدی بی‌جان میماند.

دربارهٔ وجود شعر در زبان پهلوی یعنی زبان دوره اشکانیان و ساسانیان دیرگاهی دانشمندان تردید داشتند زیرا در میان آثاری که از این زبان بجا مانده است نشانی از وزن نمی‌یافتند و حتی این زمزمه نیز از بعضی نویسندگان بگوش می‌رسید که ایرانیان شاعری نمیدانسته‌اند و عروض عرب شعر و شاعری را بایشان آموخته است. بموجب نوشتهٔ آقای کریستن سن نخستین کسی که بوجود نظم در یکی از متون پهلوی پی‌برد آندراس (F. C. Andréas) می‌باشد که سی و پنج شش سال پیش در ضمن بررسی کتیبهٔ شاهپور اول که بدو زبان درحاجی آباد منقورست متوجه شد که آخر متن پهلوی ساسانی را میتوان مرکب از يك سلسله مصرعهای هفت یا هشت هجائی دانست که جای تکیه‌ها (Accents) در هر مصراع معین است (۲)

سپس در نتیجهٔ کشفیات تورفان قسمتی از کتب مانوی و مانویان بدست آمد و در

(۱) یشتها - تفسیر و تالیف آقای پور داود - جلد اول ص ۲۲ و ص ۲۳

2) Les Gestes des rois, par A. Christensen, p. 46.

میان آثار ایشان سرودها و قطعات شعری کشف شد.

کتیبه حاجی آباد با الفبای پهلوی نوشته شده و چون در این الفبا حرکات جزء حروف نوشته نمی‌شود و هزوارش در میان لغات پهلوی فراوانست تشخیص تلفظ درست کلمات دشوارست و باین سبب نمیتوان وزن شعر را چنانکه در اصل بوده است دریافت اما آثار مانویان بخط آسوری نوشته شده و این خط که از خط پهلوی کاملترست بهتر صورت اصلی تلفظ کلمات را حفظ کرده و بهمین علت در این متون تشخیص وزن شعر آسانتر میباشد.

خاورشناسان اشعارمانی را که در کشفیات تورفان بدست آمد خواندند و ترجمه کردند و قواعدی از نظم آنها دریافتند. بعضی از این شعرها را پرفسور جکسن در کتاب راجع بمانی گردآورده و توضیحاتی درباره وزن آنها داده است. بموجب تحقیقات او^(۱) و آنچه آقای کریستن سن در کتاب اعمال پادشاهان نوشته است بنای شعر مانوی بر شماره هجا هاست و در قطعات مفصل اغلب هر مصراع شامل ۸ هجا میباشد. اما اشعار پنج و شش و هفت و نه و ده و یازده هجائی نیز در میان قطعات مانوی دیده میشود.

پس از اکتشافات تورفان دانشمندان اروپا کلیاتی از قواعد نظم در زبان پهلوی دریافتند و بجستجوی عبارات موزون و منظوم در متون دیگر پهلوی پرداختند. آقای نی برگ (H. S. Nyberg) در بند هشن ایرانی بقایای قطعه‌ای را که در ستایش زروان - نیمه خدای زمان - سروده شده پیدا کرد و پراکندگی های آنرا منظم نموده بصورت قطعه شعری در آورد^(۳) روشی که آقای نی برگ در تنظیم این قطعه بکار برده مورد ایراد آقای کریستن سن میباشد اما مشارالیه تصدیق میکند که در هر حال دو مصراع اول آن قطعه که چنین است:

زمان اوزومند تر هچ هر دو دامان	زمان هند اچک او کاری داتستان
یعنی: زمان زورمندترین دو مخلوق (دو عالم)	زمان اندازه قواعد هر کار

1) Jackson, Resarches in Manichaeism, p. 133 . etc.

2) Les gestes des rois, p. 47

3) Journal asiatique, 1929, p. 214

بصورت اصلی مانده و شعر یازده هجائی قافیه داری است که نظیر آن در اشعار مانوی نیز دیده میشود و این نوع شعر را اصل و مبنای مثنوی رزمی زبان فارسی میداند که بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف است و شماره هجا های آن یازده میباشد و شباهت میان این دو نوع شعر را که یکی پهلوی و دیگری فارسی جدیدست قافیه تایید میکند (۱)

آقای کریستن سن خود مدعی است که در یکی دیگر از قسمتهای بند هشتن ایرانی که در سرگذشت کودکی کیقبادست پنج مصراع هشت هجائی یافته که مصراعهای سوم و چهارمی در آن میان مقفی است.

میان دانشمندان و محققان اروپائی ظاهراً آقای بنونیست فرانسوی بیش از همه برای یافتن شعر در زبان پهلوی و کشف قواعد نظم در این زبان کوشیده است. این دانشمند نخست کتاب درخت آسوریک را که یکی از متون پهلوی است و ظاهراً اصل آن بزبان پهلوی اشکانی بوده و در دوره ساسانیان تصرفاتی در عبارات آن شده است مورد بررسی قرار داد و درباره آن مقاله ای در روزنامه آسیائی (۲) منتشر کرد:

آقای بنونیست از مضمون این رساله و از تکرار عبارت ذیل در گفتار بزرگوار:

ایوم ابرتر هیچ تو درخت آسوریک

(هستم برتر از تو ای) درخت آسوری

که یازده هجائی است حدس زده که همه این رساله باید منظوم باشد. آنگاه از این مبدء رو برآه گذاشته وعده کثیری عبارات یازده هجائی در پی یکدیگر یافته و سپس متن کتاب را به تکه های ۵ و ۶ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ هجائی تقسیم و باین طریق نظمی در عبارات پراکنده کتاب ایجاد کرده است و چون عبارات رساله درخت آسوریک در صورت اصلی که بجا مانده کاملاً تحت این نظم در نمی آید آقای بنونیست آنها را مشوش دانسته و بنابرین درصدد برآمده که کلمات الحاقی یعنی عباراتی را که بعقیده او و بموجب موازین زبان شناسی در دوره ساسانی به متن اشکانی افزوده شده است از متن خارج کند و باین طریق متن اصلی اشکانی را یافته صورت منظومی بآن ببخشد.

(۱) کتاب سابق الذکر ص ۴۸

(۲) Journal asiatique · tome CCXVII · 1930

نتیجه‌ای که آقای بنونیست از این کاربردست آورد او را تشویق کرد که باز در پی کشف منظومه‌های دیگری در زبان پهلوی برآید و دو سال بعد همین شیوه را در کتاب پهلوی دیگر بنام (ایاتکار زیریران) بکار بست^(۱) و با حذف بعضی قسمت‌ها که بادلایل زبان‌شناسی آنها را الحاقی میدانست صورت منظومی از عبارات آن استخراج نمود و سپس همین عمل را در یک رساله دیگر پهلوی که (جاماسب نامک) نامیده میشود بمورد اجرا گذاشت و نظم آنرا آشکار ساخت^(۲)

این محقق در آخر مقاله‌ای که راجع به نظم یادگار زیریران نوشته چنین نتیجه میگیرد:

«همچنانکه رساله یادگار زیریران از جهت موضوع در تاریخ ادبیات ایران واسطه میان اوستا و دقتی و فردوسی است از حیث قواعد نظم نیز حد فاصل میان اوزان اوستایی و اوزان اشعار عامیانه فارسی امروزی شمرده میشود. صفت اصلی و مهم این سه نوع وزن که اوستایی و پهلوی و فارسی عامیانه باشد اینست که بر اساس شماره هجاها استوارست و بهیچ روی کمیت هجاها در آنها ملحوظ نیست. این مدعا درباره اوستا ثابت است و بیرهان احتیاج ندارد اما در زبان پهلوی اعم از متون زرتشتی و مانوی شعر شامل شماره معینی از هجاهاست و شاهد این مقال رساله‌های درخت آسوریک و یادگار زیریران و همچنین سرودهای مکتشف در تورفان میباشد. از جانب دیگر تمام نمونه‌های شعر عامیانه که نفوذ عروض علمی را نپذیرفته و توسط پژوهندگان از نواحی مختلف ایران بدست آمده است تابع اوزان هجائی و اغلب تکیه دار میباشد. در شعر لهجه‌های کردی و گورانی و او را مانی و خراسانی (که همه لهجه‌های شمالی میباشد) کمیت هجا هیچ دخلتی ندارد... درواقع همه اوزانی که تاکنون در زبان پهلوی یافت شده برین مبنا استوارست و همه اوزان عامیانه لهجه‌های شمالی (شمال شرقی و شمال غربی) نیز تابع این قاعده میباشد. آنچه نزدیکی رابطه میان یادگار زیریران و شعر هجائی امروزی را

1) Journal asiatique. tome XXXX. 1932

2) la revue de l'histoire des religions, 1932. p 337

نایید میکند آنست که در این هر دو قافیه نسبت رعایت میشود و حال آنکه رعایت قافیه در قطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریک بسیار نادر است. در دو نمونه شعر فوق اغلب قطعات دارای پنج مصراع میباشد که در آن میان مصرعهای اول و سوم یک قافیه و مصرعهای دوم و چهارم یک قافیه و مصراع پنجم بقافیه دیگرست.

ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آنست که موازین هجائی ایرانی را با عروض کمی عربی تطبیق کرده اند و از این انطباق که قدیمترین و کاملترین نمونه آن بحر متقارب است شعر فصیح فارسی جدید بوجود آمده است.

آقای کریستن سن در کتاب اعمال پادشاهان پس از ذکر تحقیقات دیگران درباره شعر زبان پهلوی چنین میگوید:

«این تحقیقات جدید کم کم عقاید متداول قدیمی را درباره مبادی شعر فارسی و چگونگی تکامل آن باطل میکند. قواعد نظم فارسی جدید مقتبس از اعرابست و اصطلاحات آن نیز همه عربی است و مبنای وزن در فارسی جدید مانند عربی بر کمیت هجاها قرار دارد. قافیه را نیز حدس میزنند که اصلاً بزبان عربی اختصاص داشته است^(۱) اما در این میان نکته جالب توجه اینست که میان بحور کثیر الاستعمال در شعر عربی مانند طویل و کامل و وافر و بسیط و متقارب و سریع فقط یک بحر که متقارب باشد در فارسی مورد استعمال فراوان دارد در حالیکه متداول ترین اوزان در فارسی هزج و رمل و وخفیف است که بنسبت بحور مذکور بندرت در عربی بکار میرود، قطع نظر از وزن رباعی که کاملاً ایرانی است.

بنابر این می بینیم گذشته از اصول کمی که از عروض عرب مأخوذست بحر متقارب و حتی شکل مثنوی در شعر فارسی پیش از اسلام وجود داشته و قافیه را نیز بکار میبرده اند^(۲) اکنون شعر هشت هجائی را که از زبانهای مقارن قبل از تاریخ تا آخر

(۱) خواجه نصیر هم در اساس الاقتباس چنین عقیده دارد آنجا که میگوید: اعتبار وزن حقیقی بدان میماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه.

(۲) مثنوی که عربها آنرا مزد وجه میخوانند بشعر فارسی اختصاص داشته و در زبان عرب نبوده است و بعدها اعراب آنرا از ایرانیان اقتباس کرده اند.

دورهٔ ساسانی ظاهراً از همه انواع دیگر بیشتر بکار میرفته مورد مطالعهٔ دقیق قرار میدهیم. من در اینجا نمونه‌ای از شعر هشت هجائی پهلوی که دارای چهار تکیه است میآورم:

یعنی:	کَواذ	اندر	کَبوَذی	بوذ
	قباد	در	سَبَدی	بود

اگر بخوایم در این نمونه هجاهای کوتاه و بلند را بترتیب معینی دنبال یکدیگر قرار دهیم در هر مصراع دوپایه (جزء) بروزن مفاعیلان یا مفاعیلن که مبنای اصلی بحر فارسی و عربی موسوم به هزج میباشد بدست خواهیم آورد.

اما من حاضر م‌قول آقای هنینگ (M. W. Henning) را تصدیق کنم که میگوید مبنای شعر پهلوی نه کمیت هجاها بوده و نه شمارهٔ آنها؛ بلکه اشعار این زبان فقط موزون بوده است. من این عقیده را بعبارت دیگر بیان میکنم و میگویم در شعر پهلوی و شعر قدیم ایرانی (اوستائی) اصل وزن که تکیه باشد مبنای اصلی بوده و تساوی شماره هجاها در یک بند یا يك قطعه شعر بتقریب رعایت میشده و بعضی اختلافات جزئی در آن مجاز بوده است.

روی هم رفته می‌بینیم که بعضی از قواعد نظم فارسی جدید که از عربی مقتبس است در حقیقت میراث ساسانیان شمرده میشود و آنگاه سؤالی مطرح میشود و آن اینست که آیا ممکن نیست در زمانهای پیش از اسلام عرب در صنعت شاعری بعضی نکات را از ایرانیان اقتباس کرده باشد؟ دولت عربی حیره که منبع تمدن عرب است همسایه پایتخت ساسانی و از جنبهٔ سیاسی تابع این امپراطوری بزرگ بود بنابراین ممکن است از هر حیث تحت تاثیر آن قرار گرفته باشد (۱)»

آقای ملك الشعراء بهار نیز ضمن مقالهٔ مبسوط و دقیقی که راجع به (شعر در

(۱) در بارهٔ این گمان آقای کریستن سن که ممکن است اعراب حیره شاعری یا بعضی اوزان شعر را از ایرانیان آموخته باشند تردیدی هست زیرا اعراب حیره در عصر جاهلی شاعران متعدد بزرگی نداشته اند و این نکته را استاد من آقای فروزان فر به بنده گوشزد فرمودند.

ایران) مرقوم داشته‌اند و در مقاله يك قصیده پهلوی چنین اظهار عقیده می‌کنند که یکی دیگر از متون پهلوی (اثر متن ی‌شه و هرام ی و رزاوند - اندر آمدن شاه بهرام مقدس) از آثار پهلوی بعد از اسلام منظوم می‌باشد و آن قطعه را مرکب از مصراعهای ۱۲ هجائی میدانند که نوعی از قافیه نیز دارد. (۱)

آنچه تاکنون گفتیم درباره متونی بود که بخط و زبان پهلوی از دوره ساسانی باقی مانده و احتمال منظوم بودن در آنها می‌رود. اما میانه سقوط دولت ساسانی و نخستین آثاری که از شعر فارسی بعد از اسلام بجا مانده و تابع قواعد عروض است بیش از دویست سال فاصله است و باید دید در این دویست سال ایرانیان چگونه شعر می‌ساخته‌اند و مورخین بعد از اسلام درباره شعر دوره ساسانی چه عقیده دارند؟

در کتاب الممالك و الممالك ابن خردادبه (چاپ لندن صفحه ۱۱۸) مؤلف در حدود سنه ۲۳۰ بیک قطعه شعر یا «نثر مسجع» از بهرام گور بر می‌خوریم... و آن چنانست «منم شیر شلنبه، او منم بیر تله» که در واقع دو قطعه هفت هجائی است. دیگر قطعه‌ایست از ابوالینبغی العباس بن طرخان در خصوص شهر سمرقند که باز در کتاب سابق ابن خردادبه (ص ۲۶) آمده بدینقرار:

«سمرقند گند مند بدینت کی افکند
از شاش ته بیی همی شه ته خبی»

که چهار مصراع شش هجائی است. از این ابوالینبغی عباس از راه دیگری خبر نداریم ولی بهر حال اگر قدیمتر نباشد اقلاً در اواخر قرن دوم یا اوایل قرن سوم و در واقع در عهد ماهون عباسی باید باشد (۲)

در مجمل التواریخ هم در شرح حال همای چهر آزاد گوید: «واندر عهد خویش

(۱) مجله مهر شماره ۳ سال پنجم - مجله سخن. سال دوم شماره ۸. صفحه ۵۷۷

(۲) بنقل از مقاله آقای تقی زاده (شاهنامه و فردوسی) که در مجله کاوه چاپ شده و در کتاب مجموعه سخنرانیهای کنگره فردوسی مجدداً نقل گردیده و ماخذ من کتاب اخیرست. درباره دو شعر فوق آقای بهار در مجله مهر (شماره ۳ و ۷ سال پنجم) توضیحات مبسوط و متینی داده‌اند

بفرمود که بر نقش زرو درم نوشتند :

« بخور (ی) بانوی جهان هزار سال نوروز مهرگان »^(۱)

آقای تقی زاده عقیده دارند که اگرچه این شعریك شخص غیر تاریخی (همای) نسبت داده شده ولی خیلی هم دور از عقل و قبول نیست چه وزن و سیاقش شبیه اشعار سابق الذکر بوده و محتمل است پادشاهی که این شعر بعد او نسبت داده شده بایکی از سلاطین ساسانی خلط و اشتباه شده باشد^(۲)

در کتاب تاریخ سیستان نیز يك قطعه شعر قدیمی بنام سرود کرکوی در ستایش آتشکده کرکوی سیستان نقل شده که آقای بهار آنرا از آثار ادبی ساسانی میدانند و معتقدند که « این سرود ظاهراً بزبان دری است نه پهلوی. زیرا اطلاع داریم که در مشرق ایران زبان ادبی زبان دری بوده و طبعاً این شیوه مملکت جنوبی خراسان را هم متأثر میساخته است. »

متن سرود مزبور چنانکه آقای بهار تصحیح و ترجمه کرده اند اینست:

بقیه حاشیه صفحه قبل

آقای تقی زاده نام شاعر را بنقل از نسخه چاپی المسالك والممالك « ابوالنقی » نوشته اند . اما نام درست او « ابوالنبغی » است و در دو مأخذ دیگر از او نشانی مانده است . یکی در کتاب الوزراء والکتاب (چاپ بغداد . ص ۱۵۶) تألیف محمد بن عبدوس جهشیاری (متوفی سنه ۳۳۱) که داستانی در باره بر خورد وی با یحیی بن خالد برمکی و عطای خالد بوی نقل میکند و دیگر در کتاب الوافی بالوفیات تألیف صلاح الدین صفدی از رجال قرن هشتم که ترجمه عبارات آن چنین است :

« عباس بن طرخان ابوالنبغی با رشید و امین و معتمد داستانها دارد و ایشان و وزیران و بزرگان را مدح گفته و گاهی بیازی و شوخی هجو کرده و بیشتر اشعارش ناموزونست ویرا گفتند چرا کنیه خود را « ابوالنبغی » نهاده ای ؟ گفت زیرا که « مالالنبغی » میگویم و بسیار بزیست و در حبس معتمد در گذشت زیرا که او را هجو گفته بود » نکات فوق را استاد معظم آقای فروزان فر به بنده گوشزد فرمودند و روایت صفدی منقول از یادداشتی بخط ایشانست .

(۱) مجمل التواریخ - چاپ تهران - بتصحیح و تحشیه آقای بهار ص ۵۵

(۲) مقاله (فردوسی و شاهنامه) که در مجله کاوه و مجموعه کسنگره فردوسی

چاپ شده است

فرخت با داروش	خنیده گرشاسب هوش
همی پر است از جوش	[۱] نوش کن می [۱] نوش
دوست بد [۱] آگوش	به آفرین نهاده [۱] گوش
همیشه نیکی کوش	[که] دی گذشت و دوش
شاها خدا یگنا	به آفرین شاه می

ترجمه آن :

افروخته با داروشنائی	عالمگیر باد هوش گرشاسب
همی پر است از جوش	نوش کن می نوش
دوست بدار در آغوش (۲)	با آفرین نه گوش
همیشه نیکی کن و نیکو کار باش	که دیروز و دیشب بگذشت
شاها خدا یگنا	با آفرین شاهی ... (۱)

در تاریخ قم نیز عباراتی بزبان پهلوی باقیمانده که صاحب تاریخ بعضی از آنها را به پادشاهان افسانه‌ای و تاریخی ساسانی نسبت داده و آقای بهار آنها را شعر دوازده هجائی میدانند و درین باب دلایل محکمی اقامه کرده‌اند (۲)

يك قطعه دیگر از سخنان منظوم فارسی نیز در اغانی به یزید بن مفرغ نسبت داده شده که قصه آن معروف و خود قطعه چنین است :

آبست و نیبذست وعصارات زیب است

و سیمیه رو سپید است

تاریخ سرودن این شعر سال پنجاه و يك هجری است و بنابراین قطعه مذکور از قدیمترین نمونه‌هاییست که از زبان و شعر فارسی بعد از اسلام بیادگار مانده است (۳)

(۱) مجله مهر . شماره ۳ سال پنجم ص ۲۱۹

(۲) مجله مهر - شماره ۵ سال پنجم : مقاله شعر در ایران بقلم استاد آقای بهار (۳) .
 یست مقاله بقلم حضرت استاد آقای قزوینی : مقاله قدیمترین شعر فارسی

(۳) غیر از کتاب اغانی قطعه فوق با اختلاف نسخه در تاریخ طبری و البیان والتبیین جاحظ و تاریخ سیستان هم ذکر شده است - بمقاله شعر در ایران مندرج در شماره ۵ سال ۵ - مجله مهر رجوع شود .

از منظومه‌های فارسی بعد از اسلام باز قطعات بسیاری در دست است: از آن جمله یکی تصنیف مانندی است که بگفته طبری، در سال ۱۸۰ هجری مردم خراسان در هجو اسد بن عبدالله القسری والی خراسان پس از شکست وی از امیر ختلان و خاقان ترك سروده بودند (۱) و آن قطعه اینست:

از ختلان آمدیه	بر و تباه آمدیه
آبار بناز آمدیه	خشک نزار آمدیه

در مجمل‌التواریخ (چاپ خاور ص ۵۲۱) نیز عباراتی از همدان نامه نقل شده که ظاهراً شعرست و آن در ضمن ذکر بنای همدان می‌باشد که چنین نوشته است: «و در همدان نامه که عبدالرحمن بن عیسی الکاتب الهمدانی کرده است آورده است یکی (ظ: یتى) بالفاظ پهلوی که ساروجم کرد (شاید: بارو بقرینه عبارت قبل که بنیاد کردن شهر همدان را به جمشیدنسبت میدهد) بهمن کمر بست - دارای دارا - گرد آهم آورد و این کلمات پهلوی حجتست (شاید: یتیتست) پهلوی گویانرا همچنانکه عرب را شعر تازی» و هر چند که تلفظ اصلی این کلمات اکنون معلوم نیست اما پیداست که چهار پاره متساوی موزون بوده است و میان این کلمات و ترانه‌هایی که امروز میان عوام و اهل لهجه‌های مختلف فارسی رایج است کمال شباهت دیده میشود.

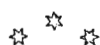
پس از این آثار پراکنده و کوتاه که از شعر فارسی دوسه قرن اول بعد از اسلام بدست مانده و بعضی پاره‌های دیگر که تذکار آنها رشته سخن را دراز خواهد کرد به نخستین منظومه مفصل زبان فارسی رسمی یعنی شاهنامه مسعودی مروزی میرسیم.

از این مثنوی که بی شک کتاب بزرگی بوده فقط سه بیت در کتاب «البدء والتاریخ» تالیف مطهر بن طاهر المقدسی (مؤلف در سال ۳۵۵) باقیمانده و آن سه بیت اینست:

نخستین کیو مرث آمد بشاهی	گرفتش بگیتی درون پادشاهی
چوسی سال بگیتی پادشاه بود	که فرمانش بهر جائی روا بود

و بیت آخر منظومه:

سپری شد نشان خسروانا چو گام خویش راندند در جهاننا
مقدسی مینویسد که «ایرانیان این آیات و قصیده را بزرگ می‌شمارند و آنرا تصویر
میکند و مانند تاریخی برای خود می‌پندارند» آقای تقی زاده از این عبارت حدس می‌زنند
که تاریخ سرودن این منظومه ناچار بسیار قدیمتر از زمان تالیف کتاب «البدء والتاریخ»
(۳۵۵) بوده که کتاب مسعودی باین حد شهرت و رواج یافته است (۱) و بنابراین تاریخ
سرودن شاهنامه مسعودی مروزی را باید در اواخر قرن دوم یا اوایل قرن سوم
هجری دانست.



پس از این نظر اجمالی به نمونه های شعر اوستایی و پهلوی و اشعار قرون اول
اسلامی و ذکر مختصری از عقاید مختلف درباره وزن این اشعار وقت آنست که نتیجه ای
از این گفتگوها بدست آوریم.

با اینهمه کوششی که دانشمندان برای یافتن شعر در زبان پهلوی و اصول اوزان
شعری در آن زبان بکار برده اند هنوز از مرحله حدس و گمان پا بیرون نگذاشته اند
و دو مطلب است که با اینهمه تحقیق تحقق نیافته :

- ۱ - اصول وزن شعر در ایران پیش از رواج قواعد عروض عرب چه بوده است
- ۲ - چگونه عروض عرب در ایران باین حد رواج یافته و جانشین قواعد شعری
پیش از اسلام شده است ؟

اکنون نگارنده میکوشد که برای این دو پرسش پاسخی بدست بیاورد .

نخست باید به بینیم برای یافتن وزن واقعی شعر در زبان پهلوی چه مشکلاتی
در پیش داریم تا بعد راه حلی برای آنها بیندیشیم . مشکلات این راه بگمان من اینهاست
۱ - در آثاری که از زبان پهلوی بجا مانده و نوشته هایی که مورخان عرب و
ایرانی و رومی درباره ایران پیش از اسلام نوشته اند از قواعد نظم در زبان پهلوی ذکری

(۱) مقاله (شاهنامه و فردوسی) بقلم آقای تقی زاده مندرج در مجموعه سخنرانیهای
کنگره فردوسی .

نرفته و باین طریق ماهیچه‌گونه سندگتبی دربارهٔ اصول شاعری در ایران ساسانی بدست نداریم. فقط از نوشته‌های دوره اسلامی و قرائن بسیار دیگر اینقدر میدانیم که اصول شاعری در زبان پهلوی با قوانین عروض عرب یکسان نبوده است. در بعضی کتب اسلامی وزن شعر پهلوی در مقابل شعر عربی مجازی‌شمرده شده و وزن مجازی را چنین تعریف کرده‌اند: «آن هیئتی بود سخن را از جهة تساوی اقوال و بحسب ظاهر شبیه بودن چنانچه در خسروانیهای قدیم بوده است» (۱)

۲ - در آثاری که از زبان پهلوی اکنون باقیست طرز تلفظ کلمات بطور قطعی مسلم و آشکار نیست زیرا چنانکه همه میدانند زبان پهلوی اکنون مرده است و کسی نیست که باین زبان سخن بگوید و چون در القبای پهلوی حرکات جزء حروف نوشته نمیشود و کلمات هز و ارش در نوشته‌های پهلوی فراوانست نمیتوان درست دانست که هر کلمه در اصل چگونه تلفظ میشده است و اگر قرائنی در دست نداشتیم شاید اکنون بهیچ روی نمیتوانستیم از صورت مکتوب کلمات بصورت ملفوظ آنها پی ببریم. اما قرائنی که هست و از روی آنها کلمات پهلوی را میخوانند دو گونه است:

یکی موازین زبانشناسی؛ یعنی بوسیله مقایسهٔ کلمات پهلوی با کلمات زبانهای هم ریشهٔ آن و لهجه‌های مختلف دیگری که با آن هم‌عصر بوده‌اند و زبان فارسی امروز دانشمندان این فن حدس میزنند که کلمهٔ پهلوی در اصل چگونه تلفظ میشده است. دیگر پازند بعضی از کتابهای پهلوی است. پازند که در اواخر دورهٔ ساسانی و قرون بعد از اسلام بوجود آمده عبارت از آنست که طرز تلفظ لغت را که با القبای پهلوی خوانده نمیشود بالقبای کاملتری که حرکات در آن جزء حروف است بنویسند.

اگر اینکار در دوره ساسانیان انجام گرفته بود اکنون تا حدی میتوانستیم بطرز صحیح تلفظ کلمات پهلوی از روی آن پی ببریم. اما متون پازندی که در دست است متعلق ببعد از اسلام میباشد و باین سبب هرگز نمیتوان آنها را معرف تلفظ صحیح

۱) اساس الاقتباس خواجه نصیرالدین طوسی (نسخه خطی متعلق با استاد محترم آقای فروزان فر)

کلمات دردوره ساسانی دانست و ازطرف دیگر میدانیم که در زبان فارسی پیش از اسلام نیز مانند فارسی امروز لهجه‌های مختلفی وجود داشته که بعضی از آنها را حمزه اصفهانی در کتاب «التنبیه علی حدوث التصحیف» و ابن الندیم در کتاب «الفهرست» ذکر کرده‌اند و بی شک شماره لهجه‌های زبان فارسی دردوره ساسانیان چند برابر آن بوده که در این دو کتاب آمده است^(۱) بنابراین معلوم نیست لهجه‌ای که پازند متون پهلوی بآن نوشته شده بالهجه اصل تالیف تاجه اندازه نزدیک بوده است و باین سبب در نظر بنده اکنون حکم باین که کلمات پهلوی در اصل چگونه تلفظ میشده امری محال است.

این نکته را نیز باید دانست که برای خواندن عبارات منشور و دریافتن معانی آنها بتلفظ تقریبی اکتفا و اقتصار میتوان کرد و اگر اندک اختلافی میان تلفظ فعلی و تلفظ اصلی کلمات باشد بدریافتن معنی لطمه‌ای نمیزند - اما برای آنکه وزن شعری عبارتی را دریابیم کوچکترین اختلاف و انحراف از اصل مانع کارست، چنانکه در لهجه‌های مختلف فارسی امروز (مانند کردی و لری و طبری) تا آنها را درست مانند اهل همان لهجه تلفظ نکنیم بوزنی که در اشعار محلی ایشان است پی نمیتوانیم برد.

این دو مشکل بزرگ راه هر گونه تحقیقی را درباره اصول شعر پهلوی بر مابسته است. اما اینکه محققان اروپائی و به تبع ایشان دانشمندان ایرانی تساوی تقریبی شماره هجاها را میزان شعر در زبان پهلوی گرفته‌اند در نظر نگارنده درست نیست زیرا اگر شعر سخنی است که موزونست در اینگونه عبارات وزنی تشخیص نمیتوان داد و اگر اصول شاعری در زبان پهلوی فقط همین تساوی تقریبی هجاها بوده است باید گفت که خواجه عبدالله انصاری در مناجات‌ها و سعدی در گلستان اشعاری بسبک زبان پهلوی سروده‌اند! زیرا در اکثر عبارات ایشان قرینه وجود دارد و تساوی هجا (بتحقیق نه بتقریب مانند

(۲) حمزه در کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف (نسخه خطی متعلق بسکتابخانه مروی) زبان فارسی را در زمان ساسانیان شامل پنج لغت (لهجه) میداند: فهلوی، دری فارسی، خوزی، سریانی - ابن الندیم نیز همین پنج لهجه را در زبان فارسی از قول عبدالله بن المقفع می‌شمارد (الفهرست چاپ مصر - ص ۱۸) و هر دو مینویسند که فهلوی لغت مردم اصفهان وری و همدان و ماه نهاوند و آذربایجان است).

آنچه در شعر پهلوی گمان میبرند) درباره های عباراتشان رعایت میشود و علاوه بر اینها سبع وقفیه راهم که در اشعار پهلوی نیست. یا نا دراست در سخنان اینان میتوان یافت.^(۱) نگارنده نمیخواهد در کوششی که دانشمندان اروپائی و ایرانی برای یافتن شعر در زبان پهلوی بکار برده اند بنظر انکار بنگرد. این کوششها در هر حال سودمند است و نتیجه ای که از آنها بدست میآید اینست که وجود شعر را در زبان پهلوی اثبات میکند. تساوی تقریبی یا تحقیقی شماره هجاها درباره های شعر مبنای اصلی هر يك از سه نوع وزنی است که در فصل دوم شرح دادیم زیرا شرط اصلی وجود وزن در عبارتی قرینه ایست میان اجزاء آن و نخستین شرط وجود قرینه تساوی ظاهری یا تقریبی است. اما نگارنده معتقد است که بی شک قواعد شاعری در زبان پهلوی بهمین تساوی تقریبی شماره هجاها منحصر نبوده بلکه قواعد دیگری نیز در شعر زبان پهلوی وجود داشته است که باید تا آنجا که میسرست در پی کشف آنها بود.

شاید با اسناد و مدارکی که اکنون در دست است بیقین نتوان اصول اوزان شعر را در زبان پهلوی تعیین کرد اما قرائن و اماراتی هست که راه گمان را باز میکند. از جمله آن قرائن یکی اصول اوزان شعری در زبانهایست که بازبان پهلوی هم ریشه و هم نژاد و هم زمان بوده است.

از این زبانها یکی زبان ارمنی قدیم است و دیگر زبانهای یونانی و لاتن. در زبان ارمنی قدیم اساس وزن شعر بر تکیه یعنی شدت و ضعف هجا های کلمات استوار بوده و کمیت هجا را نیز منظور میداشته اند^(۲) در زبان یونانی قدیم چنانکه دیدیم کمیت هجاها را در وزن شعر مورد اعتبار قرار میدادند و در عین حال تکیه نیز معتبر شمرده میشده است. در وزن شعر لاتن نیز کمیت هجاها اعتبار داشته است.

قرینه دوم وزن اشعار محلی است که هنوز هم میان عوام در شهرها و در لهجه

۱) مانند عبارت «مشك آنست که خود ببوید - نه آنکه عطار بگوید» که دوباره هشت هجائی است و قافیه نیز دارد.

۲) در باره اوزان شعر ارمنی قدیم آنچه در اینجا نوشته شده اطلاعاتیست که استاد محترم آقای دکتر روبن آبراهامیان ببنده داده اند.

های محلی مردم ده نشین و کوهستانی متداول است. در باره وزن اینگونه شعرها هنوز تحقیق دقیقی بعمل نیامده است. اما پرفسور مارمستشرق محترم شوروی تا آنجا که من خبر دارم نخستین کسی است که با اهمیت این موضوع پی برده و متذکر شده است که برای دریافتن وزن شعر پهلوی باوزان شعرهای محلی فارسی و لهجه های مختلف زبان فارسی که امروز متداول است نیز توجه باید کرد.

این دانشمند عبارات اخیر مقاله آقای بنونیست را درباره اینکه اشعار اوستائی و پهلوی و شعرهای محلی و عامیانه امروزی همه هجائی است نقل و سپس چنین اظهار عقیده میکند: «با نظریه اخیر ما هیچ وجه نمیتوانیم هم عقیده شویم. البته نمیتوان مباحثه کرد در اطراف آنکه اشعار اوستا و پهلوی با آن همه قدمت بچه ترتیب و لحن خوانده میشود. بدلیل آنکه تا حالا کسی خواندن آنها را نشنیده و هر چه که از مختصات آنها میدانیم فقط بواسطه تحقیقات و مطالعات متن آنها تحصیل شده است. اما شعر عوامانه امروزه ایران جای خود دارد. خواندن آنرا میتوان شنید. بنده خودم مکرر شنیده‌ام و در خصوص هجائی محض بودن آن جداً مردد میباشم» و پس از ذکر این نکته که تاکنون خاور شناسان درباره لهجه های محلی و عامیانه تحقیقاتی کرده اند اما، بسبب آشنا نبودن ایشان با زبان فارسی و لهجه های آن، تحقیقات این دانشمندان کامل و معتبر نیست چنین میگوید: «تازمانیکه اشعار ملی و محلی ایران از آهنگ سرود و گفتگوی عادی جداگانه تحقیق و تدقیق نگردد و تا موقعیکه بتدقیق آن محققین زائیده همان محیط جلب نشوند در اطراف این مسئله بطور قطعی ماهیچ چیز نمیتوانیم گفت. اهمیت این مطلب بمراتب بیشتر است از آنکه در وهله اول بنظر میرسد؛ حالجی کامل آن افق جدیدی برای آموختن ادوار گذشته ملت ایران باز میکند» سپس چند سطر پائین تر میگوید:

«لازم است آن آثار نظمی را که برخلاف اسناد کتبی حالا نیز موجود و دارای آهنگ میباشد در تحت تحقیق و تجزیه درآوریم»^(۱)

(۱) وزن شعری شاهنامه - خطابه آقای پرفسور مار در کنگره فر دوسی تهران ۱۳۱۳. عبارات عیناً نقل شده است.

اکنون که اهمیت این مطلب آشکار شد بنده می‌کوشد تا آنجا که می‌تواند و این مجال تنگ اجازه می‌دهد در این تحقیق وارد شود. البته در مطلبی که چنین تاکنون از چنگ محققان گریخته و بکر مانده است با فرصت کمی که در پیش داریم استقصا نمیتوان کرد. اما من امیدوارم که با این گستاخی راه را برای دانشمندانی که بحل این مشکل همت خواهند گماشت باز کنم.

وزن شعر در لهجه های محلی و عامیانه

برای تحقیق در اشعار عامیانه و سرودهای محلی دوراه در پیش است: یکی مراجعه با اسناد کتبی که از این گونه اشعار در کتب قدیم مضبوط است. دیگر مطالعه سرودها و تصنیفهایی که امروز میان مردم عامی بلهجه های مختلف شیوع دارد و بر سر زبانهاست راه اول پیراهه ایست که از آن بمقصد نمیتوان رسید زیرا همان مشکلی که در کشف وزن شعر پهلوی وجود داشت اینجا نیز هست. یعنی طرز تلفظ صحیح عبارات را از روی صورت مکتوب آنها نمیتوان دریافت و علاوه بر این چون کاتبان اغلب بالهجه هایی که بعضی عبارات یا مصراعها از آنها نقل شده آشنائی نداشته اند کلمات را تصحیف و تحریف بسیار کرده اند و در بسیاری از موارد معنی درستی هم از این گونه آثار بدست نمی آید.

راست است که در بعضی از این شعرها وزنی عروضی یا غیر عروضی احتمال میتوان داد اما این حدس و گمان است و با هیچ میزانی صحت آنرا نمیتوان سنجید و مدلل ساخت.

نکته دیگر اینکه در بسیار جاها همینکه شعر یا سرودی عامیانه بدست ادیب یا متأدبی افتاده آنرا با موازین معروف خود یعنی قواعد عروض سنجیده و بتکلف کوشیده است که این موازین را بر آن منطبق کند.

نمونه آشکار این کار، قول شمس قیس رازی در المعجم راجع به فهلویاتست (۱)

۱) المعجم چاپ تهران ص ۷۷ تا ۸۰ و ۱۲۹ تا ۱۳۲

شمس قیس هیچ گمان نبرده که ممکن است اشعار محلی میزانی جز عروض داشته باشد و باین سبب آنها را باقواعد عروض سنجیده و بعضی زحافات غیر عادی در آنها یافته و شاعران محلی را بخطا منسوب داشته است.

وزنی که در این مورد موضوع بحث صاحب المعجم است (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) یعنی هزج مسدس محذوف می باشد و ایراد شمس قیس اینست که شاعران محلی در سرودن فلولیات گاهی بجای جزء اول که باید «مفاعیلن» باشد «فاعلاتن» یا «مفعولاتن» بکار میبرند و بحور مختلف ترکیب هزج مسدس محذوف و مشاکل محذوف و رمل مشعش را بهم میامیزند و این عمل بعقیده او خطائی فاحش است و چنانست که بیت اول خسرو شیرین نظامی را چنین بخوانیم :

خداوندا در توفیق بگشای بندگان را ره تحقیق بنمای

از گفته شمس قیس برمی آید که اینگونه اختلاف وزن نزد شعرای عراق (و البته منظور وی شاعرانی است که بلهجه محلی شعر میگفته اند) امری عادی بوده و خطا شمرده نمیشده و حتی باین اختلاف متوجه نمیشده اند چنانکه شمس قیس برای اثبات اختلاف ضرب در این دو وزن ناگزیر بایشان در افتاده و مباحثه کرده تا سرانجام مجابشان ساخته است. اما صاحب المعجم هیچ نیندیشیده که وزن شعر تابع ذوق و ذوق تابع عادت است و قواعد و زن حکم ازلی نیست که تخلف از آن جایز نباشد بلکه این قواعد را از عرف و عادت استنباط باید کرد. بنابراین هرچه ذوق اکثریت گروهی آنها را می پسندد درست است و خود قانون است و نسبت خطا بآن دادن خطاست.

امامزاد نگارنده از بیان این نکات بدست آوردن نتیجه دیگری بود و آن اینست که در المعجم يك دویتی از « لهجه اهل زنگان و همدان » نقل شده که وزن آن مورد ایراد شمس قیس است و آن دویتی اینست :

ارکری مون خواری اج که ترسی ورکشی مون باری (بزاری) اج که ترسی

از نیمه دلی ترسم ای کیج ای گه‌ان دل ته داری اچ که ترسی
که بر «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع شده است (۱)

این دوبیتی امروز نیز معروف و بیاباطاهر عریان منسوب است. اما صورت آن
تغییر یافته و گذشته از تحریف و تغییر کلمات وزن آن نیز درست بر «مفاعیلن مفاعیلن
فعولن» تطبیق میشود. براین وجه :

کشیمن گر بزاری از که ترسی	برونی گر بخواری از که ترسی
به این نیمه دل از کس مو نترسم	دو عالم دل ته داری از که ترسی (۲)

یعنی ادبیات یا متادبان بعد از قرن هفتم این زحمت را هم بخود نداده‌اند که مانند
شمس قیس وجه اختلاف اوزان فہلویات را با شعر عروضی فارسی باز نمایند و بر رد آن
شیوه دلیل بیاورند و بجای اینکار با سانی تمام اینگونه شعرها را تحریف و بعقیده خود
تصحیح کرده‌اند.

بدیهی است که مردم عادی بر خلاف ادیبان قواعد مدونی برای اصول شاعری
خود در دست نداشته‌اند و حفظ سنت دیرین در مقابل تأثیر قواعد مدون عروض
برای ایشان میسر نبوده و همیشه آثار این مردم ساده دل بدست مدعیان ادب افتاده
و تغییر یافته است. با اینحال در نسخه‌هایی که تاریخ کتابت آنها قدیم‌ترست هنوز
بعضی شعرها میتوان یافت که از چنک تربیت نادرست و ناروای عروض گریخته‌اند.
مانند دوبیتی ذیل که در مجموعه دوبیتی‌های منسوب بیاباطاهر ثبت است و مصراع سوم
آن بر «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع میشود یعنی همان زحافی که شمس قیس آنرا
نادرست و ناپسند شمرده بحال اصلی وجود دارد.

همه عالم پر از گرده چه واجم	چو مودلها پر از درده چه واجم
سنبلسی کشته بیم دامن الوند	اونم از طالم زرده چه واجم (۳)

اما در «هفتصد ترانه» که اخیراً چاپ شده هیچ شعری که خلاف نظم عروض باشد

(۱) المعجم ص ۷۸.

(۲) دیوان بابا طاهر عریان. ضمیمه مجله ارمغان. چاپ دوم. ص ۳۳

(۳) دیوان بابا طاهر عریان. همان نسخه ص ۱۷

نمی‌توان یافت (۱) و پیدا است که این ترانه‌ها بدست گردآورنده آنها یا پیش از وی بدست دیگران تحریر و تصحیح (!) شده است.

آقای پرفسور مار درباره وزن دوییتی‌های فهلوی در مقاله وزن شعری شاهنامه چنین مینویسد:

« ما با آقای سید احمد کسروی که در کتاب خود (آذری یا زبان باستان آذربایگان) فهلویات را با عیار عروض رسمی می‌سنجد و همچنین با پرفسور هیلر که برخلاف آقای کسروی در فهلویات فقط اصول هجائی می‌بیند هم عقیده نیستیم. نه قوانین عروض را و نه اصول هجاء بصورت خالص برای فهلویات نمیتوان قائل شد. ممکن است تعداد هجاء همیتی داشته باشد در صورتیکه به تغییر و تبدیل اینگونه اجزاء مانند مفاعیلن و فاعلاتن و مفعولاتن راه داده شود. از نقطه نظر عروض این اجزاء هم از حیث کیفیت و هم از حیث کمیت مختلف است اما تعداد هجاء در آنها در واقع یکی است. نتیجه قطعی که میتوانیم از مطالب فوق اخذ کنیم عبارت از این است: وزن فهلویات نسبت بوزن هزج محذوف کمتر تکمیل یافته و بدین مناسبت خیلی قدیمتر از آن است. ما هیچ دلیلی نداریم خیال کنیم که در اینجا اوزان ادبی غلط یا آنکه تغییر داده شده است، در حالیکه اصناف قدیمی همین بحر هزج در محیط زنده باقی است شاید سایر اوزان هم دارای چنین اقسامی بوده باشند. شاید اقسام قدیمی حتی ابتدائی بحر متقارب هم باقی و بر دوام باشند.»

از آنچه گفتیم ثابت شد که برای تحقیق در وزن اشعار محلی آثار و اسناد کتبی نمیتوان اعتماد کرد پس از این راه بمقصد نمی‌رسیم.

راه دیگر بررسی و تدقیق در اشعاری است که اکنون در لجه‌های مختلف وجود دارد و بوسیله زندگان بما می‌رسد - یعنی کسانی هنوز هستند که آنها را می‌خوانند. سپردن این راه نیز چندان آسان نیست زیرا هنوز کسی آنها را تا پایان نپیموده که راهنمای ما باشد.

راست است که بعضی از خاورشناسان مانند زوکوفسکی و درن و راینو و

(۱) هفتصد ترانه - گرد آورده آقای کوهی کرمانی

کریستن سن و همچنین آقای دکتر آبراهامیان و دیگران دربارهٔ ترانه‌ها و بعضی از لهجه‌های فارسی از قبیل مشهدی و سمنانی و سرخه‌ای و لاسگردی و سنگسری و شهرزادی و گیلکی^۱ و طبری (مازندرانی) و یارانی و نطنزی و همدانی و اصفهانی و لهجهٔ عامیانهٔ طهرانی تحقیقاتی کرده‌اند اما بگفتهٔ پرفسور مار چون ایشان اهل زبان نبوده‌اند با همهٔ دقت علمی که در این باب بکار برده‌اند نمیتوان کار را انجام یافته دانست خاصه که بیشتر ایشان مدت بسیار کوتاهی در نقاط مختلف ایران اقامت داشته و طبعاً مجال فحص و تدقیق مبسوط و کاملی نیافته‌اند.

نگارنده خود اگر چه چند سال است که دربارهٔ لهجهٔ طبری و خصوصاً ادبیات منظوم آن تحقیق میکند چون هیچیک از فروع لهجهٔ طبری را مانند اهل زبان نیاموخته‌است هنوز جرأت ندارد که در اینجا بآنچه دریافته است استدلال کند و این بحث را که خود سردراز دارد برای فرصت دیگر میگذارد.

اما در بحث راجع به اشعار و ترانه‌هایی که میان عوام تهران متداول است حال من چنین نیست زیرا از کودکی این ترانه‌ها را شنیده و آموخته و با آنها مانوس شده‌ام و اینجا جرأت دارم که عقیدهٔ خود را بگویم.

از تدقیق و بررسی در چند ترانهٔ عامیانه که در تهران متداول است دو نکته میتوان دریافت.

نخست آنکه در این ترانه‌ها وزنی هست که با دقت مراعات میشود. دوم آنکه این وزن مانند وزن شعر ادبی فارسی تابع قواعد عروض نیست. پس این نتیجه حاصل میشود که شعر عامیانه از روی قواعد دیگری جز عروض منظوم می‌گردد و بنابراین باید در پی کشف این قواعد بود.

موزون بودن ترانه‌های عامیانه گویا محتاج اثبات نباشد. اما در اینکه وزن آنها عروضی نیست جای بحث هست.

برای نمونه یکی از ترانه‌های معروف را اختیار میکنیم:

دیشب که بارون اومد یارم لب بون اومد

و زنی که این ترانه بآن خوانده میشود چنین است:

ث ثن - ث ثن - ث ثن

اما در میزان فوق شرط است که روی هجاهای معینی تکیه کنیم و گرنه وزن بکلی مختلف میشود .

محل تکیه‌ها (۱) چنین است :

— — —
— — —
— — —

پس در این وزن تکیه از مبانی اصلی است و تعیین موضع آن روی هجاهای معین لازمه تشخیص وزن است .

اکنون به بینیم آیا این شعر را با قواعد عروض نیز میتوان تقطیع کرد ؟
اگر کلمات این ترانه را مانند کلمات فارسی فصیح تلفظ کنیم بر مستفعّلن مفعولن تقطیع میشود برین وجه :

دی شب که با رو نو مد
مس تف ع لن مف عو لن
— — — — —

اما آشکارست که وزن فوق هیچ شباهتی با وزن معروف این ترانه ندارد . اگر هجای نخستین (دی) را چنانکه در وزن اصلی این ترانه است کوتاه و تند بخوانیم تقطیع مصراع برین وضع خواهد شد (مفاعّلن مفعولان) :

د شب که با رو نو مد
م فا ع لن مف عو لن
— — — — —

و این وزن هم غیر از وزن اصلی است . بالاخره اگر هجای پنجمین (رو) هم تند و کوتاه خوانده شود شعر بوزن (مفاعّلن فاعولن) درمیآید . باین طریق :

د شب که با ر نو مد
م فا ع لن ف عو لن
— — — — —

(۱) برای توضیح در باره ماهیت تکیه و اقسام آن بیاب دوم همین کتاب مراجعه شود

ولازم نیست بگوئیم که آن وزن براین میزان نیز منطبق نمیشود، زیرا اولادِر وزن (مفاعِلن فعولن) دوجزء هست که هر جزء يك تکیه دارد. تکیهٔ اول روی هجای (فا) از مفاعِلن قرار میگیرد و محل تکیه دوم روی هجای (عو) از فعولن میباشَد. و اگر تغییر محل تکیه هارادرحدود معینی چنانکه در شعر رسمی فارسی هست مجاز بدانیم (۱) باز در این وزن بیش از دوجزء و دو تکیه وجود ندارد، و حال آنکه در وزن اصلی ترانهٔ فوق چنانکه گفته شد سه جزء وجود دارد که دو جزء اول هر يك دارای دو هجا و يك تکیه اند و جزء سومى سه هجا و يك تکیه دارد و اگر اصرار داشته باشیم که امثلهٔ اجزاء وزن را از مادهٔ فاو عین و لام چنانکه در عروض معمول است استخراج کنیم میزان وزن ترانه ای که مورد بحث ماست چنین میشود: فعل - فعل - فعولن

اما باز هم این میزان درست نیست و برهان نادرستی آن را از توضیحاتی که بعد داده میشود میتوان دریافت.

ثانیاً در شعر رسمی فارسی که مبنای اصلی آن بر کمیت هجاهاست ارزش هر هجائی معین است (جز در بعضی موارد خاص مانند حرف آخر مضاف که مکسور خوانده میشود و معادل يك هجای کوتاه است اما میتوان کسره را با شباع خواند و معادل هجای بلند شمرد) مثلاً يك متحرك بحر کت کوتاه (زبر - زیر - پیش) هجای کوتاه شمرده میشود و يك متحرك بحر کت بلند (آ - او - ای - او) یا يك متحرك و يك ساكن همیشه هجای بلند است (۲) اما در ترانه های عامیانه امتداد هجاهات این حد ثابت و قطعی نیست بلکه بیشتر تابع تکیهٔ کلمه است، باین معنی که اگر روی هجای کوتاهی تکیه واقع شود از لحاظ کمیت مانند هجای بلند تلفظ میشود و بعکس اگر هجای بلندی تکیه نداشته باشد تقریباً ارزش هجای کوتاه پیدا میکند. باین طریق در همهٔ موارد بجای هجای کوتاه هجای بلند و بجای بلند کوتاه میتوان قرار داد مشروط بآنکه محل تکیه ها رعایت شود.

ثالثاً - شمارهٔ هجاها نیز در اوزان ترانه های عامیانه مانند شعر عروضی ثابت نیست. یعنی ممکن است دو هجای بی تکیه تند خوانده شود و بجای يك هجا قرار بگیرد

۱) به مبحث تحقیق در عروض فارسی مراجعه شود

۲) بقسمت دوم این کتاب مراجعه شود

در این حال شماره هجاهای اصل وزن افزوده میشود .

اینك یکی از ترانه‌های عامیانه را اختیار کرده مصراع‌های آنرا اینك يك تجربه میکنیم. نشانه‌هایی که جلو هر شعر نوشته میشود از اینقرار است :

۱: - = هجای کوتاه
۲: - = هجای بلند

۳: / = تکیه (ضرب قوی) این نشانه روی دو علامت پیشین قرار میگیرد

۴: هرگاه دو نشانه اولی روی هم واقع شود نشانه زیرین کمیت هجاء را در

تلفظ فصیح و نشانه بالائی کمیت آنرا در صورت ملفوظ در این ترانه نشان میدهد

بر این وجه: = یا =

تجزیه يك ترانه

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------|
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۱) اتل مثل توتوله |
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۲) گاب حسن کوتوله |
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۳) نه شیر داره نه پستون |
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۴) شیرش بیر کردسون |
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۵) یه زن کردی بستون |
| $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$ | (۶) اسمشو بزار عم قزی |

از نظری دقیق بمجموع نشانه‌های فوق نکات زیرین استنباط میشود :

(۱) هر مصراع به سه جزء یاسه پاه تقسیم شده است. دو پایه نخستین هریك

دارای دو هجاست که در اصل باید یکی کوتاه و یکی بلند باشد. پایه سوم سه هجا دارد که اولی کوتاه و دوتای دیگر بلند است

(۲) هریك از پایه‌ها دارای يك تکیه یا ضرب قوی هستند که موضع آنها روی یکی از هجا‌های هر پایه ثابت نیست .

۳) کمیت پایه‌ها همیشه محفوظ و تغییر ناپذیر است. اما شمارهٔ هجاها و محل انواع دوگانهٔ آنها در داخل هر پایه تغییر میپذیرد. مثلاً در پایهٔ نخستین مصراع شمارهٔ ۱ هجای کوتاه پیش از هجای بلند قرار دارد. بروزن (فعل) یا (نوا). در پایهٔ نخستین مصراع شمارهٔ ۲ بعکس هجای بلند پیش از کوتاه است بروزن (فعل) یا (چامه). چنانکه ملاحظه می‌شود در هر دو حال کمیت پایه اول تغییر نپذیرفته بلکه فقط جای هجاها عوض شده است.

در شعرهای شمارهٔ ۴ و ۶ سه هجا در پایه اول گنجد که اولی در تلفظ فارسی فصیح بلند و دوتای دیگر کوتاه است. اما در اینجا در هر دو مورد هجای اول تند و معادل هجای کوتاه خوانده می‌شود. بنابراین چون هر هجای بلندی معادل دو کوتاه است باز کمیت پایه اول ثابت می‌ماند. اینگونه اختیارات شاعری در شعر عروضی فارسی نیز معمول است و در مبحث بعد از آن گفتگو خواهد شد.

۴) در هر يك از پایه‌های اول و دوم و سوم يك تکیه ضروریست اما محل تکیه‌ها ثابت نیست. در پایه‌های دو هجائی تکیه‌ها بیشتر روی هجای اولی قرار گرفته ولی در چند مورد هم روی هجای دومی است. در پایهٔ سه هجائی اصل آنست که تکیه روی هجای سوم واقع شود. اما تغییر موضع آن مجازست چنانکه در شعر شمارهٔ ۵ تکیه روی هجای دومی قرار گرفته است.

نتیجه‌ای که از این گفتگو دربارهٔ وزن ترانه‌های محلی بدست می‌آوریم اینست: وزن ترانه‌های عامیانه که اکنون در تهران و بسیاری از شهرستانها متداول است نه هجائی است و نه عروضی بلکه مبنای وزن در آنها دواصل است: یکی کمیت هجاها (و این اصل همان مبنای شعر رسمی فارسی است) و دیگر تکیه.

این دواصل در ترانه‌ها هر دو باهم مورد اعتبارست و در یکدیگر تأثیر دارد. کمیت هجاها در لجه‌های عامیانه آنچنانکه در فارسی فصیح هست ثابت و قطعی نیست باین معنی که بمناسبت وزن میتوان هجای بلندی را کوتاه تلفظ کرد و بعکس. اما در مقابل ثابت نبودن کمیت، تکیه در لجه‌های عامیانه بارزتر از زبان فصیح فارسی است و باین سبب

در وزن ترانه ها تأثیر دارد و باتغییر کلی نظم آنها وزن تغییر میپذیرد .
وزنی که اینجا مورد تجزیه قرار گرفت یکی از اوزان بسیار معروف ترانه های
عامیانه است و قطعات بسیار باین وزن میتوان یافت

نکته ای درباره وزن شعر در زبان پهلوی

پس از این بحث کوتاه درباره وزن اشعار محلی و ترانه های عامیانه بمبحث
وزن شعر در زبان پهلوی برمیگردیم . چنانکه در صفحات پیش دیدیم بیشتر
خاورشناسان و دانشمندان ایرانی در زبان پهلوی شعر هجائی میجویند یعنی شعری که
که مبنای اصلی وزن آن تساوی شماره هجاهاست

من بدلائل ذیل در اینکه شعر پهلوی هجائی صرف بوده است تردید دارم :

۱ - ادراک وزن از طبیعی ترین و ابتدائی ترین مدرکات ذهن بشرست و شاید
نیز بتوان گفت که پیش از پیدایش لغت وزن بوجود آمده است . در نظم هجائی
تشخیص وزن بسیار دشوارست و بصرف شنیدن نمیتوان تساوی شماره هجاها را در دو
پاره عبارت دریافت مگر آنکه بانغمه و غنائوام باشد. بنابر این اگر شعر بمعنی کلام
موزون در زبان پهلوی وجود داشته قطعاً باید مبنائی آشکار تر از تساوی تقریبی یا
تحقیقی شماره هجاها در آن بوده باشد

۲ - مبنای وزن در هیچیک از زبانهای که بازبان پهلوی هم ریشه و همزمان بوده اند
فقط تساوی شماره هجاها نبوده است *

۳ - از آغاز پیدایش شعر در زبان فارسی جدید مبنای وزن کمیت هجاها بوده
است. سخنان پراکنده و کوتاهی که از فارسی قرون دوم و سوم در دست است و بعضی
از آنها در این فصل اشاره شد اولاً شعر رسمی نبوده و بیشتر باید آنها را از نوع تصنیف
شمرد . ثانیاً امروز تشخیص تلفظ اصلی آنها برای ما مشکل است . مثلاً در قطعه ای
که ابن خردادبه از ابوالینبغی عباس بن طرخان درباره شهر سمرقند ذکر کرده و دوباره
اول آن چنین است :

سمرقند کنند
بدینت کی افکند

نمیدانیم که کلمه «گندمند» درست نقل شده یا در آن تصحیف و تحریفی بکاررفته و بفرض صحت نقل آیا این کلمه مطابق تلفظ اهروزی بسکون دال در جزء اول (گند) خوانده میشده یا مانند تلفظ پهلوی آنرا «گند او مند» یا «گندمند» مثل «ارجمند» میخوانده اند *

بنابر این نمیتوان باین نمونه ها استدلال و از روی آن ها حکم کرد که شعر فارسی پیش از قرن سوم هجائی بوده است .

اما همه شعرهای نخستین فارسی که از شعرای معین در دست مانده تابع قواعد عروض است و مبنای وزن در آنها کمیت هجا میباشد *

۴ - وزن اشعار و ترانه های محلی که اکنون در زبان فارسی و لهجه های مختلف آن باقیمانده چنانکه دیدیم و گذشت تابع قواعد عروض نیست . بنابر این در باره مبدأ آنها دو احتمال میتوان داد: یکی آنکه شیوه نظم این ترانه ها از زهانهای قدیم پیش از اسلام باقی مانده و یادگار اشعار دوره ساسانیان است . دیگر آنکه بعد از تسلط عرب بر ایران توده ایرانیانی که با ادبیات رسمی فارسی سروکار نداشته اند اصول هجائی را که در دوره پیش بکار میبردند ترك گفته این شیوه نظم را در مقابل عروض عرب ابداع کرده اند . بدیهی است که احتمال دومی بسیار بعید مینماید و حدس اول بیشتر قابل قبول است .

بموجب این قرائن من در باره اصول وزن شعر در زبان پهلوی چنین حدس میزنم :

در زبان پهلوی مانند اشعار عامیانه و محلی که اکنون رایج است مبنای وزن هم کمیت و هم تکیه بوده و از این حیث شاید شباهتی میان شعر پهلوی و شعر قدیم یونانی وجود داشته است . بعد از تسلط عرب یکی از این دو مبنای تکیه باشد از میان رفت یا ضعیف شد و آن دیگری یعنی کمیت بارزتر و قطعی تر شده مبنای اصلی قرار گرفت .

عکس این تحویل چنانکه دیدیم در زبان یونانی قدیم وقوع یافته یعنی در آن زبان کمیت ضعیف شده و بتدریج فقط تکیه مبنای اصلی گردیده است .

علت این تحول رایجی از دو نکته ذیل میتوان دانست:

نکته نخستین آنکه چنانکه میدانیم زبان فارسی همیشه شامل چندین لهجه مختلف بوده و این اختلاف لهجه ها در دوره ساسانیان نیز وجود داشته است. اما بعد از اسلام لهجه شمال و مشرق خراسان بر لهجه های دیگر غلبه یافته و در همه ایران بعنوان زبان رسمی شایع گردید. شاید یکی از اختصاصات لهجه یا زبان دری چنانکه امروز نیز مشهودست این بوده که در این زبان کمیت هجاها آشکارتر و ثابت تر و تکیه کلمات ضعیف تر و پنهان تر بوده است و همین نکته موجب شده که بتدریج یکی از دو عامل وزن شعر قدیم که تکیه باشد از میان رفته و عامل دیگر یعنی کمیت هجاها صریحتر و قطعی تر بجا مانده است.

نکته دوم اینست که شاید این تغییر نتیجه تکامل زبان باشد چنانکه در زبان یونانی هم در اثر تکامل زبان بتدریج تشخیص کمیت دشوار شده و عامل تکیه در وزن شعر یونانی غلبه یافته یعنی عکس این تحول صورت گرفته است.

اگر این فرض را درباره وزن شعر پهلوی و چگونگی تحول آن بپذیریم توجیه این مشکل که چگونه بعد از اسلام عروض عرب تا این درجه در زبان فارسی شیوع یافته است بسیار آسان خواهد شد.

اما نگارنده خود برای اثبات این نظریه هیچگونه تعصبی ندارد و بالاینهمه دلایل و قرائنی که شمرده شد هنوز آنرا مسلم نمیداند، مگر آنکه دانشمندان بچشم عنایت در این مختصر نظر کنند و بررد یا اثبات، نظریات من دلایل محکم تری بجویند و در پرتو اندیشه ایشان این نکته تاریک روشن گردد.

باب دوم

بحث و تحقیق در باره عروض فارسی

فصل اول

نقص های علم عروض

از بحث گذشته دانستیم که وزن عبارتست از نظم و تناسبی در اصوات و در شعر بجای اصوات کلماتست و کلمه شامل يك يا چند صوتست که بمواضعه نشانۀ معنی خاصی باشد . پس در تقسیم کلمه باجزاء آن کوچکترین جزئی که میتوان یافت صوت واحدی است که یا بتنهایی دارای معنی باشد و یا در ترکیب بايك چند صوت دیگر کلمه ای با معنی از آن حاصل شود . هر يك از این اصوات واحد را اکنون هجا میخوانند و نزد دانشمندان پیشین مقطع خوانده میشد (۱) . هجا یا مقطع نیز انواعی دارد که بعد از آنها گفتگو خواهیم کرد .

بنابر این مقدمه، واحد وزن هجاست و این نکته ایست که مورد اتفاق همه دانشمندان جهان است و در آن اگر مگر راه ندارد . اما عربها بنیاد وزن را بر حروف متحرك وساكن گذاشته اند و باین معنی توجه نکرده اند که حرف ساكن (یا صامت بقول شيخ الرئيس ابوعلی سینا و مصمت بقول خواجه نصیر طوسی) در سخن بتلفظ نمی آید، مگر آنکه باحرکتی ترکیب شود . منشاء این اشتباه گویا رسم الخط عربی بوده است که در آن حرکات را از حروف نمیشمارند بلکه از اعراض حروف محسوب میدارند . واضع عروض خود باین نکته پی برده و برای رفع اشکال حروف ساكن و متحرك را ترکیب کرده از آنها اسباب و اوتاد و فواصل ساخته و اسباب و اوتاد و فواصل را اجزاء اصلی وزن پنداشته است .

بر این نهج مدارا و زان عروضی بر این سه رکن نهادند : سبب و وتد و فاصله . .
 «و سبب را دو نوع نهادند : خفیف و ثقیل . سبب خفیف يك متحرك و يك ساكن چنانك
 «نم . . سبب ثقیل دو متحرك متوالی . . چنانك همه . . . و وتد نیز دو نوع : مقرون و

(۱) شغای ابوعلی سینا ، منطق ، باب الشعر - معیار الاشعار خواجه نصیر طوسی ص ۱۲ .

مفروق ... و تد مقرون دو متحرك وساكنی چنانكه اگر ... و وتد مفروق دو متحرك برد و طرف ساكنی چنانكه ناله ... و فاصله نیز دو نوع صغری و کبری ... فاصله صغری سه متحرك وساكنی . چنانك چكنم ... و فاصله کبری چهار متحرك وساكنی چنانك بدهمش ... (۱)

و حال آنكه جز سبب خفیف همه این ارکان قابل تجزیه است. چنانكه رمه را كه سبب ثقیل است بدو جزء متساوی یعنی «ر» و «مه» تقسیم میتوان کرد و وتد مقرون (اگر) را به «ا» و «گر» و وتد مفروق را كه مثال آن (ناله) است بدو جزء «نا» و «له» و چكنم را كه فاصله صغری است به «چ» و «ك» و «نم» و بدهمش یعنی فاصله کبری را به «ب» و «د» و «ه» و «مش» میتوان تجزیه نمود و در این اجزاء (ر - مه - ا - له - ج - ك - ب - د - ه) مساوی یکدیگرند و همچنین (نم - گر - نا - نم - مش) نیز باهم متساویند بنابراین بجای دور رکن بی هیچ موجبی بعضی از عروضیان بتفصیل فوق شش رکن و بعضی دیگر نه رکن (۲) قرار داده اند كه همه وجوه ترکیبی همان دور رکن میباشد.

اگر مراد از تقسیم شعر بارکان تجزیه آن باجزاء بسیط بوده است چنانكه می بینیم این اجزاء بسیط نیست و اگر در این کار ترکیبات اصوات بسیط یعنی هجاها را در نظر داشته اند پس افاعیل چیست ؟ و چرا افاعیل را نیز بارکان تجزیه کرده اند و چرا فقط بعضی از وجوه ترکیبی هجاها را از ارکان شمرده و وجوه دیگر را از قلم انداخته اند.

خطای دیگر در اجزاء عروضی یا افاعیلی است كه قرار داده اند. خلیل پانزده وزن از اوزان اشعار عرب را در پنج دایره گرد آورده و آن اوزان پانزده گانه را اصلی دانسته هریك را جنسی مستقل شمرده و بحر خواند. آنگاه این پانزده بحر را باجزائی تقسیم کرد و هشت جزء بدست آورد كه در همه آن بحور مشترك بود . این اجزاء را كه

(۱) المعجم فی معانی اشعار المعجم. تصحیح آقای مدرس رضوی. چاپ تهران ص ۲۵ و ص ۲۶ .
(۲) سه رکن دیگر كه بعضی عروضیان بر آن شش رکن افزوده اند از این قرار است: سبب متوسط كه يك متحرك كست و دوساكن مانند یار و وتد كثر كه دو متحرك كست و دوساكن مانند فراز و فاصله عظمی كه پنج متحرك كست و يك ساكن مانند بند همش (بحور الالحان و دره نجفی)

فاعِلن و فَعُولن و مفاعِلن و فاعِلاتن و مستفعلن و مفاعِلتن و متفعلن و مفعولاتُ
 باشد چون از بحور اصلی بدست آمده بود اجزاء اصلی نام نهاد . پس اوزان دیگر را
 که در دوایر پنجگانه نمی گنجید با اجزاء آنها که جز این هشت جزء بود همه را
 فرعی دانست .

نتیجه ای که از این طریق حاصل شد این بود که خلیل و اتباع وی ناچار شدند
 اجزائی را که در اوزان فرعی یافته بودند مشتق از اجزاء اصلی هشتگانه بشمارند و
 برای اشتقاق آنها قواعد معضل و در همی بنام از احیف و علل بتراشند .

اما اصلی دانستن پانزده بحر از میان بحور عروضی و جنس شمردن آنها هیچ
 محملی ندارد و تقسیم هریک از آن اوزان باین اجزاء معین نیز معلوم نیست که مبتنی
 بر چه اصلی است ؟ چرا مستفعلن از افاعیل اصلی و سالم است و مفاعِلن مزاحف و فرعی ؟
 اگر پاسخی باین پرسشها در کتب عروض بتوان جست اینست که مستفعلن از دوایر
 پنجگانه بدست آمده و مفاعِلن در هیچیک از آن دوایر نیست .

از جانب دیگر اگر وزن نظم و تناسبی است در اجزاء سخن موزون پس غایت
 مقصود در علم عروض باید این باشد که آن نظم را نشان دهد و مراد از تقسیم سخن
 موزون با اجزاء جز این نیست . اما علمای عروض با این دستگاه عریض و طویلی که
 چیده اند در تقطیع اکثر اوزان نظمی نشان نمیدهند و بلکه نظم موجود را برهم میزنند .
 مثلاً یکی از اوزان رباعی را که هزج شمن اخرم اشترازل - باین نام کوتاه و دلپذیر (۱) -
 خوانده اند بر (مفعولن فاعِلن مفاعِلن فع) تقطیع میکنند یعنی مصراع را بیچاره جزء
 تقسیم کرده اند که میان آنها نه تساوی و نه تشابهی وجود دارد . حال آنکه اگر بمثل
 همین وزن را به پنج جزء بطریق ذیل تقسیم کنیم :

فعلن - فعلن - فعول - فعلن - فعلن

یا آوا - آوا - ترانه - آوا - آوا

در نخستین نظر نظم و تناسب اجزاء آن آشکار میگردد .

روی هم رفته شماره اجزاء وزن یا افاعیل در عروض از چهل میگذرد . باین
 طریق که بجز هشت جزء مذکور دو جزء دیگر (مس - تفع - لن و فاع - لاتن) را نیز از

افاعیل اصلی شمرده اند. شمس قیس شماره افاعیل فرعی را که در فارسی متداول است بیست و شش دانسته و پنج فعل را که میگوید «شعراء متقدم در اشعار مستقل خویش آورده اند» در فارسی مردود شمرده است. اما خود او در ضمن تقطیع بعضی از اوزان چند جزء دیگر آورده که نه در شمار آن بیست و شش فعل مقبول است و نه از جمله این پنج فعل مردود. این افاعیل از یک هجائی تا پنج هجائی است و بترتیب شماره هجاهای آنها از این قرار است :

بیست و شش فرع که مقبول شمس قیس است

- ۱ - فع ۲ - فاع ۳ - فعل ۴ - فاعول ۵ - فعلن ۶ - فعلان ۷ - مفعول ۸ - فاعول
- ۹ - فعلن ۱۰ - فعالن ۱۱ - فعولان ۱۲ - فاعلان ۱۳ - مفاعیل ۱۴ - فاعولن ۱۵ - فاعلن
- ۱۶ - مفعولن ۱۷ - مفعولان ۱۸ - مفعول ۱۹ - مفاعیل ۲۰ - فاعلات ۲۱ - فاعلات
- ۲۲ - فاعلاتن ۲۳ - مفاعلن ۲۴ - مفعلن ۲۵ - مفاعیلان ۲۶ - فاعلیان

پنج فرع که شمس قیس مردود دانسته

- ۱ - فاعلتن ۲ - مفاعل ۳ - مستفعل ۴ - مستفعلاتن ۵ - متفاعلن

اما بعضی از این پنج فرع را خود شمس قیس بکار برده است. مانند مستفعلاتن که مرفل خوانده است (۱) و بعضی را عروضیان دیگر بمورد استفاذه گذاشته اند مانند متفاعلن. جز اینها دو جزء مستفعلان (مذال) و مفاعلان (مخبون مذال) را که در شمار افعال فوق نیامده نیز خود شمس قیس آورده است (۲)

بنابر این اجزاء فرعی بیش از سی فعل است اما تفرع این افعال از اجزاء اصلی بموجب قواعدی انجام میگیرد که زحاف و علت خوانده میشود و شماره آنها نزد شمس قیس سی و پنج است و عروضیان دیگر چندتای دیگر نیز بر این شماره افزوده اند. نام ازاحیف سی و پنجگانه که در المعجم آمده از این قرار است :

- ۱ - قبض ۲ - قصر ۳ - حذف ۴ - خبن ۵ - کف ۶ - شکل ۷ - خرم ۸ - خرب
- ۹ - شتر ۱۰ - قطع ۱۱ - تشعیت ۱۲ - طی ۱۳ - وقف ۱۴ - کشف ۱۵ - صلح
- ۱۶ - معاقبت ۱۷ - صدر ۱۸ - عجز ۱۹ - طرفان ۲۰ - مراقبت ۲۱ - اسباغ ۲۲ - اذاله

(۱) المعجم (همان نسخه ص ۹۵ و ص ۹۸)

(۲) همان کتاب ص ۹۵ و ۹۷-۹۸

۲۳- جدع- ۲۴ - هتم ۲۵ - جحف ۲۶ - تخذیق ۲۷ - سلخ ۲۸ - طمس ۲۹ - جب ۳۰ - زلل
 ۳۱- نحر ۳۲- رفع ۳۳- ربع - ۳۴ - بتر ۳۵- حذ (۱)

جای آن نیست که بذکر زحافات دیگری که شمس قیس شمرده و در فارسی
 مردود دانسته یا عروضیان دیگر بر این شماره مزید کرده اند رشته سخن را دراز کنیم
 کفایت که بگوئیم هر چند تا از این از ا حیف بیک یا چند فعل از افاعیل اصلی هشتگانه
 یاده گانه تعلق دارد و بر اثر عمل آنها افاعیل فرعی که شمردیم از افاعیل اصلی منشعب
 و متفرع میشود . . بخاطر سپردن و بکار بستن همه این قواعد اگر عملاً محال نباشد
 در کمال دشواریست .

در اینجا نخست این نکته بخاطر میگذرد که چه میشد اگر امتیاز اصل و فرع
 را از افاعیل عروضی بر میداشتند تا از چنك اینهمه زحاف و علت رهایی یابند ؟ اما
 ایرادی بزرگتر و اساسی تر از این نیز هست و آن اینست که آن چهل و چند فعل را از
 کجا آورده اند و آیا ممکن نبود که در وضع موازینی برای اوزان شعر بشماره کمتری
 از افعال اکتفا کنند ؟ میدانیم که برای نشان دادن میزان هر وزن اختیار امثله ای که^۱ در
 عروض آورده اند ضروری نیست . یعنی میتوان امثله دیگری بجای آنها قرار داد و
 همان نتیجه را بدست آورد . مثلاً وزن متقارب مثنی محذوف را در عروض بر (فعولن
 فعولن فعولن فعل) تقطیع میکنند و حال آنکه همین وزن را اگر بر (مفاعیل مستفعلن
 فاعلن) یا (فعولن مفاعیل مستفعلن) تقطیع کنیم هیچ تغییری در وزن داده نخواهد شد
 این کار را بعضی از دانشمندان قدیم نیز کرده اند و از آن جمله ابوالعباس عبداللہ بن
 محمد الناشی الانباری (متوفی در ۲۹۳ هجری) امثله ای جز امثله خلیل برای قواعد
 عروضی وضع کرده است (۲) اما معلوم نیست که امثله او چه بوده و آنها را از روی
 چه قاعده ای یافته بوده و بر امثله خلیل چه رجحانی داشته است ؟

در هر حال باید دید که امثله اوزان عربی چگونه وضع شده و تا چه اندازه قابل
 نگهداشتن است ؟ آقای ویل (Weil) ضمن مقاله انتقادی که درباره عروض در دایرة
 المعارف اسلامی نوشته حفظ این امثله را لازم شمرده و معتقدست که بی شک واصغان

عروض امثله بحور واوزان را بااستماع یافته‌اند و بنابراین درست و طبیعی است .
 خود دانشمندان قدیم عرب نیز عقیده دارند که اوزان شعر از اوزان اصوات
 طبیعی مأخوذست و از آن میان وزن (حدی) را که در بحر رجزست از قدیمترین اوزان
 دانسته آنرا مقتبس از وزن قدمهای شتر می‌شمارند . در این باب مسعودی در مروج الذهب
 افسانه‌ای از قول ابن خرد اذبه نقل میکند که عیناً چنین است : «قال (ابن خرد اذبه در
 محضر المعتمد) کان الحداء فی العرب قبل الغناء و قد کان مضر بن نزار بن معد سقط عن
 بعیر فی بعض اسفاره فانکسرت یده فجعل یقول یایده یایده و کان من احسن الناس
 صوتا فاستوسقت الابل و طاب لها السیر فاستخذه العرب حداء برجز الشعر وجعلوا
 کلامه اول الحداء فمن قول الحادی:

یا هادیا یا هادیا و یایده یایده

فکان الحداء اول السماع والترجیع فی العرب ثم اشتق الغناء من الحداء و تحن
 نساء العرب علی موتاهما ولم تکن امة من الامم بعد فارس والروم اولع بالماهی والطرب
 من العرب» (۱)

در هر حال اگر عقیده آقای ویل را در باره امثله عروض بپذیریم و بموجب آن
 امثله مزبور را برای شعر عربی درست بدانیم باز این حکم در باره اوزان شعر فارسی
 صادق نیست زیرا میدانیم که امثله عروض در فارسی بتشخیص سمع وضع نشده بلکه
 عیناً آنها را از عرب اقتباس کرده‌اند.

اکنون باید دید این مثالهای اوزان که درست یا نادرست برای زبان عرب وضع
 شده تا چه اندازه بر زبان فارسی قابل تطبیق است ؟

بگمان من امثله‌ای که برای اوزان اختیار میشود باید دارای دو شرط ذیل باشد:

- ۱ - فواصل اجزاء حتی الامکان با فواصل کلمات شعر تطبیق شود .
- ۲ - شماره و محل تکیه‌ها ناممکن است در میزان و در اشعاریکه بآن وزن سروده
 میشود یکسان باشند.

از ده جزء اصلی که در عروض قرار داده‌اند فقط دو جزء (فعولن و فاعلن) سه

هجائی و هشت جزء دیگر همه چهار هجائی است . باین طریق مثلاً بحر هزج مثنوی سالم بچهار جزء چهار هجائی یعنی چهار مفاعیلان تقسیم میشود و همچنین است بحر رمل که چهار فاعلاتن میباشد و بحر رجز که چهار مستفعلن است .

اما اشعاری که در زبان فارسی بیجر هزج یاییکی از این دو بحر دیگر سروده میشود هیچگاه دارای چهار جزء نیست و شماره اجزاء آن همیشه بیش از این است . زیرا در زبان فارسی کلمه واحدی که چهار هجائی و بروزن یکی از سه جزء فوق باشد بندرت دیده میشود و حال آنکه در عربی شماره این گونه کلمات بسیار بیش از زبان فارسی است . من در اینجا قصد ندارم که زبان فارسی را با عربی بسنجم بلکه فقط درباره فارسی گفتگو میکنم . زبان فارسی زبان کلمات کوتاه است . اکثر کلمات در این زبان از يك هجائی تا سه هجائی است و کلماتی که شماره هجا های آنها بیشتر باشد بسیار کم است .

با آنکه اثبات این نکته را بپرهان محتاج نمیدانم برای مزید اطمینان خواستم در این باب استقرائی کرده باشم . بدیهی است که اگر این عمل از روی فرهنگی بعمل میآید نتیجه مطلوب از آن حاصل نمیشود . زیرا که اولاً هنوز در زبان فارسی فرهنگی که جامع همه لغات متداول در این زبان باشد وجود ندارد و ثانیاً همه لغاتی که در فرهنگ بترتیب حروف ذکر میشود از جهت مقدار استعمال و مکرر شدن در عبارت با هم یکسان نیستند . بعضی کلمات در چند صفحه ممکن است هیچ بکار نروند و در همان صفحات بعضی کلمات دیگر مانند افعال معین و حروف اضافه و ربط و ادات در هر سطر مکرر استعمال میشوند . بنابراین لازم دانستم که این سنجش را در متن عبارات اجرا کنم . شعر را نیز برای این منظور اختیار نکردم زیرا در شعر ممکن است شاعر بضرورت وزن از آوردن بعضی کلمات چشم پیوشت . اما در اختیار نشر نیز مناسب تر دانستم عباراتی انتخاب شود که در آنها کلمات معمول در شعر بکار رفته باشد زیرا منظور از این آزمایش بدست آوردن نتیجه ای است که در اوزان شعر میخواهیم از آن استفاده کنیم . بنابراین عبارات کتب حکمت و فن و غیره که لغات و اصطلاحات آنها در شعر کمتر راه دارد برای این مقصود مناسب نیست .

پس از منظور داشتن این نکات آنچه اختیار شد عبارات منشور باب اول گلستان سعدی بود. هزار کلمه از اول این باب را اختیار کردم (۱) و تعداد هجاهای آن کلمات را شمردم. در این محاسبه وجه ترکیبی کلمه در نظر گرفته شد یعنی مثلاً اگر کلمه در حالت اضافه بود آنرا در همان حالت بحساب آوردم. بعلاوه شماره هجاهای هر کلمه را بهمان اعتبار که در وزن شعر دارند منظور داشتم باین معنی که مثلاً کلمه (سرهنگ) را که در میان شعر بجای (مفعول — — ن) می‌نشیند سه هجائی دانستم. محتاج بگفتن نیست که ابیات و قطعات شعری که میان عبارات منشور وجود دارد در این سنجش بکلی ترك شده است. نتیجه‌ای که از این استقراء بدست آمد چنین بود:

۳۴۰	کلمات يك هجائی
۲۸۷	» دو هجائی
۲۴۶	» سه هجائی
۹۹	» چهار هجائی
۲۳	» پنج هجائی
۵	» شش هجائی
۱۰۰۰	مجموع کلمه

چنانکه ملاحظه میشود از هزار کلمه‌ای که مورد سنجش قرار گرفته ۸۷۳ کلمه از يك هجائی تا سه هجائی است. کلماتی که شماره هجاهای آنها از سه بیشتر است اغلب مرکب است و وجه ترکیب آنها در بیشتر موارد چنان آشکار است که میتوان آنها را دو کلمه بشمار آورد.

نتیجه‌ای که از این آزمایش بدست می‌آید اینست: در اشعار فارسی که یکی از بحور هزج و رمل و رجز سروده شده فواصل کلمات با فواصل اجزاء در مثال عروضی آنها بسیار کم منطبق میشود.

در اینجا ممکن است بگویند که این انطباق ضرورتی هم ندارد و در هر حال اجزاء

(۱) این هزار کلمه شامل حکایات ذیل است: کشتن بیگناه - خواب سبکتکین - ملك زاده کوتاه قد - طایفه دزدان عرب - سرهنگ زاده

عروضی را هر طور قرار دهیم باز ممکن نیست که همیشه فواصل کلمات شعر با فواصل مثال عروضی آنها تطبیق کند. این ایراد بجاست. اما از طرف دیگر این نکته نیز ثابت است که درسنجش باید تا ممکن است میزان با موزون متناسب و متساوی باشد. بنابراین اگر بجای اجزاء چهار هجائی در بحر هزج مثلاً اجزاء دو هجائی قرار دهیم و چنین میزانی معین کنیم:

(فَعْلَ فَعْلَن فَعْلَ فَعْلَن فَعْلَ فَعْلَن فَعْلَ فَعْلَن)

شك نیست که این منظور بیشتر اجراء خواهد شد.

شرط دیگری که برای امثله اوزان ذکر کردیم این بود که شماره تکیه های کلمات و محل آنها در میزان و در اشعاریکه طبق آن سروده میشود یکسان باشد. اکنون به بینیم که در امثله عروض این شرط وجود دارد یا نه؟

در عروض فارسی و عربی که مبنای آنها بر کمیت هجاهاست تکیه در حکم قائمه ایست که چند هجارا گرد هم میآورد و بآنها صورت ترکیبی واحدی که جزء یا فعل عروضی خوانده میشود میبخشد.

این نکته را بخصوص در اوزانی که هجاهای آنها همه از جهت کمیت یکسانند میتوان بخوبی دریافت. مثلاً دو بحر متدارك مقطوع و رجز مقطوع الاجزاء هر دو از هجاهای بلند یا بقول عروض نویسان از اسباب خفیفه مرکب شده اند اما اولی بر چند (فع لن) و دومی بر چند (مفعولن) تقطیع میشود. و بنا بر این دو وزن مختلف اند. علت این اختلاف وزن چنانکه می بینیم در کمیت هجاهایا در ترتیب آنها نیست. بلکه اختلاف از اینجاست که در وزن اول دو هجای بلند یا دو سبب خفیف يك جزء ساخته است و حال آنکه در وزن دوم از پیوستن سه سبب خفیف يك جزء حاصل شده است. باین سبب در دو شعر ذیل:

جانا در دل کردم کز مهرت بر گردم (المعجم)

و چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری

وقت آمد باز آئی از خاکم برداری (مشتاق)

دو وزن مختلف وجود دارد زیرا در اولی روی هر دو هجا يك تکیه است و در دومی هر سه هجا يك تکیه دارد و مثال آنها با تقسیم با اجزاء و تعیین محل تکیه از روی

افاعیل عروضی چنین است :

(۱) $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$

(۲) $\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$

و اگر مثلاً شعر اول را بروزن شعر دوم بخوانیم و تقطیع کنیم چنین میشود :

جانادر دل کردم کز مهرت برگردم

بروزن :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

و در این حال هر صاحب ذوقی نادرستی این تقطیع را درمییابد. عکس قضیه نیز صادق است یعنی شعر دوم را هم بروزن اول نمیتوان تقطیع کرد و اینجا اختلاف میزان و موزون آشکار ترست :

چون رف تی اف کندی برخا کم از خواری

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

بنابراین ملاحظه میشود که شماره تکیه ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی

تأثیر دارد

اکنون بحر رمل مخبون مقصور را از این نظر می آزمائیم. این وزن شامل چهار جزء است: سه فعلاتن و یک فعلن. در هر جزء از مثال عرضی يك تکیه وجود دارد که در سه جزء اول روی هجای ماقبل آخر (لا) و در جزء چهارم روی هجای آخر (لن) قرار میگیرد بنابراین اگر تقسیم این وزن به چهار جزء چنانکه در عروض آمده است درست باشد باید بطور متوسط هر مصراع شعر فارسی که برای این وزن سروده شده دارای چهار تکیه باشد و مواضع تکیه ها نیز در میزان و موزون اگر نه بتحقیق لا اقل بتقریب یکسان باشند اما من آرموده ام که چنین نیست. برای این آزمایش غزلهای سعدی را که به خوش آهنگی مشهورست اختیار کردم. صد مصراع از غزلهایی را که بوزن رمل مخبون مقصور سروده شده است مورد آزمایش قرار دادم. مطلع غزلهایی که مورد این سنجش قرار گرفته ازین قرار است :

۱ - چکنده بنده که گردن نهد فرمان را

۲ - دوست دارم که پیوشی رخ همچون قمرت

۳ - هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر

۴ - مادرین شهر غریبیم و در این ملک فقیر

۵ - ساعتی کز درم آن سروروان باز آید (۱)

تکیه هائی را که روی کلمات این صد مصراع قرار دارد شمردم و موضوع آنها را تعیین کردم .

مجموعاً در صد مصراع مذکور ۶۱۸ تکیه وجود دارد یعنی بطور متوسط هر مصراع دارای بیش از شش تکیه است .

از این تجربه نیز این نتیجه بدست میآید که میزان حقیقی این وزن چنانکه در عروض قرار داده اند چهار جزء با چهار تکیه نیست بلکه اگر در آن به چهار جزء قائل شویم سه جزء (فعلاتن) هریک دارای دو تکیه است اولی روی یکی از دو هجای اول (فع) و دیگری روی یکی از دو هجای دوم (لاتن) و جزء سوم (فعلن) يك تکیه دارد . اما اگر هر جزء را عبارت از چند هجاء بدانیم که بوسیله يك تکیه قوی بهم مربوطند چنانکه در علم موسیقی نیز معمولاً در هر میزان يك ضرب قوی وجود دارد آنگاه باید در وزن فوق بهفت جزء قائل شد و میزان آنرا چنین قرار داد :

فع - لاتن - فع - لاتن - فع - لاتن - فعلن
uu | -- | uu | -- | -- | uu -

از این نکته هم که بگذریم اختلاف فاحش دیگری میان اوزان شعرهای فارسی و عربی و قواعد عروض این دو زبان وجود دارد که هیچیک از عروضیان نخواسته اند آنرا مورد توجه قرار دهند و این اختلاف در زحافات است. اکثر زحافات در زبان عربی عبارتند از تغییراتی که جایزست در وزنی واحد رخ دهد باین معنی که دريك قطعه شعر ممکن است مصراعى بر مثال سالم بحرى و مصراع دیگر بریکى از امثله مزاحف آن بحر سروده شود: مثلاً در بحر رجز مفاعیلن و مفتعلن را که بخین و طى از مستفعلن حاصل میشود میتوان بجای مستفعلن بکار برد ، براى مثال :

(۱) غزلیات سعدى . بتصحيح مرحوم فروغى . چاپ تهران

مفاعِلن مستفعلن	بیاض شیب قدنصع
مفاعِلن مفاعِلن	رفسته فما ارتفع
مفاعِلن مستفعلن	اذا رای الیض انقمع
مستفعلن مفتعلن	من بین یاس وطمع
مستفعلن مستفعلن	لله ایام النخع
مستفعلن مستفعلن	یالیتنی فیها جذع
مفاعِلن مفتعلن	اخب فیها واضع (۱)

و حال آنکه در فارسی شاعر ناچارست میزانی را که در مصراع نخست اختیار کرده چه سالم و چه مزاحف تا آخر قطعه حفظ کند و اختیار او در تغییر وزن بمراتب کمتر از شاعر عرب است. مثلاً در وزنی که بر (مفتعلن مفاعِلن ۲ بار) بنا شده باشد بعضی از شاعران ایران مانند خاقانی آوردن مفاعِلن را بجای مفتعلن یا بعکس روا داشته اند (۲) اما ذوق عمومی فارسی زبانان این تغییر جزئی را نیز نمی پسندد. دامنه اختیارات شاعر عرب از این نیز وسیع ترست. مثلاً در شعر عربی ممکن است بعضی از اجزاء مصراعی را سالم و همان اجزاء را در مصراع دیگر مقصور یا محذوف آورد و باین طریق مصراعهای غیر متساوی سرود. بر این مثال:

یا قتیلاً من یده میتاً من کمده
قدحت للشوق ناراً عینه فی کبده (۳)

که بیت اول بر (فاعلاتن فاعِلن-فاعلاتن فاعِلن) و بیت دوم بر (فاعلاتن فاعلاتن-فاعلاتن فاعِلن) تقطیع میشود.

بنابر این ملاحظه میشود که اکثر زحافات در عروض فارسی اوزان مستقل تازه ای بوجود می آورند و حال آنکه در عربی اختلافات و تغییرات مجاز را در وزن معین

(۱) عقد الفرید. جزء رابع - طبع مصر ص ۶۰
 (۲) کیسه هنوز فربه است با توازن قوی دلم چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد بلاغری
 گرچه بموضع لقب مفتعلن دو باره شد وزن زقاعده نشد تا تو بهانه ناوری
 (معیار الاشعار و عروض شهرستانی)

(۳) عقد الفرید. جزء رابع ص ۶۳

نشان میدهند.

اینگونه اختلافات میان شعر فارسی و عربی از همان آغاز ورود عروض بایران مورد نظر ایرانیان قرار گرفته و دانشمندان ایرانی در پی آن شده‌اند که قواعد خاصی متناسب با زبان فارسی و ذوق فارسی زبانان وضع کنند. البته بسیاری از این قواعد که ظاهراً نخستین بار بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی^(۱) در وضع یا کشف آنها کوشیده بودند منسوخ یا مردود شده اما بعضی از آنها نیز باقیمانده است. از آن جمله وضع مزاحفات بعضی از بحور در دو ایر جداگانه که اختصاص بعروض فارسی دارد. این کار بسیار درست و بجاست و شمس قیس بیهوده کوشیده است که برد آن برهان بتراشد^(۲) زیرا در فارسی رمل مخبون و رجز مطوی و هزج مکفوف اوزان مستقلی هستند که با سوالم همین بحور در یک قطعه شعر هرگز نمی‌آمیزند و بنابراین سزاوارست که آنها را در ردیف اوزان مستقل یعنی بحور قرار دهیم.

نکته دیگری که موجب دشواری قواعد این فن شده آنست که عروضیان قواعد عروض را با قواعد صرف زبان عربی درآمیخته‌اند. باین معنی که کوشیده‌اند همه امثله اجزاء عروضی را با صیغه‌هایی که در کلمات عربی میتوان یافت وفق بدهند. برای اجرای این منظور هرگاه یکی از امثله عروضی بر اثر عمل یکی از زحافات از شکل اصلی منحرف شده و بصورتی درآمده که با صیغ کلمات عربی مطابق نبوده است آنرا با صیغه‌ای که هموزن آنست تبدیل نموده‌اند.

مثلاً در جزء مستغفلن چون حرف (س) بخبن ساقط شود متغفلن میماند و آنرا به مفاعیلن تبدیل میکنند و فرا گرفتن این نکته که مفاعیلن در اصل متغفلن بوده و متغفلن مخبون مستغفلن است خود دشواری دیگری برای متعلم ایجاد میکند.

اما همین قاعده زاندر را نیز همه جارعايت نکرده‌اند. مثلاً چون بوسیله زحاف «زلل» از مفاعیلن فاع میماند بایستی این کلمه را که از صیغ کلمات عربی نیست به فعل که هموزن آنست تبدیل کرده باشند و نکرده‌اند.

(۱) المعجم ص ۱۳۵

(۲) المعجم ص ۶۶ و ص ۶۷

از اینهمه گفتگو که دربارهٔ نقص‌ها و خطاها و دشواریهای علم عروض و اختلاف میان اوزان شعر فارسی و عربی بمیان آمد يك نتیجه حاصل میشود و آن اینست که اکنون برای بیان قواعد وزن در شعر فارسی باید دستگاه خاصی ایجاد کرد و راه تازه‌ای پیش گرفت. از همین مقدمات و دلایل نیز معلوم میشود که در این راه تازه هیچ باسئعانت از ادبیات عرب محتاج نیستیم و بلکه باید از مقید بودن بقواعد صرف و نحو و عروض عرب احتراز کنیم زیرا زبان فارسی زبان مستقلى است و چون با عربی هم‌نژاد و هم‌ریشه نیست میان قواعد وزن در این دو زبان نیز ارتباط و مشابهتی نباید جست و همچنانکه صرف و نحو فارسی بکلی از صرف و نحو عربی جداست ممکن است قواعد نظم این دو زبان نیز از هم جدا باشند.

پس هدف دستگاه جدیدی که برای بیان قواعد اوزان فارسی بوجود می‌آید باید در درجه اول احتراز از نقص‌ها و خطاهای علم عروض و در درجه دوم سهولت فهم و حفظ آن باشد. برای نیل بدو مقصود فوق‌باید نکات زیرین در وضع قواعد جدید مورد توجه قرار گیرد:

۱- قرار دادن مبنای اوزان شعر فارسی بر کمیت هجا و ترك مبانی قدیم که متحرکات و سواکن و اسباب و اوتاد و فواصل باشند؛ و برهان نادرستی این مبانی در صفحات پیشین ذکر شد.

۲- ترك از احیف عروضی که اسامی نامأنوس آنها موجب نفرت ذهن فارسی‌زبانان و قواعد آنها معضل و معوج و نادرست است و در هر حال بخاطر سپردن و بکار بستن آنها در کمال دشواری است.

۳- وضع اجزاء جدیدی برای اوزان بجای افاعیل عروضی بطریقی که این اجزاء جدید با طول کلمات زبان فارسی و ترکیه کلمات این زبان متناسب باشد.

۴- تعیین اجناس و انواع اوزان فارسی و متفرعات هر نوع و تقسیم اوزان متداول در شعر فارسی بر حسب این قاعده.

۵- جدا کردن اختیارات شاعری از انواع اوزان که در کتب عروض بهم آمیخته است و تعیین آن اختیارات

فصل دوم

قواعد اوزان شعر فارسی

۱- کلیات

مبنای وزن در شعر فارسی بر نظم و تناسب هجا های کوتاه و بلندست.

هجا در تعریف هجا معمولاً میگویند آوازی است که بیک آدای صوت یعنی بیک دم زدن تلفظ شود (۱) اما در این تعریف نقصی است و آن اینست که هیچگاه صوتی که یکباره ادا میشود یکی نیست بلکه متعددست و از چند حرف یعنی صوت تشکیل میشود. مثلاً: کلمه «من» یک هجاست اما صوت واحد نیست زیرا دارای اجزائی است که هر یک از آنها ممکن است با اجزاء دیگری بیامیزد و هجای دیگری بوجود بیاورد و آن اجزاء «م» و «ن» (هر دو ساکن) و «حرکت زبر» میباشد. باین ایراد پاسخی میتوان داد و آن اینست که اجزاء مرکب کننده یک هجا در سخن وجود مستقلی ندارند و اگرچه میتوان هر یک از آن اصوات را بطور مجرد ادا کرد اما در این حال در شمار کلمات در نمی آیند و ما در بحث از هجا اجزاء کلمات (یعنی اصواتی را که مفید معنی مقرر و معینی هستند) مورد گفتگو قرار میدهیم.

برای قطع این بحث یا باید در تعریف صوت ملفوظ و صوت غیر ملفوظ قائل شویم و در این حال صوت ملفوظ همان هجا خواهد بود یا آنکه هجا را مرکب از چند صوت بدانیم.

در کتب عروض نویسندگان چون گرفتار رسم الخط عربی بوده اند که در آن حرکات کوتاه جزء حروف شمرده نمیشود باین مرحله نرسیده و چنانکه میدانیم مبنای اوزان را بر حروف ساکن و متحرک گذاشته اند و همین ایراد برایشان واردست که حرف ساکن بتنهائی صوت ملفوظ نیست. بعضی از دانشمندان ایرانی نکته را زیر کانه دریافته

(۱) دیکسیونر اکادمی فرانسه: Dictionnaire de l'Académie française: Syllabe

و اگر چه بتعریف هجا و قرار دادن مبنای وزن بر آن نرسیده اند اما باین معنی بسیار نزدیک شده اند و قدر این بزرگان را عظیم باید دانست که با وجود اشکال خط عربی باین حقیقت پی برده اند. تا آنجا که نگارنده میدانند نخستین کسی که باین بحث ورود کرده حضرت شیخ الرئیس ابوعلی سیناست که در شفا (۱) میفرماید :

«انت تعلم ان الشعر كلام مؤلف من حروف. ويعني بالحروف كلما يسمع بالصوت حتى الحركات» سپس حروف را چنانکه در فن زبانشناسی (۲) امروز ازان گفتگو میشود بدو دسته «صامت Consonne و مصوت Voyelle» تقسیم کرده و پس از تعریفی درباره این دو که مبتنی بر علم ایقاع قدیم است حروف مصوته را نیز به دو نوع مقصوره و ممدوده منقسم ساخته و میفرماید «و علمت انها (اما) المقصوره وهي الحركات و اما الممدوده وهي المدات» سپس بتعریف مقطع پرداخته و فرموده است : «الحرف الصامت اذا صار بحيث يمكن ان ينطق به على الاتصال سمي مقطعا»

خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار همین بحث را در مقدمه علم عروض قرار داده

و چنین مینویسد :

«و در علوم دیگر تقریر کرده اند که حروف در اصل دو نوع بوده است یکی مصوت و یکی مصمت؛ و مصوت یا مقصور است یا ممدود و مقصور حرکات باشد مانند ضمت و فتح و کسرت و ممدود حروف مد که اخوات آن حرکات باشند چه هر یکی از اشباع یکی از آن حرکات تولد کنند و حروف مصمت باقی حروف است و واو و الف و یا هریک با اشتراك برد و حرف افتد : یکی مصوت که حروف مد مذکورست و آن حروف جز ساکن نتوانند بود و دیگر مصمت که هم متحرك باشند و هم ساکن؛ و اما مصمت در واو و یا ظاهرست و اما در الف مصمت را همزه نیز خوانند و بحرف مصمت تنها ابتدائتوان کرد مگر بعد از آنکه حرف مصوت مقارن او شود و مجموع را حرف متحرك خوانند» (۳)

(۱) شفا. نسخه خطی متعلق بآقای مشکوة. باب منطق. صمت شعر.

(۲) بحث از اصوات ملفوظ و حروف و انواع آنها مربوط به مبحثی از زبانشناسی است که Phonétique یا صوت شناسی خوانده میشود.

(۳) معیار الاشعار چاپ تهران ص ۱۱ و ۱۲

چنانکه می‌بینیم نخست شیخ الرئيس ابوعلی سینا و پس از وی خواجه نصیر طوسی در بحث از حروف بتعریف مقطع که همان هجای مورد بحث ماست رسیده‌اند و هر دو ایشان هجا را مرکب میدانند. اما هیچیک از این دو بزرگوار نخواستند این نکات را در قواعدی که پیشینیان ایشان برای عروض وضع کرده بودند دخالت دهند و خواجه نصیر تصریح میکند که ورود در این بحث کار عروضی نیست:

«بر عروضی نیست که ماهیات حروف و حرکات و اعداد آن (را) متعرض باشد و بر اصناف هر يك و قوف یابد چه آن کار لغوی است» (۱)

و باین طریق خود او نیز در معیار الاشعار همان اصولی که مورد اتفاق عروضیان بوده پیش گرفته و بیان کرده است.

اکنون که عقیده دانشمندان پیشین را درباره هجا یا مقطع دانستیم بتعریف هجا باز میگردیم و میگوئیم: هجا مجموعه چند صوت است که بایک دم زدن بی فاصله و قطع شنیده شود (۲) اما اصواتی که در يك هجا با هم مجتمع میشوند بضرورت باید همه تابع یکی باشند تا وحدتی میان آنها ایجاد شود. صوت واحدی که مایه ترکیبی هجا است حرکت یا باصطلاح ابوعلی و خواجه نصیر حرف مصوت میباشد.

کمیت هجا ها هجا هایی که مبنای وزن شعر فارسی بر آنهاست از حیث کمیت دو نوع در وزن شعر فارسی است که مادر اینجا یکی را هجای کوتاه و دیگری را هجای بلند میخوانیم • خواجه نصیر طوسی نیز در معیار الاشعار بهمین دو نوع در مقطعات قائل شده و در تشخیص آنها از یکدیگر تعریف دقیقی دارد که عیناً نقل میکنیم:

«بحرف مصمت تنها ابتدای توان کرد مگر بعد از آنکه حرف مصوت مقارن او شود و مجموع را حرف متحرك خوانند. پس اگر مصوت مقصور باشد حرف متحرك را يك جزویش شمرند و آنرا مقطع مقصور خوانند و اگر ممدود باشد (یعنی مصوت) مقدار فضل ممدود را بر مقصور حرفی ساکن شمرند و مجموع را حرفی متحرك و حرفی ساکن

(۱) معیار الاشعار . ص ۱۳

(۲) دائرة المعارف کبیر فرانسی در لغت هجا

Grande Encyclopedie française , Art . Syllabe .

شمرند و مقطع ممدود خوانند* سپس در توضیح معنی حرف ساکن این عبارت را نیز می-افزاید: هر حرف مصمت را که از مصوت مجرد باشد هم ساکن شمرند (۱)

تعریف فوق بسیار درست و دقیق است جز آنکه خواجه نصیر در آن خواسته است جانب عروضیان را نیز رعایت کند و قول ایشان را که مقطع ممدود بیش از يك جزء میباشد نقل کرده است اما بر حسب تعریفی که از هجا کردیم آشکارست که هجای بلند یا مقطع ممدود را يك جزء باید شمرد.

هجای کوتاه یا مقطع مقصور در فارسی عبارت است از يك حرف مصمت Consonne که در پی آن يك مصوت مقصور (يك حرکت کوتاه) در آید.
اما برای توضیح این معنی تذکار چند نکته ضروری است:

۱- حرکت کوتاه (Voyelles brèves) در فارسی سه است: زیر، زبر، پیش.
(خواجه نصیر نیز مصوتات مقصوره را در فارسی همین سه قسم دانسته است)

۲- همزه را چنانکه خواجه نصیر گفته است يك حرف مصمت باید شمرد (۲)
بنابر این هر همزه متحرکی خود يك هجای کوتاه است زیرا بر حسب تعریف فوق از يك حرف مصمت (همزه) و يك حرف مصوت کوتاه (زیر - زبر - پیش) ترکیب شده است. * پس در کلمات «اگر» و «اصول» و «اشاره» جزء اول که «ا» یا «ا» باشد هر کدام يك هجای کوتاه شمرده میشود

هجای بلند (یا مقطع ممدود) از دو حرف مصمت که میان آنها مصوت کوتاهی باشد یا از يك مصمت که در پی آن مصوت ممدود یعنی حرکت بلندی قرار گرفته باشد تشکیل میشود.

در توضیح این معنی هم نکات زیرین را یاد آوری میکنیم:

۱- حرکات بلند یا حروف مصوت ممدود (Voyelles longues) در فارسی پنج است: سه حرف مد: «آ» و «او» و «ای» و يك حرکت که «میان ضمت و کسرت باشد» (۳)
چنانکه در کلمات رو (امراز رفتن) و دو (امراز دویدن) و نو هست (در قدیم این حرکت

(۱) معیار الاشعار ص ۱۲

(۲) اما در الف مصمت را همزه نیز خوانند (معیار الاشعار)

(۳) معیار الاشعار ص ۱۳ اما صحیحترست که بگوئیم جامع دو حرکت مذکورست

را واو مجهول میخوانده‌اند. اما تلفظ بسیاری از کلمات که در فارسی قدیم با واو مجهول ادا میشده اکنون تغییر یافته و با حرکت مد (او) یا واو معروف تلفظ میشود. (مانند لفظ شور بمعنی نمک زده که خواهی نصیر آنرا با واو مجهول میداند و ما امروز با واو معروف تلفظ میکنیم) و يك حرکت که بیای ماقبل مکسور شباهت دارد و در الفاظ «می» و «دی» دیده میشود (این حرکت نیز در فارسی قدیم یاء مجهول نام داشته و بتدریج تلفظ آن تغییر یافته و امروز اکثر کلماتیکه در قدیم بایاء مجهول بوده به یاء معروف یعنی حرف مد (i) تلفظ میشود. مانند شیر بمعنی جانور درنده معروف) سه حرکت ممدود دیگر نیز در فارسی هست که آنها را حرکات غنه (Voyelles Nasales) باید گفت. این حرکات از یکی از حروف مد و نون غنه ترکیب میشوند مانند دان و دون و دین که از لحاظ کمیت معادل دا - دو - دی میباشند و نون آخری آنها معادل يك حرف مصمت نیست و گرنه بیش از يك هجای بلند محسوب میشدند. چنانکه تفصیل آن گفته خواهد شد.

۲ - همزه چنانکه گفته شد حرف صامتی است و بنابراین هر يك از حرکات بلند یا مصوت‌های ممدود را چون در اول کلمه قرار گیرند یا تنها تلفظ شوند مرکب از يك همزه یعنی يك مصمت و يك مصوت ممدود باید شمرد و در این حال معادل يك هجای بلند محسوب میشوند و همچنین در حرکات کوتاه چون پس از آنها حرف مصمتی بیاید مانند «از» و «اف» باید آنها را مرکب از همزه‌ای یعنی حرف مصمتی و حرکتی کوتاه و حرف مصمتی در آخر محسوب داشت یعنی معادل يك هجای بلند چنانکه در تعریف آن گفته شد.

هجای مرکب در لغات زبان فارسی يك نوع هجای دیگر هست که بر این هر دو زیادتى دارد و آن در کلمات دست و ناز و آذ و نظایر آنها دیده میشود این هجا يك حرف مصمت بیش از هجای بلند دارد یعنی بظاهر از سه حرف مصمت و يك مصوت مقصور (دست) یا از دو مصمت و يك مصوت ممدود ترکیب شده است و در هر دو حال از حیث کمیت يك مصمت بیش از هجای بلند است. ممکن است در بادی نظر چنین تصور کنند که این نیز نوع دیگری از هجاست زیرا بيك دم تلفظ میشود و میان تلفظ اجزاء آن

قطع و فاصله‌ای وجود ندارد. اما درحقیقت چنین نیست زیرا اولاً در تلفظ این گونه کلمات آن‌ها را بدو قسمت تجزیه می‌کنیم و جزء اول را که در نمونه های فوق (دس - نا - آ) می‌باشد بیکبار و جزء دوم را که (ت - ز -) است بار دیگر ادا می‌نمائیم. البته این نوع تلفظ بموقعی که عبارتی را (نظم یا نثر) می‌خوانیم و توجه داریم که حق همه حروف ادا شود اختصاص دارد. اما در محاوره جزء اخیر این گونه هجاها یا حذف و یا بحدی ضعیف می‌شود که در حکم حذفست مانند دست در زبان عامه که «دس» تلفظ می‌شود. گاهی هم حرکت بلند را که پیش از مصمت آخری است مانند حرکت کوتاه بزبان می‌آوریم.

اما در تلفظ فصیح این گونه هجاها که فاصله و قطعی میان اجزاء آن وجود دارد جزء آخر را که حرف مصمت است یکنوع حرکت خفیفی می‌دهیم و مانند يك هجای کوتاه تلفظ می‌کنیم.

خواجه نصیر این نکته را استادانه دریافته و چنین بیان می‌کند:

«در پارسی حرکتی دیگرست که آن را بهیچکدام از این حرکات سه گانه یعنی ضمت و فتحت و کسرت نسبت نتوان کرد و آن را حرکت مجهوله و حرکت مختلسه خوانند. مانند حرکت حرف «را» در تلفظ پارسی که بر وزن فاعلن است. و اگر کسی آن را از قبیل حرکات نشمرد بسبب آن که یکی از حرکات مذکوره منسوب نیست با او در عبارت مضایقت نیست اما در شعر آن را از قبیل حرکات باید شمرد بدلیل وزن (۱) بنا بر این تحقیق که در آن جای انکار نیست حرکت مجهوله یا مختلسه را لااقل از حیث کمیت در وزن باید معادل یکی از حرکات مقصور دانست. پس هجای دراز را میتوان بيك هجای بلند و يك هجای کوتاه تجزیه کرد. مثلاً دست مرکب از يك هجای بلند است که «دس» باشد و يك هجای کوتاه که «ت» بظاهر ساکن و در تلفظ فصیح متحرک بحر حرکت مختلسه است.

(۱) معیار الاشعار ص ۱۴. در قسمتی که نقطه گذارده شده عبارتی است که غرض نویسنده را از آن نیافتم و آن عبارت اینست «و باشد که این حرکت در ابتدا کلمات افتد» (۲) شاید در بعضی از لهجه‌های فارسی کلماتی با ابتدای ساکن تلفظ می‌شده و خواجه نصیر باین نکته نظر داشته است.

نسبت کمیت
هجاها
یکدیگر

در وزن شعر فارسی هر هجای بلند معادل دو هجای کوتاه است و باین سبب چنانکه در فصل (اختیارات شاعری) بیان خواهد شد در غالب موارد شاعر میتواند يك هجای بلند را بجای دو هجای کوتاه قرار دهد بی آنکه در وزن خللی یا زیاده و نقصانی حاصل شود اما هجای دراز چنانکه در بالا دیدیم با يك هجای بلند و يك هجای کوتاه مساوی است و چون خود از عناصر اصلی وزن نمیباشد همیشه در اثنای شعر جانشین يك بلند و يك کوتاه می شود.

نشانه های
هجاها

برای ظاهر کردن نظم و تناسب هجاهاى کوتاه و بلند که خود اساس وزن شعر است لازمست که نشانه هاىی برای آنها قرار دهیم. برای دو هجای بلند و کوتاه ما همان نشانه هاى بین المللی را اختیار کرده ایم که صورت آنها چنین است :

هجای کوتاه = —

هجای بلند = —

نامهای
هجاها

برای آنکه بتوانیم نشانه هاى فوق را بخوانیم بطریقی که ضمناً وزن مقصود در این خواندن آشکار شود لازمست اصواتیکه کمیت آن ها معادل اصل هجا باشد قرار دهیم تا همیشه اصوات دیگر را بهمان

صوتهاى معهود بسنجیم و از خطا و اشتباه مصون بمانیم. در علم ایقاع نیز چنین اصواتی قرار داده اند اما چون در این علم باصل تقطیع و تشخیص دو نوع هجا در وزن توجه نداشته اند اصوات واحدی برای هر يك از این دو نوع هجا مقرر نیست و تغییر میپذیرد زیرا مثالهای علم ایقاع بر حسب ارکان عروضی وضع شده است و مثلاً لفظ «تن» را مثال سبب خفیف و «تن» را مثال سبب ثقیل و تنن یا تن را مثال تند مقرون قرار داده اند و بر این قیاس پیدا است که در این حال مثال هجای کوتاه گاهی «ن» و گاهی «ت» واقع میشود و مثال هجای بلند گاهی «نن» و گاهی «تن» و گاهی «نا» میباشد. برای آنکه مثالها تغییر نپذیرد این جا چنین قرار میدهیم :

ت = — = هجای کوتاه

تن = — = هجای بلند

عامل دیگر هر چند چنانکه پیش گفتیم مبنای عامل اصلی وزن در شعر فارسی کوتاهی و بلندی هجاها یعنی کمیت آن‌هاست ولی عامل دیگری نیز در ایجاد فارسی این وزن تأثیر دارد و آن تکیه کلمات (Accent tonique) است تکیه عامل اصلی وزن شعر فارسی نیست بلکه آن را عامل فرعی تکیه کلمات یا نانونی باید شمرد.

مراد از تکیه در اینجا شدت یا قوت خاصی است که در تلفظ کلمه‌ای یکی از هجاها را مرکب کننده آن می‌بخشیم. در تعریف تکیه گفته‌اند که جان کلمه است. تکیه انواع مختلف دارد. از آن جمله تکیه ایقاعی یا تکیه وزن و تکیه موسیقی و تکیه خطابی است.

تکیه ایقاعی (Accent métrique) اصطلاحی است که گاهی بضر بقوی اطلاق می‌شود و آن در هر نوع وزن با ضرب ضعیف تناوب دارد. تکیه کلمات با تکیه ایقاعی ممکن است متوافق یا متخالف باشد.

تکیه موسیقی (Accent musical) از این حیث که نشانه شدت صوت است با تکیه کلمات شباهت دارد. فرقی که میان این دو تکیه است این است که تکیه موسیقی بر فواصل معین و کمیات مشخصی قرار می‌گیرد و حال آنکه در تکیه کلمات چنین قیدی نیست.

تکیه خطابی (Accent oratoire) عبارت است از تغییر لحن از قوت بضعف یا از کندی بتندی که بوسیله آن متکلم تأثرات و مقاصد مختلف را بیان می‌کند. موضع این تکیه روی هجاها نیست بلکه روی جمل و عبارات و قسمتهای کلام است.

اما تکیه ای که اینجا مورد بحث ماست شدت یا قوتی است که بهجای معینی از کلمه اختصاص دارد بطوری که اگر موضع آن را تغییر دهیم لحن طبیعی ادای آن کلمه تغییر می‌پذیرد.

این تکیه را در مورد زبان فارسی تکیه نفس نیز میتوان گفت باین معنی که چون کلمه‌ای را تلفظ میکنیم در ادای هر يك از هجاهاى آن قسمتی از هوای ریه را از

دهن خارج میکنیم.

اما کیفیت تنفس در ادای همه هجاها یکسان نیست بلکه در تلفظ یکی از هجا های هر کلمه نفس با شدت بیشتری بیرون می آید و موجب می شود که آن هجا شدیدتر تلفظ شود. در هر کلمه هجائی را که محل شدت نفس قرار گرفته است هجای تکیه دار (Accentué) میخوانیم.

برای روشن شدن مطلب مثالی میآوریم. کلمه «پسر» که دارای يك هجای کوتاه (پ) و يك هجای بلند (سر) است يك تکیه دارد که در حالات فاعلی و مفعولی روی هجای دوم قرار میگیرد. کلمه «مگر» نیز درست دارای دو هجا بهمین کمیت و نظم است اما وقتی که آنرا در جمله استفهامی بکار میبریم بخلاف کلمه قبل تکیه روی هجای اولی آن واقع میشود. حال اگر کلمه «مگر» را در جمله استفهامی مانند لفظ پسر در حالت فاعلی و مفعولی تلفظ کنیم فوراً اختلاف لحن آشکار میشود و هر فارسی زبانی درمییابد که این کلمه بخلاف طبیعت زبان فارسی تلفظ شده است.

جای آن نیست که بتفصیل درباره قواعد تکیه کلمات در زبان فارسی گفتگو کنیم. رشته این بحث سری دراز دارد و تعمق و تدقیق بیش از این میخواهد. آنچه در اینجا بیان میشود چند قاعده کلی و مطردست که بطور نمونه میآوریم تا دانسته شود که برای استقصای این مطلب کوشش فراوان باید و موضوع اهمیت بسیار دارد.

۱- اسماء و صفات

اسم و صفت در حالات تجرد و فاعلی و مفعولی روی هجای آخری تکیه دارند و اگر کلمه يك هجائی باشد خود دارای تکیه است:

مرد. پسر. زن. حسن. رستم. فریدون. نیکو. خوب. بد. دانش

مرد آمد. پسر را گفت. رستم یلی بود. کار نیکوکن

کلمات ذیل مشمول این قاعده است: اسم جامد عام - اسم خاص - مصدر - اسم مصدر «شینی» - اسم مصدر مختوم به «ار» - صفت مشبیه مختوم به «آ» - اسم فاعل (مختوم به «ن» و «نده») اسم مفعول - صفات جامد - صفات مرکب (باتمام انواع آن) اسماء

مرکب (تمام انواع)

در حالت ندا یا خطاب - اگر بی واسطه حرف ندا اسم یا صفتی که بجای آن نشسته است منادی واقع شود تکیه کلام از هجای آخری به جای اول منتقل میگردد - اگر حرف ندای (ای) بر سر کلمه درآید نیز همین حال واقع میشود - اگر کلمه بواسطه الف که بآخر آن افزوده میشود منادی قرار گیرد تکیه کلمه بجای اصلی خود میماند .

در حالت اضافه - در این حالت حرف ساکنی که در آخر کلمه قرار دارد با حرکت زیر (که علامت اضافه است) ترکیب شده هجای دیگری تشکیل میدهد . این هجا همیشه بی تکیه است و تکیه روی هجای ما قبل آن قرار میگیرد :

مرد :	مرد خوب
زن :	زن خوب
پدر :	پدر مهربان
مادر :	مادر خوشخو

در حالت تنکیر - این حالت نیز درست مانند حالت اضافه است . یعنی حرف ساکن آخر کلمه بابای نکره هجای دیگری میسازد که همیشه بی تکیه است .

در دو حالت فوق اگر کلمه مختوم به هاء غیر ملفوظ باشد یعنی به حرف متحرکی ختم شود یائی یا همزه ای بآن افزوده میشود و این حروف از حیث ترکیب با کسره و یای نکره همان حکم حرف ساکن آخر کلمه را دارد .

در حالت جمع - علامت جمع (آن‌ها) تکیه دار است . در جمع به «آن» مانند حالت تنکیر و اضافه حرف ساکن آخر کلمه باین جزء متصل میشود اما بخلاف آن دو حالت در این مورد جزء اضافی دارای تکیه است و تکیه اصلی کلمه را جذب میکند .

۴- افعال

در ماضی مطلق همه صیغه ها جز سوم شخص مفرد روی هجای ما قبل آخر تکیه دارند و در سوم شخص مفرد تکیه روی هجای آخری است مگر وقتیکه باء زینت بر سر آن درآید که در این حال در هر شش صیغه تکیه روی (ب) قرار میگیرد .

در ماضی استمراری تکیه قوی روی حرف (می) واقع میشود .

در ماضی نقلی و ماضی بعید در تمام صیغه ها تکیه روی هجای آخر جزء اصلی فعل (اسم مفعول) قرار دارد .

فعل مضارع اگر بی حرف معنی (Affixe) که «می» باشد بکار رود تکیه روی هجای آخری آنست و اگر با «می» استعمال شود تکیه قوی روی (می) قرار میگیرد. اما اگر بی بای امر بکار رود تکیه روی هجای آخرین آنست و اگر با حرف امر (ب) استعمال شود تکیه بر «ب» خواهد بود.

در نهی و نفی همیشه تکیه قوی روی حرف نهی (ن) یا نفی (ن) است. مستقبل دارای دو تکیه است یکی روی هجای آخر کلمه «خواهم» و دیگری روی هجای آخر فعلی که صرف میشود.

۴- حروف استفهام

اگر حروف استفهام يك هجائی باشند (مانند که و چه و چون) دارای تکیه هستند و همیشه تکیه را محفوظ دارند.

اگر چند هجائی باشند تکیه روی هجای آخری است (مانند کدام - کجا) اگر مرکب باشند جزء استفهامی تکیه دارست (مانند چرا - چه کس - چقدر)

۴ - مبهمات

در مبهمات همان حکم اسماء و صفات جاریست.

۵- ضمائر

حکم ضمائر متصل فاعلی ضمن بحث از افعال بیان شد. اما ضمائر متصل مفعولی و اضافه تکیه ندارند و جزء آخر کلمه با آنها ترکیب شده هجای دیگری بوجود میآورد و تکیه به هجای ماقبل آن داده میشود: کلا هت - زدم (زد مرا)

۶- پیشاوند های افعال

پیشاوند هائی که بر سرفعل در میآیند همه دارای تکیه میباشند. اما اگر فعل مصدر مرخم باشد و از ترکیب آن با پیشاوند اسمی حاصل شود تابع قاعده اسماء خواهد بود و تکیه به هجای آخرین آن تعلق خواهد گرفت:

دانشمند در گذشت در گذشت (بمعنی فوت)

تذکار لازم - قواعدی که اینجا درباره تکیه کلمات فارسی ذکر شد راجع به لجه فصیح ادبی است که اکنون در تهران متداول است و نگارنده بدلایلی که اینجا مجال

ذکر آن نیست گمان میکند که همیشه لهجه ادبی چنین بوده است . اما در لهجه های مختلف هر يك از شهرها و نواحی ایران از حیث موضع تکیه ها روی کلمات اختلافاتی هست وقواعد مخصوص بخود دارد .

همچنانکه قوام هجا به یکی از اجزاء آنست که حرف مصوت
تأثیر تکیه در
(Voyelle) باشد قوام کلمه و جزء (یا فعل عروضی) نیز
شعر فارسی
به هجای تکیه دارست : از اینجاست که گفته اند تکیه جان

کلمه است . در بحث گذشته موضع تکیه هارا در انواع کلمات فارسی بیان کردیم اکنون میگوئیم :

هر مصراع شعر فارسی مرکب از چند هجای کوتاه و بلندست که بر حسب نظمی خاص مرتب شده باشد . اما همه هجا هائی که در يك مصرع شعر هست از حیث شدت و ضعف تلفظ یکسان نیستند . زیرا مصراع از کلمات تشکیل میشود و در هر کلمه لا اقل يك هجای قویتر هست . بنابراین مجموع هجاهای يك مصراع را بدو دسته قوی و ضعیف تقسیم میتوان کرد . گفتگو در اینست که آیا هجاهای قوی یا تکیه دار که در هر مصراع هست موضع معینی دارند و در تعیین محل آنها هم نظمی مراعات میشود یا نه . اگر به امثله عروضی یعنی مقیاسهائی که برای سنجیدن اوزان شعر وضع کرده اند مراجعه کنیم می بینیم که میزان هر مصراع باجزائی تقسیم میشود و هر جزء عبارتست از چند هجا که باهم پیوندی دارند مانند مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعّلن و غیره . پیوندی که هجاهای هر يك از این اجزاء را بهم متصل میکند تکیه ایست که در مفاعیلن روی هجای سوم (عی) و در فاعلاتن نیز روی سومی (لا) و در مستفعّلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد . بنابراین در هر يك از میزانهای بحر هزج و رمل و رجز شانزده هجا هست که عبارت از دو اوزده بلند و چهار کوتاه است بعلاوه هر يك از این موازین بچهار جزء چهار هجائی تقسیم میشود و هر جزء دارای يك تکیه است که در محل معین قرار میگیرد و وجه تشخیص هر جزء از جزء دیگر همین تکیه میباشد . مثال بحر هزج بطور نمونه اینست :

$$\begin{array}{cccc} / & & / & & / & & / \\ | & - & - & - & | & - & - & - & | & - & - & - & | & - & - & - & | & - & - & - & - \end{array}$$
 ت تن تن تن | ت تن تن تن | ت تن تن تن | ت تن تن تن

و مثال رجز چنین است :

$$\begin{array}{cccc} & / & / & / \\ | & - & - & - \\ & \backslash & \backslash & \backslash \end{array}$$

تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن

اما اشعار فارسی که بر این وزن سروده شده کاملاً با این میزان منطبق نمیشود زیرا چنانکه گفتیم اکثر کلمات فارسی دویاسه هجائی است و چون همه کلمات تقریباً دارای تکیه میباشند شماره تکیه هائی که در هر مصراع می افتد بیش از چهارست و این یکی از دلائل عدم تطبیق عروض عرب با شعر فارسی است

اکثر اشعاری که در فارسی بر بحر رجز سالم سروده شده بجای چهار جزء بر هشت جزء تقسیم میشود که هر جزء بضرورت دارای تکیه است اما در هر جزء وضع تکیه روی هجای معینی ضروری نیست مثلاً مصراع اول قصیده معروف معزی چنین تقطیع میشود :

ای سا۔ ربان۔ منزل۔ مکن۔ جزدرد۔ دیا۔ ریا۔ رمن

$$\frac{1}{- \smile} \mid \frac{1}{- -} \mid \frac{1}{- \smile} \mid \frac{1}{- -} \mid \frac{1}{- \smile} \mid \frac{1}{- -} \mid \frac{1}{- \smile} \mid \frac{1}{- -}$$

چنانکه مشاهده میشود شعر بهشت جزء تقسیم شده و هر جزء يك تکیه دارد . اما در شش جزء (اولی و دومی و سومی و ششمی و هفتمی و هشتمی) تکیه روی هجای آخر جزء و در دو جزء (چهارمی و پنجمی) تکیه روی هجای اولی قرار دارد . اگر مصراعهای دیگر همین قصیده را نیز بیازمائیم می بینیم که تقریباً در همه آنها هشت جزء هست و در همه اشعار هر جزء دارای تکیه ایست اما محل تکیه ها در داخل اجزاء تغییر میپذیرد . اکنون اگر شعری در فارسی بهمین وزن سروده شود که نظم هجاها از لحاظ کمیت در آنها مراعات شده باشد اما نظم تکیه ها چنین نباشد ذهن شنونده فوراً باختلافی در وزن متوجه میگردد . مثال این معنی را در دیوان ناصر خسرو میتوان جست :

از مرد ماند ملک هرگز جز پسر یا دخترش

— — — — —

بتناوب دنبال یکدیگر می‌آید و وزن معروف به هزج را ایجاد میکند .

غرض از افاعیلی که در علم عروض وضع کرده اند نشان دادن همین پایه ها بوده است. اما در بخشهای گذشته گفتیم که متأسفانه افاعیل عروضی نا درست است زیرا اولاً وزن را با جزاء متساوی و متشابه تقسیم نمیکند . ثانیاً ارتباط و پیوند هجاهای آنها بوسیله تکیه مراعات نشده است . ثالثاً فواصل افاعیل عروضی با فواصل کلمات اشعاری که در فارسی بر وزن آنها ساخته میشود بندرت مطابقت مینماید . از اینها گذشته کثرت شماره افاعیل عروضی چنان کار را دشوار ساخته که نمیتوان آنها را بخاطر سپرد و بسهولت اشعار را با آن موازین سنجید.

بنابراین باید اجزاء جدیدی برای اوزان شعر فارسی یافت که اولاً همه وزنهایی که در این زبان بکار میرود قابل تقسیم بآنها باشد . ثانیاً شماره و موضع تکیه هائی که در آنهاست با کلمات زبان فارسی که در شعر بکار میرود متناسب باشد. ثالثاً فواصل اجزاء عروضی با فواصل کلمات شعر بیشتر قابل انطباق باشد . رابعاً اوزان را با جزاء متساوی و متشابه تقسیم نماید تا از روی آنها بتوان نظم و تناسب میان هجاهای کوتاه و بلندی را که در هر وزن وجود دارد دریافت.

چنانکه گفتیم اجزاء عروضی از يك هجائی تا پنج هجائی است و همین تنوع از جهت شماره هجاها موجب کثرت شماره اجزاء میباشد. اما از استقرائی که در باره شماره هجاهای کلمات فارسی بعمل آوردیم معلوم شد که اکثر کلمات زبان فارسی از سه هجائی تا يك هجائی است . بنابراین اگر پایه های وزن شعر را دو هجائی و سه هجائی تعیین کنیم اولاً فواصل کلمات بیشتر با فواصل وزن منطبق میشود و ثانیاً چون هر کلمه دارای يك تکیه است و در هر جزء یا پایه نیز يك تکیه قرار دارد شماره تکیه ها و موضع آنها در میزان و موزون باهم متناسب تر میگردد و ثالثاً شماره پایه ها بالطبع کم میشود . نگارنده پس از سنجش و آزمایش بسیار نه پایه یافته است که همه اوزان اشعار فارسی را بآنها تقسیم و تجزیه میتوان کرد و همه شرایطی که باید میزان شعر داشته باشد در آنها وجود دارد . این پایه ها چنانکه گفته شده یا دو هجائی و یا سه هجائی است و چون اجزاء مرکب کننده هر پایه دو نوع (هجای کوتاه و هجای بلند)

بیشتر نیست پایه دو هجائی بقاعدهٔ ریاضی چهار صورت بیشتر پیدانمیکند :

$$۱ = ت تن \quad ۲ = تن ت \quad ۳ = ت ت \quad ۴ = تن تن$$

— — — — —

اما پایه های سه هجائی نیز بقاعده ریاضی از هشت نوع تجاوز نمیکند و از این انواع هشتگانه يك نوع که از سه هجای کوتاه تشکیل میشود (ت ت ت = ن ن ن) در اوزان فارسی مورد استعمال ندارد و دو نوع دیگر که از دو هجای بلند و يك کوتاه در پی آنها (تن تن ت = — — —) یا از يك بلند و دو کوتاه در پی هم (تن ت ت = — — —) بدست میاید در تعییر اوزان مورد احتیاج نیست . بنابراین پنج پایه سه هجائی دیگر باقی میماند که اینهاست :

$$۱ = ت تن تن$$

$$۲ = ت ت تن$$

$$۳ = تن تن تن$$

$$۴ = ت تن ت$$

$$۵ = تن تن تن$$

باین طریق مجموع پایه هائی که در اوزان شعر فارسی مورد استعمال دارد و از تکرار متوالی یکی یا تکرار متناوب چند تای آنها اوزان مختلف حاصل میشود از نه پایه تجاوز نمیکند . چهار پایه دو هجائی و پنج پایه سه هجائی . براین ترتیب :

$$۱ = ت تن \quad ۲ = تن ت \quad ۳ = ت ت \quad ۴ = تن تن \quad ۵ = ت تن تن$$

— — — — —

$$۶ = ت ت تن \quad ۷ = تن تن تن \quad ۸ = ت تن ت \quad ۹ = تن تن تن$$

— — — — —

اگر در میز انهای هر يك از اوزان بخواندن هجاهای آنها اکتفا کنیم چون هجاهای هر پایه با هم مشابه هستند فواصل پایه ها معلوم

نام پایه ها

نمیشود. برای آنکه در میزان هر وزن مجموعه های چند هجائی را که بوسیله تکیه بهم مربوط شده اند بتوان تشخیص داد و فواصل آنها را از یکدیگر باز شناخت لازمست بهر يك از پایه ها نامی بدهیم. چون اکثر این پایه ها جزء افعیل عروضی هستند آنها را بهمان نام که در عروض دارند میتوان خواند. اما اکنون که از چنك آنمه دشواریهای عروض خلاص یافته ایم نگارنده دیگر لازم نمیداند که بضرورت امثله پایه ها از همان ماده فاعیل و لام اختیار شود و ترجیح میدهد که کلمات فارسی بجای آنها بگذارد. اینك نامهایی را که اختیار کرده است مینویسد و مثال آنها را از افعیل عروضی نیز در مقابل آن قرار میدهد و انتخاب یکی از آنها را بذوق خوانندگان وا میگذارد :

۱ = - - = نوا = فَعْل

۲ = - - = چامه = (از ازاركانست و وتند مفروق خوانده میشود)

۳ = - - - = آوا = فَعْلُنْ

۴ = - - = همه = (از ازاركانست و سبب ثقیل خوانده میشود)

۵ = - - - = خشاوا (خوش آوا) = فَعُولُنْ

۶ = - - - = بنوا = فَعْلُنْ

۷ = - - - = نیکوا (نیک آوا) = مَفْعُولُنْ

۸ = - - - = ترانه = فَعُولُ

۹ = - - - = خشنوا (خوش نوا) = فاعِلُنْ

همه اوزان فارسی نتیجه تکرار يك یا چند تا از این پایه هاست. افعیل عروضی که دارای چهار یا پنج هجا هستند همه، یابد و پایه دوهجائی و یا يك دوهجائی و يك سه هجائی تقسیم میشوند.

۲ - اوزان اصلی یا بحور

در علم عروض اجناس وزن را بحر مینامند و هر بحر را بنامی میخوانند و همه متفرعات آن را باصل باز میگردانند. نگارنده نیز به پیروی از پیشینیان این اصطلاح را که معنی آن معروف همه اهل فن میباشد بر اصطلاح تازه ترجیح میدهد. اما باید دانست که شماره بحور نزد قدما بسیار محدودست و روی هم رفته اوزانی را که در عربی و فارسی بکار رفته ۱۹ جنس شمرده بهر يك نامی داده اند و اوزان دیگر را از متفرعات آن بحور نوزده گانه دانسته اند. اما در روشی که بنده پیش گرفته است شماره بحور از سه برابر این مقدار نیز

در می‌کنند. البته نباید چنین گمان ببرند که اینجا اوزان تازه اختراع شده است هر چند چون بنارا بر این روش جدید که دارای اساس علمی و منطقی است بگذاریم همه اوزانی که ممکن است در نظم فارسی ایجاد شود یکباره خود بخود آشکار میشود و بنده در ضمن کار خود از این اوزان نو فراوان یافته است اما نباید فراموش شود که غرض از تحقیق در علم عروض یافتن آسانترین و درست‌ترین روش‌هاست برای تشخیص اوزانی که تاکنون در شعر فارسی بکار رفته نه اختراع اوزان جدید. بنابراین اگر گاهی برای آشکار ساختن شیوه اشتقاق اوزان از یکدیگر، ناچار وزن تازه‌ای در این مجموعه آمده خود به تازه بودن آن اعتراف کرده‌ام تا با اوزان متداول و معمول اشتباه نشود.

اما سبب آنکه شماره بحور در اینجا اینقدر فزونی دارد اینست که خلیل بن احمد و به تبع او همه عروض دانان عرب و ایرانی هشت جزء از اجزای وزن را اصلی شمرده و قریب چهل جزء دیگر را، که در روش خود از آنها گزیری نداشتند، مشتق و منشعب از آن هشت جزء میدانستند. بنابراین اوزان اصلی یعنی بحور در نظر ایشان اوزانی بود که از اجزای اصلی ترکیب شده باشد و هر وزنی را که در آن يك جزء فرعی وجود داشت مزاحف و معلول و مشتق از يك وزن اصلی می‌شمردند. و بیشتر اشکالانی که در علم عروض وجود دارد نتیجه آنست که عروضی ناچار بوده است به كمك سی و پنج زحاف و علت اجزای فرعی را از اجزای هشت گانه که اصلی شمرده می‌شده استخراج نماید.

من در اینجا اصالت اجزاء هشت‌گانه را رد کرده و چنانکه در صفحات پیشین دیده شد از مجموع چهل و نه رکن و جزء که در عروض هست به ۹ پایه بیشتر محتاج نشده‌ام. بنابراین چون مقدمه استدلال عروضیان که فرض اصالت اجزاء هشت‌گانه بود مردود شد بطبع نتیجه آن که قول به اصالت بحور نوزده گانه است نیز متزلزل می‌گردد.

دلیل آشکار دیگری هم برای اثبات نادرستی شیوه عروضیان وجود دارد و آن اینست که اغلب مزاحفات و متفرعات بحور با اصل آنها نه از لحاظ مشابهت اجزاء رابطه دارد و نه از جهت تناسب ارکان؛ و تازه معلوم نیست که چرا وزنی را که فرعی میدانند باختصاص از يك بحر معین استخراج کرده و آنرا منشعب از بحر دیگری ندانسته‌اند. مثلاً وزن مفاعله مفاعله مفاعله را رجز مخبون گفته‌اند و حال آنکه این وزن را با همان

روش ایشان و باهمان اصطلاحات هزج مقبوض نیز میتوان خواند و برای اشتقاق آن از بحر رجز هیچگونه مرجعی وجود ندارد .

اما البته نمیتوان گفت که تشخیص اصل و فرع در اوزان لازم نیست زیرا مجموع اوزانی که در شعر فارسی بکار رفته اعم از آنها که بسیار شایع است و آنها که بندرت استعمال شده از صد و پنجاه در میگذرد و اگر هر يك از این اوزان را جنسی مستقل بدانیم و نامهای جداگانه بر آنها بگذاریم آموختن و بیاد سپردن این همه انواع کار دشواری خواهد شد. از جانب دیگر با اندك دقتی ملاحظه میشود که بعضی از این اوزان بایکدیگر رابطه دقتی دارند که از آن چشم نمیتوان پوشید. اینك قاعده ای که اینجا برای طبقه بندی اوزان بکار رفته است :

دو ایر عروض

خلیل اوزان اصلی را در پنج دایره قرارداد داده بود باین طریق :

دایره اول سه بحر ذیل را در بر دارد :

طویل = فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

مدید = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

بسیط = مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن

دایره دوم شامل دو بحر ذیل است :

وافر = مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

کامل = متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن

دایره سوم مشتمل بر سه بحرست و دایره مؤتلفه (۱) خوانده میشود :

هزج = مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

رمل = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

رجز = مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

دایره چهارم که آنرا مشتبه نام نهاده اند مشتمل بر بحر ذیل :

منسرح = مستفعّلن مفعولات مستفعّلن

(۱) نامهای دوائر ظاهراً از خلیل بن احمد نیست و بعدها دیگران وضع کرده اند گذشته از این در همه کتب عروض نام دو ایر یکسان نیست . مثلاً در عروض وحید تبریزی و در نسخه ای از قصیده مصنوع اهلی شیرازی که اشکال دوایر در آن ثبت است دایره اول مجتلبه و دوم متفقه و پنجم مشتبه خوانده شده است .

خفیف = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

مضارع = مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن

مقتضب = مفعولات مستفعلن مستفعلن

سریع = مستفعلن مستفعلن مفعولات

مجث = مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

دایره پنجم دایره متفقه است که خلیل يك بحر در آن جا داده :

مقارب = فعولن فعولن فعولن فعولن

واخفش نحوی بحر متدارك رانیز از همین دایره استخراج کرده است که از چهار

بار فاعلن تشکیل میشود .

شمس قیس میگوید «چون بعلت بی انتظامی ارکان بحور دایره مشتبه چنانکه پیش از این تقریر رفته است در هیچ يك از آن بحور بر اجزاء سالمه شعری مستعذب نیست از هر يك وزنی خوش که اوزان دیگر بحور بی اختلال ارکان از آن مفكوك شود اصل دایره سازیم و منسرح مطوی و مضارع مكفوف و مقتضب مطوی و مجث مخبون را بسبب تسمین اجزاء در دایره ای نهیم و مسدسات و مزاحفات هر يك باصول آن ملحق داریم و سریع مطوی و غریب مخبون و قریب مكفوف و خفیف مخبون و مشاكل مكفوف را بعلت تسدیس اجزاء در دایره دیگر آریم »

باین طریق ملاحظه میشود که شمس قیس یا خود و یا به تبع عروضیان دیگر ایرانی

دو دایره بر دو ایر پنج گانه افزوده است که اوزان آنها از قرار ذیل میباشد :

دایره ششم یا مختلفه شامل چهار وزن :

۱- منسرح مطوی - متفعلن فاعلات متفعلن فاعلات

۲- مضارع مكفوف - مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات

۳- مقتضب مطوی - فاعلات متفعلن فاعلات متفعلن

۴- مجث مخبون - مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

این دایره چنانکه ملاحظه میشود علاوه بر زحافات که با اجزاء آن راه یافته با اصل

دایره مشتبه از لحاظ تعداد اجزاء نیز متفاوت است؛ یعنی بحور دایره مشتبه دارای سه جزء

و بحور دایرهٔ مختلفه دارای چهار جزء میباشد .

آنگاه شمس قیس از همین اجزای مزاحف دایرهٔ دیگری انتزاع کرده که سه جزء دارد و آن، همان سه جزء آخر مجتث مخبون است (یعنی فعلاتن مفاعلتن). این دایره را منتزعه نام نهاده و از آن پنج وزن ذیل را استخراج کرده است :

دایرهٔ هفتم - منتزعه

۱ - خفیف مخبون - فعلاتن مفاعلتن

۲ - سریع مطوی - مفتعلن مفتعلن فاعلات

۳ - غریب مخبون - فعلاتن فعلاتن مفاعلتن

۴ - قریب مکفوف - مفاعیل مفاعیل فاعلات

۵ - مشاکل مکفوف - فاعلات مفاعیل مفاعیل

باین طریق دو دایرهٔ (مختلفه و منتزعه) و سه بحر (غریب و قریب و مشاکل) بموضوعات خلیل و اخفش افزوده شده است و در عروض فارسی هفت دایره و نوزده بحر یا وزن اصلی که از آن دوایر استخراج میشود ذکر و همهٔ اوزان دیگر از متفرعات آنها شمرده شده است .

اکنون باید دید اصل ترسیم دوایر و استخراج بحور از آنها تا چه اندازه درست است . مستشرق محترم ویل (Weil) در مقاله ای که راجع به عروض در دائرة المعارف اسلامی نوشته پس از انتقاد اصول عروض عرب میگوید :

«نظریهٔ ترسیم دوایر نخستین عیب اساسی عروضی است که عربها ابداع و تدوین کرده اند و قواعد معضل زحافات و علل از اینجا ناشی شده است . نخستین نتیجه ای که از طرح ادوار حاصل شد این بود که بحوری را که در آن دوایر می گنجید یا از آن منشعب میشد اصل قراردادند و اوزان دیگر را با عروض و ضرب های غیر میجانسن و نامنظم از فروغ آنها یا از مستثنیات و خلاف قاعده ها شمردند و حال آنکه در حقیقت چنین نیست . یعنی از ۱۶ بحر اصلی ۱۱ بحر هرگز بصورت تام و کامل خود بکار نمی رود (۱) و پنج بحر دیگر (کامل - رجز - خفیف - متقارب - متدارک) ندرهٔ در حالت سلامت

(۱) این نکته مربوط بعروض عرب است و در فارسی صادق نیست

استعمال میشود... اگر ادوار وجود نداشت بحور اصلی وده جزء اصلی همه از میان میرفت و اعراب نمیتوانستند ۶۷ نوع وزن و ۸۵ جزء یا تفعیل عروضی را که در آنها میتوان یافت جدا جدا محسوب دارند.»

از آنچه مستشرق فاضل نوشته است نیمی درست و نیمی نادرست است. اما نیمه درست آن رد دوائر عروضی و استخراج بحور اصلی از آنهاست. در حقیقت اینهمه دشواری و پیچیدگی علم عروض نتیجه همین فرض اصالت بحور و محدود کردن بحور اصلی به شماره معین میباشد. بهمین علت بوده است که عروض دانان ناچار شده اند زخافاتی جعل و وضع کنند تا بوسیله آنها بتوانند بعضی اجزاء و به تبع آنها بعضی اوزان را از اجزاء و اوزان دیگر استخراج نمایند.

اما نیمه نادرست این قول آنست که اصولاً تشخیص اصل و فرع را در اوزان لازم ندانسته و پیشنهاد کرده است که همه اوزان از این حیث یکسان شمرده شود. این عقیده نتیجه قلت تعمق و مطالعه در اوزانست و گر نه با دقت کامل ملاحظه میشود که بسیاری از اوزان با یکدیگر رابطه نزدیکی دارند یعنی در بسیاری از اوزان نظم هجا های کوتاه و بلند یکسانست؛ با این تفاوت که در یکی از اوزان شماره هجا ها بیش از وزنهای دیگر است و همه اوزان دیگری که از آن دسته است با حذف يك هجا از اول یا حذف يك یا چند هجا از آخر آن وزن که بلند تر است بدست می آید. اینك مثال:

وزنی را که عروضیان «رمل» خوانده اند نمونه قرار میدهم. این وزن بحسب روش ایشان دارای چهار جزء است که فاعلاتن باشد. پس اصل آن دارای شانزده هجاست: چهار کوتاه و دوازده بلند. من آنرا بهشت جزء دو هجائی تقسیم کرده ام و در هر حال نتیجه یکسانست و بر این وجه نوشته میشود:

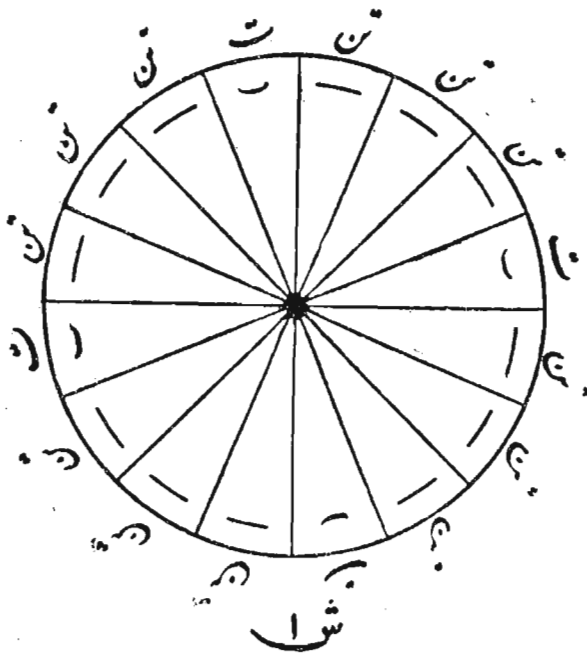
— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

اگر از آخر این وزن به ترتیب از يك تا هفت هجا کم کنیم هفت وزن فرعی بدست می آید که در شعر فارسی یاد رکته عروض بکار رفته است. باین طریق:

آن محالست. آن چهارنوع از قرار ذیل میباشد:

$$\begin{aligned} \text{-----} &= 1 \\ \text{-----} &= 2 \\ \text{-----} &= 3 \\ \text{-----} &= 4 \end{aligned}$$

اکنون اگر یکی از این قطعات ۱۶ هجائی را در دایره ای بنویسیم از هر هجاء که شروع کنیم و محیط دایره را پیمائیم تا باز بهمان هجاء برسیم یکی از این اوزان چهارگانه حاصل میشود و چون بهجای پنجمی برسیم و همین روش را اجرا کنیم وزن حاصل همان وزنی خواهد بود که با شروع از هجای اولی بدست آمد و باین قرار وزن حاصل از هجای ششمی درست مانند دومی و هفتمی بعینه مثل سومی و هشتمی مانند چهارمی خواهد بود و همین وضع تا هجای شانزدهمی تکرار میشود. (شکل ۱)

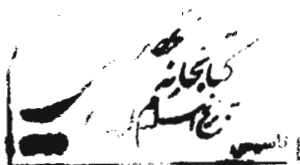


نکته ای که از این عمل استنباط میشود اینست که میان این چهار وزن رابطه ای هست و همه از سلسله واحدی جدا شده اند. بنابراین همه اوزان بدسته هائی منقسم میشوند که هر دسته شامل قطعات متساوی مجزا از سلسله واحد میباشد.

نکته‌ای که از این عمل استنباط می‌شود اینست که میان این چهار وزن رابطه‌ای هست و همه از سلسله واحدی جدا شده‌اند. بنابراین همه اوزان بدسته هائی منقسم میشوند که هر دسته شامل قطعات متساوی مجزا از سلسله واحد میباشد.

این نکته را خلیل بن احمد که بروایت تواریخ واضع علم عروض است زیر کانه دریافته اما نتوانسته است استادانه از آن استفاده کند و در عمل بخطاهائی دچار شده که نتیجه کارش را ضایع کرده است. باین معنی که خلیل پنج دایره یافته و شماره سلسله‌های اوزان را بهمان قدر محدود پنداشته و بسیاری از اوزان را که در این پنج دایره نمی‌گنجیده از متفرعات بحور همین دو ایر پنجگانه قرار داده و باین طریق برای استخراج آنها از این اوزان ناچار شده است قواعدی جعل و وضع کند و اکثر زحافات باین طریق بوجود آمده است.

بعدها دشواری و نادرستی این روش دانشمندان دیگر را بفکر چاره انداخت. از دانشمندان عرب اخفش اوسط که مخترع یا مکتشف بحر شانزدهم (متدارك) است و ابوالعباس عبدالله بن محمد الناشی الانباری (متوفی در ۲۹۳) بقواعد موضوعه او اعتراض کرده‌اند اما عظمت و ابهتی که خلیل بسبب وضع علم عروض در نظر اهل فن یافته بود مانع شد که بسخنان و ایرادهای این دو دانشمند توجهی بکنند. چون علم عروض بایران آمد دانشمندان این سرزمین نواقص آن را دریافته در پی اصلاح آن برآمدند. بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی بروایت شمس قیس^(۱) دوایر دیگری رسم کرده‌اند که بر همان مبانی موضوعه خلیل مبتنی بوده و بعضی از آنها در کتاب المعجم ذکر و مردود شده است. همچنین بعضی دیگر از عروض دانان ایرانی که شمس قیس ایشان را « مدعیان علم عروض » میخواند خواسته‌اند راهی برای گشودن این رشته سر در گم بیابند و باین منظور مزاحفات بعضی از بحور را با یکدیگر مربوط دیده آنها را در دایره جداگانه قرار داده‌اند. هر چند از روشی که ایشان پیش گرفته بودند آگاهی نداریم اما از بیان شمس قیس معلوم میشود که هزج مکفوف و هزج اخب و رجز مطوی و رمل مخبون را در یک دایره نهاده و هریک را بحری جداگانه



دانسته بوده‌اند. شمس قیس با دلائلی که بر مقدمات لفظی نادرست مبتنی است این شیوه را رد کرده (۱) و آن را «استاد می سخت جاهلانه و تصرفی نیک فاسدانه» شمرده است.

باینحال جای تعجب است که خود او بابتکار یا تبعیت از دیگران همین شیوه را بکار بسته و مزاحفات بحور دایره مشتبه‌ها را در دو دایره مختلفه و منتزعه جمع کرده و معلوم نیست که چرا این عمل را برای خود جائز و برای دیگران ناروا تشخیص داده است.

در هر حال این شیوه نادرست نیست و نادرست شیوه خلیل است که شمس قیس با آن همه تعصب از آن دفاع میکند بدلیل ذیل:

بحر را اسم جنسی از کلام منظوم شمرده‌اند. پس باید همه اوزانی که در تحت يك بحر قرار میگیرند از يك جنس باشند. برای تحقیق در اینکه آیا در عروض چنین هست یا نیست نخست باید بتعریف جنس وزن پرداخت. عروض دانان قدیم در این باب چیزی نگفته‌اند و اینجا نخستین بار باید در این بحث وارد شد. نگارنده گمان میکند چند وزن را در صورتی همجنس میتوان خواند که دارای دو شرط ذیل باشند:

۱ - نسبت میان هجاهای کوتاه و هجاهای بلند آن‌ها در قطعات متساوی یکی باشد.

۲ - نظم هجاهای آنها در سلسله‌ای که از آن جدا شده‌اند یکسان باشد.

باین طریق ملاحظه میشود که مثلاً در دو وزن هزج (۴ بار - ۱ - -) و رجز (۴ بار - ۱ - -) نسبت هجاهای کوتاه و بلند مساوی است. یعنی هر يك از دو وزن

(۱) دلیلی که شمس قیس برای رد این طریق می‌آورد اینست: بحر اسم جنسی است از کلام منظوم که تحت آن انواع اوزانست و هر نوع را بصفتی معرف گردانیده‌اند چون هزج مکفوف و هزج اخرب و مانند آن. پس هر نوع را که از جنس منبعث و بر آن متفرع باشد اسم جنس نهادن و در دایره علیجده آوردن وجهی ندارد. و آن جماعت چون دیده‌اند که مزاحفات بحور از سوا لم مفکوک نمیشود پنداشته‌اند که همچنانک سوا لم بحور را دوا یر لازمست مزاحفات را نیز دوا یر باید و در این هم غلط کرده‌اند... (المعجم، چاپ تهران، ص ۶۶)

فوق دارای شانزده هجاست و در هر يك ۴ هجای کوتاه و ۱۲ هجای بلند وجود دارد .
بعلاوه این هردو از سلسله واحدی جدا شده اند که اینست :

∞' - - - - - ∞

پس این هردو از يك جنس میباشند و بنا بر این تعریف اگر هر يك از آنها را بحری بخوانیم باید در معنی کلمه بحر تصرفی روا داریم یعنی آنرا اسم نوع بدانیم نه اسم جنس .

اکنون چه باید گفت درباره دو وزن ذیل :

- - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -
- - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

که در علم عروض هردو از يك جنس شمرده شده و هردو را رمل (اولی رمل مخبون و دومی سالم) خوانده اند و حال آنکه نسبت هجاهای کوتاه بهجاهای بلند در اولی $\frac{8}{16}$ و در دومی $\frac{4}{16}$ است و بدیهی است که این دو ممکن نیست از سلسله واحدی جدا شده باشند . پس این دو وزن از دو جنس مختلفند و جامعی میان آنها نیست .

اکنون که این مقدمات دانسته شد و نادرستی قول عروض دانان در وضع دوایر و تشخیص اصول و فروع اوزان از یکدیگر آشکار گردید باید قاعده تازه ای برای باز شناختن اوزان اصلی از فرعی قرارداد . آن قاعده اینست :

۳ - قاعده یافتن اجناس و انواع وزن

در مبحث گذشته ملاك تشخیص جنس در اوزان شعر فارسی بیان شد . چون بنا بر این قاعده بگذاریم و همه اوزانی را که در شعر فارسی بکار رفته است بر حسب این قاعده مورد آزمایش قرار دهیم اجناس معینی میان آنها خواهیم یافت . از قبیل جنسی که در آن دو هجای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر قرار گرفته اند و جنس دیگری که در آن يك هجای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر می آیند و از این قبیل . اکنون بلندترین قطعه ای را که در هر يك از این اجناس مورد استعمال دارد اختیار میکنیم و آن را در دایره ای مینویسیم . در دایره ای که باین طریق بدست آمده است بحسب آنکه از کدام هجا شروع کنیم باز اوزان مختلفی بدست میاید . این اوزان مختلف را که از یکدایره بدست آمده است انواع يك جنس می شماریم . مثلاً از همان دایره شکل (۱)

چنانکه گفتیم چهار وزن حاصل میگردد. و از این چهار سه وزن معمول است و چهارمی که صورت ذیل باشد :

مورد استفاده قرار نگرفته و دلیل عدم استعمال آن در صفحات بعد بیان خواهد شد
بنابراین هر يك از آن سه نوع وزن را بحری جدا گانه می‌شماریم و همه آنها را که از
یک‌دایره منشعب شده‌اند در تحت يك جنس قرار می‌دهیم .

شرح دواير و بحور مستخرج از آنها بوضع هر يك نيز اشاره خواهد كرد .
۲ - شماره سلسله‌های اوزان باینقدر كه بنده یافته است و در اینجا بیان میکند محدود نیست بلکه با ترکیب پایه‌های مختلف و قرار دادن آنها در پی یکدیگر و اختیار قطعاتی از آنها كه از حیث شماره هجاها مختلف باشند میتوان دواير بیشماري یافت . اما چنانكه پیش از این گفته شد منظور بنده اختراع اوزان جدید نبوده است تا در پی اینكار برود و از این گذشته اوزانی كه بطریق فوق بدست خواهد آمد همه مطبوع و درخور استعمال نخواهد بود و تشخیص اوزان مطبوع و قابل استعمال منوط به اطلاع از نكات و دقایقی است كه بعضی از آنها در صفحات دیگر همین رساله بیان خواهد شد .

۳ - اختیارات شاعری یعنی تغییراتی كه شاعر میتواند در وزنی بكاربرد بی آنكه وزن از قاعده خارج شود در میان اجناس و انواع اوزان نیامده زیرا اینگونه تغییرات وزن خاصی نیست و در مبحث جداگانه از آنها گفتگو خواهد شد .

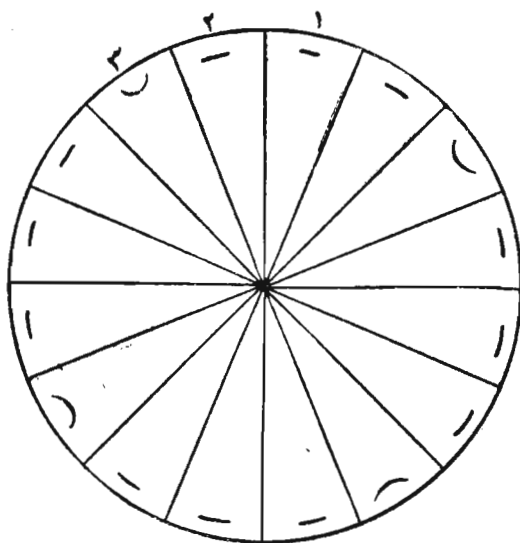
۴ - در انواع وزن یعنی بحوری كه از هر دایره بدست می‌آید بعضی اوزان بطور تام و بعضی بطور ناقص بكار میرود . اوزان تام آنهاست كه شماره هجاهاى آنها درست باندازه شماره هجاهاى دایره است و اوزان ناقص اوزانی است كه يك یا چند هجا کمتر از دایره دارد بنده فقط اوزان تام را نوع مستقل شمرده و اوزان ناقص را از متفرعات اوزان دیگر قرار داده است . این ترتیب كاملاً قراردادی است یعنی میتوان از آن چشم پوشید و همه اوزان مستخرج از يك دایره را انواع مستقل فرض كرد . اما در اینجا دو اشكال رخ میدهد : یکی آنكه در این حال شماره انواع وزن یعنی بحور اصلی بسیار زیاد میشود و اصل طبقه‌بندی كه موجب سهولت فهم است از میان میرود . دیگر آنكه با اتخاذ این روش از رابطه‌ای كه میان بعضی از انواع اوزان هست و ضمن بحث از سلسله‌های اوزان و دواير درباره آن گفتگو شد باید بگم
چشم پوشیم .

٤ - اجناس و انواع وزن

دایره اول :

این دایره مشتمل بر شانزده هجاست: ۱۲ بلند و ۴ کوتاه؛ و بحوری که از آن حاصل

همیشه سه است :


$$| \text{---} \cup | \text{---} \text{---} | \text{---} \cup | \text{---} \text{---} | \text{---} \cup | \text{---} \text{---} | \text{---} \cup | \text{---} \text{---} = \setminus$$

در عروض این بحر را «رجز» خوانده و آنرا بر چهارمستفعلن تقطیع کرده اند.

$$| \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} = 2$$

این وزن در عروض رمل خوانده شده و بر چهار فاعلاتین تقطیع گردیده است

| - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - = 3

این وزن را «هزج» نامیده و بر چهار مفاعیلن تقطیع کرده اند.

وضع این دایره را بخلیل بن احمد نسبت میدهند و آنرا دایرهٔ «مؤتلفه» خوانده‌اند

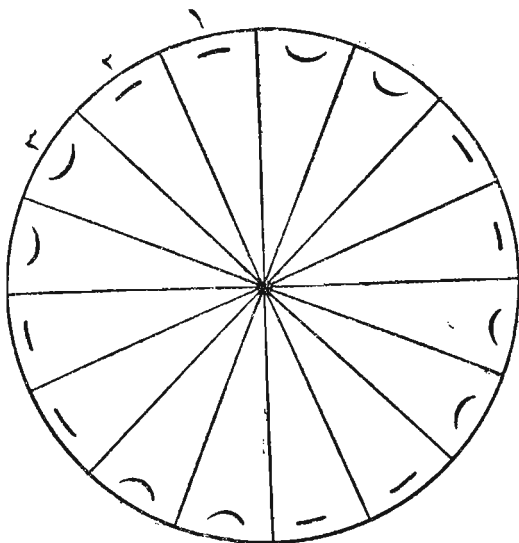
از این دایره وزن چهارمی نیز میتوان استخراج کرد که اینست:

|) - | - - |) - | - - |) - | - - |) - | - - |

اما این وزن در شعر بکار نمیرود زیرا هجای کوتاه در آخر وزن مانند هجای بلند

شنیده میشود . بنابراین وزن فوق در عمل مرکب از سه هجای کوتاه و سیزده هجای بلند میشود که نسبت بسیار بزرگی است . دراوزان شعر فارسی بزرگترین نسبتی که ممکن است میان هجاهای کوتاه و بلند باشد نسبت $\frac{4}{16}$ یعنی $\frac{1}{4}$ است و چنانکه ملاحظه میشود نسبت در وزن فوق از این هم بزرگتر میباشد و از این گذشته وجود سه هجای بلند در اول و چهار هجای بلند در آخر وزن فوق را بسیار ثقیل و ناخوشایند میسازد .

دایره دوم :



این دایره نیز شانزده هجائی است : ۸ بلند و ۸ کوتاه ؛ و سه بحر ذیل از آن

بدست میآید :

— — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — | ∪ ∪ | — — = ۱

در عروض این بحر را از اوزان فرعی شمرده و هزج اخرج مکفوف سالم ضرب و عروض نامیده اند و آنرا بر (مفعول 'مفاعیل' 'مفاعیل' 'مفاعیلین) تقطیع کرده اند. چنانکه دیدیم هجای کوتاه در آخر وزن قابل تشخیص نیست و همچنین میدانیم که امتداد دو هجای کوتاه مساوی یک هجای بلند است . بنابراین دو هجای کوتاه آخر این وزن یک هجای بلند تبدیل شده است . وزن فوق بهمین سبب یعنی بسبب آنکه تبدیل دو

هجای کوتاه بیک بلند در نظم هجاهای آن اختلالی ایجاد میکند در صورت اصلی بسیار کم استعمال است ولی با حذف هجای آخر بسیار بکار میرود.

$$| \text{---} \cup | \cup \text{---} | \text{---} \cup | \cup \text{---} | \cup \text{---} | \cup \text{---} | \cup \text{---} = 2$$

این بحر نیز در عروض فرعی شمرده میشود. آنرا «رجز مثنوی» میخوانند و بر چهار بار (مفتعلن) تقطیع میکنند.

| -- | ∪ ∪ | -- | ∪ ∪ | -- | ∪ ∪ | -- | ∪ ∪ = 3

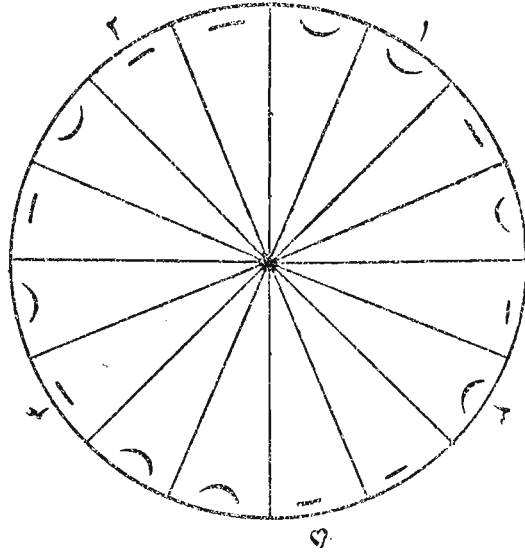
این بحرهم درعروض فرعی است . برچهار بار «فعلاتن» تقطیع میشود و رمل
مخبون نام دارد.

دایره دوم را بنده یافته است. اما در المعجم اشارتی هست که از آن معلوم میشود بعضی از عروض دانان قدیم نیز این دایره را طرح کرده بودند. وزن چهارمی که از این دایره میتوان بدست آورد اینست :

($\cup - \mid - \cup \mid \cup - \mid - \cup \mid \cup - \mid - \cup \mid \cup - \mid - \cup$)

که هزج مشمن مکفوف باشد. چون این وزن بهمان دلیل که دربارهٔ بحراول این دایره گفتیم هیچگاه در صورت اصلی بکار نمیرود و استعمال آن باحذف هجای کوتاه آخرین است و متفرعات فراوانی هم ندارد دنگارنده آنرا نوع خاصی نشمرده و از متفرعات بحر سوم این دایره قرار داده است که باحذف يك هجای کوتاه از اول بحر سوم بدست میآید.

دایره سوم :



این دایره هم مثل دودایره دیگر شانزده هجا دارد (هشت بلند و هشت کوتاه) و از آن پنج بحر حاصل میشود :

۱ = | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

بحر خفیف مثنوی و تقطیع آن بر «فاعلاتن مفاعلن ۲ بار» میباشد

۲ = | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر هم در عروض فرعی است و مقتضب مطوی نامیده میشود و بر «فاعلاتن مفتعلن ۲ بار» تقطیع میگردد :

۳ = | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را در عروض مجتث مخبون خوانده اند و بر «مفاعلاتن فاعلاتن ۲ بار» تقطیع میشود .

۴= | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

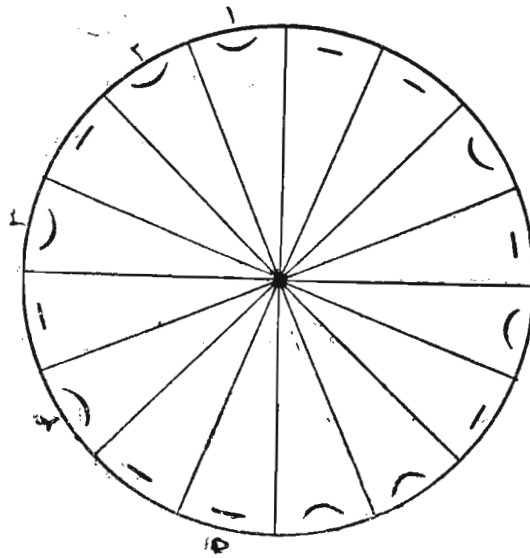
این بحر را منسرح مطوی نامیده‌اند. در شعر هجای کوتاه آخر آن یا بهجای بلند می‌پیوندد و یا حذف می‌گردد در حالت اول بر «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات» تقطیع میشود و در حالت دوم بر «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلن»

۵= | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

این بحر را هم ازفروع شمرده‌اند. دوهجای کوتاه آخر آن بقاعده‌ای که گفتیم یا به يك هجای بلند تبدیل میشود و یا ساقط می‌گردد. اگر تبدیل شود بر «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتن» تقطیع می‌گردد و مضارع مكفوف اُخرب نامیده میشود. در این حالت بسیار کم بکار رفته است. اما اگر جزء آخر آن ساقط شود «مضارع اُخرب مكفوف محذوف» و تقطیع آن بر «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» خواهد بود. اشعاری که بر این وزن ساخته شده باشد در غزل فارسی بوفور دیده میشود.

دایره فوق ظاهراً از موضوعات شمس قیس رازی است که آنرا دایره مختلفه نامیده است اما شمس قیس فقط چهار بحر اخیر را شمرده و بحر اول این دایره را چنانکه گفتیم ذکر نکرده است.

دایره چهارم :



این دایره دارای شانزده هجاست: هشت کوتاه و هشت بلند :

۱ = | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را در عروض رمل مشکول مینامند و بسر «فعالات فاعلاتن ۲ بار» تقطیع میکنند.

۲ = | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را بقاعده عروض میتوان هزج مقبوص مکفوف خواند. ولی این بحر نیز درحالت سلامت بکارنمی‌رود. هجای کوتاه آخرین آن ناچار باید حذف شود یا در هجای بلندماقبل آن ادغام شده هجای درازی تشکیل دهد. درحالت اول باصطلاح عروض محذوف و در حالت دوم مقصور خوانده میشود و بسر «مفاعلهن مفاعیل مفاعلهن مفاعیل - یافعلون» تقطیع میشود. پس از حذف یا ادغام هجای کوتاه آخرین چون نظم هجاهایم می‌خورد اغلب هجای کوتاهی را که در آخر نیمه اول مصرع یعنی در پایه چهارم است نیز بقرینه حذف یا ادغام میکنند تا دو نیمه مصرع متساوی شود و به این صورت در آید:

| - - - | - - | - - || - - - | - - | - -

مفاعِلن فعولن مفاعِلن فعولن

| - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - = ۳

در عروض رجز مخبون مطوی خوانده میشود و تقطیع آن بر «مفاعِلن مفتعلن ۲ بار» میباشد.

| - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - = ۴

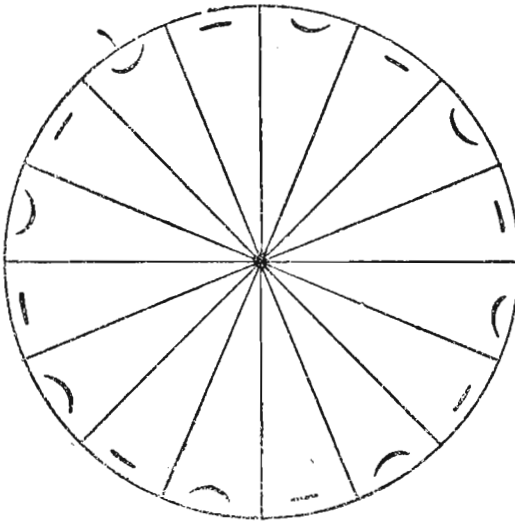
هزج مكفوف مقبوض (مفاعِلن مفاعِلن ۲ بار)

| - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - = ۵

رجز مطوی مخبون (مفتعلن مفاعِلن ۲ بار)

این دایره رانیز نگارنده خود یافته است و در کتب عروض نیست.

دایره پنجم

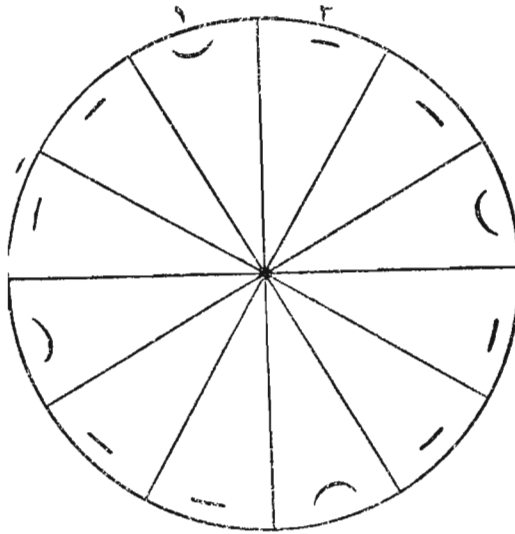


این دایره هم شانزده هجائی است که هشت هجای کوتاه و هشت هجای بلند دارد. چون ترتیب هجاهای آن يك در میان است بیش از دو وزن از آن نمی توان استخراج کرد:

۱ = | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - |

این وزن در عروض رجز مخبون نام دارد و بر (مفاعیلن ۴ بار) تقطیع میشود. اما وزن دوم که از هجای بلند شروع و به هجای کوتاه ختم میشود قابل استعمال نیست زیرا هجای کوتاه در آخر باید حذف یا ادغام شود و آنگاه در این وزن که نظم آن بسیار آشکار است اختلال محسوس خواهد بود .
این دایره نیز جدیدست .

دایره ششم :



۱ = | - - - | - - - | - - - | - - - |

بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)

۲ = | - - - | - - - | - - - | - - - |

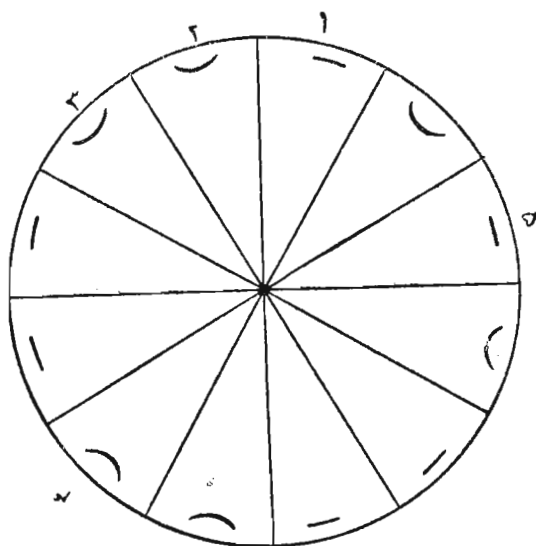
بحر متدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

این دایره از موضوعات خلیل است ولی او فقط بحر متقارب را از این دایره استخراج کرده و دلایلی برای رد کردن بحر دوم آورده که شمس قیس نقل میکند (۱)

(۱) خلیل رحمه الله علیه ازین جزو هیچ بحر دیگر تخریج نکرده است و از وی پرسیدند بقیه حاشیه در صفحه بعد

و در کتاب عقد الفرید نیز که صورت دوایر رسم شده از بحر متدارك نامی نیست . بحر متدارك را اخفش اوسط وضع کرده و در این دایره قرار داده و این شخص ظاهراً روشی جز روش خلیل پیش گرفته بوده که این بحر تنها یادگار آنست . بحر متدارك را بحر خبب و دق الناقوس و بحر محدث و ركض الخیل و شقیق و مخترع و متسق و متدانی و ضرب الخیل و غریب نیز نامیده اند (۲)

دایره هفتم :



این دایره دوازده هجائی است . شش هجای کوتاه و شش بلند دارد .

— — | — — | — — | — — | — — | — — = ۱

بحر سریع مطوی موقوف (مفتعلن مفتعلن فاعلات)

چنانکه میدانیم هجای کوتاه در آخر مصراع قرار نمیگیرد . بنابراین هجای

که چرا سبب فعولان بروند تقدیم نکردند و بحری بوزن فاعلن فاعلن بیرون نیاوردند؛ جواب داد که از بهر آن که ابتدا باید که قویتر از انتها باشد و چون ارکان این بحر و تدی و سببی بیش نیست کراهیت داشتند که ابتداء ضعیف گردانند و بحری برعکس ترکیب متقارب تخریج کنند که آنکه سبب مفرد را بروند مفرد تقدیم کرده باشند» المعجم . ص ۵۵
(۲) دایره المعارف اسلامی بزبان فرانسه در لغت متدارك . المعجم . ص ۵۶
معیار الاشعار . ص ۱۴۸

کوتاهی که در آخرین بحر واقع است قهراً یا در مقابل ادغام و یا حذف میگردود و آنکه وزن فوق باین صورت درمیاید :

— — | — — | — — | — — | — —

۲ = — — | — — | — — | — — | — — | — —

فعلاتن فعلاتن مفاعلن (بحر قریب مخبون)

۳ = — — | — — | — — | — — | — — | — —

مفاعیل مفاعیل فعالات (بحر قریب مکفوف)

در این بحر هم هجای کوتاه آخرین یا ادغام و یا حذف میشود و بحر به این صورت درمیاید :

— — | — — | — — | — — | — —

مفاعیل مفاعیل فاعلن (یا فاعالات)

۴ = — — | — — | — — | — — | — — | — —

بحر خفیف مخبون (فعلاتن مفاعلن فعلاتن)

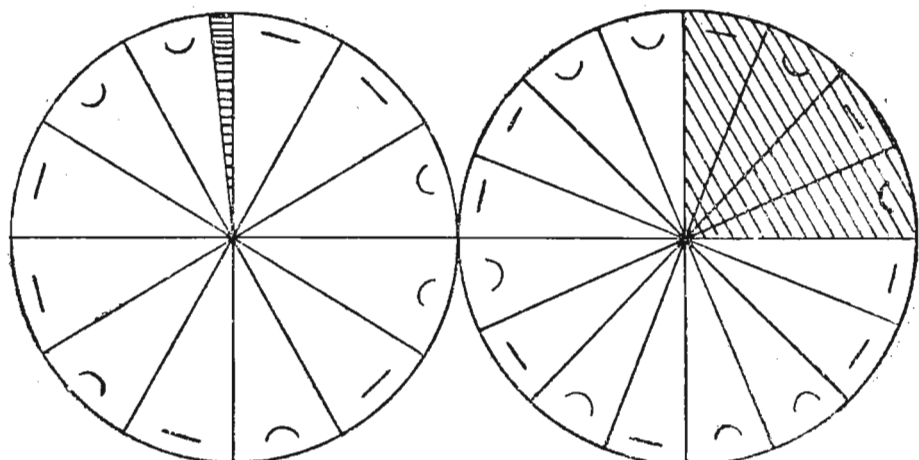
۵ = — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر نیز با حذف یا ادغام هجای کوتاه آخری بکار میرود و با اصطلاح عروض بحر مشاکل مکفوف مقصور یا مخدوف است و بر (فاعلات مفاعیل مفاعیل یا فاعولن) تقطیع میشود که بر این وجه است :

— — | — — | — — | — — | — —

این دایره را عروض دانان ایرانی رسم کرده اند . در معیار الاشعار دایره مشتبهه مسدسه نامیده شده و شمس قیس آنرا دایره منتزعه نامیده زیرا از دایره دیگری که دارای شانزده هجاست انتزاع میشود و آن دایره مختلفه است که در این کتاب بشماره (۳) آمده است . در واقع اگر از همان دایره که دارای شانزده هجاست چهار هجا حذف

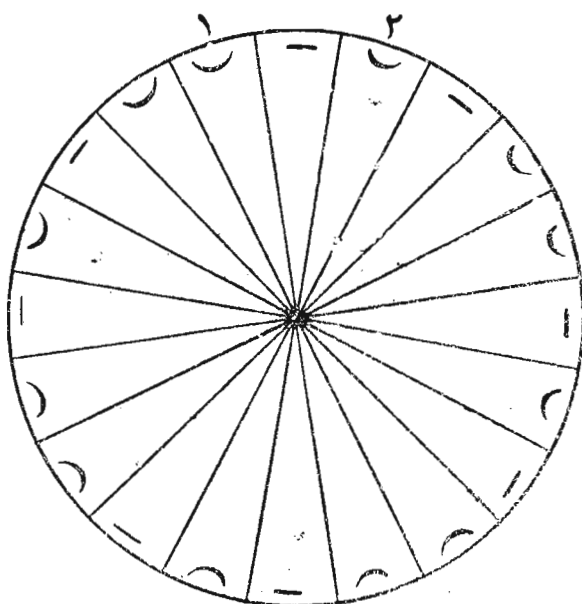
کنیم بی آنکه ترتیب هجاهای دیگر را برهم بزنیم این دایره بی کم و کاست از آن بدست میاید بر این وجه :



دایره شماره ۷

دایره شماره ۳

از همه دوایر شانزده هجائی با حذف چند هجا ممکن است بهمین طریق دوایر تازه درست کرد و ازان دوایر تازه بحور دیگری بدست آورد . ولی نخست باید دید که آن بحور جدید قابل استعمال هست یا نه ؟


$$-\cup \mid -\cup\cup \mid -\cup \mid -\cup\cup \mid -\cup \mid -\cup\cup \mid -\cup \mid -\cup\cup = 1$$

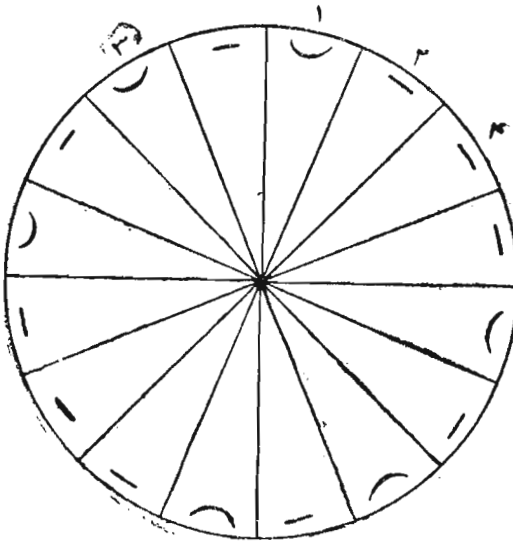
بحر کامل مضمن (متفاعله متفاعله متفاعله)

[illegible]

بحروا فرمئمن (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)

این دایره هم از موضوعات خلیل است. ولی دایره عربی پانزده هجاء دارد یعنی بصورت مسدس (سه بار متفاعلین یا مفاعلتن) بکار میرود. در فارسی از قرن هشتم بعد بعضی از شاعران غزل سرا مانند سلمان ساوجی و محتشم کاشانی و هاتف و عاشق و مشتاق و دیگران در بحر اولی شعر ساخته اند.

دایره نهم :



ایندایره شانزده هجاء دارد : شش کوتاه و ده بلند .

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۱

هزج مثنیٰ اشتر صدر سالم عروض (مفاعیلن مفاعیلن ۲ بار)

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۲

رمل مکفوف و سالم (فاعلات فاعلاتن ۲ بار)

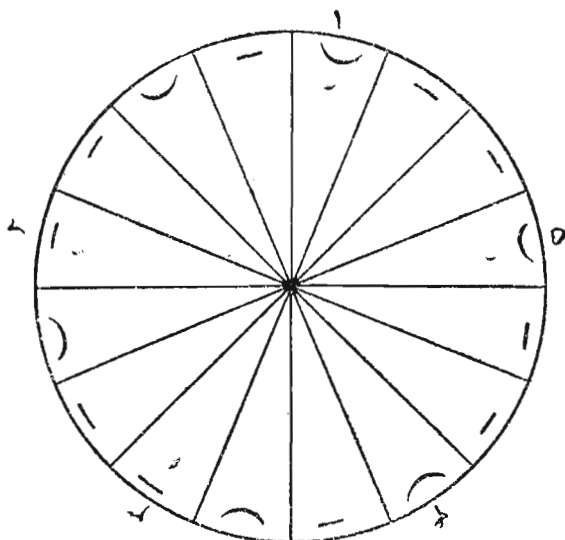
— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۳

رجز مخبون و سالم (مفاعیلن مستفعلن ۲ بار)

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۴

رجز سالم و مخبون (مستفعلن مفاعیلن ۲ بار)

ایندایره هم جدیدست و بحور آن در عروض مزاحفات بحور دیگر میباشد که کم و بیش مورد استعمال یافته است .



این دایره دارای شانزده هجاست : شش کوتاه و ده بلند .

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — | — — = ۱

مضارع مثنی مقبوض (مفاعله فاعله تن مفاعله فاعله تن)

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۲

این بحر را باین وضع در دو اویین شاعران و کتب عروض ندیده ام و علت عدم ذکر آن اینست که در این وزن شاعر میتواند دو پایه اولی و پنجمی را بجای (— —) چنین (— —) بیاورد و در این حال بحر اول از دایره سوم حاصل میشود . اما در وضعی که اینجا ذکر شده بقاعده عروض میتوان آن را بر (فاعله تن مفاعله تن ۲ بار) تقطیع کرد و بحر خفیف سالم صدر و مخبون عروض خواند .

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۳

مقتضب مطوی سالم ضرب و عروض (فاعله تن مستفعله تن ۲ بار)

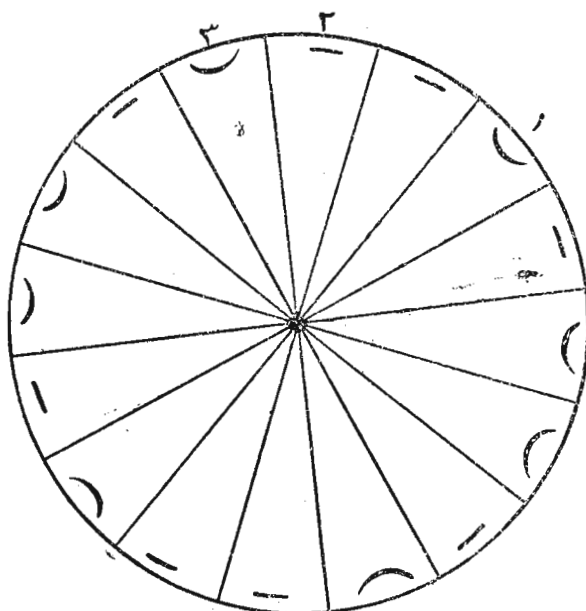
— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — = ۴

این وزن را هم در کتب عروض ندیده ام . میتوان بقاعده قدیم آنرا مقتضب مخبون صدر سالم عروض دانست و بر (مفاعله تن مستفعله تن ۲ بار) تقطیع کرد .

== ۵ | - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - - | - - =

باز این وزن رانه در عروض آورده و نه در شعر بکار برده اند . بقاعده قدیم بحر
 قریب مثنی مکفوف صدر سالم عروض است با این تقطیع : «مفاعیل فاعلاتن دوبار»
 این دایره رانیز بنده یافته است بیشتر بحور آن در حالت کمال غیر مستعمل است
 اما متفرعات آنها استعمال میشود .

دایره یازدهم



این دایره شانزده هجاء دارد : هشت کوتاه و هشت بلند .

== ۱ | - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - - | - - =

بحر مقتضب مخبون صدرین مطوی ضربین (مفاعیل مفتعلن ۲ بار)

== ۲ | - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - - | - - =

این وزن در کتب عروض نیست . میتوان آنرا از بحر مشاکل بیرون آورد و بر
 «فاعلاتن مفتعلن ۲ بار» تقطیع کرد .

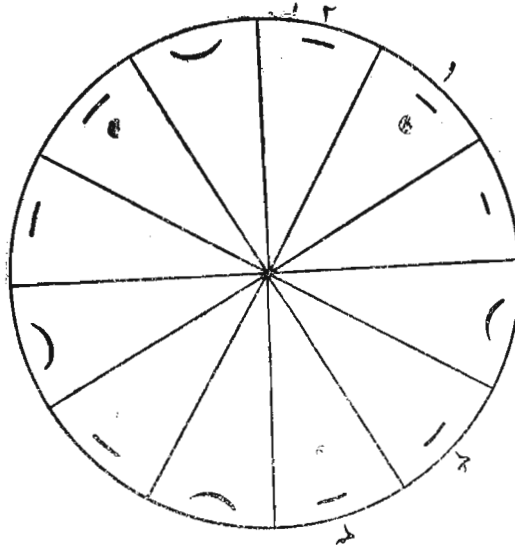
== ۳ | - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - - | - - =

این وزن را خواجه نصیر از مخترعات متأخران میداند و آنرا بر «مفاعل فاعلاتن

۲ بار تقطیع کرده مجتث مشکول صدر میخواند.

این دایره نیز جدیدست.

دایره دوازدهم



این دایره دوازده هجائیسست و در آن چهار هجای کوتاه و هشت هجای بلندست.

— — | — — | — — | — — | — — | — — = ۱

این وزن را باین صورت در کتب عروض نیاورده اند. میتوان آنرا بر «مستفعلن فاعلاتن مستفعلن» تقطیع کرد و در این صورت بحر منسرح مسدس مطوی حشو خوانده میشود. شمس قیس آنرا بر مستفعلن فاعلاتن مستفعلن تقطیع نموده و آن را منسرح مسدس مختلف اجزاء نامیده است.

— — | — — | — — | — — | — — | — — = ۲

این وزن نیز باین صورت در کتب عروض ثبت نشده است. ممکن است بر (فاعلاتن مفاعلاتن فاعلاتن) تقطیع شود و در این حال بحر خفیف مسدیس مخبون حشو است.

— — | — — | — — | — — | — — | — — = ۳

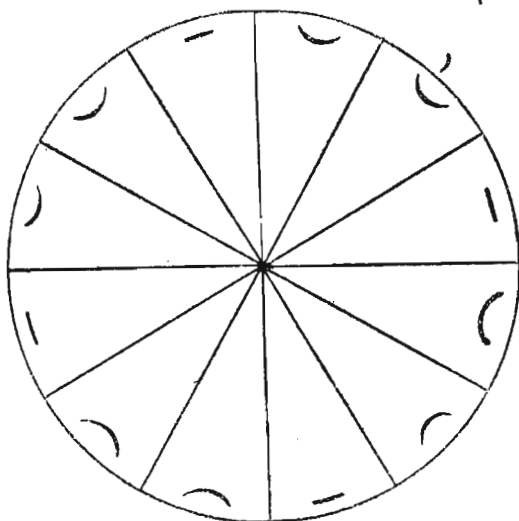
در این بحر بقاعده ای که میدانیم ناگزیر هجای کوتاه آخرین حذف میشود و در این حالت آنرا بر «مستفعلن مستفعلن فاعلاتن» یا بر «مستفعلن مفعول مستفعلن» میتوان تقطیع

کرد . شمس قیس صورت اخیر را برگزیده و آنرا منسرح مسدس مرفوع حشو نامیده است .

$$| \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} = 4$$

این بحر را هم عروض نویسان ذکر نکرده اند . بروش ایشان میتوان آنرا بحر غریب مخبون عروض خواند و در این صورت بافاعلاتن فاعلاتن مفاعلن تقطیع میشود . ایندایره را نیز بنده یافته است . بیشتر بحور آن بصورت تام غیر مستعمل است ولی بانقصان يك یا چند هجا از آخر بکار میرود .

دایره سیزدهم:

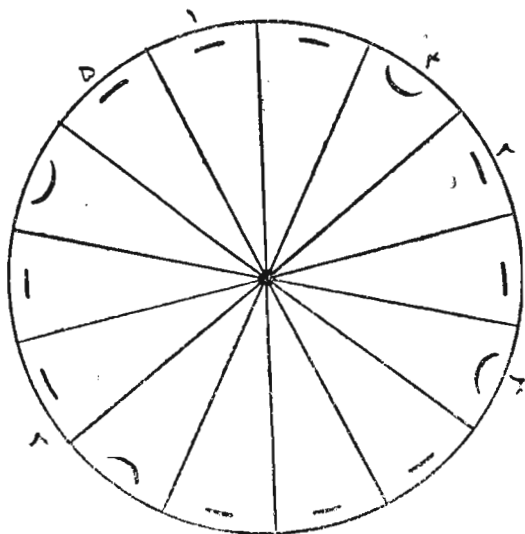


این دایره دوازده هجائست . هشت هجای کوتاه و چهار هجای بلند دارد فقط يك وزن از آن بیرون میاید :

$$\text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} = 1$$

این بحر را متدارك مخبون خوانده و بر چهار فعلن تقطیع کرده اند . اما باین وزن در فارسی شعر بسیار نیست و اگر هست بتکلف ساخته اند و اصولاً چون در زبان فارسی شماره هجاهای بلند دو برابر هجاهای کوتاه است این وزن با کلمات فارسی جور در نمی آید و هرگز بر این وزن شعر خوب نمیتوان گفت .

دایره چهاردهم:



دایره فوق چهارده هجائی است که در آن چهار هجای کوتاه و ده هجای بلندست
و سه بحر ذیل از آن استخراج میشود :

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — = ۱

بحر بسیط (مستغفلن فاعلن ۲ بار)

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — = ۲

بحر مدید (فاعلاتن فاعلن ۲ بار)

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — = ۳

بحر طویل (فعولن مفاعیلن ۲ بار)

این دایره را نیز خلیل رسم کرده و عروض دانان آنرا دایره مختلفه نامیده‌اند .
در عربی همین سه بحر از آن بکار رفته اما عروض نویسان ایران دو بحر دیگر نیز از این
دایره بیرون کشیده‌اند که در معیار الاشعار خواجه نصیر طوسی آمده و آن دو بحر اینست

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — = ۴

خواجه نصیر این بحر را بر (مفاعیلن فعولن ۲ بار) تقطیع کرده و مینویسد: «برین
وزن بتازی شعری نیافته‌اند و بهر ای میگوید پیارسی برین وزن اندک شعری دیده‌ام و

این را مقلوب طویل نام کرده است»

— — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — — = ۵

در معیار الاشعار این بحر بر (فاعلن فاعلان ۲ بار) تقطیع شده و خواه نصیر مینویسد
«برین وزن هم بتازی شعر نیافته اند و بعضی این دو بحر مهمل را عریض و عمیق
نام نهاده اند.»

اما همه بحوری را که از این دایره مشتق میگردد از دو ایرد دیگر میتوان بدست
آورد و باین طریق بحر این دایره در روشی که بنده پیش گرفته فرعی است نه اصلی و
بقاعده دورچنانکه در فصل متفرعات بحر خواهیم دید از بحر دیگر مشتق میشود.
بنابراین در زبان فارسی باین دایره حاجتی نیست و آنرا از شمار دو ایر فارسی حذف
باید کرد.

پانزدهم - بحر ترانه

این بحر را عروضیان از مزاحفات بحر هزج دانسته و اصل آن را بصورت ذیل
آورده اند:

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

اما این بحر اختصاصاتی دارد که در هیچیک از بحر دیگر نمیتوان یافت و بعضی
از آن اختصاصات اینست:

۱- اصل این وزن فارسی است و اتفاق نویسندگان بر آن است که نخستین بار
رودکی یادگیری در اطراف غزنین مصرعی از دهان کودک که گوی بازی میکرد
شنید و این وزن را از آن آموخت و اهل عروض آنرا بوسیله زحافات و علل از بحر
هزج استخراج کردند (۱) همچنین مینویسند که کشف این وزن بنای قطعه ای را که بر
آن ساخته شده باشد بر چهار مصراع گذاشت و آن را رباعی یادویی خواند. اما از قرائن
بسیار که از آن جمله یکی کثرت وجود اشعار محلی یا فلهویات بر این وزن و این اندازه
است میتوان حکم کرد که این بنس را شخص معینی نگذاشته - بلکه این نوع شعر از

۱. شمس قیس رازی. المعجم چاپ تهران ص ۸۳

مدتها قبل در ایران شایع و رایج بوده و از همین حکایت چنین بر می آید که این وزن اختراع نشده بلکه از توده مردم فارسی زبان اقتباس گردیده و همه جا تصریح هست باینکه در عربی چنین وزنی نبوده و بعد عرب ها آنرا از ایرانیان آموخته اند (۱).

۲- در هیچ يك از بحور متداول در زبان فارسی اختیارات شاعری آن قدر که در این بحرست فراوان نیست. امام حسن قطان، بروایت بیشتر کتب عروض، نخستین بار وجوه مختلف استعمال این بحر را در دو شجره اخرب و اخرم جمع کرده است و بشیوه ای که او پیش گرفته و اگر چه خالی از نقض نیست بسیار استادانه است بیست و چهار وجه استعمال در وزن ترانه هست که شاعر در اختیار هریک و آمیختن آن ها بایکدیگر مختارست و آشکارست که این وجوه مختلف را عروض نویسان اختراع ننموده اند بلکه عادت بر آن جاری بوده و ایشان فقط آنرا ثبت کرده اند.

۳- این بحر را بر پنج جزء یا پایه تقسیم میتوان کرد که اگر چه شماره هجاهای هر پایه و نوع آنها با تغییراتی که در وزن ترانه مجازست تغییر می پذیرد اما کمیت هر پایه همیشه یکسان و مساوی دو هجای بلندست بر این وجه :

— — | — — | — — | — — | — —

و این نکته بخصوص موجب آن میشود که وزن ترانه با همه تغییرات آن همیشه مرتب و هموزون بماند. از این پنج پایه دو پایه اولی و چهارمی هیچگاه تغییر پذیر نیست. اما پایه های دوم و پنجم ممکن است از دو هجای کوتاه و يك هجای بلند (— —) یا از دو هجای بلند (— —) تشکیل شود و در پایه پنجمی سه صورت ذیل ممکن است:

$$(- -) = ۱$$

$$(- - -) = ۲$$

$$(- - - -) = ۳$$

بنابر آنچه گذشت چون این وزن اصلاً ایرانی است و از بهر هزج منشعب نشده بلکه بعدها بتکلف آنرا از مزاحفات آن بحر شمرده اند و چون تغییراتی که در این بحر جایزست بیش از همه بحور دیگرست و این نکته حالت خاصی باین بحر میدهد و چون

(۱) بحکم آنکه زحافی که در این وزن مستعمل است در اشعار عرب ننوده است در قدیم برای این وزن شعر تازی نگفته اند و اکنون محدثان را باب طبع بر آن اقبالی تمام کرده اند و رباعیات تازی در همه بلاد عرب شایع و متداول گشته است (المعجم ص ۸۵)

این وزن از تمام اوزان شعری میان عوام و خواص رایج ترست و چون در تقسیم آن به پنج پایه مرتب ترین صورت را میتوان بآن بخشید و حال آنکه اگر از منشعبات بحر هزج شمرده شود این ترتیب و تساوی پایه ها بهم می خورد من مناسبتر دانستم که بحر ترانه را نوعی مستقل بشمارم و از تغییرات و منشعبات آن جدا گانه بحث کنم .

فصل سوم

اوزان فرعی یا منشعبات بحور

اوزان فرعی یکی از چهار وجه ذیل ممکن است از اوزان اصلی متفرع شوند :

۱- باحذف يك يا چند هجا از آخر

۲- باحذف يك يا چند هجا از اول

۳- باحذف چند هجا از آخر بحر و تکرار پاره باقیمانده

۴- با افزودن يك هجا بآخر هر پاره از وزنی اصلی یا فرعی

در حالت سوم مصرعهای دوپاره یعنی مصرعهایی که درست در میان آنها وقف یا

سکوتی هست حاصل میگردد

مصرعهای دوپاره را میتوان بتبع علمای علم ايقاع مصرعهای دوری نیز خوانند (۱)

و من صفت متناوب را مناسبت دانسته‌ام .

حالت چهارم بسیار نادر است زیرا وزن را بسیار طویل میکند و اغلب نظم هجاها

را برهم میزند . اینک اوزان فرعی هر بحر را بترتیب دوایر و شماره بحور ذکر میکنیم

و مثال هر وزن را نیز از شعری معروف در مقابل آن میآوریم . این نکته را نیز این جا

باید گفت که در تقسیم اوزان پیاپیها چون از اول یا آخر پایه‌ای يك یا دو هجا حذف شود

از آن پایه يك هجا باقی میماند و چون يك هجا را پایه مستقلی نمیتوان شمرد در این

حالت آن را پایه‌ای ما قبل میفزائیم و باین طریق در وزنی که مبنای آن بر پایه‌های دو

هجائی است پایه آخری ممکن است سه هجائی بشود و در پایه‌های سه هجائی باحذف يك

هجا پایه آخری بدو هجائی مبدل گردد .

اینک همه اوزان شعر فارسی بر حسب نظمی که در اینجا اتخاذ گردید یعنی با

(۱) نفایس الفنون ، قسم دوم . مقاله سیم . ص ۱۱۰ و بعد - درة التاج . چاپ وزارت فرهنگ

تهران . بخش دوم . مقاله ۵ از فن ۴ از جمله ۴ «در ايقاع و ادوار آن»

تقسیم بدایره (یا جنس) و بحر (یا نوع) و متفرعات هر بحر که از زیادت یا نقصان هجاها یا تکرار قطعات آن حاصل شده است آورده میشود. بعد از نشانه های هر وزن مثال شعری که حتی الامکان از آثار شاعران قدیم یا کتب عروض اقتباس شده است ثبت میگردد هر گاه بخواهند میزان را بخوانند و شعری را با آن بسنجند و تقطیع کنند کافی است که نام پایه ها را در هر وزن چنانکه در صفحه ۷۳ آمده است در پی یکدیگر تکرار کنند تا از توالی آن ها وزن ادراک شود.

توضیحاتی که درباره کیفیت انشعاب اوزان از بحر اصلی لازم بنظر میرسد نیز در دنبال هر وزن ذکر شده است.

دایره نخستین

بحر اول (رجز)

۱ : - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من تایک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
(امیر معزی)

۲ : - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

تا کی کنی مـا هـاسـتم بر عاشق بیچاره روزی بود کز جور تو گردد ز شهر آواره
«و متأخران برین وزن شعر کم گویند» (معیار الاشعار)
در این وزن یک هجا از آخر مصراع حذف شده و ماقبل آن که هجای کوتاه بوده به هجای بلند تبدیل گردیده است.

۳ : - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

ای لعبتی کز لعبتان مختار گشتی (المعجم)

۴ : - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

پیش آرساقی آن می چون زنگ را تا ما بر اندازیم نام و ننگ را (اوحدی)
خواجه نصیر در معیار الاشعار میگوید «بدیع بلخی بر این وزن قصیده ای گفته است که اولش اینست : نوشد جهان زین نو بهار و سال نو - و تشبه بعرب کرده و کسی دیگر بر این وزن نگفته است» اما پس از خواجه بعضی از شاعران بر این وزن شعر سروده اند.

۵ : - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

عاشق شدم بر دلبری عیاری شکر لیمی سیمین بری خونخواری (المعجم)

در این وزن پنج هجا از آخر مصراع اصلی حذف شده و چون هجای باقیمانده آخری کوتاه بوده بهجای بلند تبدیل یافته است.

و این وزن را با وزن چهارم میتوان آمیخت چنانکه مصراعى چنان و مصراعى چنین باشد :

هرگز نکردم باتو جانا من بدی پس چون که از نیکی نیم برخوردار
(معیار الاشعار)

۶ : --- | --- | --- | ---

بی تو مرا زنده نه بینند من ذره ام تو آفتابی (معیار)

۷ : --- | --- | --- | ---

ای بهتر از هر داورى بگشای کارم را درى (المعجم)

اختلاف این وزن با وزن اصلی در این است که هر مصراع بدو قسمت تقسیم می شود و در آخر هر قسمتی قافیه قرار میگیرد. اگر همه قوافی یکسان باشند هر پاره را میتوان مصراعى دانست و اگر سه پاره يك قافیه و پاره چهارم بقافیه دیگری باشد که در همه غزل یا قصیده رعایت شود وزن را تام باید شمرد و این صنعت را تسمیط میخوانند.

۸ : --- | --- | --- || --- | ---

سود و زیان در قلب بازاریان جا کرده پروای جان کی دارند این مردم سوداى
(دکتر شفق)

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده بهجای بلند تبدیل شده است.

۹ : --- | --- || --- | ---

درد جدائی کشتست مارا کس را مبادا درد جدائی (حمید کازرونی - المعجم)
این وزن بقاعده چهارم از اصل متفرع شده است. شمس قیس آنرا با فعلان فعولن تقطیع کرده و متقارب اثلث خوانده اما چنانکه دیده میشود جای آن در اینجاست و از فروع رجز است

۱۰ : --- | --- | ---

«بدیع بلخی گفته است هر مصراع از يك رکن که اولش اینست

«شوبر گذر - و ندرنگر - یاد سفر - یاد حضر - دیدی پسر - ز خوب تر»
(معیار الاشعار)

۱۱ : --- | --- | --- || --- | --- | ---

ای رویت از فردوس بابی و ز سنبلت برگل نقابی

هر لحظه ای زان پیچ تابى در حلق جان من طنابى
(خواجو)

این وزن نیز بقاعده چهارم متفرع شده است

بحر دوم (رمل)

۱: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

باز در پوشیدگیتی تازه و رنگین قبائی عالمی را کرد روشن بوی زلف آشنائی
(المعجم)

۲: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

شرط مردان نیست در جان عشق جانان داشتن
پس دل اندر بند وصل و بند هجران داشتن (سنائی)

۳: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

کار خویش از چ کر خویش از چه داری راز کار خویش ار از داری از سخن چین دار
(معیار)

۴: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

هر گزت عادت نبود این بیو فائی غیر از این نوبت که در پیوند مائی (اوحدی)
۵: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

بشنو از نی چون حکایت میکند و ز جدا ئیها شکایت میکند (مولوی)

۶: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

من ترا ای بت خریدارم گرتو مارا نا خریداری (المعجم)

۷: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

من همیشه مستمندم وز غم عشقت نژندم (المعجم)

۸: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

باده بر گیرای صنم رود بردار و بزنی (معیار)

این وزن را بحر مدید خوانده اند . اما چنانکه آشکارست و من نیز اشاره کرده ام مدید
را بحری مستقل نباید دانست و از متفرقات رمل است

بحر سوم (هزج)

۱: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

بمژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم بیا کز چشم بیمارت هزاران درد بر چینم
(حافظ)

۲: - - | - - | - - | - - | - - | - - | - - | - -

نگارینا اگر با من نداری در دل آزار بقول دشمنان از من چه گردی خیره بیزار
(المعجم)

۳: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

شب دوشینه درسودای اوخفتم وزان امروز باتیمار و غم جفتم (اوحدی)

۴: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

دل مسکین من گومی که خانست بخان اندر ز مهرت کاروانست (فخر گرگانی)
این وزن یکی از شایعترین اوزان فارسی است. اکثر فملویات بر این وزن است و
بیشتر مثنوی‌های عاشقانه مانند ویس و رامین فخر گرگانی و خسرو شیرین نظامی بر این وزن
سروده شده است.

۵: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

چه عشقست این که در دل شد کز و پایم در این گل شد (اوحدی)

۶: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

بیا جانا کجائی چرازی مانیائی (المعجم)

این وزن را خواجه نصیر مقلوب طویل خوانده و از دایرهٔ مختلفه انتزاع کرده اما
چنان که گفته شد بحور آن دایره همه فرعی است و پیدا است که باید این وزن را از فروع بحر
هزج شمرد.

۷: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

بر فردوس رضوان گر نه رخسارت دلیلستی مردم را سوی نادیده دیدن کی سیلستی
(المعجم)

در این وزن یک هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده است

دایره دوم

بحر اول

۸: --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | ---

گومی که چنان کودک من کس بجهان بیند هم چابک و هم زیرک و هم نیکو و بخرد
(المعجم)

این بحر را در عروض هزج مکفوف سالم ضرب و عروض نامیده اند. در اصل دایره
بدو هجای کوتاه ختم میشود. اما چون هجای کوتاه در آخر قرار نمیگیرد دو کوتاه آخری به
یک بلند تبدیل میگردد و بصورت فوق درمیآید.

اما چون در این وضع نظم هجاها مختل شده است چندان خوشایند نیست و استعمال آن

بسیار کم است . باین سبب بقرینه دوهجای کوتاه آخری که بیک بلند تبدیل شده دو هجای کوتاه میانین را نیز بیک هجای بلند تبدیل میکنند و آنگاه نظم هجاها و قرینه پایه ها درست میشود و مصراع دو باره میگردد و دراین حالت بسیار مستعمل است .

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

کی شعر ترا نکیزد خاطر که حزین باشد يك نکته دراین معنی گفتیم و همین باشد
(حافظ)

و پیدا است که دو وزن فوق را باهم میتوان آمیخت . چنانکه گفته خواهد شد .

۳: --- | --- | --- | --- | --- | ---

پیرانه سرم عشق جوانی بسر افتاد وان راز که در دل بنهفتم بدر افتاد (حافظ)

۴: --- | --- | --- | --- | --- | ---

سروست و برو ماه منقش ماهست و برو مشک معقد (المعجم)

۵: --- | --- | --- | --- | --- | ---

من بی تو چنین زار از دور همی خند .

بحر دوم

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

عشق تو بر بود زمن مایه مائی و منی خود نبود عشق ترا چاره زیبخو یشتنی
(عروض شهرستانی)

این بحر را در عروض و زنی فرعی دانسته و رجز مطوی خوانده اند

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

خسرو انجم بگه بام بر آمد یامه خلخ بلب بام بر آمد (خواجو)

۳: --- | --- | --- | --- | --- | ---

از پی نا آمده انده چه خوری عمر بتلخی چه گذاری بهدر (عروض شهرستانی)

۴: --- | --- | --- | --- | --- | ---

دراین وزن نیز پس از حذف پنج هجا از آخر مصراع، هجای کوتاه آخرین به هجای بلندی تبدیل یافته است. این وزن در فارسی بسیار شایع است و مثنویهای بسیار مانند محزن الاسرار و روضة الانوار و سبحة الابرار بر این وزن ساخته اند :

میوه فروشی که یمن جاش بود روبه‌کی خازن کالاش بود (نظامی)
این وزن بصورت سالم از سلسله دیگری (دائرة هفتم) بدست می‌آید و باین سبب
مناسب ترست که از شمار متفرعات این بحر حذف و بحر مستقلى شعده شود (صفحه ۱۲۰)

۵: — | — | — | — | — | — | — | —

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل شده است :
چند خورم از تو بتا ضربت چند زنی بردل من حریت (المعجم)

۶: — | — | — | — | — | — | — | —

تاکه جهان را لیل و نهارست روز بداندیش شام سیه باد
این وزن هم بقاعده چهارم متفرع میشود . در عروض آنرا بر فعل فعولن تقطیع
کرده و متقارب مربع اثرم صدر نامیده اند . اما در حقیقت از متفرعات این بحر میباشد .

بحر سوم

۱: — | — | — | — | — | — | — | —

در این بحر جایزست که هجای کوتاه اول مصراع به جای بلند تبدیل شود :
پیش مارسم شکستن نبود عهد وفارا الله الله تو فراموش مکن صحبت مارا
(سعدی)

۲: — | — | — | — | — | — | — | —

خبرت هست که بی روی تو آرام نیست طاقت بار فراق اینهمه ایام نیست
(سعدی)

۳: — | — | — | — | — | — | — | —

بت من گرسزا حرمت من دانندی نه مرا که کندی خوار و گهی رانندی
(المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل یافته است

۴: — | — | — | — | — | — | — | —

راست کن طارم و آراسته کن گلشن که غم از دل نرود جز بمی روشن
در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند مبدل شده است .

۵: --- | --- | --- | --- | --- | ---

شکر تنگ تو رنگ شکر آمد حقه لعل تو درج گهر آمد (خواجو)

۶: --- | --- | --- | --- | --- | ---

سحرم دولت بیدار رسید گفت برخیز که خورشید دمید

۷: --- | --- | --- | --- | --- | ---

دلم آواره تو کردی خردم پاک تو بردی (المعجم)

۸: --- | --- | --- | --- | --- | ---

زبانت پسرا یکی بوسه چرا نکنی شاد مرا به ترسی ز خدا

(معیار الاشعار)

این وزن بقاعده چهارم متفرع میشود. خواجه نصیر آنرا مدید مخبون نامیده است
درسه وزن زیرین یک هجای کوتاه نیز از اول مصراع حذف شده است

۹: --- | --- | --- | --- | --- | ---

زنخدانی چون سیم و پرواز شبه خالی دلم برد و مرا کرد زانديشه ختیسالی

(فرخی)

۱۰: --- | --- | --- | --- | --- | ---

سیه چشم و سیه زلف غلامی تبه کرد دام را بسلامی (المعجم)

۱۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

چرا باز نیایی عذابم چه نمایی

دایره سوم

بحر اول

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

بیرای باد صبحدم بیرای باد نیک پی سخن عاشقان بدو خبر بیدلان بوی

(اوحدی)

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

سبزه ها نو دمید و یار نیامد سره شد باغ و آن بهار نیامد (امیر خسرو)

۳ : — — | — — | — — | — — | — —

چکنم صابری چو صبر نماند تنم ازرنج صابری بگداخت (معیار)

۴ : — — | — — | — — | — — | — —

رخ چون آینه ز خورشید زده بر روی نقش آذر (المعجم)

۵ : — — | — — | — — | — — | — —

دل من می چرا ببری چو غم من نمیخوری (المعجم)

دروزیهای ذیل يك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده است :

۶ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

صبا دوش آورید بمن بوی زلف یار جهان گشت مشک بوی زلفین آن نگار

(المعجم)

۷ : — — | — — | — — | — — | — —

خرامیدن تو باد خجسته دل دشمنان جاه تو خسته (المعجم)

۸ : — — | — — | — — | — — || — — | — — | — —

الای نگار من بت غمگسار من به دی نوبهار من ز هجیرت در آتشم

بحر دوم

۱ : — — | — — | — — | — — || — — | — — | — —

ای نشسته غافل و بر کف نهاد در طل زری هیچ انده و غم آن روز باز پس نخوری

(المعجم)

۲ : — — | — — | — — | — — | — —

آن بزرگوار ملک فضل کرد در گذشت هر چه ز من دیده بود (المعجم)

۳ : — — | — — | — — | — — | — —

ترك خوب روی مرا گوچرانه خوش منشی (المعجم)

بحر سوم

۱ : — — | — — | — — | — — || — — | — — | — —

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم

(سعدی)

۲ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

سحرزها تف غیم رسید مژده بگوش که دور شاه شجاعست می دلیر بنوش
(حافظ)

۳ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

اسیر محنت آن روی چون نگارم بکرد فرقت او تلخ روزگارم (المعجم)
دروزن فوق نیز دو هجای کوتاهی که در آخر مصراع مانده به هجای بلند تبدیل شده است:

۴ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بهار بود بچشم خزان و دی که شاد بود برویم نگارمن (المعجم)
۵ : — — — | — — — | — — — | — — —

جفا مکن که نشاید رهی مکش که نباید (المعجم)
۶ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

کار جان زغم عشقت ای نگار بسامان هست چون سر زلفین دلربا ت پریشان
(المعجم)

در این وزن يك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده است. اگر هجای اول پایه چهارم را نیز بقرینه حذف کنند يك مصراع دوباره بدست می آید که چنین است :

۷ : — — — | — — — | — — — || — — — | — — —

روزگار خزان شد باد سرد وزان شد

بحر چهارم

۱ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ترك من آن خوب روی سیم برو ماه روی قامتش از آن سرو و روی چو ماه تمام
(معیار)

در این بحر معمولاً هجای کوتاه پایه چهارم را بقرینه پایه آخرین حذف میکنند تا دور حاصل شود و مصراع بدو پایه متشابه و متساوی تقسیم گردد و در این حال مورد استعمال آن بسیارست و میزان و مثال آن در زیر دیده میشود :

۲ : — — — | — — — | — — — || — — — | — — —

کیست که پیغام من بشهر شروان برد يك سخن از من بدان مرد سخندان برد
(جمال الدین)

۳ : — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

چشم بدت دورای بدیع شمایل ماه من و شمع جمع و میر قبايل (سعدی)

۴ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

نیست ترا در زمانه هیچ نظیر هست بروی تو چشم خلق قریر (المعجم)

۵ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

روی مگردان زمن حبیبی زانکه تو درد مرا طیبی (ازالمعجم)
در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به جای بلند تبدیل شده است

بحر پنجم

۱ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این بحر نیز دو هجای کوتاه که در آخر قرار گرفته بیک هجای بلند مبدل شده است :

دیدنی که هیچگونه مزاعات من نکردی در کار من قدم نهادی پیایمردی
(خاقانی)

ای داده روی خوب تو از حسن داد دیده ایزد ز آفرین فراوانت آفریده
(اوحدی)

مغولان در وزن فوق دو هجای کوتاه پایه چهارم را نیز بقرینه آخر مصراع بیک بلند تبدیل میکنند و مصراع بدو باره متشابه و متساوی تقسیم میگردد و در این حالت مورد استعمال آن فراوان است :

۲ : — — | — — | — — || — — | — — | — —

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز کوه ناله خیزد روز وداع یاران
(سعدی)

۳ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

دیدار مینمائی و پرهیز میکنی بازار خویش و آتش ما تیز میکنی (سعدی)

۴ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

ای زینهار خوار بدین روزگار از یار خویشتن که خورد زینهار (فرخی)

۵ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این وزن نیز هجای کوتاهی که در آخر مانده به جای بلند تبدیل شده است :
یارب مرا بعشق شکبیا کن یا عاشقی بمرد شکیباده (اورمزدی)

۶: --- | --- | --- | --- | --- | ---

تاچند از این مجادله کردن ای خون من گرفته بگردن (المعجم)

دایره چهارم

بحر اول

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

سر آن ندارد امشب که بر آید آفتابی چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی (سعدی)

این وزن را در عروض رمل مشکول خوانده اند .

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

چکنم حدیث شکر چو لببت گزیدم چکنم نبات مصری چو شکر مزیدم
هجای کوتاه آخری بهجای بلند تبدیل شده است . (خواجو)

بحر دوم

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

همیشه شادمان باش و بکام دوستان باش تو جاودان جوان باش و عدوت خاکسارا (المعجم)

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

مرا غم توای دوست زخان و مان بر آورد مرا فراقت ای ماه زمال و جان بر آورد (المعجم)

در این وزن هجای کوتاه پایانه چهارم بقرینه هجای محذوف آخر مصراع حذف شده است

بحر سوم

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

فغان کنان هر سحری بکوی تومیگنذرم چون نیست ره سوی توام بکوی و درمینگرم (جای)

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

زمین مبعده نبود از آسمان چنانکه بنخل توز تو مبعدا (المعجم)

بحر چهارم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

این بحر را در کتب عروض و در دواوین شاعران نیافته ام اگر زحری بر آن ساخته شود
چنین خواهد بود :

توئی ترک پری و شم ز هجر تو در آتشم
بدین سوزش دل خوشم گرایست رضای تو

بحر پنجم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

آنکه نبات عارضش آب حیات میخورد در شکرش نگه کند هر که نبات میخورد
(سعدی)

دایره پنجم

از این دایره يك بحر بیشتر حاصل نمیشود

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

چه کرده ام بجای تو که نیستم سزای تو نه از هوای دلبران بری شدم برای تو
(خاقانی)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

فغان از این غراب بین و وای او که در نوا فکنده مان نوای او (منوچهری)

دایره ششم

بحر اول

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

جهانا چه بدمهر و بدخو جهانی چو آشفته بازار بازار گانی (منوچهری)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

بر آید ترا این چنین کار چند به نیروی تدبیر و بخت بلند
(فردوسی)

۳: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به جای بلند تبدیل شده است :

مر ا بانگام سخن باشد نهانی سخنهای چون شکر
 ۴: — — — | — — — | — — —

نگارا کجائی بیا بغربت از این پس مپا
 ۵: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

این وزن بقاعدهٔ سوم متفرع شده است. پس از حذف پنج هجا از آخر وزن اصلی هجای کوتاهی که در آخر مانده به جای بلند تبدیل شده و آنگاه همان پاره وزن مکرر گردیده است. عروضیان آنرا بحر مستقلى شمرده اند که طویل نامیده میشود و بر فعولن مفاعیلن تقطیع میگردد. در عربی این وزن بسیار معمولست و در کمال ندرت بکار می رود.

من ازمادری زادم که پام پدر بود او شدم خاک آن پائی کزین پیش سربود او
 (اوحدی)

۶: — — — | — — — || — — — | — — —
 این وزن هم بقاعده سوم متفرع شده است:

سفر کرده ام به بحرو بر نیاسوده ام زرنج سفر
 بحر دوم

۱: — — — | — — — | — — — | — — —

ای صبا صبح دم چون رسی سوی او حال من عرضه ده باسگ کوی او
 (مشتاق)

۲: — — — | — — — | — — —

چون بگلشن صبا بگذرد بومی از زلف یار آورد

دایرهٔ هفتم

بحر اول

— — — | — — — | — — — | — — —

هر چه کنی بامن بیچاره کن رشته امید مرا پاره کن

این وزن جای دیگر در این کتاب آمده و وزن چهارم از بحر دوم دایرهٔ دوم شمرده شده است (صفحه ۱۱۳) البته بهترست که در اینجا قرار گیرد و بحر مستقلی شمرده شود.

بحر دوم

— | — | — | — | — | — | — | —

اجل ارازل گل من گل بر آورد گل من باد هوایت پیرورد (سلمان ساوجی)

بحر سوم

— | — | — | — | — | — | — | —

چنانکه میدانیم هجای کوتاه آخرین ناگزیر حذف میشود و وزن فوق باینصورت درمیآید :

۱: — | — | — | — | — | — | — | —

مرا چون تو هزاران هزار هست ولیکن بتو بر اختیار نیست
(خسروی - المعجم)

۲: — | — | — | — | — | — | — | —

يك پنجه نیارد برون فلک چون پنجه رادش ز آستین (ابوالفرج رونی)
این وزن بقاعده دوم با حذف يك هجا از اول متفرع شده است .

۳: — | — | — | — | — | — | — | —

خورشید کسوف فنا نه بیند تا قصر ترا پرده دار باشد (رونی)
این وزن از وزن فوق بقاعده چهارم متفرع شده است .

بحر چهارم

— | — | — | — | — | — | — | —

صنما طاقت فراق ندارم جز به وصل تو اتفاق ندارم (المعجم)
این وزن رامیتوان از فروع بحر اول دایره سوم شمرد و فروع آن ضمن مشتقات بحر مزبور ثبت شده است (رجوع بیاد داشت ص ۹۵ راجع به چگونگی اشتقاق دایره هفتم از دایره سوم)

بحر پنجم

— | — | — | — | — | — | — | —

که با حذف هجای کوتاه آخرین باین صورت در میآید :

— | — | — | — | — | — | — | —

ای نگار سیه چشم سیه موی سرو قد نکوروی نکوگوی (المعجم)

دایره هشتم

بحر اول

۱: - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

بحریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانیم

بکنار من به نشینی و بکنار خود بنشانیم

(هاتف)

۲: - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

منم آنکه گلشن عشق را چمنم به بین گذری کن و گل و سوسن و سمنم بین

(اوحدی)

بحر دوم

۱: - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

چه شد، صنما که سوی کسی بچشم رضا نمی نگری

ز رسم جفا نمیگذری طریق وفا نمی سپری

۲: - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

چو بر گذری همی نگری برویم چرا کنی یکی نگرش بکارم (المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاه آخری به جای بلند تبدیل شده است .

دایره نهم

بحر اول

- - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

چرا همی نگارینم همیشه نزد من ناید مرا ز درد هجرانش همیشه مویه مییابد

بحر دوم

- - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

دل ز من ببرد ترکی کودلی چو سنگ دارد

از غمش چو نای نالم چون بچنگ چنگ دارد

این بحر را با اصطلاح عروض رمل مکفوف و سالم میتوان خواند .

بحر سوم

۱: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

کنون که خوش گردد هوا توخیز وزی بستان بیا
 بگیر جامی از بتی که یابی از لعش شفا
 اینرا نیز رجز میخون و سالم میتوان خواند
 ۲: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

نخواند طفل جنون مزاجم خطی زیست و بلند هستی
 شوم فلاطون ملک دانش اگر شناسم سر از کف پا
 (بیدل)

بحر چهارم

- - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

تا شد زمن بتم جدا از هجر او بود مرا جانی غمین دلی دژم روئی زغم چو ضیمران

دائرة دهم

بحر اول

۱: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

بچشمت ای روشنائی که بی تو بس بقرارم
 بجانت ای زندگانی که بی تو جان می سپارم
 (المعجم)

۲: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

همی کنم مهربانی بجای تو جفا مکن گرتوانی بجای من (المعجم)
 ۳: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

بیار ساقی شراب باقی که همچو چشم تو نیم مستم (خواجو)

بحر دوم

۱: - - - | - - - | - - - | - - - || - - - | - - - | - - - | - - - |

بگذری گر بخاک من بنگری بر مغاک من
 بینی آن خاک غرق خون از دل چاک چاک من

این بحر اغلب با بحر اول دایره سوم می آمیزد و در يك قطعه شعر بیت یا مصرعی بر این وزن ویت یا مصراع دیگر بر آن وزن است .

۲: — — — | — — — | — — — | — — —

غمزه چون تیر و زلف چون قیر چشم پر خواب و زلف پرتاب (المعجم)

بحر سوم

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

دست بازدار از دلم و رنه جان ز تن بگسالم (المعجم)

این بحر ممکن است بدو باره تقسیم و هر باره مصرعی شمرده شود .

بحر چهارم

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

سفر مرد را آگهی دهد از بدی و بهی بیخشد و رافرهی چه خسرو بود چه رهی

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

رخت دل بدزدن نهان شود دلم بر تو زین بدگمان شود (اوحدی)

بحر پنجم

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

دل از من چرا ربائی غم من چرا فزائی

بمهر از چه عهد بندی چو بندی چرا نپائی

۲: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

دل از من چو میبری غم من نمیخوری نه این رسم مهمتری است نه آئین دلبری

دایره یازدهم

بحر اول

— — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

همی دل ز من ببرد یکی کودک سفری

مرا جان ز فرقت او بخواهد شدن سپری

۲: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

تو آن ماه زهره جبینی و آن سرو لاله عذاری که بر لاله غالیه سائی و زطره غالیه باری

(خواجو)

بحر دوم

۱: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

ای ز روی نکوی تو گشته ماه فلک خجل
وی ز زلف شکسته ات دل شکسته ز عاشقان

بحر سوم

۱: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

بدان ملک الملوکی که هر دو جهان بامرش
شدند ز هیچ چیزی بگفتن کف ونونی
(معیار الاشعار)

دایره دوازدهم

بحر اول

۱: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

ای دلبر جان فزای تندی مکن باعاشقان خوش سرای تندی مکن (المعجم)

۲: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

بیرون شد از احتراق بهرام و آورد زی شاه ماه پیغام (المعجم)

۳: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

آن روی آن ترک بین گوئی که ماه سماست (المعجم)
این وزن همانست که از دایره مختلفه عربی نیز استخراج میشود و عروض نویسان آنرا بحر مستقلی شمرده بر مستفعلن فاعلن (۲ بار) تقطیع کرده و بحر بسیط نامیده اند.

بحر دوم

۱: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

چند گویم بمن مکن بدنگارا تاز عشقت عیان نگردد نهانم (از معیار)

۲: - - | - - | - - | - - || - - | - - | - - | - -

پیشم آمد نگار من بامداد هر دوزخ غازه کرده چون باده ای
متفرعات دیگری نیز برای این بحر میتوان شمرد که چون هیچیک مستعمل نیست و
امثله آنرا عروضیان بشکلف ساخته اند از ذکر آنها میگذریم

بحر سوم

--- | --- | --- | --- | --- | ---

پیچان درختی نام او نارون چون سرورزین پرعقیق یمن (فرخی)

بحر چهارم

--- | --- | --- | --- | --- | ---

ای نگارین روی دلبر مکن ستم کاین دل من بی تو آغشته شد بغم

دایره سیزدهم

چنانکه گفته شد از این دایره فقط يك بحر بیرون می آید و آنهم در فارسی مورد استعمال ندارد.

آوردن این دایره در شمار دوایر اوزان فارسی بدان نیت بوده است که هیچیک از اوزانی که عروض نویسان شمرده اند در این روش فوت نشود:

۱: --- | --- | --- | --- | --- | ---

چگالی صنمی که دلم ببرد پس از آن بعنا و بلا سپرد (المعجم)

۲: --- | --- | --- | --- | --- | ---

دل من بدغا ببری چه دغا و دغل پسری (المعجم)

دایره چهاردهم

درباره اوزانی که از این دایره مشتق میشود گفتیم (ص ۷۹) که همه آنها را میتوان از متفرعات بحور دوایر دیگر دانست و بنابراین در فارسی باین دایره حاجتی نیست و آوردن آن در این کتاب از آنرو بوده است که در همه کتب عروض فارسی و عربی ثبت است و اصل آن از مبتدعات خلیل بن احمد و واضع علم عروض میباشد و سه بحر از بحور این دایره (طویل - بسیط - مدید) در عربی بسیار بکار میرود. چون امثله اوزان این دایره ضمن متفرعات بحور دیگر بیان شده است اینجا از تکرار آن چشم پوشیده خواننده را بشماره آنها در این کتاب رهبری میکنیم:

بحر اول - بسیط - مستفعلن فاعلن دوبار = وزن ۳ بحر اول دایره ۱۲

بحر دوم - مدید - فاعلاتن فاعلن دوبار = وزن ۸ بحر دوم دایره ۱

بحر سوم - طویل - فعولن مفاعیلن ۲ بار = وزن ۵ بحر اول دایره ششم
 بحر چهارم - مقلوب طویل - مفاعیلن فعولن ۲ بار = وزن ۶ بحر ۳ دایره اول
 بحر پنجم - عمیق - فاعلن فاعلاتن ۲ بار - براین وزن در فارسی شعری و حتی
 در کتب عروض مثالی نیافته ام و فقط خواجه نصیر آن را در عداد بحور دایره مختلفه
 آورده است .

پانزدهم

چنانکه گفته شد (ص ۸۰) این بحر نوع مستقلی است و عملی که موجب شده
 است تا این بحر را مستقل شمرده و جداگانه آوردیم پیش از این ذکر شد. بحر ترانه در
 استعمال بیست و چهار صورت مختلف می پذیرد که عروض نویسان آنها را در دو شجره
 اخرب و اخرم جمع آورده اند و در فصل (اختیارات شاعری) ذکر خواهد شد .
 از یکی از این صورتهای که اینست :

— — | — — | — — | — — | — —

دو وزن ذیل متفرع میشود :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

دیدنی که وفا بجا نیاوردی رفتی و خلاف دوستی کردی
 (سعدی)

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

هانای پدرای پدر کجائی کافسر بسرم نمی نمائی
 این وزن در مثنوی های عاشقانه بسیار بکار میرود و از آن جمله ابلی و همچنین
 نظامی بر این وزن است .

فصل چهارم اختیارات شاعری

عروضیان اختلافاتی را که ممکن است در هر يك از اوزان اصلی رخ دهد بطریقی که وزن از قاعده خارج نشود تحت قواعدی ذکر و بیان میکنند که مجموع آنها زحاف و علت خوانده میشود. از این قواعد که خود فصل مشبعی از عروض و معضل ترین فصول آن است هر دسته یکی از افاعیل یا اجزاء اصلی اوزان اختصاص دارد و هر قاعده بنامی خاص خوانده میشود و تعداد مجموع آنها اعم از آنچه یکی از دوزبان فارسی و عربی مخصوص است و آنچه مشترك میان هر دو زبان میباشد از چهل و پنج در میگذرد.

جای آن نیست که یکایك این قواعد و القاب آنها را بر طبق قوانین قدیم در این مورد ذکر کنیم زیرا طالبان بسهولت میتوانند یکی از کتب معروف عروض که در دسترس همه قرار دارد مراجعه کنند. اما آنچه ضرورت دارد ذکر مبانی و اصولی است که این قواعد بر آنها مبتنی میباشد. میدانیم که در عروض مبنای وزن را بر متحرکات و سواکن گذارده اند بنابراین قواعد تغییرات و اختلافاتی را که در هر يك از اجزاء روی میدهد بتسکین متحرك و حذف يك یا چند حرف تغییر میکرده اند و کثرت شماره قواعد و القاب آنها نتیجه آنست که این تغییرات را، در حروف متوالی هر يك از اجزاء، جداگانه بیان کرده نامی دیگر بدان داده اند و از این گذشته هر جا که دو سه تغییر در يك جزء حاصل میشده آن همه را جمع کرده قاعده واحد ساخته و نام واحد بآن داده اند.

چون قواعد زحاف و علت را بدر حسب روشی که در این رساله پیش گرفته شده مورد دقت قرار دهیم مشاهده میکنیم که همه آنها بسه دسته تقسیم میشوند و تحت سه

قاعده حذف و اضافه و تبدیل درمیآیند . بطریق ذیل :
«قواعد حذف»

- ۱- حذف يك هجای کوتاه : از اِحِیْی که جزو این دسته میباشند عبارتند از :
 نلم : چنانکه ازفعولن فع لن بماند .
 خرم : چنانکه از مفاعیلن مفعولن بماند .
 تخنیق : مانند خرم است با این تفاوت که اگر این زحاف در اول مصراع قرار گیرد
 خرم و اگر در میان مصراع بیفتد تخنیق خوانده میشود .
 تشعیث : چنانکه ازفعالاتن مفعولن بماند .
 کشف : چنانکه از مفعولات مفعولن بماند .
 وقف : چنانکه از مفعولات مفعولان بماند .
 عقل : چنانکه از مفاعلتن مفاعلن بماند .
 وقص : چنانکه از متفاعلن مفاعلن بماند .
- ۲- حذف يك هجای بلند شامل موارد ذیل است :
 حذف : چنانکه از مفاعیلن فعولن بماند .
 قصر : چنانکه از مفاعیلن فعولان بماند .
 رفع : چنانکه از مستفعلن فاعلن بماند .
- ۳- حذف يك هجای کوتاه و يك هجای بلند شامل موارد ذیل :
 حنذ : چنانکه از مستفعلن فع لن بماند .
 صلم : چنانکه ازفعالاتن فع لن بماند .
 شتر : چنانکه ازفعولن فع بماند .
- ۴- حذف دو هجای بلند :
 هتم : چنانکه از مفاعیلن فعول بماند .
 جب : « از مفاعیلن فعل بماند .
 ربع : « ازفعالاتن فعل بماند .
- ۵- حذف دو هجای بلند و يك هجای کوتاه :

جحف : چنانکه ازفاعلاتن فع بماند .

سلخ : ▪ ازفاع لاتن مفروقی فاع بماند .

طمس : ▪ ازفاع لاتن مفروقی فع بماند .

جدع : ▪ چنانکه ازمفعولات فاع بماند .

زلل : ▪ ازمفاعیلن فاع بماند .

بتر : ▪ ازمفاعیلن فع بماند .

درمورد زحافات وقف وقصروهتم وسلخ وجدع وزلل يك حرف صامت در آخر زائد میماند و چون این زحافات همه بجزء آخر وزن تعلق دارند و در آخر وزن افزونی يك يادو حرف صامت جایزست و تغییری در وزن نمیدهد در توجیه زحافات بر حسب روش جدید در این نکته مسامحه روا داشته ام .

«قواعد اضافه»

۱- افزودن يك هجای بلند :

ترفیل : چنانکه مستفعّلن مستفعلاتن شود .

۲- افزودن يك هجای بلند بایك حرف صامت در آخر :

تطویل : چنانکه مستفعّلن مستفعلاتان شود .

۳- افزودن يك حرف صامت به آخر جزء :

اذالت : چنانکه مستفعّلن را مستفعّلان کنند .

اسباغ : ▪ فاعلاتن را فاعلاتان کنند .

«قواعد تبدیل»

۱- تبدیل يك هجای بلند بیک هجای کوتاه :

قبض : چنانکه مفاعیلن بمفاعیلن تبدیل شود یا فعولن به فعل مبدل گردد .

کف : چنانکه مفاعیلن بمفاعیل مبدل شود .

خبث : چنانکه مستفعّلن بمفاعیلن مبدل شود یا مفعولات بمفاعیلن و یا فاعلاتن به فاعلاتن تبدیل گردد .

طی: چنانکه مستفعّلن به مفتعلن مبدل شود.

۲- تبدیل دوهجای کوتاه بیک هجای بلند:

عصب: چنانکه مفاعلتن مفاعیلن شود.

اضمار: * متفاعّلن مستفعّلن شود.

۳- تبدیل دوبلند بدو کوتاه:

شکل: چنانکه ازفاعلاتن فعالات حاصل شود.

خبل: چنانکه از مستفعّلن فعالتن حاصل شود.

«زحافات مرکب»

علاوه بر اینها بعضی از احیف دیگر هست که چون آنها را برحسب این روش بیان کنیم باید گفت مرکب از قواعد حذف و قلب یا حذف و تبدیل میباشند و آنها عبارتند از نرم، خرب، نقص، قطف، عقص، خزل. عروضیان ایرانی زحافات دیگر نیز شمرده و القابی خاص بر هر يك نهاده اند که چون این القاب زده هم یکسان نیست و همه در رد و قبول آن قواعد متفق نیستند از ذکر آنها میگذریم. (۱)

غرض از وضع قواعد زحاف و علت

چنانکه در مقدمه این فصل گفته شد غرض اصلی از وضع قواعد زحاف و علت بیان تغییرات و اختلافاتی است که ممکن است در يك وزن روی دهد بی آنکه وزن تغییر پذیرد. اما از این حیث فرقی فاحش میان عروض عرب و فارسی وجود دارد که بعضی از عروض نویسان ایرانی هم بدان توجه کرده اند و آن اینست که در عربی وقوع اکثر این تغییرات در مصراعها و ابیات يك قصیده مجاز شمرده میشود. یعنی شاعر میتواند ابیات قصیده خود را بیکی از وجوه و صورتی که هر وزن پس از دخول زحافی بر آن میپذیرد بسازد. اما در فارسی چنین نیست. باین معنی که در واقع زحاف و

(۱) «و نیز پارسیان بر همه وزنهای تازیان بتکلف شعر گفته اند و اصول و تغییرات ایشان بکارداشته و بوزنهای دیگر از ایشان متفرد شده و هر مصنفی از ایشان تغییراتی که یافته است غیر مستعمل تازیان لقبی نهاده است و هست که دیگران در آن متفق نیستند» (معیار الاشعار ص ۵۹) در همین کتاب قواعد خاصی ذکر شده که در کتب دیگر نیست.

علت از هر بحروزی تازه بوجود می‌آورد و شاعر اگر بنای شعر خود را بر یکی از مزاحفات بحری گذاشت مجاز نیست که در آن شعر مزاحف دیگری از همسان بحر را بکار برد (۱). مگر در موارد معدود خاص.

روشی که بعضی از عروض دانان ایرانی در وضع دوایر جدید و استخراج بحور تازه از آنها پیش گرفته‌اند و مبنای طبقه بندی اوزان در این رساله نیز بر آن است نتیجه همین اختلاف فاحش میان عروض فارسی و عربی می‌باشد زیرا چنانکه گفته شد مزاحف در عربی وجه استه‌مال دیگری از وزن سالم است و در فارسی وزنی جداگانه بشمار میرود.

زحاف و علت در روش جدید

بنابر آنچه گفته شد چون اوزان مختلفی را که در زبان فارسی بکار میرود بر حسب روش جدید طبقه بندی کردیم و اختلاف هر يك را با اوزان دیگر باز نمودیم احتیاج ما از اکثر زحافات و عللی که در کتب عروض شرح داده شده سلب می‌گردد. اما باید دانست که هیچ يك از اوزانی که در فصل گذشته شمرده شد در شعر، درست آنچنانکه در اصل وزنست بکار نمی‌رود. یعنی اغلب میان میزان و هوزون اختلافاتی جزئی است که مجاز شمرده میشود و وجود این اختیارات کار شاعری را آسان می‌کند. شك نیست که برای این اختیارات نیز قواعدی لازم است تا آنها را بحد پسند ذوق محدود کند و تجاوز از آنرا مانع شود. پس از میان همه زحافات و عللی که در کتب عروض شمرده‌اند و حتی آنها که مورد غفلت قرار گرفته و ذکر نشده است باید آنچه را برای افاده این معنی لازم است اختیار کرد و باقی را متروک گذاشت؛ اما چون روش ما در اینجا باروش علم عروض بکلی متفاوتست البته اصطلاحات والقاب زحافات عروضی را نیز ناچار رها باید کرد و ساده ترین و آسان ترین راه را برای بیان مقصود باید برگزید.

(۱) « و بر جمله قاعدة لغت فارسی آنست که بیشتر تغییرات مستعمل را در همه ابیات که دروزنی گویند بیک نسق استعمال کنند، بخلاف عادت تازی گویان. چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند » (معیار الاشعار ص ۶۱)

قواعد اختیارات شاعری

در شعر فارسی وجه تشخیص هر وزن کمیت معین هجاها و نظم خاص آن میباشد بنابراین هر عارضه‌ای که در این دو امر اختلالی ایجاد کند موجب اختلال یا تغییر وزن میگردد. اما بعضی از این عوارض بسبب آنکه جزئی است چندان بارز و آشکار نیست و یا بدان علت که میزان اصلی را از خلال آنها میتوان آسان شناخت در شعر فارسی مجاز شناخته میشود.

شماره این اختیارات فراوان نیست اگرچه مورد استعمال هر يك ممكن است بسیار فراوان باشد. مجموع تغییرات مجاز را در اینجا به چهار نوع تقسیم میکنیم و پس از ذکر قواعد، مثال آنها را نیز از اشعار معروف استادان قدیم میآوریم. چهار نوع تغییر مجاز در اوزان فارسی عبارتست از: ۱- اضافه ۲- حذف ۳- تبدیل ۴- قلب.

الف - قواعد اضافه

۱- در آخر هر مصراع و در آخر نیمه اول مصراع در اوزان دوری یا ممتناب (یعنی اوزانی که بدو باره متشابه تقسیم میشوند) جایزست که يك یا دو حرف صامت بهجای آخرین افزوده شود و این حروف از تقطیع ساقط میگردد.

خواجه نصیر نیز این حکم را بر حسب قواعد عروض بیان کرده چنین میگوید «حکمی دیگر که همه اواخر مصراعهای شعر فارسی را شامل است آنست که وقوع يك ساکن و دو ساکن در اواخر همه مصراعها و خلط هر دو بایکدیگر در يك بیت روا دارند مگر آنجا که مانعی افتد».

از مواعی که خواجه نصیر برای این امر می شمارد یکی خلط قافیه است و نقل توضیح او این معنی را آشکارتر میسازد: «مثلاً در مثنوی وایل قصائد که ابیات مصرع بود حروف قافیه متساوی باید. پس در عروض و ضرب خلط نشاید و در قصاید ضربها متساوی باید پس بر ضرب تنها خلط نشاید. اما اگر قافیه بگردد مانند آنچه در خانه های ترجیع افتد روا بود و چون معلوم است که يك قصیده ترجیعی جز بريك وزن

نشاید معلوم که اختلاف او آخر مصراعها بعدد حروف ساکن اقتضاء اختلاف وزن نکند (۱).

در این مورد باید گفت آنچه را خواجه نصیر در خانه های ترجیع روا داشته شاعران خوش ذوق روانمیدارند. یعنی احتراز میکنند از اینکه در آخر پاره های شعر حروف صامت زائد قرار گیرد. مثال:

ربع از دلم پر خون کنم اطلال را جی چون کنم
خاك دمن گلگون كنم از آب چشم خويستن
(معزی)

و هر گاه در آخر پاره ها کلمه ای بیفتد که در آخر آن يك حرف صامت زائد باشد میگویند که کلمه نخستین پاره بعد به همزه ابتدا شود زیرا در این حال همزه در تلفظ ساقط میگردد و حرف صامت که بآخر هجای بلند افزوده شده بکلمه بعد می پیوندد. مثال از شعر معزی :

آنکس که او را آورد آورد لطف جان پدید
ایزد تو گوئی آفرید از جان پاك او را بدن
آزادگان بسا برگ و ساز از نعمت او سرفراز
از حد ایران تا حجاز از مرز توران تا عدن

که تقطیع درست بیت اول آن چنین است :

آنکس که او را آوری - داورد لطف جان پدی

دیزد تو گوئی آفری - دز جان پاك او را بدن
استثنای دیگری که خواجه نصیر برای این قاعده می شمارد اینست که وزن در غایت درازی بود که در آن بحر ممکن باشد و مساوی دایره باشد یعنی تام بود مانند مفاعیلن چهار بار. پس الحاق ساکنی دیگر بآخر مصراع خروج از دایره باشد و روا نبود و آنچه در شعر شاعران از این جنس یافته شود از قبیل عیوب بود (۲).

۱- معیار الاشعار ص ۶۳ و ۶۴

۲- معیار الاشعار ص ۵۳

خواجه نصير در اينكه اين زيادتي را ناپسند ميشمارد محق است و حكم ذوق سليم نيز چنين ميباشد . اما از جانب ديگر شاعران بزرگ و خوش ذوق مانند حافظ اين ناروارا روا داشته اند :

بيا تا گل بر افشانيم و مي در ساغر اندازيم

فلک را سقف بشکافيم و طرح نو در اندازيم

بنابر اين همان حكم نخستين را مطرد بايد دانست و قبول بايد كرد كه افزودن

يك ياد و حرف صامت در آخر هر روزني بي استثناء جايزست

۲- در اول اوزاني كه پايه نخستين آنها از دو هجاي کوتاه تشكيل شده باشد

جايزست كه بجاي هجاي کوتاه اول هجاي بلند (كه كميت آن دو برابر هجاي کوتاه

است) آورده شود : اين حكم نيز كلي است و در اكثر موارد صدق ميكند . مثال از

شعر سهردي :

هر شب اندیشه ديگر كنم و راي دگر

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

كه من از دست تو فردا بروم جاي دگر

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

اين غزل برون دوم بحر سوم از دايره دوم است . چنانكه ديده ميشود اصل

در آن اينست كه هجاي اول کوتاه اما در مصراع اول اين غزل هجاي نخستين

بلند آورده شده و در اين وزن تغيير فوق بسيار معمول است .

مثال از وزن ديگر . رودكي گويد :

گر كند يارمي مرا بغم عشق آن صنم بتواند زدود زين دل غمخواره زنگ غم

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

اين شعر در بحر اول از دايره سوم است . در اصل ميبايد هجاي نخستين آن

کوتاه باشد چنانكه در مصراع دوم چنين است . اما در مصراع اول هجاي نخستين

بلند آورده شده و همه جا اين تغيير جايزست .

۳- افزودن يك هجاي کوتاه را باول وزن بعضي از شاعران نخستين فارسي جايز

شمرده و بکار بسته اند از آن جمله رود کی در وزن ذیل :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

که وزن سوم از بحر اول دایره سوم است پس از اجرای تغییر شماره ۲ (یعنی تبدیل هجای کوتاه نخستین به هجای بلند) يك هجای کوتاه نیز باول یکی از مصرعها افزوده است

جعد همچون نورد آب بباد گوئیا آن چنان شکستستی
میانکش نازك چوشانه مو گوئی از یکدگر گسستستی
که تقطیع مصرع اول بیت دوم چنین است :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

و همچنین مرادی گفته است :

از حشم و گنج چه فریاد و سود که مرک کند بر سر تو تاختن
اصل این شعر بروزن چهارم از بحر دوم دایره دوم است براین وجه :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

و مصرع دوم با افزودن يك هجای کوتاه باول آن چنین شده است :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

خواجه نصیر گوید : « حرف که در اول مصرع دویم خزم است و متأخران البته استعمال خزم نمیکنند »

ب - قواعد حذف

۴- حذف يك هجای کوتاه از اول وزن . این قاعده از حیث اختلافی که در وزن ایجاد میکند شبیه قاعده سوم است با این تفاوت که اینجا از اصل میزان هجای کوتاهی کمتر است و آنجا بیشتر . مثال از بحر سوم دایره اول .

۱) مرما را نگارا دادخواهی درد و بیماری

۲) هم اکنون کرد میباید ز کار عشق بیزاری

(المعجم)

که چنین تقطیع میشود :

(۱) — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

(۲) — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

در وزن دیگر این شعر معروف رودکی شاهد دیگری بر این قاعده است :

(۱) می آرد شرف مردمی پدید

(۲) و آزاده نژاد از دم خرید

مصرع اول در بحر سوم از دایره هفتم است و در مصرع دوم يك هجای کوتاه

از اول مصرع حذف شده است :

(۱) — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

(۲) — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

در المعجم غزلی منسوب به خسروی سرخسی در بحر قریب ثبت است که همین

تغییر در آن دیده میشود . این قاعده نیز متروکست و از قرن چهارم بعد شاعران از بکار بردن آن خودداری کرده اند .

۵- حذف يك هجای بلند از آخر مصرع . این تغییر نیز در فارسی بسیار ناپسند

است و جزء اغلاط و معایب شعر محسوب میشود اما بعضی از عروض نویسان به تبعیت

از اشعار عربی که در آنها اینگونه تغییرات مجاز است در عروض فارسی هم این اختلاف

را ذکر کرده اند . مثلاً :

(۱) دور شد از من قرار و آرامم

(المعجم)

(۲) تا شدم از پیش آن صنم دور

که تقطیع آن بر این وجه است :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

۶- حذف يك هجای کوتاه از اثنای وزن . این تغییر نیز از شواذی است که

عروض نویسان آورده اند و شاعران فارسی زبان آنرا در شعر خود روا نمیدارند .

مثال :

عمداً همی خواهد دلم بر بودن

دلبر بستی شکر لبی سیمین بری

(المعجم)

--- | --- | --- | --- | --- | ---
 --- | --- | --- | --- | ---

پ : قواعد تبدیل

تبدیل عبارتست از قراردادن هجای کوتاه بجای هجای بلند یا بعکس بطریقی که کمیت اصلی وزن تغییر نپذیرد. با توجه باینکه هر هجای کوتاه مساوی نصف هجای بلند است میتوان يك هجای بلند بجای دو کوتاه و یا دو کوتاه بجای يك بلند قرار داد. تبدیل در همه اوزان جایز و بسیار شایع است. انواع آن ذیلا ذکر میگردد:

۷ - تبدیل دو هجای کوتاه متوالی به يك بلند. در انثای هر وزنی چون دو هجای کوتاه در پی یکدیگر واقع شوند جایز است بجای آن دو يك هجای بلند قرار گیرد. مثال :

(۱) هستم بادگشته سراز پی نیستی دوان

(۲) هستی هر تنم ولی نیست تنم دریغ من (خاقانی)

این شعر بر بحر پنجم از دایره چهارم است که در مصراع اول دو هجای کوتاه متوالی بيك هجای بلند تبدیل شده و تقطیع آن چنین است :

۱ : --- | --- | --- | --- || --- | --- | ---
 ۲ : --- | --- | --- | --- || --- | --- | ---

این تغییر ممکن است در میانه یا در آخر وزنی واقع شود. مثال در آخر وزن :

(۱) این دل من هست بدرد ارزانی

(۲) تا نکند باز دگر نادانی

این شعر بر وزن سوم از بحر دوم دائرة دوم است بر این وجه :

--- | --- | --- | --- | --- | ---

و در شعر فوق دو هجای کوتاه متوالی که در پایه های ۵ و ۶ است بيك هجای بلند مبدل شده و باین صورت در آمده است :

--- | --- | --- | --- | ---

مثال از وزن دیگر :

(۱) خوش نفس دارد خاقانی لیک

(۲) چرخ قدر نفسش نشناشد

این شعر بر وزن ششم از بحر سوم دایره دوم است. در مصراع اول دوبار این تغییر واقع شده و در مصراع دوم یکبار. بعلاوه در اول هر دو شعر تغییری که در شماره ۲ اختیارات شاعری ذکر شد رخ داده و تقطیع آن چنین است.

۱ : — — | — — | — | — — | — — | — —

۲ : — — | — — | — — | — — | — — | — —

این تغییر نیز از قرن هفتم بعد یعنی پس از سعدی کمتر بکار میرود و خاصه غزلسرایان تابوانند از آن پرهیز میکنند.

قاعده فوق کلی است و فقط در يك مورد استثناء می پذیرد و آن اینست که هر جا تبدیل دو هجای کوتاه بیک هجای بلند موجب شود که وزن از صورت اصلی بگردد و بصورت وزنی دیگر درآید احتراز از این عمل ضروری است مثلاً در وزن ذیل :

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

زرت کنند زیور بزرت کشند در بر من بینوای مضطر چکنم که زرن دارم
هر گاه دو هجای کوتاه متوالی را بیک هجای بلند تبدیل کنیم بصورت ذیل درمی آید که خود وزنی جدا گانه است.

— — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

گفتم غم تودارم گفتا غمت سر آید گفتم که ماه من شو گفتا اگر بر آید
۸ - تبدیل يك هجای بلند بدو کوتاه متوالی. این تغییر عکس تغییر قاعده هفتم است مثال :

هنگام سپیده دم خروس سحری

این شعر بر وزن مخصوص ترانه است که اصل آن چنانکه بیان شد چنین است :

— — | — — | — — | — — | — — | — —

و در پایه های دوم و پنجم آن يك هجای بلند بدو کوتاه مبدل شده و باین صورت

در آمده است :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — :

تا آنجا که من دانسته ام این تغییر جز در وزن ترانه مورد استعمال قرار نمیگیرد .
۹- تبدیل ترانه (— — —) به آوا (— —) . در اینجا چنانکه دیده میشود
دو هجای کوتاه متوالی نیست و هجای بلندی میان آن دو فاصله است .
مثال از بحر ترانه :

با یارم میگفتم این جور ت چند

که چنین تقطیع میشود :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

تغییر در پایه سوم واقع شده که ترانه (— — —) به آوا (— —) مبدل گردیده
است . این قاعده نیز مخصوص همین بحرست .

ت : قواعد قلب

مراد از قلب در اینجا تغییر محل هجا هاست بی آنکه در کمیت آنها تغییری
رخ دهد یا بکمیت متساوی تبدیل گردد و انواع آن بقرار ذیل است :
۱۰- قلب پایه نوا (— —) به چامه (— —) مثال :

سینه خاقانی و غم تا نزد زو وصل دم دعوی عشق و وصل هم تاز سگان کیست او
این شعر بر بحر پنجم از دایره چهارم است و تقطیع اصل آن چنین :

— — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

و در شعر فوق مصرع اول باین صورت در آمده است :

— — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

یعنی پایه چهارم که باید نوا (— —) باشد به چامه (— —) تبدیل یافته . این تغییر
را خاقانی بسیار بکار میبرد و گاهی خود آن را یادآور میگردد :
کیسه هنوز فربه است با تو از آن قوی دلم

چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری

وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری

دست کسی بر نرسد بشاخ هویت تو

(ثانی)

اصل این شعر بر بحر دوم از دایره دوم است . برای این وجه :

— — — — —

اما در بیت فوق پایه پنجم بجای چامه نوا شده و باین صورت درآمده :

$\frac{+}{-} \frac{-}{+}$ | $\frac{-}{+} \frac{+}{-}$ | $\frac{+}{-} \frac{+}{-}$ | $-$ — | $-$ — | — — | — — | — —

آورد نظیرش از مصراع دوم هم به جهت تناسب مخبون آورد و در باقی قصیده هیچ

۱۲- قلب (- - -) به (- - -) که آنرا جزء پایه های اصلی نیاوردیم

زیرا جز در بحر ترانه آنهم در تغییر وزن مورد استعمال دیگری ندارد و ممکن است

نام آنرا «زمزمه» نهاد. مثال از بحر ترانه :

تا بتوانی خدمت رندان میکنی

که چنین تقطیع میشود .

[illegible]

و در پایه سوم ترانه (ب-ب) که آنرا اصل شماردیم به زمره (ب-ب)

قلب شده است

تغییرات بحر قرآنہ

در بحر ترانه بیش از اغلب بحور دیگر تغییر واقع میشود و بهمین سبب از قدیم

عروض دانان بیشتر در ثبت تغییرات مجاز در آن وزن کوشیده اند. کلیه تغییراتی را

که در بحر ترانه ممکن است روی دهد در دو شجره بنام اخرب و اخرم جمع کرده اند

و بروایت اغلب کتب عروض واضع این دو شجره امام حسن قطان مروزی دانشمند بزرگ و مؤلف کتاب کیهان شناخت میباشد. اخیراً نیز دوست فاضل من مسعود فرزاد کتاب مبسوط و دقیق در باره اوزان رباعی بزبان انگلیسی تألیف و منتشر کرده است که هنوز مجال استفاده از آنرا نیافته ام. اما علت آنکه نگارنده تغییرات بحر ترانه را در اینجا بتفصیل ذکر میکند دو نکته است یکی آنکه در این بحر اختیارات شاعری بیش از همه بحور دیگر است و اطلاع بر آن برای هر کس که باشعر فارسی سر و کار دارد ضروری میباشد. دیگر آنکه بیشتر قواعدیکه برای تغییرات مجاز در این فصل ذکر شد در بحر ترانه ممکن است واقع شود و ذکر مجدد آنها بانسان دادن مثال در حکم تمرینی برای آموختن آن قواعد شمرده میشود.

به موجب دو شجره اخرب و اخرم وزن رباعی که در اینجا بحر مستقل ترانه خوانده شد ممکن است برائر تغییرات مجازیه بیست و چهار صورت در آید. دوازده صورت از آن جمله بطریقی است که ذیلاً ذکر میشود:

۱: --- | --- | --- | --- |

تا هشیارم طرب زمن پنهانست

۲: --- | --- | --- | --- |

عمرت تا کی بخود پرستی گذرد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه پنجم رخ داده است

۳: --- | --- | --- | --- |

راز از همه ناکسان نهان باید داشت

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم واقع شده است

۴: --- | --- | --- | --- |

هنگام سپیده دم خروس سحری

در این شعر تغییر شماره ۸ در دو پایه دوم و پنجم هر دو رخ داده است

۵: --- | --- | --- | --- |

تا بتوانی خدمت رندان میکن

در این شعر تغییر شماره ۱۲ واقع شده است

۶: --- | --- | --- | --- | ---

شیخی بزنی فاحشه گفتا مستی

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم رخ

داده است

۷: --- | --- | --- | --- | ---

می خور چو ندانی ز کجا آمده ای

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و پنجم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم است

۸: --- | --- | --- | --- | ---

خاقانی را طعنه زنی چون دم تیغ

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه پنجم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم است

۹: --- | --- | --- | --- | ---

گفتم که سرانجامت معلوم نشد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و پنجم و تغییر شماره ۹ در پایه سوم

آمده است

۱۰: --- | --- | --- | --- | ---

گفتم که سرانجامت معلوم شد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و تغییر شماره ۹ در پایه سوم آمده است

۱۱: --- | --- | --- | --- | ---

گفتا دارم گفتم کو گفت اینک

در این شعر تغییر شماره ۹ به تنهائی در پایه سوم آمده است

۱۲: --- | --- | --- | --- | ---

با یارم میگفتم درخشم مرو

در این شعر تغییر شماره ۹ در پایه سوم و تغییر شماره ۸ در پایه پنجم آمده است

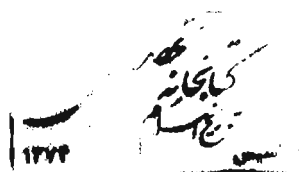
اما دوازده وجه دیگر که در شجره ها آورده اند همین انواع فوق است با این تفاوت

که در آنها يك حرف صامت با آخر هريك از اين انواع افزوده میشود. هشت وجه نخستين که در اینجا ذکر شد و هشت وجه دیگر که با افزودن يك حرف صامت با آخر آنها حاصل میشود در رباعیات مورد استعمال فراوان دارد و چهار وجه آخرين با چهار وجه نظير آن نادر و کم استعمالست .

نکته قابل ملاحظه اینست که پایه های اول و چهارم در هیچيك از وجوه فوق تغییر پذیر نیست و فقط پایه های دوم و سوم و پنجم تغییر میپذیرد.

باب سوم

تحول اوزان در غزل فارسی



فصل اول

اختلاف اوزان در دیوان غزلسرایان

کسی که در دیوان شاعران غزلسرای ایران بررسی و پژوهش میکند بزودی در می‌یابد که میان اوزان معمول غزلسرایان اختلافی هست. خاصه اگر این پژوهنده آثار غزلسرایان ادوار مختلف را با هم بسنجد وفی‌المثل پس از خواندن غزل‌های عطار دیوان شیخ سعدی را بکشد این اختلاف در نظر او آشکارتر خواهد بود. برای نگارنده نیز همین حال پیش آمد. یعنی ضمن تحقیقی که در شیوه‌های گوناگون غزل سرایی می‌کردم دریافتیم که غزلسرایان از جهت اتخاذ اوزان با یکدیگر اختلاف دارند و این اختلاف با شیوه سخن ایشان رابطه‌ای دارد: دریافت این نکته مرا بتحقیق دقیقی در این باب واداشت و نتیجه‌ای که از این تحقیق بدست آمد گمان را بیقین بدل ساخت. پیش از آنکه به بیان چگونگی این تحقیق و نتیجه آن بپردازم لازم می‌دانم چند نکته بعنوان مقدمه درباره شیوه کار و موازینی که برای این سنجش اتخاذ شده است ذکر کنم.

۱ = غزل سرایان

چون موضوع بحث در اینجا همان غزل است و با انواع دیگر شعر از قبیل قصیده و قطعه و جز اینها کاری نیست البته باید شاعرانی را برای این مقایسه برگزید که به غزلسرایی اختصاص داشته باشند. بدیهی است که در اینجا غزل اصطلاحی مقصود است و مضمون تغزلی را که در مقدمه اغلب قصاید می‌آید در نظر نداریم. تا اواخر قرن پنجم

که دوران رواج مدیحه‌سرایی است شاعری که فن خود را غزلسرایی قرار داده باشد نمیتوان یافت و اگر در آن زمانها چنین شاعری وجود داشته چون دیوانی از او در دست نیست در حکم معدوم است. البته در دیوان اغلب شاعران این دوره مانند فرخی و عنصری و منوچهری نند غزلی یافت میشود اما بیشتر احتمال میرود که این قطعات مقدمه قصایدی باشد که دنباله آنها از میان رفته است و در هر حال چون شیوه بیان در اینگونه قطعات همان شیوه قصاید است و قلت عده نیز کار سنجش و حکم را دشوار میکند باید در این بحث از آنها چشم پوشید.

بنابر آنچه گذشت مبداء غزلسرایی را قرن ششم هجری باید دانست زیرا در این قرن گروهی از شاعران مدیحه سرا مجالی یافته‌اند که در ضمن انشاء قصاید غزلها را نیز بسرایند. مانند ابوالفرج رونی و عمادی شهریار و ادیب صابر و امیر معزی و عبدالواسع جبلی. و بعضی دیگر غزلسرایی را یکی از فنون شاعری خویش قرار داده‌اند مانند سنائی و عطار.

تعداد شاعران غزلسرای ایران خاصه کسانی که از قرن هفتم بعد میزیسته‌اند بسیار است و البته همه ایشان از حیث مقامی که در تاریخ ادبیات فارسی دارند یکسان نیستند. اگر نگارنده میخواست آثار همه این شاعران را مورد سنجش قرار دهد عمری لازم بود و باین زودیا نتیجه بدست نمی‌آمد. اما این تحقیق ضرورتی نیز ندارد زیرا شاعران درجه دوم بیشتر تابع یکی از بزرگان متقدم یا معاصر خود می‌باشند. پس همینکه اصل را شناختیم شناختن فروع و توابع سهل است. بنابراین در انتخاب شاعران در هر يك از ادوار تاریخی نکات زیر مورد نظر بوده است:

۱ - در قرن ششم که شاعران کمتر بغزلسرایی اختصاص دارند کسانی را مورد بحث قرار دادم که بیشتر غزل سروده‌اند یا در دیوان موجود ایشان نسبت بدیگران بیشتر غزل میتوان یافت. باین سبب شاعرانی مانند عثمان مختاری و رضی الدین نیشابوری و رشید و طواط که در دیوان هر يك بیش از چند غزل ثبت نیست در این سنجش ترك شده‌اند.

۲- در قرونی که شماره شاعران غزلسرا بسیارست معروفتر ایشان و یاکسانی را که بابتسکار و پیشوائی موصوفند برگزیده‌ام تا دیگران را نیز برایشان قیاس بتوان کرد.

اینک نام شاعرانی که غزل‌های ایشان از لحاظ وزن مورد سنجش قرار گرفته است بترتیب زمان ذکر و شماره غزل‌هایی که در دیوان هر یک میتوان یافت برای مزید اطلاع قید میشود. در این فهرست ترتیب قرون را رعایت کرده‌ام و بعلمی که درضمن بحث آشکار خواهد شد قرون ششم و هشتم هر یک بدو دوره و هر دوره شامل نیم قرن تقسیم شده است.

نیمه اول قرن ششم

۱- ابوالفرج رونی- دیوان چاپ تهران و نسخه خطی که مجموعاً شامل ۵۴ غزل از این شاعر میباشد.

۲- امیرمعزی - دیوان قصاید و غزلیات چاپ تهران شامل ۶۰ غزل.

۳- عمادی شهریار- دیوان قصاید و غزلیات. نسخه خطی شامل ۳۹ غزل.

۴- سنائی غزنوی- دیوان چاپی شامل ۵۱۳ غزل.

۵- ادیب صابر- دیوان خطی شامل ۲۷ غزل.

۶- عبدالواسع جبلی- دیوان قصاید و غزلیات. نسخه خطی شامل ۱۵۰ غزل.

نیمه دوم قرن ششم

۷- انوری- دیوان چاپی مقابله شده با نسخ خطی شامل ۳۰۳ غزل.

۸- جمال‌الدین عبدالرزاق- دیوان چاپی شامل ۱۷۳ غزل.

۹- خاقانی- دیوان چاپ تهران شامل ۴۵۶ غزل.

۱۰- نظامی- دیوان چاپ تهران شامل ۵۷ غزل.

۱۱- مجیر ییلقانی- نسخه خطی شامل ۱۰۲ غزل.

۱۲- عطار- دیوان چاپ تهران شامل ۷۵۶ غزل .

قرن هفتم

۱۳- کمال اسمعیل- نسخه خطی شامل ۱۵۹ غزل .

۱۴- مجدد همگر- نسخه خطی شامل ۱۰۷ غزل .

۱۵- نزاری قهستانی- نسخه خطی شامل ۱۲۳ غزل .

۱۶- سعدی- نسخه چاپی کلیات شامل ۶۳۲ غزل .

۱۷- همام تبریزی- نسخه خطی شامل ۱۳۳ غزل .

۱۸- عراقی- چاپ هند شامل ۲۵۳ غزل .

نیمه اول قرن هشتم

۱۹- امیر خسرو دهلوی- دیوان چاپ هند . شامل ۸۹۹ غزل .

۲۰- خواجه حسن دهلوی- دیوان چاپ هند . شامل ۸۰۸ غزل .

۲۱- جلال طبیب شیرازی- دیوان خطی شامل ۱۷۰ غزل .

۲۲- اوحدی- نسخه خطی شامل ۴۳۸ غزل .

۲۳- میر کرمانی- نسخه خطی شامل ۳۹۴ غزل .

۲۴- خواجهوی کرمانی- نسخه خطی شامل ۴۳۸ غزل .

نیمه دوم قرن هشتم

۲۵- سلمان ساوجی- دیوان چاپی شامل ۳۸۹ غزل .

۲۶- ناصر بخاری- نسخه خطی شامل ۲۸۲ غزل

۲۷- حافظ- چاپ قدسی . شامل ۵۷۳ غزل

۲۸- کمال خجندی- نسخه خطی شامل ۵۲۲ غزل

۲۹- شیرین مغربی- نسخه چاپی شامل ۲۰۱ غزل

قرن نهم

۳۰- شاه قاسم انوار تبریزی- نسخه خطی شامل ۴۷۷ غزل

۳۱- کاتبی ترشیزی- نسخه خطی شامل ۴۶۸ غزل

۳۲- شیخ آذری- نسخه خطی شامل ۲۲۲ غزل

۳۳- جامی- چاپ هند (لکنهو) شامل ۹۰۳ غزل

قرن دهم

۳۴- بابافغانی- چاپ تهران شامل ۵۷۶ غزل

۳۵- هلالی جغتایی- چاپ تهران شامل ۲۴۶

۳۶- اهلی شیرازی- نسخه خطی شامل ۷۱۱ غزل

۳۷- وحشی کرمانی- چاپ تهران شامل ۲۵۴ غزل

۳۸- محتشم کاشی- چاپ هند شامل ۴۳۸ غزل

۲۹- عرفی - چاپ هند شامل ۲۶۸ غزل

قرن یازدهم

۴۰- نظیری نیشابوری- نسخه خطی شامل ۴۵۴ غزل

۴۱- ظهوری ترشیزی- چاپ هند شامل ۱۲۲۴ غزل

۴۲- کلیم کاشی- نسخه خطی شامل ۳۰۵ غزل

۴۳- صائب تبریزی- چاپ هند شامل ۲۸۶۲ غزل

قرن دوازدهم

۴۴- مشتاق- چاپ تهران شامل ۳۲۵ غزل

۴۵- عاشق اصفهانی- نسخه خطی شامل ۲۵۸ غزل

۴۶- هاتف اصفهانی- چاپ تهران شامل ۸۵ غزل

قرن سیزدهم

۴۷- معجم اصفهانی- کلیات چاپی شامل ۱۰۹ غزل

۴۸- نشاط- نسخه چاپی شامل ۲۳۳ غزل

۴۹- وصال شیرازی- چاپی شامل ۱۰۲۵ غزل

۵۰- فروغی بسطامی- دیوان چاپی شامل ۲۶۲ غزل

۵۱- ریاض همدانی- دیوان چاپی شامل ۸۰ غزل

۲- انواع اوزان معمول در غزل

همه اوزانی که در باب دوم این کتاب شمرده شده است يك ميزان در غزل فارسی بکار نمیرود، زیرا بعضی از آنها بقصیده و انواع دیگر شعر اختصاص دارد و بعضی بندرت مورد استعمال میباشد. مجموع اوزانی که اغلب در غزل فارسی بکار میرود کم و بیش بیست و پنج است و نگارنده پیش از شروع بمقایسه اوزان ادوار مختلف لازم می داند که بطور فهرست بیست وزن از آن جمله را که بیشتر معمول است بشمارد. در این فهرست بخلاف ترتیبی که در باب دوم برای تعدید و طبقه بندی اوزان اتخاذ شد از این نکته که هر وزن متفرغ از کدام بحر و مستخرج از کدام دایره است چشم پوشیده و برای تسهیل بحث آینده در ترتیب اوزان نکات زیر را مورد نظر قرار داده ام.

۱- طول وزن - کوتاهترین اوزانی که در غزل فارسی بسیار بکار میرود ده هجائی و بلندترین آنها شانزده هجائی است. در فهرست ذیل اوزان را از کوتاهترین شروع و به بلندترین آنها ختم کرده ام. وزنهای ده و یازده هجائی را کوتاه و سیزده و چهارده هجائی را متوسط و پانزده و شانزده هجائی را بلند نامیده ام.

۲- خفت و ثقل یا سبکی و سنگینی. در هر وزنی هر قدر شماره هجاهای کوتاه نسبت به هجاهای بلند بیشتر باشد آن وزن خفیف ترست و عکس آن ثقیل تر. در ترتیب ذیل اوزان خفیف و ثقیل از یکدیگر جدا شده است.

۳- تناوب اوزان. بعضی از اوزان چنانکه در باب دوم گفته شد از دوپاره مشابه تشکیل می شود که در میان آنها وقف یا سکوتی هست و در علم موسیقی اینگونه اوزان را ایقاع مفصل نام نهاده اند. اوزان متناوب بگوش ضربی تر و مرتب تر است و این نظم ثابت که بیش از انتظار صریح و آشکارست در صورت تکرار موجب ملال شنونده میشود. شاید بهمین سبب اینگونه اوزان در غزل فارسی شیوع تام نیافته است.

در فهرست ذیل اوزان متناوب را از وزنهای دیگر جدا کرده‌ام .

فهرست اوزان

در این فهرست شماره اوزان و بحور و دوایر چنانکه در باب دوم آمده است ذکر میشود تا برای آگاهی بیشتری خواننده بتواند بصفحات پیش مراجعه نماید . همچنین نام و تقطیع عروضی هر وزن قید میشود تا اگر کسی پیش از فرا گرفتن مطالب با بهای گذشته و بحسب اطلاعاتی که از عروض قدیم دارد بخواهد در این باب نظر کند فهم آن برای او دشوار نباشد . مثال هر وزن نیز از شعری معروف آورده میشود تا این بحث دقیق بر خاطر لطیف متذوقان گران نیاید .

اوزان کوتاه

(۱)

وزن سوم از دایره پانزدهم	-- ~-- ~-- --
هزج مسدس اُخرب مقبوض محذوف	مفعول مفاعیلن فعولن
بنشینم و صبر پیش گیرم	دنباله کار خویش گیرم

(۲)

وزن پنجم بحر دوم از دایره اول	-- ~-- ~-- ~-- ~--
رمل مسدس محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
بشنو از نی چون حکایت میکند	وز جدائیه‌ها شکایت میکند

(۳)

وزن چهارم بحر سوم دایره اول	-- ~-- ~-- ~-- ~--
هزج مسدس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن
الا ای آهوی وحشی کجائی	مرا با تست بسیار آشنائی

(۴)

وزن سوم بحر اول دایره سوم	-- ~-- ~-- ~-- ~--
خفیف مخبون محذوف	فاعلاتن مفاعیلن فعولن

چکنم صابری چو صبر نماند تنم از رنج صابری بگداخت

(۵)

— — — | — — — | — — — | — — —

فعالاتن فعالاتن فعلن

نه ز هجر تو امان می یابم

وزن ششم بحر سوم دایره دوم

رمل مسدس مخبون محذوف

نه ز وصل تو نشان می یابم

(۶)

— — — | — — — | — — — | — — —

مفععلن مفععلن فاعلن

رو بهکی خازن کالاش بود

وزن اول بحر اول دایره هفتم

سریع مطوی مکشوف

میوه فروشی که یمن جاش بود

(۷)

— — — | — — — | — — — | — — —

مفعول مفاعلن مفاعیلن

و ندر تو بهاه نو بخندیده

وزن دوم از دایره پانزدهم

هزج مسدس اخرب مقبوض صحیح ضرب و عروض

ای هن مه نو بروی تو دیده

(۸)

— — — | — — — | — — — | — — —

فعولن فعولن فعولن فعول

بمن باز بنمود می دست برد

وزن دوم بحر اول دایره ششم

مقتارب مثنی مقصور

مرا می دگر باره از دست برد

۴- اوزان متوسط ثقیل

(۹)

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —

مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن

وین راز سر بمهر بعالم سمر شود

وزن سوم بحر پنجم دایره سوم

مضارع مثنی اخرب مکفوف محذوف

ترسم که اشک در غم ما پرده در شود

(۱۰)

وزن دوم بحر دوم دایره اول

— — — | — — — | — — | — — | — — | — —

رمل مثنی مجذوف فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بلبلای برک گلی خوش رنگ درمنقار داشت و ندر آن برک و نوخوش ناله های زار داشت

۳- اوزان متوسط خفیف

(۱۱)

وزن دوم بحر سوم دایره سوم

— — — | — — | — — | — — | — — | — —

مجتث مخبون مجذوف مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فعلن

خوشست خلوت اگر یار یار من باشد نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد

(۱۲)

وزن دوم بحر سوم دایره دوم

— — — | — — | — — | — — | — — | — —

رمل مثنی مخبون مجذوف فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر

۴- اوزان بلند ثقیل

(۱۳)

وزن اول بحر سوم دایره اول

— — | — — | — — | — — | — — | — —

هزج مثنی سالم مفاعیلن (۴ بار)

بمژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم بیا که چشم بیمارت هزاران درد بر چینم

(۱۴)

وزن اول بحر اول دایره اول

— — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

مستفعلن (۴ بار)

رجز مثنیٰ سالم

ای از پی آشوب ما از رخ نقاب انداخته لعل تو سنگ سر زنی بر آفتاب انداخته

۵- اوزان متناوب

(۱۵)

وزن دوم بحر چهارم دایره سوم

— — | — — | — — || — — | — — | — —

مفتعلن فاعلن متفعلن فاعلن

منسرح مثنیٰ مطوی مخبون مکشوف

یک سخن از من بدان مرد سخندان برد

کیست که پیغام من بشهر شروان برد

(۱۶)

وزن دوم بحر پنجم دایره سوم

— — | — — | — — || — — | — — | — —

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

مضارع مثنیٰ اخرب صدرین

هر چشمزد زدستش داریم گوشمالی

شوریده کرد ما را عشق پری جمالی

(۱۷)

وزن اول بحر پنجم دایره چهارم

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

رجز مثنیٰ مطوی مخبون

آنکه نبات عارضش آب حیات میخورد در شکرش نگه کند هر که نبات میخورد

(۱۸)

وزن دوم بحر اول دایره دوم

--- | ~ | -- || --- | ~ | --

هزج اخرب مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
کی شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد يك نکته درین معنی گفتیم و همین باشد

(۱۹)

وزن اول بحر اول دایره چهارم

-- | ~ | ~ | ~ || -- | ~ | ~ | ~

رمل مشکول فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن
سر آن ندارد امشب که بر آید آفتابی چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

(۲۰)

وزن اول بحر سوم دایره سوم

-- | ~ | ~ | ~ || -- | ~ | ~ | ~

مجتث مخبون مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن
در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم بدین امید دهم جان که خاك کوی تو باشم

فصل دوم

مقایسه اوزان معمول غزلسرایان

اینک بمقایسه اوزانی که هریک از غزلسرایان در اشعار خود بکار برده اند میپردازیم. بطوریکه آشکارست شماره اشعار همه غزلسرایان با هم مساوی نیست تا از سنجش آنها با یکدیگر بتوان نکته ای استنباط کرد باین سبب در این مقایسه شماره نسبی در نظر گرفته شده است باین معنی که اگر فی المثل در دیوان شاعری که مجموعاً صد غزل سروده است ده غزل بوزن شماره یک (در فهرست اخیر) یافت شود گفته میشود که این شاعر ده درصد (۱۰٪) از غزلهای خود را باین وزن سروده است و اگر شاعری دیگر که دیوان او شامل پانصد غزلست ده غزل بهمین وزن سروده باشد شماره نسبی غزلهای او در این وزن فقط دو درصد (۲٪) خواهد شد. بعلاوه چون در ضمن یک غزل تغییر وزن مجاز نیست کم و بیشی شماره ابیات غزل در این سنجش اهمیتی ندارد و باین سبب تعداد غزلهایی که بهریک از اوزان سروده شده منظور است نه شماره ابیات.

اکنون شماره نسبی غزلهایی را که هر یک از شاعران در دوره های مختلف با اوزان گوناگون سروده اند در ذیل میآوریم و بر حسب ترتیبی که در فهرست اوزان غزل اتخاذ شد از وزنهای کوتاه شروع میکنیم:

۱- اوزان کوتاه

میان هشت وزن کوتاه (از شماره یک تا شماره هشت فهرست اخیر) چهار وزن نخستین در غزل مورد استعمال بیشتری دارد و چهار وزن دیگر هیچگاه نزد شاعران غزلسرا رواجی نیافته است. از این چهار وزن کم استعمال یکی که در فهرست بشماره هشت

آمده (مراهی دگر باره از دست برد - بمن باز بنمود می دست برد) آهنگی متین و حماسی دارد و مختص مثنویهای رزمی مانند شاهنامه است و باین سبب غزلسرایان آن را نپسندیده اند. دو وزن شماره ۵ و ۶:

هانفی از گوشه میخانه دوش _____ گفت بیخشند گنه می بنوش

مرد عشق تو بغم هم در دست دردمند تو بالا پروردست
بیش از حد خفیف است و شعر سرودن بر میزان آنها چندان سهولت ندارد.
وزن شماره هفت:

دیدی که وفا بجا نیاوردی رفتی و خلاف دوستی کردی
بسبب عدم تناسب ارکان بگوش گران و نامطبوع است و باین سبب از قرن هفتم به بعد تقریباً منسوخ شده است.
بنابراین نخست چهار وزن کوتاه که معمول ترست و سپس چهار وزن کم استعمال در جدولهای ذیل ذکر میشود:

وزن شماره ۱

(ای زلف تو هر خمی کمندی چشمت بکر شمه چشم بندی)

ثُمَّهٔ اول قرن ششم شمارهٔ نسبی غزلها

۱/۶۶ امیر معزی

۱۴/۸۷ ابوالفرج رونی

۳/۳۳ عبدالواسع جبلی

۱۲/۸۲ عمادی شهر یاری

۱۴/۸۱ ادیب صابر

۹/۷۴ سنائی

حد متوسط استعمال وزن فوق در این دوره ۹/۵۴

نیمه دوم قرن ششم:

۹/۲۴ انوری

۶/۳۵	جمال‌الدین عبدالرزاق
۶/۸۶	مجیر بیلقانی
۹/۰۱	خاقانی
۸/۷۷	نظامی
۱۳/۲۲	عطار
۸/۹۰	حد متوسط استعمال وزن در این دوره
	قرن هفتم :
۴/۴۰	کمال اسمعیل
۹/۳۴	مجمد همگر
۴/۰۶	نزاری قهستانی
۵/۵۳	سعدی
۰/۷۵	همام تبریزی
۱۷/۴۰	عراقی
۶/۹۱	حد متوسط در قرن هفتم
	نیمه اول قرن هشتم :
۴/۷۸	امیر خسرو دهلوی
۵/۲۹	جلال طیب شیرازی
۶/۰۶	خواجه حسن دهلوی
۱/۵۰	اوحدی
۱/۲۶	میر کرمانی
۱/۵۹	خواجوی کرمانی
۳/۴۱	حد متوسط در نیمه اول قرن هشتم
	نیمه دوم قرن هشتم :
—	ناصر بخاری

۰/۲۵	سلمان ساوجی
۳/۲۵	کمال خجندی
۳/۵	حافظ
۴/۰	شیرین مغربی
۲/۲۰	حد متوسط در نیمه دوم قرن هشتم
	قرن نهم :

۱/۶۷	شاه قاسم انوار تبریزی
۰/۴۲	کاتبی ترشیزی
۲/۲۵	شیخ آذری
۱/۷۷	جامی
۱/۵۲	حد متوسط در قرن نهم
	قرن دهم :

۰/۵۲	باباافغانی
۰/۴۰	هاللی جغتایی
۰/۲۸	لهلی شیرازی
۱/۱۴	محتشم کاشی
۱/۴۹	عرفی
—	وحشی بافقی
۰/۶۴	حد متوسط در قرن دهم
	قرن یازدهم :

۵/۰۶	ظهوری ترشیزی
۱/۶۳	کلیم کاشی
۱/۹۸	نظیری نیشابوری
۰/۲۴	صائب
۲/۲۳	حد متوسط در قرن یازدهم

قرن دوازدهم:

۳/۰۸	مشتاق
۵/۰۳	عاشق
۵/۸۷	هاتف

۴/۶۶

حد متوسط در قرن دوازدهم

قرن سیزدهم:

۴/۶۲	معجم اصفهانی
۳/--	نشاط
۲/۳۴	وصال
۱/۵۲	فروغی بسطامی
—	ریاض همدانی

۴/۴۹

حد متوسط در قرن سیزدهم

از يك نظر بجداول گذشته ممكن است خواننده ناشکيبا اختلافات را مورد توجه قرار دهد و بينديشد که نگارنده بيهوده ميکوشد تا ارتباطی میان غزلسرایان هر دوره از لحاظ اختيار وزن پيدا کند، اما با توجه بيشتری مشابهاً بيش از اختلافات آشکار ميشود و نويسنده پيش از آنکه بذکر روابط پردازد و از اين تحقيق نتیجه بگيرد مناسب تر مي بيند که صورت مقايسه اوزان ديگر را نيز بياورد و سپس به بحث در اين باب ورود کند.

وزن شماره ۲

(بشنو از نی چون حکایت میکند وزن جدائیها شکایت میکنند)

نیمه اول قرن ششم: شماره نسبی غزلها

۱/۶۶	امیر معزی
۱۶/۶۶	ابوالفرج رونی

۳/۳۳	عبدالواسع جبلی
۲/۵۶	عمادی شهر یاری
۱۴/۸۱	ادیب صابر
۷/۶۰	سنائی
۷۱۷۷	حد متوسط در نیمه اول قرن ششم
	نیمه دوم قرن ششم :
۱۷/۴۹	انوری
۱۱/۵۶	جمال الدین عبدالرزاق
۷/۸۴	مجیر بیلقانی
۷/۴۷	خاقانی
۵/۲۵	نظامی
۲۱/۱۶	عطار
۱۱،۷۹	حد متوسط در نیمه دوم قرن ۶
	قرن هفتم
۵/۶۶	کمال اسمعیل
۱/۸۶	مجد همگر
۳/۲۵	نزاری قهستانی
۳/۷۰	سعدی
۵/۳۰	همام تبریزی
۱۱/۴۶	عراقی
۵/۴۰	حد متوسط در قرن هفتم
	نیمه اول قرن هشتم
۲/۸۹	امیر خسرو دهلوی
۲/۳۵	جلال طبیب شیرازی

۷/۷۹	خواجه حسن دهلوی
۵/۵۶	اوحدی
۱/۰۱	میر کرمانی
۱/۳۶	خواجوی کرمانی
۳/۴۹	حد متوسط در نیمه اول قرن هشتم
	نیمه دوم قرن هشتم
۲/۴۸	ناصر بخاری
۲/۳۱	سلمان ساوجی
۴/۰۲	کمال خجندی
۱/۷۵	حافظ
۳/۵۰	مغربی
۴/۶۱	حد متوسط در نیمه دوم قرن هشتم
	قرن نهم:
۲/۵۱	شاه قاسم انوار
۰/۲۱	کاتبی ترشیزی
-	آذری
۲/۸۵	جامی
۱/۴۹	حد متوسط در قرن نهم
	قرن دهم:
-	بابا فغانی
۰/۴۰	هالالی جغتائی
-	اهلی شیرازی
-	محدثم کاشی
۰/۳۷	عرفی
۰/۷۸	وحشی
۰/۴۵	حد متوسط در قرن دهم

قرن یازدهم:

۵/۵۵	ظهوری ترشیزی
۰/۹۸	کلیم کاشی
۱/۹۸	نظیری نیشابوری
۰/۲۷	صائب
۳/۹۹	حد متوسط در قرن یازدهم

قرن دوازدهم

۰/۶۱	مشتاق
-	عاشق
-	هاتف
۰/۳۰	حد متوسط در قرن دوازدهم

قرن سیزدهم:

۴/۶۲	مجمهر اصفهانی
۶/-	نشاط
۲/۴۳	وصال
۰/۷۶	فروغی بسطامی
۲/۵۰	ریاض همدانی
۳/۳۶	حد متوسط در قرن سیزدهم

وزن شماره ۳

بیا گریه ز چشم من بیاموز)	(الای ابر گوینده بنوروز
شماره نسبی غزلها	نیمه اول قرن ششم
۱/۶۶	امیر معزی
۲۵/۹۰	ابوالفرج رونی
۰/۶۶	عبدالواسع جبلی

۱۲/۸۲	عمادی شهر یاری
۳/۷۰	ادیب صابر
۵/۱۰	سنائی
۸/۳۰	حد متوسط استعمال وزن فوق در این دوره
	فیلمه دوم قرن ششم
۱۱/۸۸	انوری
۱۰/۹۸	جمال الدین عبدالرزاق
۸/۸۲	مجیر بیلقانی
۶/۱۴	خاقانی
۱۴/۰۵	نظامی
۱۰/۳۱	عطار
۱۰/۳۶	حد متوسط
شماره نسبی غزلها	قرن هفتم
۱۳/۰۶	مجد همگر
۱۳/۵۸	کمال اسمعیل
۸/۹۴	نزاری
۵/۵۳	سعدی
۱۲/۱۲	همام تبریزی
۱۱/۸۶	عراقی
۱۰/۸۵	حد متوسط
	فیلمه اول قرن هشتم
۶/۸۹	امیر خسرو دهلوی
۱۰/۷۰	جلال طیب
۹/۲۸	خواجہ حسن دهلوی
۲/۶۳	اوحدی کرمانی
۳/۵۵	میر کرمانی

خواجوى كرماني

حد متوسط

نيمه دوم قرن هشتم

ناصر بخاري

سلمان ساوجي

كمال خجندی

حافظ

مغربي

حد متوسط

قرن نهم

شاه قاسم انوار تبريزي

كاتبی ترشيزي

شيخ آذري

جامي

حد متوسط

قرن دهم

بابا فغانی

هالالی جغتائی

اهلی شیرازی

مجتشم کاشی

عرفی شیرازی

وحشی بافقی

حد متوسط

۷/۵۳

۶/۶۴

۴/۶۱

۱/۲۸

۷/۲۷

۵/۶۰

۸/۵۰

۵/۴۵

۱۰/۴۸

۲/۵۶

۳/۶۰

۶/۶۴

۵/۸۲

۰/۸۳

۰/۴۰

۰/۵۶

۰/۴۵

۱/۸۶

۱/۹۰

۱/۰۰

قرن یازدهم

۶/۲۹	ظهوری ترشیزی
۰/۹۸	کلیم کاشی
۱/۷۶	نظیری نیشابوری
۰/۵۲	صائب
۳/۳۹	حد متوسط
	قرن دوازدهم
۵/۵۳	مشتاق اصفهانی
۲/۷۱	عاشق اصفهانی
۱/۱۷	هاتف
۳/۱۴	حد متوسط
	قرن سیزدهم
۱۲/۸۴	معجم اصفهانی
۷/۲۹	نشاط
۵/۹۰	وصال
۱/۹۰	فروغی
۵/-	ریاض
۶/۵۸	حد متوسط

وزن شماره ۴

(طمع وصل تو مجالم نیست	خسه زین قصه جز خیالم نیست)
نیمه اولی قرن ششم	شماره نسبی غزلها
امیر معزی	۵/-
ابوالفرج رونی	۱۱/۱۱
عبدالواسع جبلی	۸/-
عمادی شهر یاری	۲۸/-

۳/۷	ادیب صابر
۸/۹۶	سنائی
۱۰/۷۴	حد متوسط
	نیمه دوم قرن هشتم
۱۹/۱۴	انوری
۱۸/۴۹	جمال الدین عبدالرزاق
۶/۸۶	مجیر بیلقانی
۹/۲۳	خاقانی
۱/۷۵	نظامی
۱۰/۹۸	عطار
۱۱/۰۷	حد متوسط
	قرن هفتم
۱۸/۲۴	کمال اسمعیل
۷/۴۷	مجدد همگر
۱/۶۲	نزاری قهستانی
۵/۳۷	سعدی
۱/۵۱	همام تبریزی
۹/۰۹	عراقی
۷/۲۱	حد متوسط
	نیمه اول قرن هشتم
۴/۱۱	امیر خسرو دهلوی
۲/۳۵	جلال طیب
۷/۳۰	خواجہ حسن دهلوی
۴/۶۳	اوحدی

۱/۲۶	میر کرمانی
۲/۶۶	خواجوی کرمانی
۳/۷۱	حد متوسط
	نیمه دوم قرن هشتم
۴/۲۴	ناصر بخاری
۰/۲۵	سلمان ساوجی
۸/۰۹	کمال خجندی
۱/۵۷	حافظ
۰/۵۰	مغربی
۲/۷۳	حد متوسط
	قرن نهم
۴/۸۲	شاه قاسم انوار تبریزی
۲/۷۷	کاتبی ترشیزی
۰/۴۵	شیخ آذری
۴/۴۲	جامی
۳/۱۱	حد متوسط
	قرن دهم
۰/۵۲	بابا فغانی
۱/۲۱	هلالی جغتائی
۰/۴۲	اهلی شیرازی
۰/۹۱	محشم کاشی
۱/۸۶	عرفی
۱/۹۰	وحشی بافقی
۱/۱۲	حد متوسط

قرن یازدهم :

۱۲/۸۲	ظهوری ترشیزی
۱/۳۱	کلیم کاشی
۳/۰۸	نظیری نیشابوری
۰/۵۵	صائب تبریزی
۴/۴۴	حد متوسط
	قرن دوازدهم
۲/۴۶	مشتاق اصفهانی
—	عاشق
۲/۳۵	هاتف
۱/۶۰	حد متوسط
	قرن سیزدهم
۳/۶۷	مبجم اصفهانی
۳/—	نشاط
۲/۱۳	وصال
۱/۵۲	فروغی
۲/۵۰	ریاض
۲/۵۶	حد متوسط

از ملاحظه دقیق ارقام فوق نکات ذیل را میتوان استنباط کرد :

۱ - در هر دوره شماره نسبی غزلهاییکه هر يك از شاعران بیکی از اوزان چهار گانه سروده اند بهم نزدیک است . مثلاً در قرن دهم هیچیک از غزلسرایان دو درصد از اشعار خود را هم بر اوزان شماره ۳ و شماره ۴ سروده اند و حال آنکه در دو نیمه قرن ششم و در قرن هفتم بعضی از شاعران نزدیک به بیست درصد از مجموع دیوان خود را بر یکی از این دو وزن ساخته اند .

۲- در قرن ششم، خاصه در نیمه اول آن، اختلاف سلیقه شاعران در اتخاذ اوزان بیش از اغلب ادوار دیگرست. شاید یکی از علل این اختلاف این باشد که در دوره مزبور هنوز غزل شیوه خاصی پیدا نکرده تا همه از آن تبعیت نمایند و هر شاعری در جستجوی راهی است. علت دیگر ممکن است نقص یا خلط دواوینی که از شاعران این دوره باقیمانده است بوده باشد.

۳- در ادوار دیگر نیز گاهی چند شاعر از حیث شماره نسبی غزلها در یکی از اوزان با هم اختلاف بسیار دارند. یکی از علل این اختلاف بعد مکان زندگی شاعران از یکدیگرست زیرا چنانکه در صفحات بعد نیز خواهیم دید در هر يك از نواحی ایران ذوق و سلیقه ای خاص رواج داشته و شاعرانی که در يك ناحیه میزیسته اند از لحاظ اتخاذ اوزان بیشتر با هم نزدیکی دارند؛ مثلاً اگر اوزان معمول انوری و عطار را که هر دو از خراسانند با هم بسنجیم از این حیث قرابت بسیاری میان ایشان مشاهده میکنیم در همین چهار وزن صورت مقایسه شماره نسبی غزلهای این دو شاعر بدین قرار است:

وزن شماره ۱	وزن شماره ۲	وزن شماره ۳	وزن شماره ۴	
۹/۲۴	۱۷/۴۹	۱۱/۸۸	۱۹/۱۴	انوری
۱۳/۲۲	۲۱/۱۶	۱۰/۳۱	۱۰/۹۸	عطار

همین قرابت میان دو شاعر دیگر این زمان که در نواحی آذربایجان میزیسته اند یعنی خاقانی و مجیر بیلقانی وجود دارد:

وزن شماره ۱	وزن شماره ۲	وزن شماره ۳	وزن شماره ۴	
۶/۸۶	۷/۸۴	۸/۸۲	۶/۸۶	مجیر بیلقانی
۹/۰۱	۷/۴۷	۶/۱۴	۹/۲۳	خاقانی

و چنانکه دیده میشود دو شاعر آذربایجانی کمتر از دو شاعر خراسانی باین اوزان کوتاه تمایل داشته اند. یعنی چهار وزن فوق در نیمه دوم قرن ششم در خراسان بیشتر معمول و مورد پسند ذوق بوده است.

۴- بعضی از شاعران از لحاظ ذوق اتخاذ وزن با معاصران اختلاف داشته و

بادوار پیش از خود نزدیکترند. این اختلاف یا نتیجه آنست که به نسل بیشتر تعلق دارند و زمان در ایشان کمتر تأثیر کرده و یا بسبب آنست که تابع و پیرو یکی از شاعران بزرگ متقدم میباشند و این پیروی که اغلب از جهات دیگر هم آشکار است در اوزانی که بکار برده اند مؤثر واقع شده است. از دسته اول بطور نمونه کمال اسمعیل را میتوان ذکر کرد که اگر چه در قرن هفتم زیسته اما اوزان غزلهای او به اوزان معمول در نیمه دوم قرن ششم نزدیکتر است و این نکته را از طرز بیان و ترکیب الفاظ و سنج معانی که ابداع میکند نیز میتوان بخوبی دریافت. از دسته دوم عراقی را بنمونه ذکر میکنیم که چون شاعری عارف است از عطارها تأثر شده و اوزان غزلهای او از اوزان معمول قرن هفتم دور و به عطار بیشتر نزدیکی دارد.

۵ - بدیهی است که تقسیم جریانهای ادبی به قرون امری اعتباری است و گر نه هیچیک از اینگونه تحولات از آغاز قرن شروع و پایان آن ختم نمیشود؛ بعلاوه تحولات ادبی هم مانند همه تغییرات اجتماعی هرگز یکباره و ناگهان وقوع نمییابد بلکه همیشه دوره فترتی میان دو حال فاصله است تا در آن دوره رسم یاعادت و یا ذوق و سلیقه نو بتدریج غلبه کند و درست جای گیر شود.

در تحول اوزان غزل نیز همین نکته بخوبی آشکارست. در هر دوره بعضی از زمان خود واپس مانده و بعضی دیگر پیشرو و راهبر بوده اند. اگر به دواوینی که اکنون از شاعران در دست است اعتماد کنیم باید گفت که امیر معزی و عبدا لواسع جبلی و عمادی شهریار در نیمه اول قرن ششم از لحاظ ترك اوزان کوتاه و قبول وزنهای متوسط خفیف (چنانکه در صفحات بعد خواهیم دید) پیشرو غزلسرایان قرن هفتم بوده اند و بعکس ایشان کمال اسمعیل و عراقی در قرن هفتم از واپس ماندگان قرن ششم بشمار میروند.

۶ - شاعران بزرگ هر دوره کسانی هستند که در افراط و تفریط تمایلات زمان تعادلی بوجود آورده و یا زباده رویها را تعدیل کرده اند. این نکته در بررسی اوزان معمول غزلسرایان بار دیگر اثبات میشود. در هر يك از این ادوار شماره نسبی غزلهای شاعران بزرگ در هر وزن بحد متوسط استعمال همان وزن در زمان ایشان بسیار نزدیک است. جدول آئینده این معنی را آشکارا نشان میدهد:

وزن شماره ۹	وزن شماره ۲	وزن شماره ۳	وزن شماره ۴	
۹/۵۴	۷/۷۷	۸/۳۰	۱۰/۷۴	حد متوسط نیمه اول قرن ششم سنائی
۹/۷۴	۷/۶۰	۵/۱۰	۸/۹۶	
۶/۹۱	۵/۲۰	۱۰/۸۵	۷/۲۱	حد متوسط قرن هفتم سعدی
۵/۵۳	۳/۷۰	۵/۵۳	۵/۳۷	
۲/۲۰	۲/۶۱	۵/۴۵	۲/۷۳	حد متوسط نیمه دوم قرن هشتم حافظ
۳/۵	۱/۷۵	۵/۶۰	۱/۵۷	
۱/۵۲	۱/۳۹	۵/۸۲	۳/۱۱	حد متوسط قرن نهم جامی
۱/۷۷	۲/۸۵	۶/۶۴	۴/۴۲	

تنها در وزن شماره ۳ سعدی بیش از ۵٪ با حد متوسط زمان خود اختلاف دارد و علت این امر آنست که در قرن هفتم دو شاعر (عراقی و کمال اسمعیل) بقرن پیشتر متمایلند و اوزان کوتاه را بکثرت استعمال کرده‌اند. اینجا باید گفت سعدی در تغییر ذوق زمانه موثر شده و دلیل آشکار این دعوی آنکه پس از سعدی نیز از استعمال وزن فوق کاسته شده است.

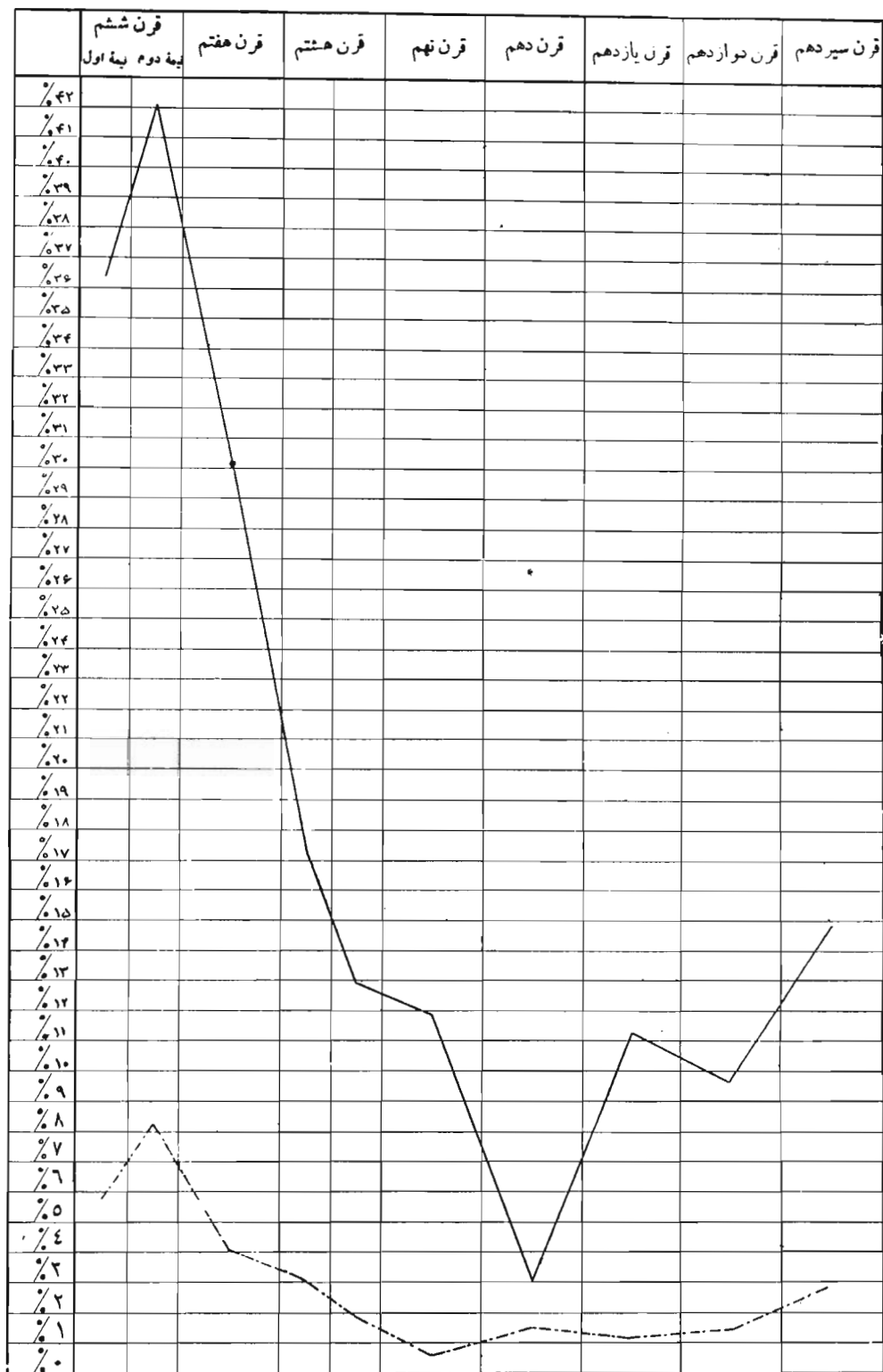
۷- نتیجه‌ای که از مبحث فوق درباره استعمال این چهار وزن کوتاه در غزل فارسی میتوان گرفت اینست.

در نیمه اول قرن ششم غزلسرایان باین چهار وزن کوتاه اقبالی داشته‌اند بطوریکه از مجموع آثار غزلسرایان این دوره ۳۶/۳۵ درصد بچهار وزن فوق سروده شده‌است.

در نیمه دوم قرن ششم این تمایل اندکی فزونی یافته و شماره نسبی غزلهایی که باین وزن‌ها سروده شده تا ۴۲/۱۲ در صد ترقی کرده است. سپس تا قرن دهم بتدریج میزان استعمال این اوزان نقصان پذیرفته باین طریق که در قرن هفتم به ۳۰/۱۷ و در نیمه اول قرن هشتم به ۱۷/۲۵ و از نیمه دوم آن قرن به ۱۲/۹۹ و در قرن نهم به

اوزان کوتاه

(نمودار شماره ۱)



چهار وزن کوتاه نخستین (از ۱ تا ۴) ————— چهار وزن کوتاه دوم (از ۵ تا ۸)

۱۱/۸۴ و در قرن دهم به ۳/۰۱۵ در صد رسیده است. در قرن یازدهم باز در غزل اندك تمایلی باوزان کوتاه فوق مشهود میگردد و در قرن ۱۳ این تمایل کمی افزونی مییابد. شماره نسبی غزلهایی که باین چهار وزن سروده شده در قرن یازدهم ۱۱/۲۵ و در قرن دوازدهم ۹/۵۹ و در قرن سیزدهم ۱۴/۷۹ در صد می باشد. روی هم رفته چنانکه پیداست با تحولاتی که در این هشت قرن در شعر فارسی واقع شده این چهار وزن کوتاه مقام خود را در غزل از دست داده است (به نمودار شماره يك مراجعه شود).

چهار وزن کوتاه که در فهرست اوزان غزل (ص ۱۵۴) بشمار های ۵ و ۶ و ۷ و ۸

ثبت شده اینهاست :

وزن شماره ۵ =	زیر بار ستمت میمیرم	روی در روی غمت میمیرم
۶ « « =	نیمه شبی سیم برم نیم مست	نعره زنان آمد و در را شکست
۷ « « =	دیدم که وفا بجا نیاوردی	رفتی و خلاف دوستی کردی
۸ « « =	مرا می دگر باره از دست برد	بمن باز بنمود می دستبرد

این چهار وزن چنانکه در آغاز بحث راجع با استعمال اوزان کوتاه گفته شد هیچگاه در غزل رواجی نیافته و باین سبب در اینجا از ذکر میزان استعمال هر يك از این اوزان بطور جدا گانه خودداری میکنیم و فقط حد متوسط استعمال مجموع این چهار وزن را در هر يك از ادوار ده گانه میآوریم :

دورها	حد متوسط استعمال چهار وزن
نیمه اول قرن ششم	۵/۶۴
نیمه دوم قرن ششم	۸/۲۸
قرن هفتم	۴/۰۴
نیمه اول قرن هشتم	۳/۰۴
نیمه دوم قرن هشتم	۱/۸۴
قرن نهم	۰/۵۶
قرن دهم	۱/۴۸

۱/۱۲

قرن یازدهم

۱/۴۰

قرن دوازدهم

۲/۸۴

قرن سیزدهم

چنانکه از ارقام بالاستفاد میشود میزان استعمال این چهار وزن در همه ادوار بسیار قلیل بوده است. اما با اینحال نظیر همان تحولی که در استعمال چهار وزن اولی رخ داده اینجا نیز آشکارست. یعنی در نیمه اول قرن ششم این اوزان اندکی مورد تمایل غزل سرایان بوده و در نیمه دوم این قرن تمایل مزبور رو به فزونی رفته سپس باز تنزل کرده تا در قرن نهم که به ضیض رسیده و از قرن دهم اندک ترقی غیر محسوسی در استعمال چهار وزن فوق حاصل شده اما سرانجام مقدار استعمال مجموع آنها در همه آثار غزلسرایان قرن سیزدهم بسه درصد نیز نرسیده است.

۴- اوزان متوسط ثقیل

در اینجا مراد از اوزان متوسط ثقیل دو وزن ذیل است:

۱- وزن شماره (۹)

— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

ترسم که اشک در غم ما پرده در شود وین راز سر بمهر بعالم سمر شود

۲- وزن شماره (۱۰)

— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

بلبلی برك گلی خوش رنگ در منقار داشت

و ندران برك و نوا خوش ناله های زار داشت

بظاهر ممکن است این ایراد بنظر برسد که میان دو وزن فوق مشابهتی نیست و بیهوده آندو اینجا پهلوی هم قرار گرفته و یکجا سنجیده میشود. زیرا در وزن نخستین که میزان آن دارای چهارده هجاست نسبت هجا های کوتاه به جاهای بلند

$\frac{7}{8}$ است و در وزن دومی که ۱۵ هجائی است این نسبت معادل $\frac{4}{9}$ میباشد بنا بر این وزن دومی بسیار خفیفتر از وزن اول میباشد.

این نکته صحیح است اما وزن اول در استعمال اغلب تغییر میپذیرد و بر حسب قاعده هفتم که در فصل اختیارات شاعری ذکر شد دو هجای کوتاه میانین بیک هجای بلند تبدیل میگردد و باین طریق نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند مساوی $\frac{4}{9}$ میگردد که از حیث خفت و نقل بوزن دومی بسیار نزدیک است مثال:

مست شبانه بودم افتاده بیخبر

— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

بهین سبب دو وزن فوق در هر دوره از حیث میزان استعمال بایکدیگر متناسبند. اینک چگونگی استعمال این دو وزن در هر یک از ادوار:

وزن شماره ۹	وزن شماره ۱۰	نیمه اول قرن ششم
۱۱/۶۶	۱۱	معزی
۵/۵۵	—	ابوالفرج رونی
۱۳/۳۳	۱۸	عبدالواسع جبلی
۷/۶۸	۱۰/۲۵	عمادی شهر یاری
۱۸/۵۱	۷/۴۰	ادیب صابر
۴/۶۰	۲۶/۳	سنائی
۱۰/۴۴	۱۴/۱۶	حد متوسط در این دوره
نیمه دوم قرن ششم		
۷/۶۰	۲/۳۱	انوری
۹/۲۴	۲/۳۱	جمال الدین عبدالرزاق
۹/۲۱	۱۱/۷۶	مجیر بیلقانی
۱۳/۶۱	۵/۸۴	خاقانی
۱/۷۵	۵/۲۵	نظامی

۵/۱۶	۴/۹۳	عطار
۷/۷۶	۴/۷۴	حد متوسط
		قرن هفتم:
۸/۸۰	۱/۲۶	کمال اسمعیل
۱۱/۲۲	۶/۵۳	مجدد همگر
۷/۳۱	۲/۴۳	نزاری
۱۱/۷۰	۶/۸۰	سعدی
۷/۵۷	۱۲/۱۲	همام
۳/۵۵	۴/۷۳	عراقی
۸/۴۶	۵/۶۴	حد متوسط
		نیمه اول قرن هشتم
۱۲/۵۶	۱۰/۰۱	امیر خسرو دهلوی
۶/۴۷	۱۴/۷۰	جلال طیب
۱۰/۱۴	۹/۵۲	خواجوی حسن دهلوی
۱۳/۳۲	۸/۶۸	اوحدی
۱۸/۰۲	۱۰/۶۵	میر کرمانی
۸/۸۸	۹/۵۸	خواجه کرمانی
۱۱/۵۶	۱۰/۵۴	حد متوسط
		نیمه دوم قرن هشتم
۱۱/۷۰	۱۴/۵۴	ناصر بخاری
۸/۲۲	۲۰/۳۰	سلیمان ساوجی
۹/۳۸	۱۲/۶۴	کمال خجندی
۱۴/۵۰	۶/۵	حافظ
۶/۵۰	۱۶/۵۰	معربی
۱۰/۰۶	۱۴/۰۸	حد متوسط
		قرن نهم:
۱۴/۴۷	۶/۴۹	شاه قاسم انوار

۱۱/۷۵	۲۰/۲۹	کاتبی
۱۵/۷۶	۱۹/۸۲	آذری
۱۵/۷۲	۱۹/۹۳	جامی
۱۴/۴۲	۱۶/۶۳	حد متوسط
		قرن دهم :
۲۷/۲۵	۱۴/۷۵	بابا فغانی
۱۵/۰۴	۲۶/۰۶	هلالی جغتائی
۱۷/۳۷	۱۹/۱۲	اهلی شیرازی
۱۲/۴۱	۲۰/۳۲	مجتشم
۲۳/۱۳	۱۶/۷۹	عرفی
۱۷/۷۰	۲۲/۴۰	وحشی
۱۸/۸۱	۱۹/۹۰	حد متوسط
		قرن یازدهم :
۱۱/۸۴	۱۲/۸۲	ظهوری ترشیزی
۱۶/۶۵	۲۲/۸۷	کلیم
۱۸/۷۲	۱۷/۶۲	نظیری
۱۷/۱۵	۲۷/۱۷	صائب
۱۶/۰۹	۴۰/۱۴	حد متوسط
		قرن دوازدهم :
۸/۶۱	۹/۸۴	مشتاق
۱۰/۸۴	۵/۰۳	عاشق
۷/۰۵	۹/۴۱	هاتف
۸/۸۳	۸/۰۹	حد متوسط
		قرن سیزدهم :
۱۱-/	۶/۴۲	مبجر

نشاط	۸/۱۵	۹/۴۴
وصال	۸/۱۶	۱۱/۶۸
فروغی	۶/۱۰	۱۰/۳۰
ریاض	۱/۲۵	۱۲/۵۰
حد متوسط	۶/۰۹	۱۰/۹۸

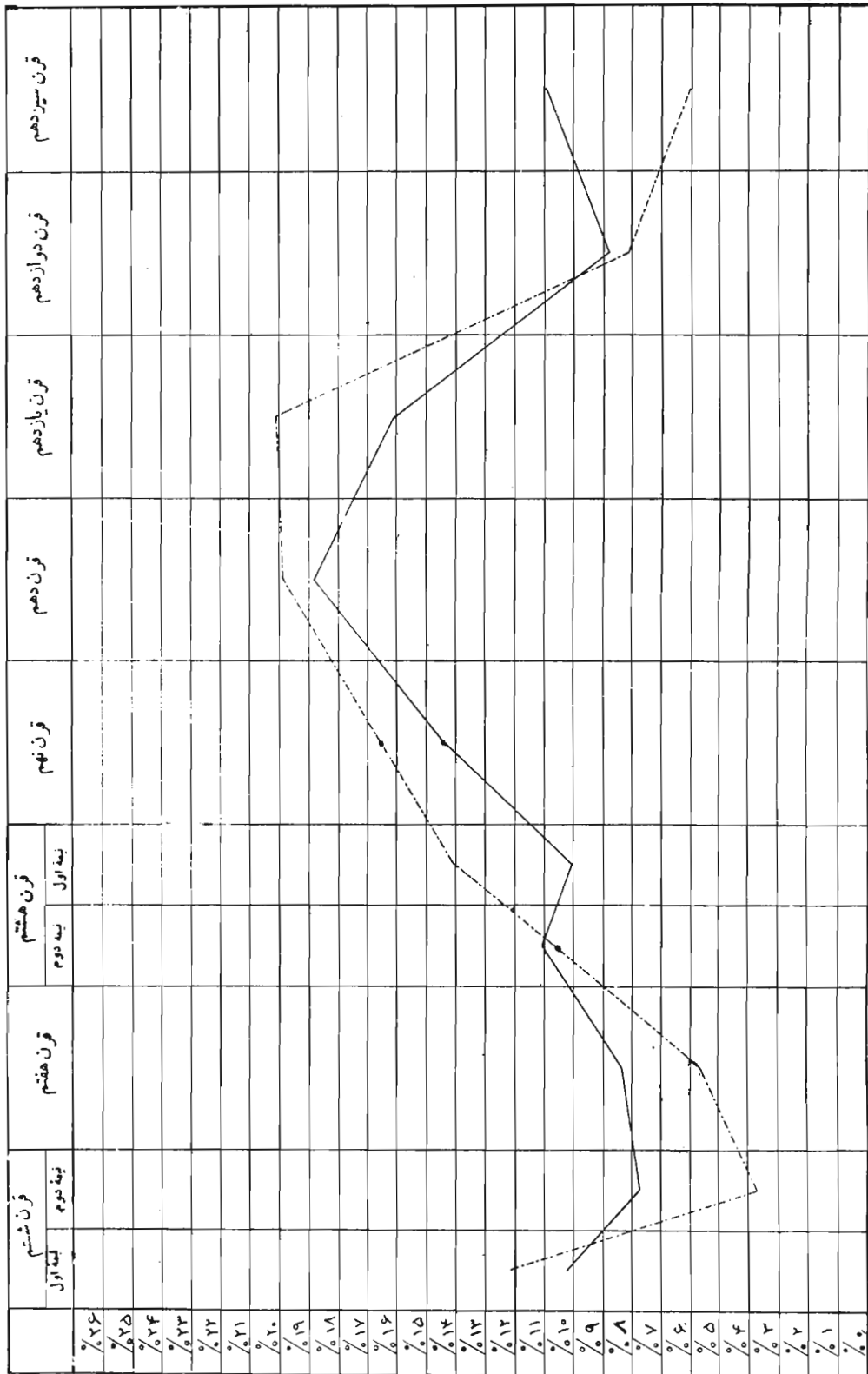
در باره استعمال این دو وزن نکات زیر را باید متذکر شد :

۱ - وزن شماره ۱۰ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) در نیمه اول قرن ششم در غزل مورد استعمال بسیار داشته و حتی سنائی ۲۶/۲ درصد از غزلیهای خود را بر این وزن سروده است . حد متوسط استعمال وزن فوق در این دوره ۱۲/۱۶ درصد میباشد . در نیمه دوم قرن ششم از اقبال غزلسرایان باین وزن کاسته شده و سبب آن چنانکه دیدیم توجه بسیار شاعران این دوره باوزان کوتاه است . حد متوسط استعمال این وزن در نیمه دوم قرن ششم ۳/۷۲ درصد بوده سپس در قرن هفتم بر این مقدار اندکی افزوده و به ۵/۶۴ رسیده است زیرا در این دوره غزلسرایان باوزان خفیف متمایل شده اند (بمبحث سوم این فصل مراجعه شود) در نیمه اول قرن هشتم باز استعمال بحر رمل مشمن مقصور در غزل شیوع یافته و حد متوسط آن به ۱۰/۵۲ درصد رسیده و سپس تا قرن یازدهم قوس صعودی را طی کرده چنانکه حد متوسط استعمال آن در نیمه دوم قرن هشتم ۱۴/۰۸ و در قرن نهم ۱۶/۶۳ و در قرن دهم ۱۹/۹۰ و در قرن یازدهم ۲۰/۱۲ درصد بوده است .

در قرن دوازدهم تعدی که غزلسرایان بانحراف از شیوه شاعران قرن دهم و یازدهم داشته اند موجب تقلیل یافتن رواج وزن فوق شده و حد متوسط آن به ۸/۰۹ درصد رسیده است . در قرن سیزدهم نیز تبعیت اکثر غزلسرایان از سعدی و حافظه و جب گشته که حد متوسط استعمال این وزن از ۶/۰۱ درصد بالا نرود (رجوع شود بنمودار شماره ۳) .

۲ - وزن شماره ۹ (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) نیز مانند وزن شماره ۱۰ در نیمه اول قرن ششم باعتدال در غزل مورد استعمال یافته و حد متوسط شیوع آن

اوزان متوسط ثقیل



وزن شماره ۹ = معقول فاعلات مفاعیل فاعلن

وزن شماره ۱۰ = فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلن

به ۱۰/۲۲ در صد رسیده سپس در نیمه دوم آن قرن بهمان سبب که در باره وزن سابق گفته شد به ۷/۷۶ در صد تنزل کرده است. در قرن هفتم که شاعران غزل سرا بیشتر باوزان متوسط خفیف رواج بوده اند چون این وزن از بحر رمل مشمن مقصور کوتاه تر و خفیف تر است بیشتر رواج یافته و به ۸/۳۶ در صد رسیده و در نیمه اول قرن هشتم نیز بهمین سبب بر مقدار استعمال آن تا ۱۱/۰۶ در صد افزوده شده است. در نیمه دوم قرن هشتم که آغاز کثرت رواج بحر رمل مشمن محذوف است اندک تخفیفی در استعمال این وزن حاصل شده و به ۱۰/۰۶ رسیده و در قرون نهم و دهم و یازدهم میزان استعمال آن بموازات وزن شماره ۱۰ (رمل مقصور یا محذوف) بیشتر شده و بترتیب در این سه قرن از ۱۴/۴۲ به ۱۸/۸۱ و بعد به ۱۶/۰۹ در صد رسیده است. در قرن دوازدهم میزان رواج این وزن نسبت بقرن پیش بنصف تقلیل یافته (۸/۸۳ درصد) و سبب آن چنانکه ذکر شد تعدد غزلسرایان این دوره در متروک گذاشتن شیوه شاعران دو قرن پیش از خود میباشد. در قرن سیزدهم باز این وزن شروع بیشتری نباید زیرا چنانکه مکرر گفته شد غزلسرایان این قرن اکثر از حافظ و سعدی تقلید و پیروی میکنند و آن دو غزلسرای بزرگ باین وزن توجه داشته و آنرا بسیار بکار میبردند (رجوع بنمودار شماره ۳).

۳ - مشابهت ذوق شاعرانیکه در یک ناحیه میزیسته اند در چگونگی بکار بردن این دو وزن نیز مشاهده میشود چنانکه در نیمه دوم قرن ششم میزان استعمال این دو وزن در غزل های عطار و انوری باهم نزدیکتر است :

وزن شماره ۱۰	وزن شماره ۹	
۲/۳۱	۷/۶۰	انوری
۴/۹۳	۵/۱۶	عطار

و همچنین است حال شاعران ناحیه شمال غربی و مغرب ایران یعنی مجیر بیلقانی و خاقانی و اختلافی که میان نظامی و دو شاعر فوق در استعمال وزن شماره ۹ وجود دارد شاید بنقص دیوان غزلیات او مربوط باشد.

۴ - در چگونگی استعمال این دو وزن نیز دیده میشود که کمال اسمعیل و عراقی شاعران قرن هفتم از معاصران خود دور و بشاعران دوره پیش نزدیکترند کمال اسمعیل پدرش جمال الدین عبدالرزاق نزدیکتری دارد و عراقی بعطار متمایل است. چنانکه

در جدول ذیل مشاهده میشود :

وزن شماره ۹	وزن شماره ۱۰	
۹/۲۴	۲/۳۱	جمال الدین عبدالرزاق
۸/۸۰	۱/۲۶	کمال الدین اسمعیل
۵/۱۶	۴/۹۳	عطار
۳/۵۵	۴/۷۳	عراقی

میان حافظ و سعدی نیز علی رغم تمایل زمان همین قرابت وجود دارد یعنی میتوان گفت که حافظ در استعمال اوزان از سعدی متأثر است :

وزن شماره ۹	وزن شماره ۱۰	
۱۱/۷۰	۶/۸۰	سعدی
۱۴/۵۰	۶/۵۰	حافظ

این ارقام که نماینده خدمت وسط استعمال هر يك از دو وزن فوق در دیوان غزلیات شاعران مذکور است باید با ارقامی که میزان استعمال همین اوزان را در دیوان غزاسرایان دیگر نشان میدهد (رجوع به جدول قبل) سنجیده شود تا مشابهت ذوقی که میان جمال الدین عبدالرزاق و کمال اسمعیل - عطار و عراقی - سعدی و حافظ از حیث اتخاذ و قبول این دو وزن وجود دارد آشکارتر ظاهر شود.

۳ - اوزان متوسط خفیف

آنچه از اینگونه اوزان اینجا مورد گفتگوست دو وزن است :

۱- وزن شماره ۱۱

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم

تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

۲- وزن شماره ۱۲

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

گرم از باغ تو يك میود بچینم چه شود

بیش پائی به چراغ تو به بینم چه شود

کیفیت استعمال این دو وزن در دیوان غزلسرایان هریک از ادوار ده گانه بقرار

ذیل است :

وزن شماره ۱۴	وزن شماره ۱۹	نیمه اول قرن ششم
۱۶/۶۶	۱۰/۰	معزی
۱/۸۰	۵/۵۵	ابوالفرج رونی
۹/۳۳	۱/۳۳	عبدالواسع جبلی
۲/۵۶	—	عمادی شهر یاری
—	۷/۴۰	ادیب صابر
۴/۲۵	۲/۳۰	سنائی
۵/۷۶	۴/۴۴	حد متوسط

نیمه دوم قرن ششم :

۲/۳۱	۱/۶۵	انوری
۵/۷۸	۱/۷۳	جمال الدین عبدالرزاق
۶/۸۶	۶/۸۶	مجیر بیلقانی
۲/۱۹	۳/۷۳	خاقانی
۵/۲۵	۱/۷۵	نظامی
۱/۷۲	۱/۳۲	عطار
۴/۴۰	۴/۴۴	حد متوسط

قرن هفتم :

۵/۶۶	۱۳/۲۰	کمال اسمعیل
۱۲/۱۴	۱۳/۲۰	مجد همگر
۱۶/۲۶	۲۶/۸۱	نزاری
۱۵/۳۴	۱۸/۳۵	سعدی

همام ۲۰/۴۵ ۱۶/۶۶

عراقی ۲/۷۶ ۹/۴۸

حد متوسط ۱۴/۱۰ ۱۶/۴۶

نیمه اول قرن هشتم :

امیر خسرو دهلوی ۹/۳۴ ۱۱/۷۹

جلال طیب شیرازی ۱۲/۳۵ ۱۱/۷۶

خواجوی حسن دهلوی ۷/۹۲ ۷/۵۴

اوحدی ۱۱/۱۲ ۸/۳۴

میر کرمانی ۱۵/۲۲ ۲۲/۸۴

خواجه کرمانی ۲۴/۶۵ ۱۳/۲۴

حد متوسط ۱۴/۴۴ ۱۴/۵۸

نیمه دوم قرن هشتم :

ناصر بخاری ۱۹/۸۵ ۱۱/۳۴

سلمان ساوجی ۲۰/۸۲ ۱۰/۰۲

کمال خجندی ۱۶/۶۶ ۹/۳۸

حافظ ۲۵/- ۲۳/۲۰

مغربی ۱۲/- ۱۹/-

حد متوسط ۱۸/۸۶ ۱۴/۹۷

قرن نهم :

شاه قاسم انوار ۲۱/۳۸ ۱۲/۵۷

کاتبی ۱۶/۴۳ ۱۸/۱۶

آذری ۱۱/۷۱ ۱۸/۴۶

جامی ۱۳/۸۴ ۱۲/۰۷

حد متوسط ۱۵/۵۹ ۱۵/۳۱

قرن دهم :

۱۲/۵۰	۶/۰۷	بابافغانی
۱۱/۷۹	۲۰/۷۳	اهالی جغتائی
۱۶/۱۷	۱۴/۷۵	اهالی شیرازی
۱۰/۰۴	۱۸/۲۶	محتشم کاشی
۱۸/۶۵	۱۳/۴۳	عرفی
۱۴/۸۳	۱۴/۶۵	حد متوسط

قرن یازدهم :

۱۱/۲۷	۹/۲۳	ظهوری ترشیزی
۱۸/۹۵	۱۳/۰۷	کلیم
۱۹/۳۸	۱۱/۸۸	نظیری نیشابوری
۱۷/۱۱	۱۵/۵۰	صائب
۱۶/۶۵	۱۴/۴۴	حد متوسط

قرن دوازدهم :

۱۰/۴۶	۱۰/۷۶	مشتاق
۱۰/۸۴	۱۵/۸۹	عاشق
۱۰/۵۸	۱۴/۱۱	هاتف
۱۰/۶۴	۱۴/۵۸	حد متوسط

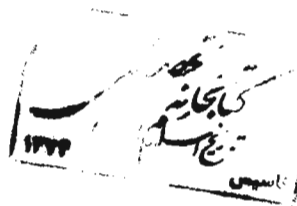
قرن سیزدهم :

۷/۳۳	۱۴/۶۷	مجمراصفهانی
۶/-	۲۶/۱۸	نشاط
۱۷/۶۰	۱۹/۸۱	وصال شیرازی
۱۰/۳۰	۱۷/۵۰	فروغی بسطامی

نکاتی که از بررسی ارقام فوق بدست میآید از قرار ذیل است :

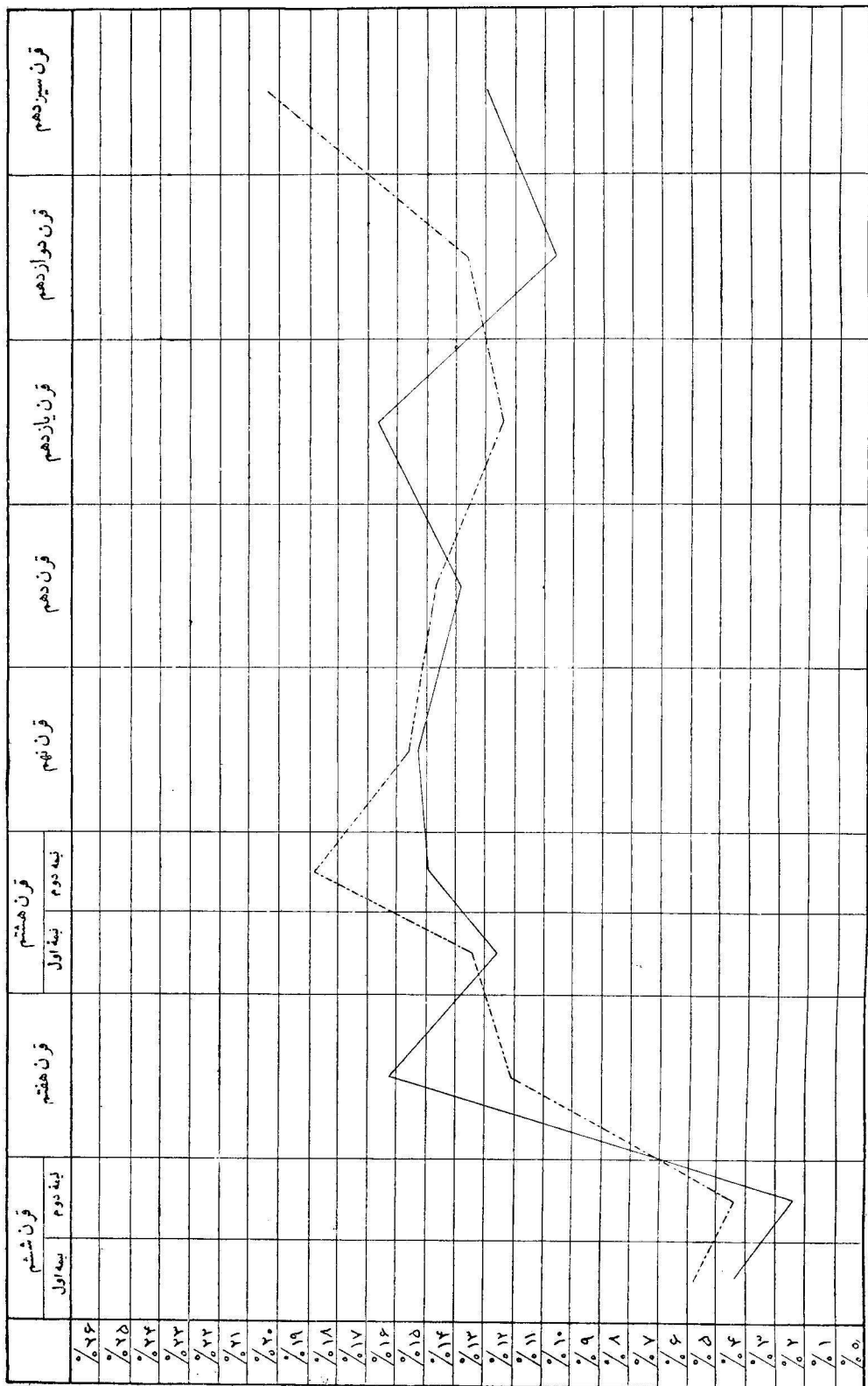
۱ - وزن شماره ۱۲ (رمل مخبون محذوف - فعالتن فعالتن فعلن)
در نیمه اول قرن ششم در غزل مورد استعمال فراوان نداشته و شاعران این دوره بیش از ۵/۷۶ در صد براین وزن غزل نسروده اند. در نیمه دوم قرن ششم از این مقدار نیز کاسته شده و حد متوسط استعمال وزن مزبور به ۴/۴۰ در صد رسیده است. علت عدم رواج وزن فوق در این دوره کثرت استعمال اوزان کوتاهست (چنانکه در صفحات پیشین و نمودار شماره (۱) دیده شد) از قرن هفتم این وزن در غزل مورد استعمال بیشتری یافته و تا قرن نهم رواج آن رو بازدياد بوده چنانکه در قرن هفتم بطور متوسط ۱۲/۱۰ در صد و در نیمه اول قرن هشتم ۱۳/۴۳ در صد و در نیمه قرن هشتم ۱۸/۸۶ در صد از غزلهای شاعران براین وزن سروده شده است. از قرن نهم این وزن بخلاف اوزان ثقیل سیر نزولی کرده و در سه قرن نهم و دهم و یازدهم بتدریج از رواج آن کاسته شده بطوریکه حد متوسط استعمال آن بترتیب قرون از ۱۵/۵۹ به ۱۴/۶۵ و سپس به ۱۲/۴۲ رسیده است. در قرن دوازدهم که دوره مخالفت با شیوه غزلسرایان دو سه قرن پیش از آنست اندک ترقی در استعمال این وزن حاصل شده و حد متوسط استعمال آن تا ۱۳/۵۸ در صد بالا رفته است و در قرن سیزدهم که حافظ و سعدی سرمشق غزلسرائی قرار گرفته اند استعمال این وزن بحد اکثر یعنی ۲۰/۴۴ در صد رسیده و حتی از میزان استعمال آن در قرن هفتم و نیمه دوم قرن هشتم نیز تجاوز کرده است. با توجه باین نکته که سعدی ۱۵/۳۴ در صد و حافظ ۲۵ درصد از غزلهای خود را براین وزن ساخته اند علت رواج فراوان وزن فوق در قرن سیزدهم آشکار میشود (بنمودار شماره ۲ مراجعه شود)

۲ - وزن شماره ۱۱ (مجتث مخبون محذوف - مفاعلن فعالتن مفاعلن فعلن)
نیز در نیمه اول قرن ششم رواجی نداشته و غزلسرایان این دوره فقط ۴/۴۳ در صد براین وزن غزل ساخته اند. در نیمه دوم قرن ششم از این مقدار نیز کاسته شده و



اوزان متوسط خفیف

(نمودار شماره ۷)



وزن شماره ۱۲ == فعالان فعالان فعالان ==

وزن شماره ۱۱ == معادل فعالان معادل معادل ==

به $2/43$ در صد رسیده است. از قرن هفتم این وزن نیز مانند وزن شماره ۱۲ در غزل مقامی یافته و میزان استعمال آن ناگهان به $16/26$ در صد ترقی کرده سپس از نیمه اول قرن هشتم تا قرن دهم بطور معتدل در ترقی و تنزل بوده است و حد متوسط استعمال آن در این ادوار از قرار ذیل است:

۱۲/۵۸	نیمه اول قرن هشتم
۱۴/۹۷	نیمه دوم قرن هشتم
۱۵/۳۱	قرن نهم
۱۳/۸۳	قرن دهم

در قرن یازدهم که دوره حد اکثر استعمال اوزان متوسط ثقیل است (رمل سالم مثنی محذوف و هزج اخرب مکفوف محذوف) استعمال این وزن نیز بخلاف وزن شماره ۱۲ (رمل مخبون محذوف) ترقی یافته و سبب آن تنزل وزن شماره ۱۲ نسبت به چهار دوره پیشتر بوده است. در قرن دوازدهم اثر مخالفت غزلسرایان با سلیقه پیشینیان خویش در استعمال این وزن هم دیده میشود زیرا حد متوسط استعمال آن از $16/65$ (قرن یازدهم) یکباره به $10/62$ تنزل کرده است و در قرن سیزدهم که از شدت این مخالفت کاسته شده و چنانکه میدانیم پیروی از سعدی و حافظ معمول گردیده باز غزلسرایان باین وزن توجه بیشتری کرده و $12/98$ درصد از غزلهای خود را بر این وزن سروده اند. (بنمودار شماره ۲ مراجعه شود)

۳- با توجه بنمودار شماره ۴ که چگونگی ترقی و تنزل دو وزن فوق را در ادوار غزلسرائی ایران نشان میدهد این نکته بخوبی آشکار میشود که از قرن هفتم یعنی دوره ای که غزل فارسی شیوه ای خاص یافته و از قصیده بکلی متمایز شده دو وزن متوسط خفیف که رمل مخبون محذوف و مجتث مخبون باشد در غزل مقامی یافته و این مقام را با همه اختلافاتی که بدوق و سلیقه غزلسرایان بعد پیداشده از دست نداده است.

۴- اینجا باز بخوبی دیده میشود که کمال اسمعیل پیدرش جمال الدین عبدالرزاق و عراقی به طار نزدیکترند تا بغزلسرایان معاصر خویش. چنانکه از مقایسه

میزان نسبی استعمال وزن شماره ۱۲ در دیوان هریک از ایشان این نکته را آشکارا
میتوان دریافت :

وزن شماره ۱۲

۵/۷۸

جمال الدین عبدالرزاق

۵/۶۶

کمال الدین اسمعیل

۱/۷۲

عطار

۲/۷۶

عراقی

برای ادراک دقت این تناسب باید در نظر داشت که حد متوسط استعمال
این وزن در قرن هفتم (یعنی زمان کمال اسمعیل و عراقی) ۱۲/۱۰ درصد میباشد .
۵ - معزی و عبدالواسع جبلی در نیمه اول قرن ششم بیش از معاصران خود
باوزان متوسط خفیف غزل میسرایند و از این حیث ایشانرا باید مقدم و پیشرو غزلسرایان
قرن هفتم دانست .

۴ - اوزان بلند ثقیل

مراد از اوزان بلند ثقیل چنانکه در فهرست اوزان غزل ذکر شد دو وزن شماره
۱۳ و ۱۴ میباشد .

وزن شماره ۱۳ باصطلاح عروض هزج مثنی سالم خوانده شده و بر چهار بار مفاعیلین
تقطیع میگردد و مثال شعری آن اینست :

بمژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم

بیا کز چشم بیمار هزاران درد بر چینم

وزن شماره ۱۴ رجز مثنی سالم است که تقطیع آن بر چهار بار مستفعلن و مثال
شعری آن بیت ذیل میباشد :

ای از بی آشوب ما از رخ نقاب انداخته لعل تو سنک سر زش بر آفتاب انداخته

این دو وزن از همه وزنهایی که در شعر فارسی بکار می‌رود بلندتر است (۱)
 زیرا هر يك دارای شانزده هجاست . از همه اوزان دیگر نیز ثقیل تر بشمار می‌رود
 زیرا در آنها چهار هجای کوتاه و دوازده هجای بلند وجود دارد . کیفیت استعمال این
 دو وزن را در غزل فارسی از جدول های ذیل میتوان دریافت :

وزن شماره ۱۴	وزن شماره ۱۳	نیمه اول قرن ششم
—	۱/۶۶	امیر معزی
—	—	ابوالفرج رونی
—	۶/۶۶	عبدالواسع جبلی
—	—	عمادی شهر یاری
—	—	ادیب صابر
۱/۹۴	۵/۶۵	سنائی
۰/۴۴	۴/۴۴	حد متوسط
نیمه دوم قرن ششم :		
۰/۶۶	۲/۶۵	انوری
۰/۵۷	۱/۱۵	جمال الدین عبدالرزاق
۳/۹۲	۳/۹۲	مجیر بیلقانی
۲/۱۹	۳/۰۷	خاقانی
۳/۵۰	۸/۷۷	نظامی
۱/۵۸	۱/۴۵	عطار
۴/۰۷	۴/۵۰	حد متوسط

(۱) - این حکم شامل اوزانی است که کثرت استعمال دارند و گرنه بحر کامل
 (بحر اول از دایره هشتم . رج . ص ۹۷ و ۱۲۲) :
 بحریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانیم - بکنار من بنشین و بکنار خود بنشانیم .
 و بحر وافر (بحر دوم دایره هشتم . رج . همان صفحات) :
 چه شد صنما که سوی کسی بپیشم و فانیگری
 ز رسم جفا نمیکندری طریق و فسا نمیسپری
 هر يك دارای بیست هجاست ولی چنانکه میدانیم این دو وزن در شعر فارسی بندرت
 استعمال میشود .

—	۰/۶۳	کمال اسمعیل
۰/۹۳	۱/۸۶	مجید همگر
۰/۸۱	۴/۸۷	نزاری
۱/۴۲	۳/۷۱	سعدی
۳/۰۳	۳/۷۸	همام
—	۷/۰۸	عراقی
۱/۰۴	۴/۶۶	حد متوسط در قرن ۷
		نیمه اول قرن هشتم:
۴/۷۸	۹/۷۸	امیر خسرو دهلوی
—	۱/۷۶	حلال طیب
۳/۵۸	۵/۹۴	خواجه حسن دهلوی
۳/۳۶	۸/۵۷	اوحدی
۱/۲۶	۰/۷۶	میر کرمانی
۱/۸۲	۲/۷۳	خواجوی کرمانی
۴/۴۶	۴/۹۴	حد متوسط در این قرن
		نیمه دوم قرن هشتم:
۳/۹۰	۵/۹۶	ناصر بخاری
۲/۸۲	۱۰/۷۸	سلمان ساوجی
۰/۷۶	۲/۴۹	کمال خجندی
۰/۱۷	۴/۱۹	حافظ
۰/۹۹	۳/۵۰	معزی
۱/۷۳	۵/۹۸	حد متوسط در این قرن
		قرن نهم:
۰/۴۲	۱/۴۶	شاه قاسم انوار
۲/۵۶	۸/۷۸	کاتبی شیرازی

۱/۳۵	۱۲/۱۶	آذری
۲/۳۲	۸/۸۶	جامی
۱/۶۶	۷/۵۶	حد متوسط در قرن نهم
		قرن دهم :
۲/۰۸	۱۸/۷۶	بابا فغانی
۰/۴۴	۱۲/۱۹	هلالی جغتائی
۲/۸۱	۴/۰۷	اهلی شیرازی
۳/۱۹	۱۷/۱۲	محتشم کاشی
۱/۱۲	۱۰/۴۸	عرفی
۴/۷۰	۱۲/۹۲	وحشی بافتی
۴/۴۹	۱۴/۵۹	حد متوسط در قرن دهم
		قرن یازدهم :
۰/۶۵	۱۲/۴۱	ظهوری
۰/۹۸	۷/۸۲	کلیم
۱/۹۸	۹/۲۵	نظیری
۰/۰۶	۱۳/۰۹	صائب
۰/۹۱	۱۰/۸۹	حد متوسط در قرن یازدهم
		قرن دوازدهم :
۲/۷۷	۲۳/۶۹	مشتاق
۳/۴۹	۱۳/۵۶	عاشق
۷/۰۵	۲۰/—	هاتف
۴/۴۴	۱۹/۰۸	حد متوسط در قرن دوازدهم
		قرن سیزدهم :
۰/۹۱	۱۱/۹۲	مبجر اصفهانی

نشاط	۳/۴۳	۰/۴۲
وصال شیرازی	۵/۳۴	۱/۷۷
فروغی بسطامی	۲/۷۴	۰/۲۸
ریاض همدانی	۱/۲۵	—
حد متوسط در قرن سیزدهم	۴/۹۳	۰/۶۷

نکاتی که از دقت در ارقام جدول گذشته میتوان دریافت بقرار ذیل است :

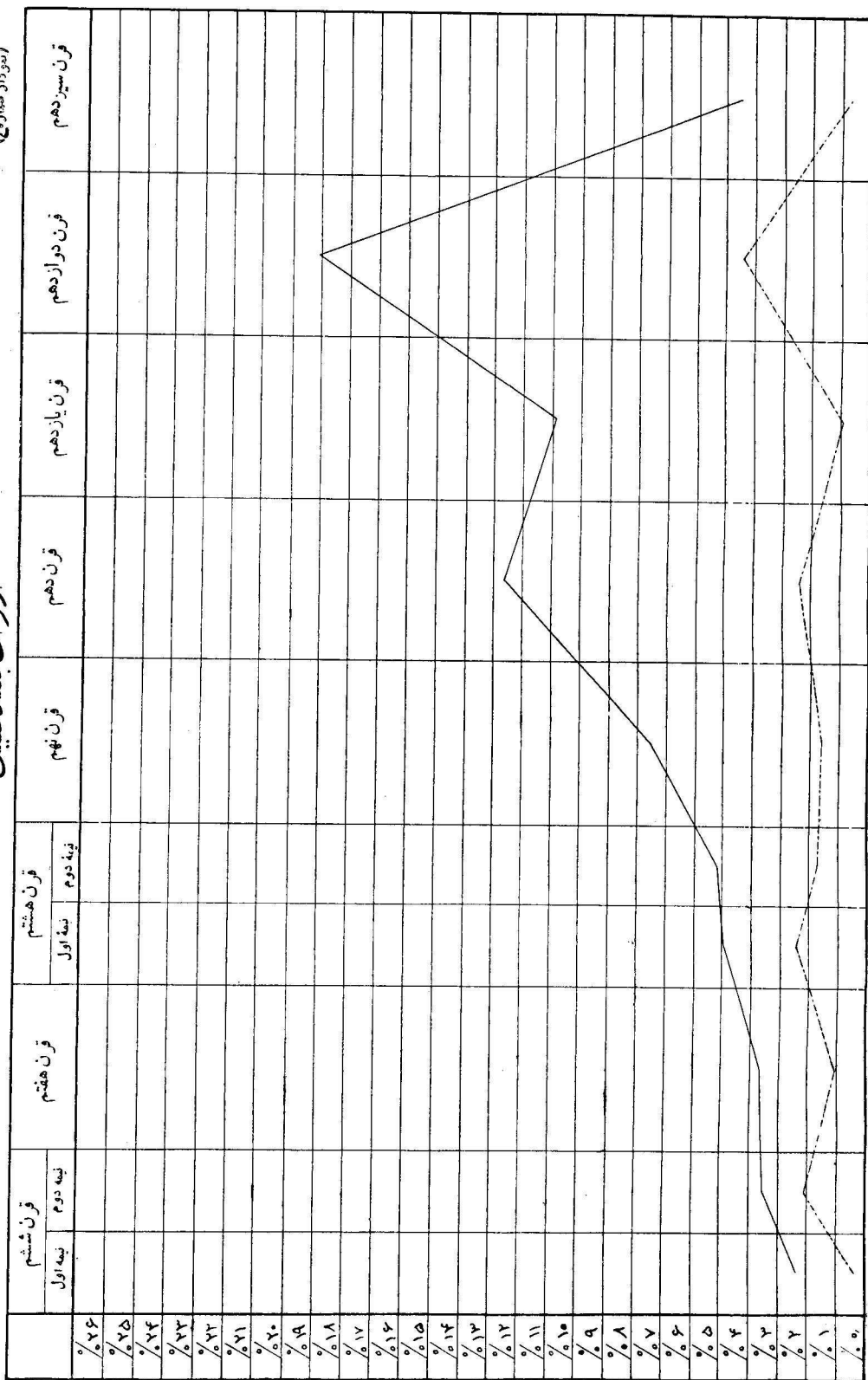
۱- در نیمه اول قرن ششم غزلسرایان دو وزن شماره ۱۳ و ۱۴ (هزج مثنی و رجز مثنی) را بسیار کم بکار برده و اغلب از استعمال این وزنها خودداری کرده اند .
وزن شماره ۱۳ (هزج) در نیمه دوم قرن ششم مورد توجه شاعران قرار گرفته و حد متوسط استعمال آن از ۲/۳۲ درصد به ۳/۵۰ درصد افزایش یافته است. در قرن هفتم باز بر این مقدار اندکی افزوده شده و به ۳/۶۶ درصد رسیده و سپس از نیمه اول قرن هشتم تا قرن دهم بتدریج میزان استعمال این وزن رو فزونی رفته است . میزان متوسط استعمال وزن شماره ۱۳ در این ادوار بقرار ذیل است :

نیمه اول قرن هشتم	۴/۹۲
نیمه دوم قرن هشتم	۵/۱۸
قرن نهم	۷/۵۶
قرن دهم	۱۲/۵۹

در قرن یازدهم باز نقصانی در استعمال این وزن حاصل شده و به ۱۰/۸۹ در صد تقلیل یافته است. علت این نقصان تمایل شدید غزلسرایان قرن یازدهم با استعمال وزن شماره ۱۰ (رمل مثنی مقصور یا محذوف) میباشد (بمبحث دوم همین فصل رجوع شود) در قرن دوازدهم ناگهان غزلسرایان با استعمال این وزن رغبت بسیاری نشان داده اند. چنانکه حد متوسط استعمال آن به ۱۹/۰۸ درصد ترقی کرده است . علت این ترقی فوق العاده اینست که چنانکه میدانیم شاعران قرن دوازدهم برغم غزلسرایان یکی دو قرن پیش از خود (پروان سبک هندی) از استعمال وزن شماره ۱۰ (رمل مثنی معروف) احتراز کرده اند چنانکه در مبحث دوم این فصل و نمودار شماره ۳ شرح آن آمده است .
اما افراطی که غزلسرایان قرن دوازدهم در استعمال این وزن کرده اند در قرن

اوزان بلندتقیل

(نوردان شماره ۱۳)



----- وزن شماره ۱۳ == مقاطع مقاطع مقاطع مقاطع
 ----- وزن شماره ۱۴ == مقاطع مقاطع مقاطع مقاطع

بعد تعدیل شده و شاعران قرن سیزدهم که بیشتر در غزل از سعدی و حافظ پیروی میکرده اند باز با اعتدال برگشته و از غزلهای خود بیش از ۹۳/۴ درصد بر این وزن سروده اند. (بنمودار شماره ۴ رجوع شود)

۲ - وزن شماره ۱۴ (رجز مشمن سالم) چنانکه گفته شد در نیمه اول قرن ششم بندرت مورد استعمال داشته ، در نیمه دوم این قرن خاصه غزلسرایان شمال غربی ایران باین وزن بیشتر اقبال کرده اند . از قرن هفتم استعمال آن تقلیل یافته و تا قرن دوازدهم ترقی و تنزل خفیفی در رواج آن دیده میشود . غزلسرایان قرن دوازدهم شاید به همان سبب که در صفحات پیشین ذکر شد باز با استعمال این وزن تمایل بیشتری نشان داده اند . اما این زیاده روی در قرن سیزدهم باز بر اثر نفوذ شیوه حافظ و سعدی تعدیل شده و حد متوسط استعمال این وزن در مجموع آثار غزلسرایان قرن سیزدهم از يك درصد نیز کمتر بوده است . جدول ذیل ترقی و تنزل میزان استعمال وزن فوق را در ادوار مختلف غزلسرایان نشان میدهد :

۰/۳۲	نیمه اول قرن ششم
۲/۰۷	نیمه دوم قرن ششم
۱/۰۳	قرن هفتم
۲/۴۶	نیمه اول قرن هشتم
۱/۷۲	نیمه دوم قرن هشتم
۱/۶۶	قرن نهم
۲/۳۹	دهم
۰/۹۱	یازدهم
۴/۴۳	دوازدهم
۰/۶۷	سیزدهم

با آنکه این وزن در هیچیک از ادوار باندازه وزن شماره ۱۳ (هزج مشمن) در غزل رواج نیافته و ظاهراً با شیوه غزلسرایان متناسب نیفتاده است چگونگی ترقی و تنزل میزان استعمال این دو وزن با هم تناسب و مشابهت بسیار دارد (بنمودار شماره ۴ رجوع شود).

۳- در بحثهای راجع باستعمال اوزان کوتاه و اوزان متوسط ثقیل گفتیم که میان غزلسرایان خراسان و آذربایجان در نیمه دوم قرن ششم اختلاف سلیقه‌ای موجود است. این نکته در اینجا نیز آشکارا نیست دیده میشود. یعنی شاعران آذربایجان و حوالی آن بیش از همکاران خراسانی خود باوزان بلند سنگین تمایل دارند. ملاحظه ارقام ذیل این معنی را اثبات میکند:

وزن شماره ۱۴ (رحز)	وزن شماره ۱۳ (هزج)	شاعران شمال غربی
۳/۰۲	۳/۹۲	مجیر بیلقانی
۳/۵۰	۳/۷۷	نظامی
۲/۹۰	۳/۰۷	خاقانی
۳/۱۴	۳/۵۹	حد متوسط

اکنون میزان استعمال این دو وزن را در دیوان غزلیات انوری و عطار که از خراسانند با ارقام فوق میسنجیم:

وزن شماره ۱۴ (رحز)	وزن شماره ۱۳ (هزج)	غزلسرایان خراسان
۰/۶۶	۲/۶۵	انوری
۱/۵۸	۱/۴۵	عطار
۳/۱۴	۳/۵۹	حد متوسط
۱/۱۳	۱/۷۵	تفاوت فاحش و آشکار است.

۴- همچنانکه در بحثهای گذشته گفتیم شاعران بزرگ هر دوره در افراط و تفریط تمایلات ذوقی زمان خود تعادلی ایجاد میکنند. این نکته اینجا نیز بخوبی مشاهده میشود یعنی حد متوسط استعمال این دو وزن در غزلهای سعدی و حافظ و جامی با حد متوسط استعمال آنها در دوره هر یک از ایشان بسیار نزدیک است. برای احتراز از تطویل از تکرار ارقام و مقایسه آنها چشم پوشیده خواننده محترم را بملاحظه جدولی که میزان استعمال این دو وزن را نشان میدهد توصیه میکنیم.

۵- اوزان متناوب

آنچه در اینجا اوزان متناوب نامیده میشود وزنهایی است که از دو نیمه متساوی و متشابه ترکیب شده یا بقاعده سوم تفرع اوزان یعنی بطریق دور از اوزان اصلی منشعب گردیده است . نظم و تناسب اجزاء اینگونه وزنها بیش از حد آشکارست و این صفت آهنگ آنها را بگوش یکنواخت میکنند و در صورت تکرار موجب کسالت میشود . شاید بهمین سبب هیچگاه اوزان متناوب در غزل فارسی مورد استعمال فراوانی نیافته است . از اینگونه اوزان آنچه اینجا مورد بحث قرار میگردد شش وزن ذیل است :

وزن شماره ۱۵ :

— — — | — — | — — || — — — | — — | — —

روی تو چون نو بهار جلوه گری میکند
عشق تو چون روزگار پرده دری میکند

وزن شماره ۱۶ :

— — — | — — | — — || — — — | — — | — —

بر دل غم فراقت آسان چگونه باشد
دل را قیامت آمد شادان چگونه باشد

وزن شماره ۱۷ :

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

آنکه نبات عارضش آب حیات میخورد
در شکرش نگه کند هر که نبات میخورد

وزن شماره ۱۸ :

— — — | — — | — — || — — — | — — | — —

کی شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد
يك نکته درین معنی گفتیم و همین باشد

وزن شماره ۱۹ :

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

سر آن ندارد امشب که بر آید آفتابی
چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

وزن شماره ۲۰:

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم
بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم^(۱)

چون رو به مرگ افتاده این شش وزن در غزل بسیار کم بکار می‌رود اینجا برای
احتراز از اطالۀ کلام میزان استعمال هر وزن را در دیوان یکایک غزل سرایان نمی‌آوریم و
فقط بذکر حد متوسط استعمال هریک از شش وزن متناوب در ادوار دهگانه
اکتفا می‌کنیم:

سه وزن نخستین که بیشتر معمول است:

وزن شماره ۱۷	وزن شماره ۱۶	وزن شماره ۱۵	ادوار
۰/۳۰	۲/۰۹	۲/۱۰	نیمه اول قرن ششم
۳/۴۹	۴/۶۵	۲/۸۸	نیمه دوم قرن ششم
۱/۷۷	۳/۵۹	۳/۵۹	قرن هفتم
۱/۴۷	۲/۷۲	۱/۹۱	نیمه اول قرن هشتم
۱/۱۴	۳/۳۲	۰/۸۰	نیمه دوم قرن هشتم
۱/۰۱	۱/۴۶	۰/۹۱	قرن نهم
۱/۲۹	۱/۵۶	۱/۰۴	« دهم
۰/۲۷	۱/۸۰	۰/۳۸	« یازدهم
۱/۶۰	۳/۴۴	۰/۸۵	« دوازدهم
۲/۴۷	۲/۱۳	۱/۳۲	« سیزدهم

(۱) تقطیع و نام عروضی این اوزان و همچنین تقطیع جدید آنها در فهرست اوزان معمول در غزل
(صفحه ۱۵۳) ذکر شده است

سه وزن متناوب، دیگر که کمتر مورد استعمال دارد :

ادوار	وزن شماره ۱۸	وزن شماره ۱۹	وزن شماره ۲۰
نیمه اول قرن ششم	۱/۹۰	۱/۲۳	۰/۶۵
نیمه دوم	۲/۹۹	۲/۳۷	۰/۳۵
قرن هفتم	۱/۶۰	۲/۲۹	۱/۵۵
نیمه اول قرن هشتم	۲/۲۵	۰/۸۵	۲/۲۱
نیمه دوم	۱/۲۳	۰/۶۴	۱/۴۴
قرن نهم	۰/۵۲	۰/۰۸	۱/۲۷
دهم	۰/۲۱	۱/۷۰	۱/۵۷
یازدهم	۰/۱۲	۰/۳۲	۰/۳۰
دوازدهم	۰/۹۵	۲/۳۲	۲/۲۶
سیزدهم	۱/۲۵	۱/۸۰	۲/۹۱

میزان استعمال مجموع شش وزن فوق که از جهات بسیار باهم مشابهت و تناسب

دارند مطابق جدول ذیل است :

ادوار غزرائی میزان استعمال مجموع شش وزن فوق

نیمه اول قرن ششم	۸/۲۷
نیمه دوم قرن ششم	۱۵/۷۳
قرن هفتم	۱۴/۳۹
نیمه اول قرن هشتم	۱۱/۴۱
نیمه دوم قرن هشتم	۸/۵۷
قرن نهم	۶/۲۵
دهم	۷/۴۵
یازدهم	۳/۱۹
قرن دوازدهم	۱۱/۲۲
سیزدهم	۱۱/۸۸

نکاتی که از تأمل در این ارقام بدست میآید از قرار ذیل است :

۱- هیچیک از این شش وزن متناوب در ادوار دهگانه غزلسرائی رواج بسیار نیافته و چنین بنظر میرسد که غزلسرایان فقط گاهگاه از روی تفنن بر یکی از این اوزان غزل ساخته اند.

۲- چگونگی استعمال اوزان متناوب چنانکه از جدول فوق برمیآید اینست که در نیمه اول قرن ششم از مجموع آثار غزلسرایان ۸/۲۷ در صد باین شش وزن غزل سروده شده و در نیمه دوم این قرن اوزان متناوب رواج بیشتری یافته و میزان استعمال آنها به ۱۵/۷۳ در صد رسیده است. سپس تا قرن نهم بشدریج از رواج این اوزان کاسته شده و در قرن دهم اندکی بیشتر شیوع یافته اما در قرن بعد میزان استعمال اینگونه اوزان تنزل کرده و بحداقل یعنی ۳/۱۹ درصد رسیده است. در قرن دوازدهم اوزان متناوب مورد توجه غزلسرایان واقع شده و این توجه تا قرن سیزدهم نیز ادامه داشته است.

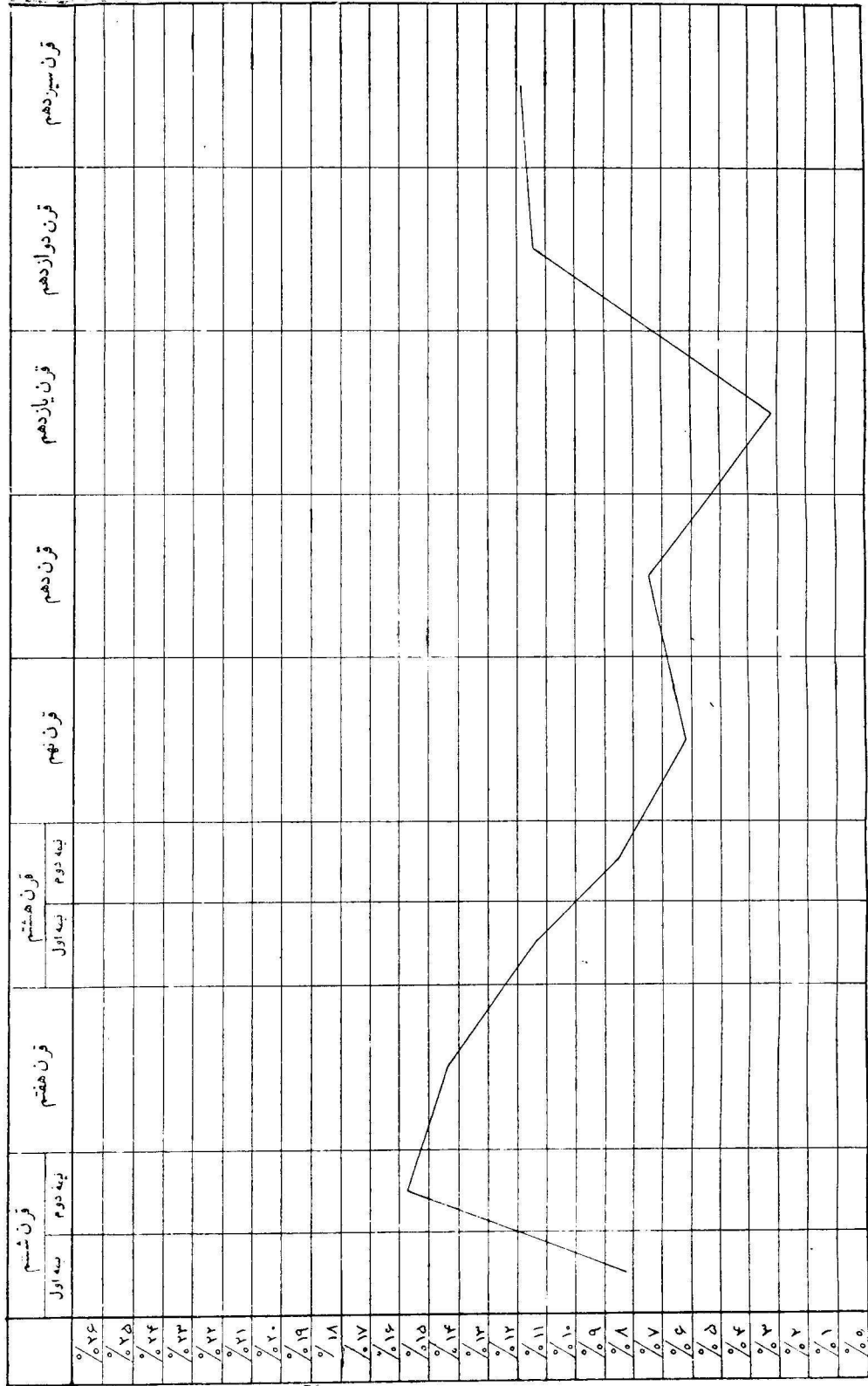
۳- ترقی میزان استعمال اوزان متناوب در نیمه دوم قرن ششم نتیجه تمایل خاصی است که غزلسرایان آذربایجان باینگونه اوزان داشته اند و این نکته از خصائص شیوه غزلسرائی ایشان است. از مجموع غزلهای نظامی ۳۸/۵۲ درصد بر این شش وزن سروده شده و خاقانی ۱۶/۳۸ درصد از غزلهای خود را بر این اوزان ساخته است و حال آنکه در همین دوره غزلسرایان خراسان بسیار کمتر باین وزنهاراغب بوده اند. مثلاً ۱۰/۹۲ درصد از غزلهای عطار فقط ۷/۹۲ درصد از غزلهای انوری بر این شش وزن سروده است.

۴- اوزان متناوب و اوزان متوسط ثقیل در رواج یافتن و متروک ماندن با هم نسبت معکوس دارند. در هر دوره که غزلسرایان بوزنهای ثقیل که آهنگ آنها متین ترست بیشتر تمایل بوده اند از استعمال اوزان متناوب که مرتب و ضربی و خفیف است اجتناب کرده اند. غزلسرایان قرن یازدهم که با اصطلاح محققان تاریخ ادبیات پیروان سبک مشهور هندی میباشند چنانکه میدانیم اوزان متوسط ثقیل را بکثرت بکار میبردند و بهمین سبب در قرن مزبور میزان استعمال اوزان متناوب بحداقل رسیده است.

در قرن دوازدهم طغیان غزلسرایان بضد پیروان سبک هندی در اوزانی که بکار

اوزان متناوب

(نمودار شماره ۵)



اوزان متناوب (مجموع شش وزن شماره ۱۵ تا ۲۰)

میبردند مؤثر واقع شده و این تأثیر را در میزان استعمال وزنهای متناوب نیز میتوان یافت
غزلسرایان ایندوره اوزان متناوب را که ضربی تر و خفیف ترست برغم پیشینیان خود در
غزلسرائی مورد استفاده قرار دادند و میزان استعمال اینگونه اوزان از ۳/۱۹ در صد
ناگهان به ۱۱/۴۲ در صد ترقی کرد .

فصل سوم

چگونگی تحول اوزان غزل

و رابطه آن با شیوه های غزلسرائی

وقتیکه از تحول اوزان و رابطه میان غزلسرایان از لحاظ اختیار وزن گفتگو بمیان میآید ممکن است بعضی از کسانی که با ادبیات سر و کار دارند خاصه آشنایان ادبیات اروپائی با خود بیندیشند که این بحث بیهوده و باطل است زیرا هر شاعری متناسب موضوعی که می‌اندیشد ناگزیر و زنی اختیار میکند و اختیار این وزن تابع مضمونی است که در نظر دارد نه تابع شیوه غزلسرائی او و باین سبب نباید از این لحاظ میان غزلسرایان يك دوره یا ادوار مختلف رابطه ای جستجو کرد.

معهدنا بحثهای فصول قبل، اثبات کرد که چنین رابطه ای وجود دارد و اکنون علت آنرا باید یافت.

اگر غزل بیان احساسات و عواطف و تجربیات شخصی گوینده باشد و شاعر در بیان حالات فقط از ذوق مبدع خویش و از تصورات و افکاری که حاصل تجربیات و حوادث زندگانی خود اوست مدد بجوید میان آثار دو شاعر غزلسرا (اگرچه هر دو در يك زمان و يك مکان زیسته باشند) از حیث مضامین و معانی و الفاظ و عبارات و وزن و نسکات دیگر یعنی از حیث صورت و معنی اختلاف های بسیار وجود خواهد داشت.

اما در واقع حال چنین نیست زیرا وسیله بیان، الفاظ و عبارات معهود و مقرری است که تصرف شاعر در آنها بسیار جزئی و اندک است و در اندیشیدن معانی، شاعر هر چه مبتکر باشد باز از معاصران خود یعنی از طرز تفکر محیط و اجتماعی که در آن زیست میکنند متأثر است. بنابراین هیچ شعری را

نمی‌توان مطلقاً مخلوق اندیشه گوینده آن دانست و تأثیر محیط را در صورت و معنی آن منکر شد.

این نکته کلی است و در مورد ادبیات همه کشورهای صادق می‌کند. اما نکته‌ای که بادیات ایران اختصاص دارد اینست که غزل در ایران خاصه در قالب و لفظ تابع سنت بوده و شخصیت شاعر در آن بسیار کم جلوه‌گری می‌کرده است. غزلسرای ایرانی همیشه کسی نیست که تأثر درونی او را بهیچان آورده باشد، و بخواهد برای تسکین این هیجان آن را به عبارتی دلکش و مؤثر بیان کند بلکه بیشتر اوقات استاد است در آداب سخنوری ماهر که احساسات کلی و عمومی زمان خود را با بیانی که مقبول عام باشد شرح می‌دهد. این احساسات عمومی عشق است و غم عشق و شکایت از کج رفتاری روزگار و کام و ناکامی‌هایی که مورد ابتلای همه افراد بشر است. اما شاعر برای بیان این معانی عبارات و استعاره‌ها و تمثیلهای مخصوص قالبی را بکار می‌برد که پیشینیان او بکار برده‌اند و در حکم سنت شاعری قرار گرفته است.

بهین سبب است که در تاریخ هزار ساله شعر فارسی شماره شیوه‌های مختلفی که رواج یافته معدودست و شاعری را نمی‌توان یافت که خود باستقلال شیوه خاصی ابداع کرده و بکلی از سنت تبری جسته باشد. بلکه شیوه‌های نو همیشه بر حسب تمایل زمان بتدریج تکامل یافته و جای گیر شده و سپس با همان سیر تدریجی منسوخ گردیده است.

بنابر این تاریخ ادبیات ایران مانند بعضی کشورهای دیگر شرح تحولات و تغییراتی است که در شیوه‌های سخنوری روی داده و تطویر که در صورت و معنی شعر در طی اعصار تاریخی واقع شده است.

برای آنکه بتوانیم این تحولات را با روش دقیق علمی مورد تحقیق قرار دهیم باید نخست صورت و معنی شعر را جداگانه در نظر بگیریم و سپس هر يك را بعناصر مختلف خود تجزیه کنیم. معنی شعر شامل غرض گوینده و تخیلات او و مضامین و صوری است که ذهن شاعر برای بیان مقصود ابداع کرده است. اما صورت شعر الفاظ و عبارات و شیوه ترکیب کلام و قالب یعنی وزن و قافیه آنست.

هر يك از این عناصر و عوامل را جداگانه مورد تحقیق قرار باید داد و تغییرات آنها را در ادوار مختلف و شیوه های گوناگون شاعری و نزد هر يك از سخنسرایان مطالعه باید کرد و تاریخ ادبیات ایران وقتی کامل است که همه این تحقیقات از روی موازن علمی انجام گرفته و یکجا گردآمده باشد.

اینك نخستین بار یکی از امور مربوط بصورت و قالب غزل فارسی، یعنی وزن در این کتاب مورد بحث قرار گرفته و نگارنده کوشیده است که این بحث را بدون توجه بنظریات مختلفی که تا کنون در باره سبکهای شعر فارسی اظهار شده (و البته اغلب آنها متکی بدلائل متقن است) پایان ببرد زیرا لازمه هر تحقیق علمی آنست که محقق ذهن خود را از نظریات و عقاید قبلی پاک کند تا در ضمن کار بآن عقاید متمایل نشود و از نتیجه ای که تحقیقات او خود بخود بدست خواهد داد منحرف نگردد.

در اوراق پیش چگونگی تحول اوزان تا آنجا که میسر بود بوضوح و صراحت بیان شد و نخستین نکته ای که از این بحث بدست آمد و باثبات رسید اینست که اختیار وزن در غزلسرایی تنها منوط بذوق شاعر نیست بلکه سنت شاعری و شیوه معمول زمان، شاعر را بی آنکه خود بداند به اختیار بعضی از اوزان و ترك بعضی دیگر وا میدارد. پس وزن نیز یکی از نکاتی است که در بحث از سیر و تطور غزل فارسی باید مورد توجه قرار گیرد.

خلاصه نتایجی که از تحقیق در تحول اوزان غزل بدست آوردیم اینست : نیمه اول قرن ششم دوره شروع و آغاز نصیح گرفتن غزل فارسی است و باین سبب غزلسرایان در اتخاذ اوزان هر يك براهی رفته اند. مثلاً سنائی ۲۶ درصد از غزلهای خود را بر وزن شماره ۱۰ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) سروده و حال آنکه در دیوان ابوالفرج رونی هیچ بر این وزن غزلی دیده نمیشود و ادیب صابر فقط ۷/۴۰ از غزلهای خود را بر وزن فوق ساخته است.

همین اختلاف در بکار بردن اوزان دیگر نیز مشهودست. مثلاً بوزن شماره ۳ (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) ابوالفرج رونی ۲۵/۹ و سنائی ۵/۱۰ درصد غزل سروده اند. اما بهر حال وجوه اشتراکی میان شاعران این دوره هست که از آن جمله بطور کلی

تمایل و توجه باوزان کوتاه مییابد.

بنظر میرسد که این شاعران وزنهای کوتاه را برای غزلسرائی و اوزان بلند و متوسط را برای قصیده سازی مناسبتر دانسته اند.

اما در همین دوره، نخست امیر معزی و پس از او عبدالواسع جبلی دو وزن متوسط خفیف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن - و مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فعلن) را که پیش از ایشان فرخی در قصیده بسیار بکار میبرد برای غزلسرائی برگزیده اند و اینگونه اوزان که در تمام دو نیمه قرن ششم و ختی اوایل قرن بعد نیز رواج بسیار نداشته از اواسط قرن هفتم اوزان اصلی غزل فارسی گردیده است.

در نیمه دوم قرن ششم اگرچه تمایل عموم غزلسرایان باوزان کوتاه پیش از نیمه اول قرن است باز دو جریان مختلف در ذوق اتخاذ اوزان دیده میشود که یکی را خراسانی و دیگری را آذربایجانی نام باید گذاشت.

غزلسرایان خراسان انوری و عطارند و جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی هم از این حیث با ایشان قرابت دارد. این دسته باوزان کوتاه بسیار رغبت دارند و وزنهای بلند ثقیل (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن - مستفعیلن مستفعیلن مستفعیلن مستفعیلن) و اوزان متوسط ثقیل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن - مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلن) و وزنهای متوسط خفیف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن - مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فعلن) را چندان در غزل نپسندیده اند. دنباله این جریان چنانکه آثار آنرا در صفحات پیش نشان دادیم تا قرن هفتم نیز امتداد یافته و کمال اسمعیل و عراقی را نیز از این دسته باید شمرد.

اما غزلسرایان آذربایجان کمتر از همکاران خراسانی خود با استعمال وزنهای کوتاه میپردازند و در مقابل باوزان بلند تام و اوزان متناوب راغب ترند. از پیروان این جریان خاقانی و نظامی و مجیر بیلقانی را نام باید برد.

قرن هفتم دوره رواج اوزان متوسط خاصه اوزان متوسط خفیف است که بعضی از شاعران نیمه اول قرن ششم (معزی - جبلی - عمادی) آنها را در غزل رواج دادند و در نیمه دوم آن قرن از رواج این اوزان کاسته شد. از شاعران این دوره سعدی

شیرازی و نزاری قهستانی کم‌تر و زنه‌ای ثقیل را مورد استفاده قرار میدهند و همام تبریزی در درجه اول و پس از او مجد همگر باینگونه وزنها نیز توجه کرده‌اند.

در نیمه اول قرن هشتم اگر چه تأثیر سعدی بحدیست که غزلسرایان از تبعیت او احتراز نمیتوانند اما بتدریج استعمال اوزان متوسط ثقیل نیز رو بتراید میرود و در نیمه دوم این قرن جز حافظ که در اوزان غزل بشیوه سعدی متمایل است غزلسرایان دیگر بوزن شماره ۱۰ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) توجه و تمایل خاصی نشان میدهند و البته اوزان خفیف که بوسیله سعدی و حافظ و دیگران در غزل مقام ثابته یافته نیز از رواج نمی‌افتد.

اما تمایلی که از نیمه دوم قرن هشتم بوزنه‌ای متوسط ثقیل ایجاد شده بود در قرن نهم رونق وونی میرود و بالطبع از رواج اوزان خفیف کاسته میشود. در قرن دهم همین جریان شدیدتر میگردد و اوزان ثقیل خاصه وزن شماره ۱۰ از حیث رواج و کثرت استعمال در درجه اول قرار میگیرند.

آیا این تحول اوزان را با اوضاع اجتماعی و حالت روحی ملت ایران در ادوار مختلف نمیتوان ارتباط دارد؟ میدانیم که همیشه مدتها فاصله لازم است تا اثر حوادث اجتماعی در روحیه ملتی آشکار گردد. سعدی و غزلسرایان معاصر او اگر چه در دوره حملات مغولها و انقلابات اجتماعی ایران میزیسته‌اند بازمانده دوره قبل بشمار می‌روند و در زمان ایشان هنوز بدبختیهای حاصل از حمله مغول اثر خود را آشکار نکرده بود. مضامین غزلهای شاعران این عصر بیشتر نشاط انگیز و شادی بخش است و غزلسرا اغلب سرود زندگی را میسرایند. اوزانی که شاعران در غزل بکار میبردند نیز دارای همین حالت میباشد. اوزان خفیف ضربی و مهبج و سرور آور است:

درمن این عیب قدیمست و بدر می نرود

که مرا بی می و معشوق بسر می نرود

ای که گفتمی مرو اندر پی خوبان سعدی

چند گوئی؟ مگس از پیش شکر می نرود

مجلس ما دگر امروز به بستان ماند

عیش خلوت بتماشای گلستان ماند

می حالست کسی را که بود خانه بهشت

خاصه از دست حریفی که برضوان ماند

از نیمه دوم قرن هشتم کم کم اثر بدبختیهای اجتماعی آشکار میشود. درغزلها بتدریج زمزمه حزن و اندوه و نومیدی و ناکامی بگوش میرسد. اوزان متوسط ثقیل خاصه وزن شماره ۱۰ که آهنگی متین و سنگین و غم انگیز دارد برای بیان این گونه مضامین مورد استفاده قرار میگیرد و تا قرن یازدهم که استیلای تیمور و حوادث و انقلابات دیگر افسردگی و اندوه را در روح ایرانیان مخمر ساخته بتدریج شیوع و رواج این وزن بیشتر میشود:

از پی بهیود ما هرگز دواسودی نداشت

هر که شد بیمار درد عشق بهبودی نداشت

داغ دل در عشق افسردن نمیداند که چیست

لاله این باغ پژمردن نمیداند که چیست

باغبان دهر نخل عمر را آبی نداد

کاشتن دانست و پروردن نمیداند که چیست

شاید کسی از خوانندگان پرسد که چرا در این ادوار اوزان بلند سنگین (مفاعیلن ۴ بار - مستفعلن ۴ بار) که بلندتر متین تر و سنگین تر است و باین علل باید غم انگیز تر باشد بیشتر مورد استعمال نیافته است؟

پاسخ آنست که دو وزن فوق اگر چه دارای این صفات هستند اما بسبب آنکه بقطعات متساوی و مرتب تقسیم میشوند حرکت و نشاطی در آنها وجود دارد که در دو وزن شماره ۹ و شماره ۱۰ یعنی در اوزان متوسط ثقیل نیست:

دمی باغم بسر بردن جهان یکسر نمی ارزد

بپی بفروش دلق ما کزین خوشتر نمی ارزد

در قرن دوازدهم پس از مدتها که رخوت و رکود بر جامعه ایرانی استیلا داشت باظهور نادر و جنگهای او جنبشی در اجتماع پدیدار گردید و این جنبش چنانکه می دانیم در غزلسرائی نیز تأثیر شدید بخشید. اما تحولات ادبی که با اعماق روح

جامعه سروکار دارد مانند تحولات اجتماعی ناگهانی و شدید نیست. غزلسرایان این دوره از اسلوب و مضامین معمول شاعران دو سه قرن پیش از خود روگردان شدند و به تبع آن اوزان ثقیل را که مورد استعمال ایشان بود نیز ترك کردند. اما میان آن اوزان سنگین غم‌انگیز و وزنهای خفیف و نشاط‌آور قرون هفتم و هشتم فاصله بسیار بود و نمیتوانستند ناگهان از آن باین برسند. بنابراین حد متوسط این دو در قرن دوازدهم معمول شد. یعنی اوزان بلند ثقیل را بکار بردند که اگر چه آهنگ آنها آرام و متین است بسبب تقسیم شدن باجزاء متساوی جنبش و هیجانی در آنجا وجود دارد.

باین سبب در قرن دوازدهم وزن شماره ۱۳ (چهار بار مقاعیلن) رواج و انتشار بسیار یافت.

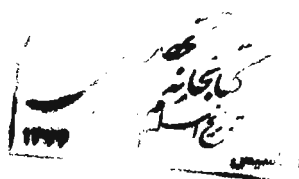
پس از این دوره در قرن سیزدهم بتدریج اثر جنبش نادری با قدرت دولت مرکزی قاجاریان تثبیت شد و ذوق عمومی رو باعتماد گذاشت و شاعران به پیروی از استادان قرون هفتم و هشتم پرداختند. وزن شماره ۱۳ که در قرن گذشته بعلم مذکور رواج فراوان یافته بود کمتر بکار رفت و وزنهای خفیف و نشاط‌انگیز که مورد استفاده سعدی و حافظ بود بار دیگر در غزل مقام خود را بدست آورد.

اگر فقط وزن غزل را هلاك تعیین سبکهای مختلف غزلسرائی قرار بدهیم میتوان گفت که بطور کلی شش سبک اصلی در غزل فارسی یافت میشود که هر يك از آنها در زمان و مکانی معین بوجود آمده است و هر سبک با نوعی از انواع اوزان مربوط است یعنی پیروان هر شیوه با استعمال نوعی از اوزان راغب‌ترند و آن نوع وزنهارا بکثرت استعمال میکنند. سبکهای مزبور اینست:

شیوه غزلسرائی	محل رواج آن	زمان رواج اوزانی که بیشتر بکار میرود
۱- شیوه خراسانی	خراسان و عراق	قرن ششم اوزان کوتاه
۲- «آذربایجانی»	شمال غربی ایران	نیمه دوم قرن ششم اوزان متناوب
۳- شیرازی	فارس و کرمان و عراق	قرون هفتم و هشتم اوزان متوسط خفیف
۴- «هندی»	ایران و هندوستان	قرون دهم و یازدهم اوزان متوسط ثقیل
۵- «اصفهانی»	اصفهان و نواحی دیگر عراق	قرن دوازدهم «بلند ثقیل»
۶- بازگشت	تهران و نواحی دیگر	قرن سیزدهم «متوسط خفیف»

میان شیوه‌های اصلی فوق شیوه‌های فرعی نیز هست که اغلب حدفاصل دو سبک
و وسیله تبدیل شیوه‌ای بشیوه دیگر است؛ از جمله سبک خواجو و اوحدی که مقدمه تحول
شیوه شیرازی بشیوه هندی است .

پایان



مراجع و منابع

کتاب فارسی و عربی

- المعجم فی معایر اشعار المعجم - تألیف شمس قیس رازی (چاپ تهران)
- معیار الاشعار - تألیف خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ تهران)
- نفایس الفنون فی عرایس العیون - تألیف محمد بن محمود آملی . (چاپ تهران)
- رساله عروض - تألیف معین الدین عباسه شهرستانی (نسخه خطی متعلق بآقای دکتر مهدی بیانی)
- رساله عروض - تألیف محمد مؤمن بن علی الحسینی - مؤلف در ۱۰۰۷ هجری قمری برای شاه محمدقلی (نسخه خطی متعلق بکتابخانه مدرسه عالی سپهسالار)
- بحورالانحان - تألیف فرصت شیرازی (چاپ بمبئی)
- دره نجفی - تألیف نجفقلی میرزا معزی (چاپ بمبئی)
- جامع العلوم - امام فخر رازی - فن بیستم علم عروض و فن چهل و هشتم علم موسیقی (چاپ تاشکند)
- درة التاج - باب موسیقی (نسخه خطی متعلق بآقای سید محمد مشکوة استاد دانشگاه)
- شفا - باب منطق - (نسخه خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة)
- اساس الاقتباس - تألیف خواجه نصیرالدین طوسی (نسخه خطی متعلق به آقای فروزان فر استاد دانشکده ادبیات)
- جوهر النضید فی شرح منطق التجرید - تألیف علامه حلی (چاپ تهران)
- العقد الفرید - تألیف ابی عمر احمد بن عبدربه القرطبی الاندلسی متوفی در ۳۲۸ هجری (چاپ مصر)

- مروج الذهب - مسعودی (چاپ مصر)
 - وفیات الاعیان - ابن خلکان (چاپ تهران)
 - مقدمه تاریخ عمومی - ابن خلدون (چاپ مصر)
 - چهارمقاله نظامی عروضی سمرقندی (چاپ تهران . خاور)
 - دیوان باباطاهر - (چاپ ارمغان - تهران)
 - هفتصد ترانه - گردآورده کوهی کرمانی (چاپ تهران ۱۳۱۷)
 - اوسانه - مجموعه ترانه های عامیانه - گردآورده آقای صادق هدایت
 (چاپ تهران)

- گلستان سعدی - بتصحیح جی - تی - پلاتس صاحب (چاپ لندن ۱۸۷۴)
 وضمیمه آن درباره اوزان اشعار مختلف فارسی و عربی که در گلستان آمده است.
 - وزن شعری شاهنامه - بقلم پرفسور مار (خطابه ای که در جشن هزار ساله
 فردوسی در تهران ایراد شده است)

- شعر در ایران - بقلم آقای ملک الشعراء بهار - (در سال پنجم مجله مهر)
 - گاتها - ترجمه و تفسیر آقای پور داود (چاپ هند)
 - کتاب الوزراء والکتاب - تألیف محمد بن عبدوس جهشیاری (چاپ مصر)
 - مجمل التوارینخ والقصص - بتصحیح آقای ملک الشعراء بهار (چاپ تهران)
 - بیست مقاله آقای محمد قزوینی - مقاله قدیم ترین شعر در فارسی (چاپ هند)
 - غزلیات سعدی - بتصحیح مرحوم فروغی (چاپ تهران)
 - الفهرست - ابن الندیم (چاپ مصر)
 - التنبیه علی حدوث التصحیف . حمزه اصفهانی (نسخه خطی متعلق بکتابخانه
 مروی)

- تاریخ سیستان (چاپ تهران . بتصحیح آقای بهار)
 - عروض وحید تبریزی - نسخه خطی
 - تحفه الشعر در علم عروض - تألیف صفی الدین علاء بن صفی الدین علی البسطامی
 (نسخه خطی)

- قصیده مصنوع اهلای شیرازی (نسخه خطی)
 - رساله فی فن العروض من تصانیف مولانا رشیدالدین الودواط (نسخه خطی)
 - دیوان ادیب صابر - نسخه خطی که آقای سعید نفیسی استاد دانشگاه از روی نسخه های کهنه استنساخ نموده اند .

- دیوان ابوالفرج رونی . چاپ تهران (ارمغان)
 - دیوان عبدالواسع جبلی . نسخه خطی متعلق بآقای سعید نفیسی
 - دیوان عمادی شهر یاری . « « « « «
 - دیوان امیر معزی . نسخه چاپ تهران بتصحیح آقای اقبال آشتیانی استاد دانشگاه .

- کلیات سنائی . چاپ سنگی تهران
 - دیوان مجیر بیلقانی . نسخه خطی متعلق بآقای سعید نفیسی
 - غزلیات عطار نیشابوری . چاپ تهران بتصحیح آقای « «
 - دیوان جمال الدین عبدالرزاق . چاپ تهران بتصحیح مرحوم وحید دستگردی
 - غزلیات نظامی . جلد هفتم کلیات نظامی بتصحیح و جمع آوری مرحوم وحید دستگردی .

- غزلیات خاقانی . کلیات خاقانی چاپ تهران بتصحیح مرحوم عبدالرسولی
 - دیوان مجید همگر . نسخه خطی گردآورده آقای سعید نفیسی
 - دیوان امامی هروی « « « « «
 - کلیات کمال اسمعیل . نسخه خطی کهنه مکتوب در حدود قرن نهم متعلق بآقای نفیسی

- دیوان نزاری قهستانی . نسخه خطی گردآورده آقای سعید نفیسی
 - دیوان همام تبریزی . نسخه خطی که نگارنده از مآخذ مختلف گردآورده است
 - غزلیات سعدی . نسخه کلیات سعدی چاپ تهران
 - دیوان اوحدی . نسخه خطی که آقای نفیسی آنرا از روی نسخ متعلق بآقای انصاری و آقای امین الدوله و نسخه کتابخانه مجلس شورای ملی فراهم کرده اند .

- دیوان جلال طیب شیرازی . نسخه خطی که آقای نفیسی از روی نسخه مکتوب در ۸۲۱ هجری متعلق با آقای امینی استنساخ کرده اند
- دیوان میر کرمانی . نسخه خطی متعلق با آقای نفیسی که از روی نسخه مکتوب در قرن نهم متعلق به مرحوم مرتضی نجم آبادی استنساخ شده است .
- غزلیات امیر خسرو دهلوی . نسخه چاپ هند .
- دیوان خواجوی کرمانی . نسخه خطی که آقای نفیسی از روی نسخه های متعدد معتبر فراهم کرده اند
- کلیات خواجه حسن دهلوی (چاپ هند)
- کلیات عراقی . (چاپ سنگی هند)
- دیوان ناصر بخاری . نسخه خطی مکتوب در حدود قرن نهم متعلق با آقای دکتر مهدی بیانی رئیس کتابخانه ملی
- دیوان کمال خجندی .
- کلیات سلمان ساوجی . نسخه چاپ هند (بمبئی)
- دیوان مغربی . چاپ طهران
- دیوان کاتبی ترشیزی . نسخه خطی مکتوب در حدود قرن دهم خط نستعلیق ناقص . متعلق با آقای سعید نفیسی
- کلیات شاه قاسم انوار - نسخه خطی متعلق با آقای سعید نفیسی
- کلیات جامی . نسخه چاپ هند (لکنه)
- دیوان شیخ آذری - نسخه خطی مکتوب در ۱۳۱۵ قمری متعلق با آقای نفیسی .
- دیوان اهلی شیرازی . نسخه خطی مکتوب در حدود قرن دوازدهم متعلق با آقای سعید نفیسی

- دیوان هلالی جغتائی . چاپ تهران
- کلیات وحشی بافقی . چاپ سنگی تهران
- غزلیات بابا لغانی . چاپ تهران ۱۳۲۶
- دیوان محتشم کاشی . چاپ هند

- دیوان عرفی شیرازی . چاپ هند .
- دیوان ظهوری ترشیزی . چاپ هند .
- کلیات کلیم کاشی . چاپ هند .
- دیوان نظیری نیشابوری . نسخه خطی مکتوب در ۱۰۴۹ متعلق بنگارنده .
- کلیات صائب تبریزی . چاپ هند .
- دیوان عاشق اصفهانی . نسخه خطی مکتوب در ۱۱۹۵ متعلق بنگارنده .
- دیوان هاتف اصفهانی . نسخه چاپ ارمغان .
- دیوان مشتاق اصفهانی . چاپ تهران ۱۳۱۹ .
- دیوان نشاط . چاپ تهران .
- دیوان مجمر اصفهانی . چاپ سنگی تهران .
- کلیات وصال شیرازی . چاپ هند .
- دیوان فروغی بسطامی . چاپ تهران ۱۳۲۰ .
- دیوان ریاض همدانی . چاپ سنگی تهران بهمت مرحوم تقوی .
- سخن و سخنوران . (جلداول و دوم) تألیف آقای فروزانفر استاد دانشگاه .
- تاریخ ادبیات ایران . تألیف آقای دکتر رضا زاده شفق استاد دانشگاه .
- تاریخ گزیده . چاپ عکسی .
- حبیب السیر . چاپ هند .
- فهرست کتابخانه مجلس شورای ملی . جلد سوم . تألیف آقای ابن یوسف شیرازی .
- فهرست کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار جلد دوم تألیف آقای ابن یوسف .

شیرازی

- فهرست نسخه های خطی فارسی در موزه بریتانیایی . تألیف چارلز ریو

زبانهای فرانسه و انگلیسی

- L' Encyclopédie de l' Islam .
- Petit traité de versification française. Par M. Grammont.
- Le livre de la musique. Par C. Augé.
- A History of English prosody. by George Saintsbury .

- The Hymns of Zoroaster. by Kenneth Sylvan Guthrie.
- Grande Encyclopédie Française. Arts: Poésie, prose, Rythme, Prosodie, Mesure, Mètre, Syllabe, Accent.
- Poétique–Aristote (Traduction J. Hardy, 1932, Paris)
- Idées et doctrines littéraires du XVIII siècle. par F. Viol
- Avesta Reader. by H. Reichelt. (Strasbourg, 1911)
- Le Zend Avesta. par James Darmesteter.
- Les Gestes des Rois. par A. Christensen.
- Ayatakar i zariran (ایاتکار ذریران) par E. Beneveniste. (journal Asiatique, tom CCXX 1932)
- Draxt i Asurik (درخت آسوریک) par E. Beneveniste. (Journal Asiatique, tom CCXVII
- Cosmologie et cosmographie mazdeène. par Nyberg. (Journal Asiatique 1929)
- Researchs in Manichaeism, par A. Jakson.
- Les Rythmes comme introduction physique à l' esthétique. par Pius Servien. Paris, 1930
- La Métrique du Mutaqarib. Etude comparative sur le Chah-Nama, Jusuf va Zalicha et le Garsasp-nama. par Jan Rypka.
- (Discours prononcé au Congrès Ferdowsi à Téhéran)

