نامهٔ پارسی، سال نهم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۳

اوزان مثنوی‌ها

محسن صلاحی‌راد[۱]

پیش‌درآمد

در این مقاله، نگارنده بر آن است تا: الف. به صورت اجمالی اوزانی را که در طول دوران‌های مختلف شعر فارسی مثنوی‌های گونه‌گون بدانها سروده شده‌اند ــ چه اوزان‌معمول و معروف مثنوی‌سرایی، و چه اوزان غیرمعمولی که شاعران معدودی بدانها مثنوی گفته‌اند ــ معرفی کند؛ ب. اوزانی را که تناسب بیشتری برای مثنوی‌سرایی دارند ــ با اساس قرار دادن وزن‌های معمول و معروف مثنوی‌ها ــ مشخص کند؛ ج. چرایی تناسب بیشتر اوزان مشخص‌شده را با قالب مثنوی مورد بحث قرار دهد.

البته حق را و انصاف را، پیش از این از معاصران ــ تا آنجا که نگارنده واقف است ــ تنها اخوان ثالث بوده که در پیرامون «اوزان مثنوی‌ها» بحثی را با همین عنوان در ضمیمهٔ *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*[۲] پی گرفته و در ضمن آن، به نکات پربهایی

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز.

۲. *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*، صص ۶۲۱ ـ ۶۳۵.

اشاره کرده است؛ با این حال به نظر می‌رسد این موضوع نیز، همچون بسیاری موضوعات دیگر، هنوز و بیش از اینها جای کار و بحث را داشته باشد، به ویژه مورد «ج» که کمتر کسی بدان عنایت داشته است.

باری در این نوشته نیز نگارنده به نوبهٔ خود، با ساختاری نسبتاً متفاوت با مقالهٔ اخوان ثالث و با نویافته‌هایی، به موارد یادشده، ذیل عنوان «اوزان مثنوی‌ها» پرداخته است.

درآمد

با وجود بسیاری اوزان عروضی، از ابتدای پیدایش شعر فارسی دری تاکنون، برای سرودن مثنوی‌های معروف و مهم، تنها از هفت وزن استفاده شده است.[۱] البته در دو وزن دیگر امیرخسرو دهلوی[۲]، در یک وزن عربی شیخ بهایی[۳] و حداقل در هفت وزن‌دیگر شاعران معاصر مثنوی‌هایی سروده‌اند[۴] و هیچ بعید نیست که در طول دوران‌های مختلف شعر فارسی در اوزان دیگری، غیر از این هفده وزن، نیز مثنوی‌های کوتاه و احتمالاً نامطلوب و ناموفقی سروده شده باشد.

همچنین، غیر از آن چه گفته شد، در بین کوشش‌هایی که برای سرودن شعر در اوزان هجایی صورت گرفته، یکی از مهم‌ترین قالب‌های مورد استفاده، مثنوی بوده است و از معاصران صادق هدایت با همراهی مسعود فرزاد[۵]، ابوالقاسم لاهوتی[۶] و خیلی پیش از آنها در قرن هشتم هجری شاعری به نام انسی[۷] در مجموع، مثنوی‌هایی (یا حداقل شبه‌مثنوی‌هایی)، به اوزان هجایی (یا نزدیک به آن) سروده‌اند و ما به وقتش اشاره‌ای مختصر به آنها خواهیم داشت.

همین جا باید گفت که جز هفت وزن معمول و معروف مثنوی‌ها، ذکر بقیهٔ اوزان، بیشتر به

---

۱. *مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، صص سی و پنج ـ سی و شش؛ *تذکرهٔ هفت آسمان*، ص ۲؛ *بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۳۲؛ *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، ص ۵۵.

۲. *مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص سی و شش؛ *تذکرهٔ هفت آسمان*، ص ۲؛ *بدایع و بدعت‌ها و...*، صص ۶۲۴ و ۶۳۲ ـ ۶۳۳؛ *مثنوی و مثنوی‌گویان پارسی*، ص ۱۵۶؛ *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، صص ۵۵ و ۵۶.

۳. *کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهایی*، صص ۲۶ ـ ۳۵.

۴. *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، صص ۵۶ ـ ۵۷. قابل یادآوری است که در کتاب مذکور، تنها از سه وزن به عنوان اوزانی «که معاصران به‌کار گرفته‌اند» نام برده شده است؛ اما نگارنده با توجه به وجود حداقل چهار وزن غیرمعمول دیگر، غیر از آن سه وزن، این‌تعداد را به هفت وزن تغییر داد.

۵. همهٔ قطعات منظوم کتاب معروف *وغ وغ ساهاب*.

۶. *کلیات لاهوتی*، صص ۱۴۴ و ۱۷۳.

۷. *موسیقی شعر*، صص ۵۱۹ ـ ۵۲۷.

دلیل اهمیت تاریخی آنها بوده است؛ وگرنه هر آن‌که کمترین بهره‌ای از شناخت اوزان و قریحهٔ شاعری (یا درست‌تر: متشاعری!) داشته باشد، می‌تواند در هر وزن غیرمعمول و حتی نوساخته‌ای، به خیال خود مثنوی‌ای بسازد، و این شاهکار به خودی‌خود هیچ امتیازی و ارزشی و هنری برای آن شاعر (یا متشاعر) محسوب نمی‌شود!

پردهٔ اول

اکنون می‌پردازیم به نام بردن و معرفی مختصر یکایک اوزان مثنوی‌ها[1] با تأکید بر نوع ترکیب افاعیل و ارکان (مربع، مسدس، یا مثمن بودن)، و تعداد هجاهای به‌کار رفته در شکل افاعیلی هر وزن.[2]

بخش اول. هفت وزن معمول:

۱. فعولن فعولن فعولن فعل / متقارب مثمن[3] محذوف یا مقصور / یازده‌هجایی: این وزن از قدیمترین اوزان مثنوی‌هاست و بسیاری از مثنوی‌های مشهور و معتبر، مانندشاهنامهٔ فردوسی، *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی، *اسکندرنامهٔ* نظامی گنجه‌ای، *بوستان* سعدی، بیشتر *ساقینامه*ها و *مغنی‌نامه*ها، بر این وزن‌اند. مثال:

به نام خداوند جان و خرد　　کزین برتر اندیشه برنگذرد[4]

۲. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / رمل مسدس محذوف / یازده هجایی: مانند وزن پیشین از کهن‌ترین اوزان مثنوی‌هاست و بسیاری از مثنوی‌های معروف، مانند *کلیله و دمنهٔ* رودکی، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامهٔ* عطار، مثنوی معنوی مولوی، *سلامان و ابسال* جامی، و بسیاری از مثنوی‌های استادانهٔ دیگر بر این وزن‌اند. مثال:

درنیابد حال پخته هیچ خام　　پس سخن کوتاه باید والسّلام[5]

---

۱. در معرفی هفت وزن معمول، کم و بیش از مقالهٔ «اوزان مثنوی‌ها»ی م. امید (*بدایع و بدعت‌ها* و...، ضمیمه‌ها، صص ۶۲۵ ـ ۶۳۳) استفاده شده است. ضمناً گفتنی است که مقصود نگارنده از شماره‌بندی اوزان، منظم ساختن آنها جهت ارائهٔ هرچه بهترشان‌بوده است و بس!

۲. در مسدس یا مثمن بودن و به طور کلی در تعیین تعداد افاعیل عروضی، کل یک بیت، یعنی دو مصراع، را با هم در نظرمی‌گیرند (*آشنایی با عروض و قافیه*، ص ۸۰) و نگارنده نیز چنین کرده، اما در تعیین تعداد هجاها، تنها یک مصراع را اساس شمارش قرار داده است.

۳. این وزن را با بهره‌گیری از ترکیب دیگری از ارکان و افاعیل می‌توان به صورت مسدس نیز خواند: مفاعیلُ مستفعلن فاعلن.　　۴. *نامهٔ باستان*، ج ۱، ص ۱۵.

۵. مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۵.

۳. فعلاتن مفاعلن فعلن (فاعلاتن مفاعلن فعلن) / خفیف مسدس مخبون محذوف / یازده‌هجایی: قدیمترین مثنوی‌های مشهور و کامل که در این وزن به ما رسیده‌اند، عبارت‌اند از *کارنامهٔ بلخ*، *حدیقةالحقیقه* و دیگر مثنوی‌های که سنایی، هفت‌پیکر نظامی، جام جم اوحدی، *سلسلةالذهب* جامی. بسیاری مثنوی‌های دیگر نیز در این وزن سروده شده‌اند. مثال:

هست بود همه درست به تو　　بازگشت همه به توست به تو[۱]

۴. مفاعیلن مفاعیلن فعولن / هزج مسدس محذوف / یازده‌هجایی: این وزن از مشهورترین و رایج‌ترین وزن‌های مثنوی‌سرایی است. *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی، *خسرو و شیرین* نظامی، *اسرارنامه* و *الهی‌نامهٔ* عطار، *یوسف و زلیخای* جامی، *فرهاد و شیرین* وحشی بافقی، همگی در این وزن سروده شده‌اند. مثال:

ز سوز عشق خوش‌تر در جهان نیست　　که بی او گل نخندید ابر نگریست[۲]

۵. مفعولُ مفاعلن فعولن / هزج مسدس اخرب مقبوض / ده‌هجایی: *تحفةالعراقین* خاقانی، *لیلی و مجنون* نظامی و بسیاری از تقلیدهایی که در پی آن پدید آمده، چون *مجنون و لیلی* امیرخسرو دهلوی، *لیلی و مجنون* جامی و مثنوی‌های دیگری از این دست، همه بر این وزن‌اند. مثال:

لعل ار چه شراره‌ای‌ست خوشرنگ　　خونی‌ست فسرده در دل سنگ[۳]

۶. مفتعلن مفتعلن فاعلن / سریع مسدس مطوی مکشوف / یازده‌هجایی: این وزن از کهن‌ترین، رایج‌ترین و مناسب‌ترین اوزان مثنوی‌هاست. *مخزن‌الاسرار* نظامی و مثنوی‌هایی که در تقلید از آن پدید آمده، *تحفةالاحرار* جامی، و بسیاری از مثنوی‌های دیگر بر این وزن‌اند. مثال:

هرچه در این پرده نشانت دهند　　گر نپسندی بهٔ از آنت دهند[۴]

۷. فعلاتن فعلاتن فعلن (فاعلاتن فعلاتن فعلن) / رمل مخبون مسدس محذوف /

---

۱. هفت پیکر، ص ۲.　　۲. خسرو و شیرین، ص ۳۴.
۳. مثنوی *تحفةالعراقین*، ص ۱۷.　　۴. *مخزن‌الاسرار*، ص ۴۴.

یـازده‌هجایی: ایـن وزن، آخـرین وزن از اوزان مـعروف و مـهم مـثنوی‌هاست و وزن *سبحة‌الابرار*جامی است. پیش از جامی کسی مثنوی مفصل و کاملی بـه ایـن وزن نگـفته است.[1]

مثال:

هست آیـین دوبـینی ز هـوس قـبلهٔ عشـق یکـی بـاشد و بس[2]

بخش دوم. وزن‌های غیر معمول عروضی

۸. فعولن فعولن فعولن / متقارب مثمن سالم / دوازده‌هجایی: این وزن یکی از آن دو وزنی است که امیرخسرو دهلوی برای نخستین بار بدانها مثنوی سروده و جامی در مقدمهٔ هـفت *اورنگ* خـود ایـن وزن را از فـضیلت خـفت ــ کـه بـه زعـم وی شـرط نـخست اوزان‌مثنوی‌هاست ــ خالی دیده و به آن انتقاد کرده و بیت زیر را هم از آن نـمونه داده است:[3]

بدین مـثنویات سـبع ار بـدانـی شود منکشف سرّ سبع‌المـثانی

۹. مفتعلن مفتعلن مفتعلن / سریع مسدس مطوی / دوازده‌هجایی: دو دیگر از همان دو وزنی که امیرخسرو دهلوی اول بار بدانها مثنوی سروده و باز هم جامی به آن انتقاد کرده و این وزن را از فضیلت عُذوبت ــ که باز به زعم وی شرط دوم اوزان مثنوی‌هاست ــ محروم دانسته و بیت زیر را هم از آن نمونه داده است:[4]

آمده این هفت گـل تـازه و تَـر تـازه کـن رونـق گـلزار هـنر

۱۰. فعلن فعلن فعلن / متدارک مثمن مخبون (خبب‌الخیل)[5] / دوازده‌هجایی: ایـن

---

۱. جامی خود در باب این مسئله چنین تصریح کرده است: «استادان بر این وزن مثنوی نگفته‌اند مگر خسرو دهلوی که در کتاب نُه سپهر بر این وزن چند بیتی گفته است» (*مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص سی‌وپنج).

۲. *مثنوی هفت اورنگ*، *سبحة‌الابرار*، ص ۵۱۶.

۳. *همان*، مقدمهٔ جامی، ص سی‌وشش.

۴. همانجا. گفتنی است که این وزن با آن که مسدس است، به دلیل دوازده‌هجایی بودنش (یعنی تنها به‌خاطر یک ــ و در یک مورد دو ــ هجای بیشتری که نسبت به هفت وزن معروف و معمول داراست)، تناسبش را با «مثنوی»از دست داده است و دیگر نمی‌توان آن را به قطعیت کوتاه خواند. همچنین ← *بدایع و بدعت‌ها* و...، صص ۶۳۲ ـ ۶۳۳.

۵. در مورد این وزن، شفیعی کدکنی می‌گوید: «این وزن که خلیل بن احمد آن را در عروض خویش نیاورده و ←

همان وزنی است که شیخ بهایی مثنوی شیر و شکر را در آن سروده و چندان دلپذیر و روان از کاز درنیامده است.[1] برای نمونه بیت اول آن آورده می‌شود:

→

اخفش آن را ثبت‌کرده است (*کشف‌الظنون*، [مصطفیٰ بن عبدالله حاج خلیفه، عنی بتصحیحه محمد شرف‌الدین یالتقا والمعلم رفعت بیگله الکیسی، استانبول، ۱۳۶۰/۱۹۴۱]، ۲/ ۱۳۶۴)، در عربی بسیار خوش آهنگ می‌نماید، ولی در فارسی جز ... تجربهٔ شیخ‌بهایی، نمونهٔ دیگری به یاد ندارم؛ اگر باشد از تقلیدهای ضعیفی است که متأخرین از همین مثنوی او کرده‌اند. اما در عربی رواج‌دارد و یکی از معروف‌ترین نمونه‌های آن، قصیدهٔ

یا لَیْلَ الصَّبِّ مَتیٰ غَدُهُ أقیامُ السّاعَة مَوْعِدُهُ

است از ابوالحسن حُصْری (متوفی ۴۸۸ ق)....» (موسیقی شعر، ص ۵۳۳).

۱. این نادلپذیری در عین وابستگی به ذوق خوانندگان، به دلایل نسبتاً علمی قابل استنادی نیز مربوط می‌شود، از جمله استفادهٔ بیش از حد شاعر از اختیارات شاعری بالقوهٔ این وزن عربی؛ توجه نکردن به لحن و زبان متناسب با محتوا؛ و ناتوانی درآمیختن مضمون با وزن و دیگر اجزای نظام شعر. اخوان ثالث نیز در مورد این وزن گفته است: «وزن شیر و شکر شیخ بهایی ... کوتاه است، ولی سنگین و ناملایم؛ در بحر خبب عربی و متروک ایرانیان» (*بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۳۳). هرچند به گمان راقم این سطور، گناه «سنگینی و ناملایمی» این مثنوی، به خلاف نظر اخوان ثالث، نه متوجه وزن، که متوجه شاعری است که‌البته به خوبی و کمال نتوانسته از عهدهٔ سرودن شعری بجا در این وزن برون آید، و چه بسا اگر شاعری دیگر بیاید و شعری با زبانی شسته و رفته و با محتوا و فرمی بجا ــ چه در قالب مثنوی یا غزل و یا هر قالب دیگری ــ در این وزن بسراید و در واقع وزن را با دیگر اجزای نظام شعر به‌خوبی بیامیزد، بسیاری نظرشان در مورد آن، تغییر کند و دیگر نگویند که این وزن «سنگین و ناملایم» است. نکتهٔ دیگر آن که در این وزن، به خاطر غلبهٔ کمیت هجاهای کوتاه بر هجاهای بلند (هشت هجای‌کوتاه در مقابل چهار هجای بلند در یک مصراع)، استعداد ویژه‌ای وجود دارد برای مضامین تُند و ضربی، در حالی که مضمون، شیر و شکر، مضمونی است حکمی ـ فلسفی و محزون:

آن را برخوان به نوای حزین وز قلهٔ عرش بشنو تحسین

(*کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهایی*، ص ۳۵)

البته مقصود نگارنده منحصر ساختن این وزن به محتوایی خاص نیست. همین جا شایسته می‌داند گریزی بزند به یک موضوع بسیار مهم، و آن این که به نظر راقم، اصولاً جدا از شعر و مصداق و به صورت مجرد، در مورد هیچ وزنی به قطعیت نمی‌توان حکمی صادر کرد، و بر همین اساس هم نگارنده در هنگام برشمردن اوزان مثنوی‌ها هیچ‌گونه محتوای خاصی را برای آنها تعیین‌نکرده و نیز از نوشته‌های دیگران در این مورد بهره نبرده است؛ چرا که بحث‌مجردی در باب اوزان، بیشتر شبیه آن است که به قول آن حکایت معروف، مثلاً خرطوم فیل را بگیریم و بگوییم که فیل به شکل ناودان است! (← *مثنوی معنوی*، ج ۲، ص ۳۹۶ به بعد). دلیل آن هم روشن است؛ چرا که هر شعری برای القای مفهوم خود و تأثیر در مخاطب از انواع ابزارهای ادبی ــ که اتفاقاً یکی از مهم‌ترین آنها وزنی است که آن شعر بدان سروده شده ــ بهره می‌برد، و دقیقاً کم‌توجهی و بی‌توجهی به همین مسئلهٔ بدیهی و مهم، گاه اشتباهات مفتضحی را به بار آورده است! برای نمونه تقی وحیدیان کامیار در کتاب *وزن و قافیهٔ شعر فارسی* (صص ۶۹ ـ ۷۲) در ضمن بحث از «هماهنگی وزن و محتوا»، به‌درستی فرموده که عواملی چند می‌توانند «کیفیت موسیقی را در اوزان تغییر دهند»، و از جمله در مورد «اختیارات شاعری» و نیز «تغییر حالت وزن به وسیلهٔ نغمهٔ حروف (اصوات)، قافیه، ردیف» و نکاتی چند غیر از اینها، بحث مفصلی نموده است. همین منتقد هنگامی که در این کتاب می‌خواهد برای «ناهماهنگی وزن و محتوا» مثال بیاورد، می‌رود سراغ یکی از بهترین مرثیه‌های خاقانی بامطلع:

ای قبلهٔ جان کجات جویم جانی و به جان هوات جویم

و با توجه به وزن شناختهٔ «مفعولُ مفاعلن فعولن» ــ که به زعم و ذوق وحیدیان کامیار، وزنی ضربی و شاد است و نه در مقام مرثیه‌سرایی (ص ۶۲) ــ به خاقانی ایراد می‌گیرد و این در حالی است که ــ همان‌طور که پیشتر گفتیم ــ ایشان چندصفحه بعد (ص ۶۹)، از تأثیر «اختیارات شاعری» در تغییر کیفیت موسیقی در اوزان و به طور اخص از «تأثیر ←

ای مـــرکز دایـــرهٔ امکـــان　　وای زبدهٔ عالم کون و مکـان[1]

۱۱. فعلن فعولن فعلن فعولن / متقارب مثمن اثلم / ده‌هجایی: وزنی که در مثنوی، گویا اول بار میرزایحیی دولت‌آبادی در سال ۱۳۱۱ ش برای سرودن «ما زندگانیم» به‌کار برده است. برای نمونه بیت اول آن آورده می‌شود:

ما زنـدگانیم مـا زنـدگانیم　　در دهر سرمد پـایندگانیم[2]

→

آوردن هجای کشیده به جای یک هجای بلند و یک هجای کوتاه» سخن گفته است. باید بگویم که در این قصیده نیز خاقانی، با آگاهی تمام از نوع وزنی که برای سرودن مرثیهٔ «نصرةالدین اسپهبد لیالواشیر» از آن بهره گرفته، با آوردن هجای کشیده به جای یک هجای بلند و یک هجای کوتاه، آن هم درست در آخرین بخش واژهٔ قافیه ــ که به قول نیما، نقش زنگ مطلب را در شعر بر عهده دارد (← دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۱۰۳) و به‌مراتب تأثیرش از دیگر واژگان به‌کار رفته در طول بیت بیشتر است (← موسیقی شعر، صص ۶۱ ـ ۱۰۲، به ویژه ص ۷۲) ــ، به این وزن سنگینی و وقاری شایستهٔ مرثیه‌سرایی بخشیده است؛ حتی در بین مصراع‌های «فرد» این قصیده نیز به‌ندرت می‌توان مصراعی را یافت که در آن، هجای کشیده به کار نرفته باشد، و به ویژه هنگامی که این هجای کشیده را در پایان مصراع‌های «فرد» قرار داده، بر تأثیراندوه و حسرتی که قصیده به خواننده القا می‌کند، افزوده است؛ حتی در آن معدود مصراع‌های بی‌هجای کشیده نیز به نوعی دیگر با بهره گیری از لحن حزن‌آور، وزن را مناسب مقام مرثیه ساخته است؛ بگذریم از نقش مهم ردیف در این قصیده که به جهت ختم شدن به حرف «م» و فراز آمدن لب‌ها به هنگام قرائت آن، سکوت بعد از مرگ، سکون و عدم را فریاد خواننده می‌آورد:

ای قبلهٔ جـان کـجات جـویم　　جانیّ و به جان هوات جویم
گر زخم زنی سـنانْت بـوسم　　ور خشم آری رضات جـویم
دیـــروز چـــو آفتاب بـودی　　امروز چـو کیمیات جـویم...

(برای دیدن کل قصیده ← *دیوان خاقانی شروانی*، صص ۳۰۴ ـ ۳۰۶).

متأسفانه وحیدیان کامیار با توجه به یک نظر ذوقی ــ و نه علمی! ــ که در مورد این قصیدهٔ خاقانی داشته، آن را «زادهٔ عوطف شاعر» ندانسته و فرموده است: «جنبهٔ فرمایشی داشته است»! (*وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، ص ۶۲). جالب است بگویم که گویا حتی از نظر ذوقی هم، قضاوت ایشان از تأیید دیگر بزرگان برخوردار نبوده و نیست؛ چنان که فروزانفر ــ ناقد بزرگ عصر ما و نکته‌سنج‌ترین ادبیات‌شناس تاریخ سرزمین‌ما! (← *دیوان بدیع‌الزمان فروزانفر*، مقدمهٔ دکتر شفیعی کدکنی، ص ۲۰) ــ، در کتاب *سخن و سخنوران*، بخش گزینهٔ اشعار خاقانی (ص ۶۵۸) ابیاتی از مرثیهٔ مورد بحث ما را نیز آورده و همین خود نمودی است آشکار بر اقبال ذوق‌های خاص ــ که از دیدگاهی، مخاطبان اصلی شعر خاقانی محسوب می‌شوند (*ساغری در میان سنگستان*، ص هفت) ــ به این قصیده. و سخن حق این است که «خاقانی در انتخاب اوزان و رعایت تناسب آنها با مضمون و مقتضای کلام، سخت استاد بوده است» (*ارمغان صبح*، ص ۲۸). بد نیست یادآوری کنم که نظامی‌گنجه‌ای نیز با شگردها و استادی‌هایی شبیه به‌کار خاقانی، در بهره‌گیری از وزن «مفعولُ مفاعلن فعولن»، در منظومهٔ بی‌نظیر *لیلی و مجنون*، هنگامی که می‌خواهد از مرگ لیلی سخن بگوید، آن را مناسب حال عزا ساخته و چنین می‌سراید:

شرط است که وقت برگریزان　　خونابه شود ز برگ ریزان...

(*لیلی و مجنون*، ص ۲۴۸)

در پایان این یادداشت باید دوباره یادآور شوم که منشأ این گونه قضاوت‌های ذوقی نادرست، همه برمی‌گردد به بحث مجردی و بدون مصداق در باب اوزان و انحصار آنها به مضامین و محتواهایی خاص!

۱. *کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهایی*، ص ۲۶.
۲. *اردیبهشت و اشعار چاپ نشده*، ص ۳۰۱.

۱۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن / مجتث مثمن مخبون محذوف / چهارده‌هجایی: وزنی که در مثنوی، باز هم گویا اول بار میرزا یحیی دولت‌آبادی در سال ۱۳۱۳ ش برای سرودن «برادران» به کار گرفته است. برای نمونه بیت اول آن آورده می‌شود:

برادران همه رفتند و من بماندم فرد　　چو خال فرد که مانَد به روی صفحهٔ نرد[۱]

۱۳. فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن / متدارک مثمن سالم / دوازده‌هجایی: وزنی که در مثنوی، باز هم گویا اول بار میرزا یحیی دولت‌آبادی در سال ۱۳۳۰ ش برای سرودن «برید سخن» به کار گرفته است. برای نمونه بیت اول آن آورده می‌شود:

یک سخن آمده در فضای دهان　　تا فُتَد با شتاب او ز بام زبان[۲]

۱۴. فاعلن فاعلن فع / متدارک مثمن[۳] احذّ / ده‌هجایی: وزنی که نیما برای سرودن *افسانه* به کار گرفته و در مثنوی، از پیشکسوتان شعر و ادب معاصر، کسانی چون ادیب نیشابوری (ادیب اول)، میرزا حبیب خراسانی، بدیع‌الزمان فروزانفر و رعدی آذرخشی مثنوی‌هایی به این وزن سروده‌اند. دو نمونه آورده می‌شود:

بود در شهر خوارزم پیری　　دل به دانش فروزی، هژیری[۴]

اولین روز اردیبهشت است　　خاک پُر نقش و عنبرْ سرشت است[۵]

۱۵. مفعولُ مفاعیلُ فعولن / هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف / چهارده‌هجایی: وزنی که در مثنوی گویا اول بار محمدحسین شهریار پیش از سال ۱۳۰۸ش[۶] در بخش دوم از مثنوی «روح پروانه» مایه گرفته و چنین سروده است:

پروانه به حال تو دل شمع بسوزد　　تنها نه دل شمع دلِ جمع بسوزد[۷]

---

۱. *همان*، ص ۳۲۱.　　۲. *همان*، ص ۸۸.

۳. این وزن را می‌توان با آرایش دیگری از ارکان و افاعیل عروضی به صورت مسدس نیز خواند: فاعلاتن فعولن فعولن، یا فاعلاتن مفاعیلُ فعلن، یا فاعلن فاعلاتن فعولن. مقصود راقم از این یادداشت نشان دادن استعداد بالقوه و مناسبت این وزن است برای سرودن مثنوی؛ چراکه هم ده‌هجایی است و هم می‌توان آن را به صورت مسدس خواند. در «پردهٔ دوم» این مقاله بیشتر به این موضوع و چرایی تناسب این گونه اوزان با مثنوی خواهیم پرداخت.

۴. دیوان *بدیع‌الزمان فروزانفر*، ص ۳۱۱.　　۵. *پنج آینه*، ص ۴۰۴.

۶. به همین *سادگی و زیبایی*، ص ۴.　　۷. *دیوان شهریار*، ج ۱، ص ۴۶۸.

۱۶. مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن / مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف / چهارده‌هجایی: وزنی که نخستین نمونه‌های بهره‌گیری از آن در سرودن مثنوی، یکی در «جان مادر» از شهریار و یکی هم در «شبی بر مزار خیام» عماد خراسانی (سروده به سال ۱۳۲۴ ش) مشاهده می‌شود. برای نمونه مطلع هر دو را می‌آوریم:

مادر بهشت من همه آغوش گرم توست　　گویی سرم هنوز به بالین نرم توست[۱]

خیام بوی عشق دهد خاک کوی تو　　امشبْ ز باده مست‌ترم کرده بوی تو[۲]

۱۷. مفعولُ مفعولُ فعلن / هزج مسدس[۳] اخرب محذوف / هشت هجایی:[۴] وزنی که می‌توان نخستین نمونه‌های استفاده از آن را در مثنوی‌سرایی، یکی در «رؤیا»ی عماد خراسانی و یکی هم در «عشق از یاد رفته» از اخوان ثالث[۵] (هر دو، سروده به سال ۱۳۲۸ ش) مشاهده کرد که در اینجا مطلع هر دو آورده می‌شود:

آه ای خروس ستمگر　　با بانگ و با جنبشِ پَر[۶]

ای عشق از یاد رفته　　گمْ گشته بر باد رفته[۷]

غیر از این اوزانی که برشمردیم، طبق نوشتهٔ محمدعلی تربیت در مقالهٔ «مثنوی و مثنوی‌گویان پارسی»[۸]، گویا در زحاف دیگری از بحر رمل ــ غیر از دو زحافی که در

---

۱. همان، ج ۲، ص ۱۰۷۱.　۲. *دیوان عماد خراسانی*، ص ۲۰۵.

۳. این وزن را بیشتر به صورت مربع، یعنی «مستفعلن فاعلاتن» می‌شناسند.

۴. در مورد این وزن اخوان ثالث گفته است: «بعضی وزن‌های کوتاه دیگری نیز وجود دارد که توانایی پذیرش مثنوی را داراست، از جمله این وزن، که البته کوتاه بودن و خفت آن کمی از حد گذشته است، گرچه عذوبت دارد» (*بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۳۴).

۵. گرچه خود اخوان ثالث در ضمن بحث از «اوزان مثنوی‌ها» فروتنانه این مثنوی را جزو آثار تفننی خود به شمار آورده و از این جهت آن را «در ردیف و راه» بحث مذکور قرار نداده است (*بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۳۴)، باری به دلایلی از جمله چاپ رسمی و انتشار مداوم این مثنوی در یکی از مجموعهٔ شعرهای مهم شاعر، می‌توان حداقل به لحاظ تاریخی آن را «در ردیف و راه» بحث «اوزان مثنوی‌ها» قرار داد و باید گفت: «کار ما نیست شناسایی» انگیزهٔ سرودن این نمونه آثار منقول، بلکه صرفاً خود آنها از جهت وجود در نظر است و بس!

۶. *دیوان عماد خراسانی*، ص ۲۴۲.

۷. *ارغنون (مجموعهٔ شعر)*، ص ۲۵۳. گفتنی است با توجه به این که تاریخ سرایش مثنوی اخوان خرداد ۱۳۲۸ش است و مثنوی عماد نیز در اردیبهشت همان سال سروده شده، همچنین با توجه به تأثیری که عماد، به ویژه در آن سال‌ها بر اخوان دارد، می‌توان احتمال داد که اخوان این مثنوی‌اش را تحت تأثیر مثنوی عماد سروده است.

۸. *مثنوی و مثنوی‌گویان پارسی*، ص ۱۵۷.

شماره‌های ۲ و ۷ نام بردیم ــ نیز مثنوی سروده شده است، ولی متأسفانه وی هیچ‌گونه نشانی از نمونه یا نمونه‌های آن بدست نداده و نگارنده نیز نتوانست نمونه‌ای برای آن بیابد.[۱]

همان‌طور که در بخش «درآمد» نیز یادآور شد، در بین کوشش‌هایی که برای سرودن شعر در اوزان غیرعروضی (هجایی یا نزدیک به آن) صورت گرفته، یکی از مهم‌ترین قالب‌های به‌کار رفته، مثنوی بوده است. اینک در ادامه به معرفی بسیار اجمالی چند نمونه از آنها می‌آید:

الف. *شهنامهٔ سلجوقی*: این منظومه را، آن‌گونه که شفیعی کدکنی توصیف کرده است،[۲] شاعری خراسانی به نام انسی، در قرن هشتم هجری سروده و در آن، تاریخ آل سلجوق را به نظم درآورده است. همهٔ کتاب بدون کوچک‌ترین انحرافی در یک وزن خاص غیرعروضی و ساختمان آن از لحاظ نوع قافیه‌بندی، مثنوی است. این منظومه را شاید بتوان نخستین کوشش برای سرودن مثنوی در اوزان غیرعروضی به حساب آورد. برای نمونه دو بیت از آن آورده می‌شود:

چنان که شد قونیه مقرّ عارفان — شدم در تکیهٔ اسحاق‌خان مهمان
دیدم جای فلاطون، هم چشمه‌سار — سیصد از لوله آب بریزد شمار[۳]

ب. چند مثنوی در اوزان هجایی از لاهوتی: به طور مشخص ابوالقاسم لاهوتی یکی از نخستین شاعران فارسی‌زبانی است که تحت تأثیر ادبیات غرب و اوزان هجایی شعر فرنگی، به طور جدی کوشید اشعاری فارسی در اوزان هجایی بسراید. در بین این کوشش‌های او نمونه‌هایی از قالب مثنوی نیز می‌توان یافت، از جمله مثنوی نسبتاً کوتاه «خر همان خر است» با مطلع زیر:

فقیری خری پیر و تنبل داشت — که پا از زمین با زور برمی‌داشت[۴]

و نیز مثنوی «پنبه‌چینی» که بخشی از مثنوی نسبتاً مفصل «تاج و بیرق» به حساب می‌آید، با مطلع زیر:

---

۱. ضمناً از قول اخوان ثالث قابل یادآوری است که «بعضی شعرای مذهبی نوحه‌ها و شعرهای عامیانه‌ای در قالب‌مثنوی و در وزن‌های بلند و نامناسب مثنوی سروده‌اند که در تعزیه‌ها و مجاوبه‌های منظوم مذهبی به کار برده می‌شود و این طور آثار مورد بحث ما نیست!» (*بدایع و بدعت‌ها و...*، صص ۶۳۴ ـ ۶۳۵).

۲. موسیقی شعر، صص ۵۱۹ ـ ۵۲۷.

۳. همان، ص ۵۲۵.

۴. *کلیات لاهوتی*، ص ۱۴۴.

سلام سلام ای رفیقان فابریک سلام برادران دور و نزدیک[1]

ج. *وغ وغ ساهاب*: کتاب جالب و عجیب و سراپا طنز صادق هدایت و مسعود فرزاد، که در آن سعی شده از طریق بی‌سابقه‌ای به کلام نوعی هماهنگی و وزن داده شود و حاصل این کوشش، وزنی شبیه اوزان هجایی است. البته شاید بهتر باشد آن را نوعی وزن‌محاوره بنامیم؛ زیرا کلمات جز با کَش و قُوس‌هایی که در زبان محاوره رخ می‌دهد، القای آهنگ نمی‌کنند. همچنین از لحاظ کوتاهی و بلندی مصرع‌ها موازنه تا حدودی رعایت شده، ولی در اغلب موارد مصراع‌ها کشیده می‌شوند.[2] و اما مهم‌تر از همه این که ساختمان همهٔ این قطعات منظوم، از لحاظ نوع قافیه‌بندی، مثنوی است؛ یعنی دو مصراع دو مصراع (یا بهتر است در مورد این قطعات بگوییم: دو سطر دو سطر) قافیه یا شبه‌قافیه رعایت شده است. اینک برای نمونه سه بیت اول «قضیهٔ آقای ماتم‌پور» آورده می‌شود:

آقای ماتم‌پور نویسندهٔ حساس جوان نوشته هفتاد و دو افسانه و تیارت و رمان،
یکی از یکی مهم‌تر و مفصل‌تر اما فریاد از این مردم بی‌ذوق خر؛
زیرا قدر آقای ماتم‌پور را نمی‌دانند شاهکارهای بی‌نظیرش را نمی‌خوانند[3]

پردهٔ دوم

اکنون بدین موضوع می‌پردازیم که چگونه اوزانی و چرا برای سرودن مثنوی‌ها مناسب‌اند. در موردچگونگی وزن‌های مناسب مثنوی‌سرایی، ادیبان و شاعران گاه در مقدمهٔ آثار یا در ضمن بحث‌های ادبی و کتاب‌های مستقل خود، تا حدودی سخن گفته‌اند، ولی در موردچرایی آن ــ تا آنجاکه نگارنده مطّلع است ــ کمتر بحث شده و راقم جز آنچه جامی (۸۱۷ـ۸۹۸ق) در مقدمهٔ *هفت اورنگ*، آن هم به صورت اجمالی، آورده،[4] مطلب تازه و

۱. *همان*، ص ۱۷۳. ۲. *موسیقی شعر*، صص ۵۲۱ ـ ۵۲۲.
۳. *وغ وغ ساهاب*، ص ۵۱.
۴. *مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص سی‌وشش. گفتنی است که در کتاب *شعر امروز* (ص ۱۳۰) مؤلفان محترم اشارهٔ جالب توجهی به یکی از دلایل «به کارگیری اوزان کوتاه در مثنوی از سوی پیشینیان» نموده‌اند: «[این نوع به کارگیری پیشینیان] با این آگاهی بوده که با توجه به نو شدن قافیه در هر بیت مثنوی، استفاده از اوزان بلند در این قالب به گم شدن زنگ قافیه منجر خواهد شد.» این نظری است کاملاً درست و هوشیارانه، منتها ایشان بعد از نقل این مطلب، در توجیه استفاده از اوزان بلند و غیرمعمول توسط یکی از شاعران مثنوی‌سرای بعد از انقلاب، آورده‌اند: «[آن شاعر] نیز از این مهم بی‌توجه نگذشت و در کنار وزن‌های نامعمول در مثنوی کوشید با شیوه‌ها و ترفندهای گونه‌گون، انتظام موسیقایی و زنگ قافیه را نیز از دست ندهد.» باید بگویم ــ همچنان که در آغاز همین ←

بایسته‌ای در این باره مشاهده نکرده است. باری در این پرده، ابتدا چند نمونه از اقوال شاعران و ادیبان دیروز و امروز را در مورد چگونگی اوزان متناسب مثنوی‌سرایی می‌آوریم و سپس به چرایی آن ــ تا حدی که در توان است ــ خواهیم پرداخت.

مهم‌ترین ویژگی‌هایی که برای اوزان مثنوی‌ها ذکر کرده‌اند، یکی کوتاهی و خفت، و دیگری سبکی و گوارایی و عذوبت است. جامی در این باره گفته است: «[مثنوی باید] بر وزنی واقع شود که در او خفّتی و عذوبتی که موجب قبول طبع گردد، باشد.»[1] تهانوی‌هندی‌الاصل، صاحب *کشّاف اصطلاحات الفنون* (مؤلّف به سال ۱۱۵۸ ق) نیز آورده است: «از استقرا معلوم شده است که در بحرهای بزرگ، مثنوی نگویند، چنان که بحررجز تام و رمل تام و هزج تام و امثال آن.»[2] اخوان ثالث در ضمن بحث از اوزان مثنوی‌ها، در چند جا به نکاتی در این باره اشاره کرده است، از جمله می‌گوید: «اوزان خاص مثنوی، وزن‌هایی است کوتاه، سبک و خوشگوار و تلطیف‌شده.» همچنین گوید: «وزن‌هایی برای مثنوی‌سرایی بهترند که دارای دو خصوصیت کوتاهی و سبکی باشند: کوتاه از لحاظ تعداد هجاها و افاعیل، و سبک از این لحاظ که به‌راحتی بتوان از آن ادراک وزن کرد.» و باز گوید: «از همان زمان‌های قدیم برای مثنوی‌ها اوزانی انتخاب شده است که فشرده و کوتاه‌شده و گاه در واقع رام و آرام‌شدهٔ وزن‌های بلند و سرکش است.» وی در جای دیگر یادآور شده است که برای تناسب یک وزن با مثنوی «تنها کوتاهی کافی نیست، و الاّ اوزان کوتاه فراوان‌اند».[3]

اکنون با اساس قرار دادن هفت وزن نخست، که می‌توان گفت در تداول و تناسبشان برای مثنوی‌سرایی تردیدی وجود ندارد، این نکته را بیان می‌کنیم که مناسب‌ترین وزن‌ها برای مثنوی‌سرایی، از دو دیدگاه نسبتاً متفاوت به وزن، عبارت‌اند از: یکی، وزن‌های دَه یا یازده‌هجایی[4]، و دیگر وزن‌های مسدس.[5] و شاید بهتر است گفته شود که مناسب‌ترین

→

یادداشت هم اشاره کردم و در ادامهٔ متن نیز خواهد آمد ــ آن نکته تنها یکی از دلایل به کارگیری اوزان کوتاه در مثنوی‌سرایی توسط بزرگان گذشته و امروز بوده است نه همهٔ آنها؛ پس یک شاعر اگرچه بکوشد و با ترفندهایی بتواند موسیقی قافیه را پررنگ کند، باز هم نمی‌توان گفت به‌خوبی توانسته است عیب استفاده از اوزان بلند در مثنوی‌سرایی را به هنر مبدل سازد، و باید دید که آیا با دیگر عوامل چه ترفندهایی به کار برده است!

۱. *مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص سی‌وشش.

۲. *کشاف اصطلاحات الفنون*، ج ۱، ص ۱۸۰.

۳. *بدایع و بدعت‌ها و...*، صص ۶۲۲، ۶۲۳ و ۶۳۳.

۴. از این دیدگاه شاید بتوان وزن معرفی‌شدهٔ شمارهٔ ۱۴ (فاعلن فاعلن فاعلن فع) را هم ــ که معاصران به کار ←

وزن‌های مثنوی‌ها، وزن‌های کوتاه یعنی دَه یا یازده‌هجایی مسدس هستند.

همان‌طور که در آغاز «پردهٔ دوم» هم یادآور شدیم، در مورد چرایی تناسب اوزان کوتاه با مثنوی‌سرایی، جز جامی، آن هم به صورت اجمالی، کس دیگری تاکنون چنان که باید و شاید بحث نکرده است. در اینجا ابتدا توضیح مختصر و مفید و موجز شاعر توانای قرن نهم هجری، جامی، را می‌آوریم و پس از آن به شیوهٔ خود بحث را پی خواهیم گرفت.

جامی گوید: «پوشیده نباشد که اکثر ایراد مثنوی در بیان قصص و حکایات و امور طویل‌الذیل ــ که غزل و قصیده را گنجایی آن نیست ــ وقوع می‌یابد؛ پس می‌باید که آن بر وزنی واقع شود که در او خفتی و عذوبتی که موجب قبول طبع گردد، باشد تا کثرت تکرار و ورود آن بر اسماع مستمعان به ملالت نکشد و به سآمت نینجامد».[1] و نظر وی صائب است، چنان که در ادامه خواهد آمد.

اما برای بحث دقیق‌تر از چرایی تناسب اوزان کوتاه با مثنوی‌سرایی بهتر است از قالب دیگری که از جهات گوناگون از جمله شکل قافیه‌بندی با مثنوی متفاوت است، کمک بگیریم و بهترین گزینه گویا «غزل» باشد. ابتدا باید دانست که در کل چه اوزانی بیشتر برای غزلسرایی به‌کار رفته‌اند و مناسبت بیشتری با آن دارند. برای این کار به آمار قابل اعتمادی نیاز داریم.

نگارنده در این مقاله آماری را که پرویز ناتل خانلری در کتاب *تحقیق انتقادی در عروض فارسی* و چگونگی *تحول اوزان غزل* از اوزان غزل به دست داده ــ و سیروس شمیسا نیز آن را به صورتی نسبتاً منظم در کتاب *سیر غزل در شعر فارسی*[2]

→ گرفته‌اند ــ از جملهٔ اوزان مناسب مثنوی‌ها خواند، و گفتهٔ اخوان ثالث هم در مقالهٔ «اوزان مثنوی‌ها» گویا مؤید همین نظر است ← *بدایع و بدعت‌ها* و...، ص ۶۳۳. به یک نکته باید همین جا اشاره کنم که به دلایلی وزن معرفی‌شدهٔ شمارهٔ ۱۱ (فعلن فعولن فعلن فعولن) را که ده‌هجایی است، شاید نتوان مناسب مثنوی‌ها خواند، و مهم‌ترین دلیل آن هم «دُوری» بودن این وزن و مکث بالقوه و بالفعلی است که در پایان هر نیم‌مصراع فرد می‌تواند موجب کُند شدن سرعت چشم و زبان در هنگام خواندن آن شود که ــ همان گونه که در متن نیز بعداً بیشتر در این باره توضیح خواهیم داد ــ با ساختار مثنوی سازگاری ندارد.

۵. البته این مورد استثناءاتی هم دارد، از جمله وزن معرفی‌شدهٔ شمارهٔ ۹ (مفتعلن مفتعلن مفتعلن) که مسدس است ولی نامناسب افتاده، و همچنین وزن معرفی‌شدهٔ شمارهٔ ۱ (فعولن فعولن فعولن فعل) که با این که مثمن است، شاید بتوان آن را متداول‌ترین و مناسب‌ترین اوزان برای مثنوی‌سرایی به حساب آورد (اگرچه همان گونه که در یادداشت‌شمارهٔ ۱۳ یادآور شد، این وزن را به صورت مسدس هم می‌توان خواند).

۱. مثنوی *هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص سی‌وشش.

۲. *سیر غزل در شعر فارسی*، صص ۲۳۷ ـ ۲۳۹. البته درصدهایی را که در ادامه می‌آید، نگارندهٔ تقسیم و جمع بسته است.

آورده ــ اساس قرار داده است.

از روی آمار خانلری می‌توان گفت: از لحاظ کمیت هجاها حدود ۸۵ درصد از غزل‌ها در اوزان دوازده تا شانزده‌هجایی و حدود پانزده درصد باقیمانده در اوزان دَه یا یازده‌هجایی سروده شده‌اند، و از لحاظ کمیت افاعیل و ارکان (مسدس یا مثمن بودن) نیز باز حدود ۸۶ درصد غزل‌ها در بحور مثمن و حدود چهارده درصد باقیمانده در بحور مسدس هستند. با این حساب شاید بتوان گفت که مطلوب‌ترین اوزان برای غزلسرایی، اوزان بلند، یعنی دوازده تا شانزده‌هجایی مثمن هستند.

مقصود از دادن این آمارها، نمودن تقابل مطلوبیت در نوع اوزان مثنوی‌ها با غزل‌هاست و سپس بررسی جنبه‌های گونه‌گون دو قالب برای یافتن چرایی این تقابل.

یکی از عواملی که می‌تواند در این تقابل نقش داشته باشد، جایگاه قافیه‌ها در دو قالب است. در غزل، در قسمت‌های پایانی مصراع اول از بیت اول، و مصراع‌های دوم همهٔ ابیات، قافیه‌های همنوع[1] وجود دارد، در حالی که در مثنوی هر دو مصراع نسبت به دو مصراع‌بعدی (هر بیت نسبت به بیت بعدی) دارای قافیهٔ جداگانه‌ای است؛[2] پس تنوع در شکل قافیه‌های غزل صفر است، در حالی که در قالب مثنوی تنوع در شکل قافیه‌ها بسیار بالاست. در مقابل، وحدت اجزا در شکل قافیه‌های غزل بسیار بالاست، ولی در قالب مثنوی بسیار پایین است.[3] این افزونی تنوع و کمبود وحدت اجزا در شکل قافیه‌های مثنوی، اثر قافیه را در ایجاد نوعی

---

۱. منظور از «قافیه‌های همنوع» واژگانی است که به رَوی‌های یکسانی منتهی و در پایان مصراع‌ها ظاهر می‌شوند. در این جاردیف را هم جزو قافیه محسوب کرده‌ایم، چرا که برای ما نقش «زنگ مطلب» بودن قافیه و ردیف (موسیقی کناری) یکجا مدّ نظر است.

۲. البته در مواقعی ممکن است دو بیت یا بیشتر پشت سر هم (چهار مصراع یا شش مصراع یا بیشتر) دارای قافیهٔ همنوع باشند که اختیاری است و قاعده محسوب نمی‌شود، و بسته به موقعیت آن در شعر چه بسا عیب یا هنر به حساب آید. برای نمونه، فردوسی در «داستان سهراب»، آنجا که از پیدا شدن رخش و شادی رستم می‌سراید، دو بیت را پشت سر هم، همقافیه آورده‌است:

بیامد، بمالید و زین برنهاد — شد از رخش رخشان و از شاه شاد
بیامد سوی شهر ایران چو باد — وزین داستان کرد بسیار یاد

(نامهٔ *باستان*، ج ۲، ص ۱۱۷، ابیات ۲۴۱۹ ـ ۲۴۲۰)

۳. منظور نگارنده از «تنوع در شکل قافیه‌ها» همان عوض شدن قافیه‌ها در گذر از هر بیت به بیت دیگر است؛ به بیان‌دیگر در غزل، قافیه‌ها در همهٔ ابیات، همه از یک نوع هستند و عوض نمی‌شوند، در حالی که در مثنوی، قافیه‌ها معمولاً در هر بیت متفاوت از بیت دیگری است. و مقصود از وحدت اجزا در شکل قافیه‌ها نیز عوض نشدن اجزای پایانی و یکسان (رَوی) در واژگان قافیه است؛ و به بیان ساده‌تر، اجزای پایانی و یکسان واژگان قافیه در قالب غزل، در همهٔ ابیات به همان صورت تکرار می‌شوند، در حالی که در قالب مثنوی این تکرار جز در داخل هر بیت و در گذشتن از مصراع فرد به مصراع زوج وجود ندارد.

ریتم[1] در طول شعر ــ و بالطبع لذت حاصل از آن را ــ کاهش می‌دهد. در مقابل، نبود تنوع و همچنین افزونی وحدت اجزا در شکل قافیه‌های غزل، موسیقی را از حد تعادل خارج می‌کند و به سوی گونه‌ای یکنواختی می‌کشاند و در شنونده یا خوانندهٔ شعر ملال خاطر محسوس یا نامحسوسی پدید می‌آورد. در اینجا کوتاهی و بلندی مصراع‌ها به ترتیب در مثنوی و غزل، به کمک قافیه می‌شتابد و قافیه‌ها را در وضعیتی قرار می‌دهد که بتوانند به بهترین نحو، وظیفهٔ موسیقایی خود را در ایجاد لذت در مخاطب، ادا کنند.

برای افزودن ریتم حاصل از قافیه‌ها و محسوس بودن حضور آنها در ابیات مثنوی، بهترین راه ممکن، نزدیک‌تر کردن قافیه‌های دو مصراع، تا حد امکان، به همدیگر است، یعنی تا حدّی که اثر «زنگ مطلب» بودن خود را نیز همچنان حفظ کنند؛ چراکه نزدیکی بیش از حد آن‌ها به همدیگر، موجب کاهش لذت موسیقایی حاصل از نوعی غافلگیری ــ که هنگام‌رسیدن به قافیه، به مخاطب دست می‌دهد ــ خواهد شد.[2] پس ساختار قافیه‌بندی‌مثنوی نتیجهٔ ما را در تناسب اوزان کوتاه با مثنوی‌سرایی تأیید می‌کند.

به همین ترتیب برای کاستن ملال خاطری که از تکرار و وحدت اجزای بیش از حد تعادل در شکل قافیه‌های غزل پدید می‌آید، بهترین راه ممکن، دورتر کردن آنها، تا حد امکان، از یکدیگر است تا حدی که اثر «زنگ مطلب» قافیه‌ها نامحسوس نباشد؛ چراکه نامحسوس بودن حضور قافیه‌ها و، در اثر آن، انفعال آنها در شعر، خود به نوعی دیگر ملال خاطر می‌آورد و نقض غرض است. بنابراین ساختار قافیه‌بندی غزل نیز نظر ما را نسبت به تناسب‌اوزان بلند با غزلسرایی تأیید می‌کند.

یکی دیگر از عواملی که می‌تواند در تقابل نوع اوزان مثنوی با غزل نقش داشته باشد، محتوای ناهمسان این دو قالب است از جهت کمیت و کیفیت پیوستگی و ارتباط معنایی‌ای که در طول محور عمودی این دو قالب دیده می‌شود.[3]

---

۱. توالی ضربات آهنگ که برای موزون کردن نوای موسیقی به کار می‌رود؛ ضرب؛ ایقاع.

۲. شاید به همین دلیل، اخوان نسبت به وزن معرفی‌شدهٔ شمارهٔ ۱۷ (مستفعلن فاعلاتن) چنین قضاوت می‌کند: «کوتاه بودن و خفت آن کمی از حد گذشته است» (*بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۳۴).

۳. اخوان ثالث در مقالهٔ «اوزان مثنوی‌ها»، موجبات و انگیزه‌های «راهواری مرکب مثنوی برای منظومه‌های دارای موضوعات مطوّل و مفصّل» را یکی، آزادی این قالب از حیث قافیه، و دیگری، کوتاهی و نرمی و روانی آن از حیث وزن می‌شمارد (*بدایع و بدعت‌ها و...*، ص ۶۲۳). دلیل نخست (آزادی از حیث قافیه) را به‌راحتی می‌توان پذیرفت، زیرا مسلماً جایگاه قافیه‌ها ذاتی‌ترین عنصر شکل‌دهندهٔ هر قالبی است از جمله مثنوی؛ پس می‌توان گفت بر محتوای به کار رفته در آن مقدم است. اما دلیل دیگر او (کوتاهی و نرمی و روانی از حیث وزن) را به دلایلی به دشواری می‌توان پذیرفت، زیرا همچنان که جامی نیز استنباط کرده است (*مثنوی هفت اورنگ*، مقدمهٔ جامی، ص ←

ابتدا در هر دو قالب مثنوی و غزل به صورت جداگانه، نوع پیوستگی و ارتباط معنایی را در طول محور عمودی، بررسی می‌کنیم و سپس پیوند این موضوع را با نوع اوزان‌مطلوب هر دو قالب بیان خواهیم کرد.

در قالب مثنوی، ارتباط معنایی در طول محور عمودی معطوف به حداکثر است و ابیات، پشت سر هم قسمت‌های گونه‌گون مضمون و درونمایه‌ای واحد و یگانه را تصویر و تبیین می‌کنند و کمتر می‌توان در بین ابیات مثنوی‌های معروف بیتی را پیدا کرد که با ابیات پسین و پیشین خود ارتباط محتوایی و تصویری نداشته باشد؛ مگر در نقاط تبدیل و در جاهایی که مضمون و محتوا و تصویری، به مضمون و محتوا و تصویری دیگر بدل می‌شود و یا در بین ابیات مثنوی‌هایی که به صورت مثنوی پاره‌ها و بندهای جدا از هم یکجا جمع شده، باشند. (مانند *شاهنامهٔ* فردوسی که وقتی داستانی را به پایان می‌برد و داستانی نو می‌پیوندد، بیت پایانی داستان به انجام رسیده با بیت آغازین داستان نو ارتباط معنایی و تصویری چندانی ندارد)؛[1] در حالی که در قالب غزل، ارتباط معنایی در محور عمودی معطوف به حداقل است، یعنی تنها اگر در غزلی محتوا و تصویر بیتی، متناقض با محتوا و تصویر دیگر ابیات نباشد و در مقابل آنها قرار نگیرد، پذیرفته است. البته این یک قانون نیست، چنان که گاهی، به ویژه در سبک هندی، این ارتباط معنایی در طول محور عمودی غزل به «صفر» می‌رسد و حتی گاه «منفی» هم می‌شود، یعنی ممکن است دو بیت یا بیشتر، در محتوا و تصویر، در نقطهٔ مقابل هم قرار گیرند![2] ولی در اغلب شاهکارهایی که در قالب غزل پدید آمده‌اند، به‌ویژه در

→

سی‌وشش) به نظر می‌رسد که این نوع محتوای مثنوی بوده که دلیل کوتاهی و نرمی و روانی اوزان آن شده است و نه برعکس. از استقرا هم معلوم می‌شود که نوع محتوا از جهات گونه‌گون برگزینندهٔ نوع وزن، مقدم است و باید گفت: این حال و هوای شعر است که وزن را انتخاب می‌کند و نه وزن، حال و هرای شعر را!

۱. مقصود نگارنده از «چندان ارتباطی وجود ندارد» این است که با در نظر گرفتن کل هر منظومه می‌توان گفت همهٔ ابیات با یکدیگر مرتبط و مکمل هم‌اند، ولی وقتی جزئی و مقطعی می‌نگریم، می‌بینیم که ارتباطی بین آنها نیست: آن چیزی دیگر است و این چیزی دیگر، و تنها ارتباط آنها در زبان و لحن و وزن و نمی‌دانم سبک و سیاقی است که بر کل منظومه (مثلاً *شاهنامه*) حاکم است. برای نمونه دو بیت زیر را ــ که یکی پایان‌بخش «داستان سهراب» است و دیگری آغاز «داستان سیاوش» ــ با هم مقایسه کنید:

... یکی داستانی است پُر آب چشم — دل نازک از رستم آید به خشم.

(*نامهٔ باستان*، ج ۲، ص ۱۵۴)

کنون ای سخنگوی بیدارمغز — یکی داستانی بیارای نغز...

(*نامهٔ باستان*، ج ۳، ص ۱۱)

۲. برای دیدن یک نمونه از این «ارتباط معنایی صفر و گاه منفی در طول محور عمودی غزل» ← *بدایع* و *بدعت‌ها* و...، صص ۲۸۰ ــ ۲۸۲، که در آن، اخوان ثالث ابیاتی از یکی از غزل‌های صائب تبریزی را از لحاظ پریشان‌گویی ←

اغلب غزل‌های حافظ، می‌توان «پیوند نامریی فایقه»ای[1] را در طول محور عمودی ابیات مشاهده کرد. و احتمالاً همین ویژگی‌های متفاوت دو قالب موجب شده است تا ارتباط معنایی در طول محور افقی مثنوی به‌مراتب کمتر از غزل باشد؛ چراکه در ابیات مثنوی ذهن خواننده یا شنوندهٔ شعر نسبت به ابیات غزل کمتر متمرکز و متوقّف می‌شود و اغلب در مثنوی هر بیت پلی است برای رسیدن از بیت پیشین به بیت پسین؛ ولی در غزل اغلب چنین نیست و هر بیت در وهلهٔ نخست، به تنهایی مورد توجه قرار می‌گیرد و در واقع ذهن خواننده یا شنوندهٔ شعر را کاملاً متوجه خود می‌کند، و باز بر همین اساس در هر بیت از غزل انواع شگردها و بدایع و صنایع مجال خودنمایی می‌یابند، در حالی که در ابیات مثنوی چنین مجالی ــ حداقل به آن صورت که در غزل ــ وجود ندارد. حتی توقیف‌معانی (تضمین) در بین ابیات غزل به‌مراتب کمتر از مثنوی ظاهر می‌شود که می‌تواند از مظاهر همان «ارتباط افزون معنایی در طول محور عمودی مثنوی نسبت به غزل» به حساب آید.

پس به طور خلاصه می‌توان گفت: الف. در مثنوی، اغلب هر بیت پلی است برای رسیدن از بیت پیشین به بیت پسین، در حالی که در غزل اغلب هر بیت تا حدود زیادی مستقل از ابیات پیشین و پسین مورد توجه قرار می‌گیرد؛ ب. تکیه و تمرکز و توقف در ابیات مثنوی به‌مراتب کمتر از غزل است.

این عوامل، موجب سرعت گرفتن ذهن در هنگام خواندن ابیات مثنوی، و برعکس موجب تعلّل و تأمل بیشتر ذهن در هنگام خواندن ابیات غزل می‌شود، و چون هر چه مصراع‌ها کوتاه‌تر و روان‌تر باشند، زودتر می‌توان آنها را پشت سر گذاشت، اوزان کوتاه و نرم و روان (ده یا یازده‌هجایی مسدس) مناسب‌ترین اوزان برای مثنوی‌ها به حساب می‌آیند (پس یکی دیگر از ویژگی‌های اوزان مثنوی‌ها «روانی» است که در این قسمت به دست می‌آید و با هفت وزن معروف مثنوی‌ها نیز مطابقت دارد)، و برعکس، چون هر چه مصراع‌ها بلندتر باشند، دیرتر می‌توان آنها را درنَوَردید، اوزان بلند و سرکش (دوازده تا

→

(یا به قولی: ارتباط صفر و گاه منفی معنایی) مورد بررسی قرار داده است؛ اگرچه نگارنده خود بیشتر با رای شاعر معاصر، نوذر پرنگ، موافق است که‌می‌گوید: «شعر نمی‌بایست حتماً بر محور نقطه‌ای به نام موضوع بنا شود» (*از پنجره‌های زندگانی*، ص ۹۵).

۱. عبارت داخل گیومه را از شاعر معاصر، مرتضی کاخی، عاریت دارم که در ضمن پاسخ به یک نظرخواهی در پیرامون غزل معاصر، به کار برده است ← *از پنجره‌های زندگانی*، صص ۱۲۱ ــ ۱۲۳ (این عبارت در ص ۱۲۲، س ۲۱ آمده است).

شانزده‌هجایی مثمن) مناسب‌ترین اوزان برای غزل‌ها محسوب‌اند. می‌توان دید که کوتاه و بلند شدن وزن شعر، تا چه اندازه در نظام حاکم بر شعر تأثیر می‌گذارد.

کتابنامه

آشنایی با عروض و قافیه، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، چ ۱۳، ۱۳۷۶.

اردیبهشت و اشعار چاپ نشده، یحیی دولت‌آبادی، تهران، مسعود سعد، ۱۳۵۴.

ارغنون (مجموعهٔ شعر)، مهدی اخوان ثالث (امید)، تهران، مروارید، چ ۶، ۱۳۶۳.

ارغنون (مجموعهٔ مقالات محمدعلی تربیت)، به‌کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تبریز، ابو، ۱۳۷۳.

ارمغان صبح (گزیدهٔ قصاید خاقانی شروانی)، گزینش و گزارش از نصرالله امامی، تهران، جامی، چ ۲، ۱۳۷۹.

از پنجره‌های زندگانی (برگزیدهٔ غزل امروز ایران)، به‌کوشش محمد عظیمی، تهران، آگاه، چ ۲، ۱۳۷۷.

بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث (امید)، تهران، بزرگمهر، چ ۲ (با تجدید نظر)، ۱۳۶۹.

به همین سادگی و زیبایی (یادنامهٔ استاد محمدحسین شهریار)، به اهتمام جمشید علیزاده، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

پنج آینه، غلامعلی رعدی آذرخشی، تهران، [مؤلف]، ۱۳۵۸.

تذکرهٔ هفت آسمان (کتاب مستطاب در تحقیق مثنوی و تعریف مثنوی‌گویان فُرس)، مولوی آغا احمدعلی احمد، کلکته، ۱۸۷۳م (چاپ افست، تهران، اسدی، ۱۹۶۵ م).

خسرو و شیرین، حکیم نظامی گنجه‌ای، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چ ۳، ۱۳۷۸.

دربارهٔ شعر و شاعری (از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج)، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین از سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.

دیوان بدیع الزمان فروزانفر، با مقدمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، به‌کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

دیوان خاقانی شروانی، به‌کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار، چ ۲، ۱۳۵۷.

دیوان عماد خراسانی، متن کامل جلد اول و دوم، تهران، نگاه، ۱۳۷۹.

دیوان کامل شهریار، دورهٔ چهار جلدی، تهران، زرین ـ نگاه، چ ۲۰، ۱۳۸۰.

ساغری در میان سنگستان (مجموعهٔ مقالات دربارهٔ زندگی، اندیشه و شعر خاقانی)، به اهتمام جمشید

علیزاده، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸.

سخن و سخنوران، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، خوارزمی، چ ۴، ۱۳۶۹.

سیر غزل در شعر فارسی، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، چ ۴، ۱۳۷۳.

شعر امروز، ساعد باقری و محمدرضا محمدی نیکو، تهران، الهدی، ۱۳۷۲.

کشّاف اصطلاحات الفنون، محمد اعلی بن علی التهانوی، ج ۱، کلکته، ۱۸۶۲م (چاپ افست، تهران، خیام و شرکاء، ۱۹۶۷م).

کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهایی، به کوشش غلامحسین جواهری، تهران، محمودی، [بی‌تا].

کلیات لاهوتی، به کوشش بهروز مشیری، تهران، توکا، ۱۳۵۷.

لیلی و مجنون، حکیم نظامی گنجه‌ای، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چ ۴، ۱۳۸۰.

مثنوی تحفة‌العراقین، خاقانی شروانی، به اهتمام و تصحیح و حواشی و تعلیقات یحیی قریب، تهران، سپهر، ۱۳۳۳.

مثنوی معنوی، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، براساس نسخهٔ تصحیح شدهٔ رینولد نیکلسون، دورهٔ ۳ جلدی، تهران، ققنوس، چ ۵، ۱۳۸۰.

مثنوی هفت اورنگ، نورالدین عبدالرحمن بن احمد جامی خراسانی، به تصحیح و مقدمهٔ مرتضی مدرس گیلانی، تهران، سعدی، چ ۵، ۱۳۶۸.

مثنوی و مثنوی‌گویان پارسی ← *ارغنون (مجموعهٔ مقالات محمدعلی تربیت)*.

مخزن‌الاسرار، حکیم نظامی گنجه‌ای، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۶.

موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، ویرایش ۳، تهران، آگاه، چ ۶، ۱۳۷۹.

نامهٔ باستان (ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی)، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، سمت، ج ۱، ۱۳۷۹، ج ۲، ۱۳۸۱، ج ۳، ۱۳۸۲.

وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تقی وحیدیان کامیار، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چ ۲، ۱۳۶۹.

وغ وغ ساهاب، صادق هدایت با مسعود فرزاد، تهران، امیرکبیر، چ ۳، ۱۳۴۱.

هفت پیکر، حکیم نظامی گنجه‌ای، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چ ۳، ۱۳۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی