تحلیل اوزان عروضی
دیوان منوچهری دامغانی، و تعیین بحور آن
و همخوانی اوزان با موضوعات

اثر: دکتر عباس کی‌منش

دانشیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

(از ۳۳۵ ص تا ۳۵۶)

چکیده :

نگارنده در تحلیل موضوع مورد بحث، خود را ناگزیر از یاد کرد این نکته می‌داند که در آغاز، نخستین بیت هر قصیده، قطعه و مسمّط و ابیات پراکندهٔ این سخنور را در حوزهٔ بحور عروضی مورد تحقیق قرار دهد، و به ذکر نام بحور اشعارش بپردازد، و ضمن تعیین اوزان اشعار او، و همخوانی اوزان با موضوعات به لطیفه انگیزی و طرفه کاری ذهن شاعرانه‌اش اشارت نماید. و چگونگی تلفیق موسیقی کلامش را با موضوعات در چشم‌انداز آفرینش هنری بررسی کند، و تأملات شاعر را در جنبه‌های موسیقایی شعرش از نظر زیباپسند خوانندگان گرامی این پژوهش بگذارند.

واژه‌های کلیدی : اوزان، موسیقی، رمل.

مقدمه :

عروض را که میزان کلام منظوم است، لغویانش «چوب خیمه» گفته‌اند و عروضیانش معروضٌ علیه شعر دانسته‌اند، از آن روی که شعر را بر آن عرضه کنند تا موزون از ناموزون پدید آید و مستقیم از نامستقیم ممتاز گردد(شاه حسینی، دکترناصرالدین، عروض، ص۱) و آن فعولی است به معنی مفعول چنانکه رکوب به معنی مرکوب و حلوب به معنی محلوب می‌آید. و اما بنای علم عروض بر (فا و عین و لام) نهاده‌اند.(شمس قیس،المعجم، ص ۲۷) آخرین رکن مصراع اوّل بیت اوّل هر شعر را نیز عروض گفته‌اند. و علمای عروض این رکن را قوام بیت دانسته‌اند، از آن روی که وزن بیت در نهایت از طریق این رکن مشخّص می‌گردد.(واعظ کاشفی، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ص ۷۸)

نوشته‌اند که فنّ عروض را نخستین بار خلیل بن احمد فراهیدی (م ۱۷۰ هـ.ق) از روی علم موسیقی وضع کرده و آن را در پنج دایره شامل پانزده بحر تدوین نموده است.(تجلیل، دکتر جلیل، عروض و قافیه، ص ۲)

ابوریحان بیرونی در تحقیق ماللهند امکان استفادهٔ خلیل بن احمد را از عروض هندی مطرح ساخته و شباهت‌هایی میان آنها یافته است. پس از خلیل‌بن احمد، ابوالحسن سعید بلخی (م ۲۱۵ هـق) ملقّب به اخفش اوسط، بحر متدارک را بر پانزده بحر نخستین افزوده است. و شاعران ایرانی نیز سه بحر قریب، جدید، و مشاکل را بدان اضافه کرده‌اند تا شمار بحرها به نوزده رسیده است. و اما تألیف کتب دراین فنّ در نزد ایرانیان ظاهراً از قرن چهارم هجری آغاز شده است.(انوشه، حسن، دایرةالمعارف، ص۹۷۷)

در شمار نخستین آثاری که به پارسی در علم عروض به رشتهٔ تحریر درآمده است و اکنون در دست نیست می‌توان از کتاب ابویوسف عروضی و ابوالعلاء

شوشتری نام برد،(شاه حسینی، دکتر ناصرالدین، عروض، ص ۲۴) و نیز از کتاب غایةالعروضیین بهرامی سرخسی شاعر مشهور اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری یاد کرد و آثار بزرجمهر قاینی و منشوری سمرقندی را در این میدان شایان بحث انگاشت. چه اینان بحور و دوایر تازه‌یی به عروض افزوده و بدان عروض فارسی را از عروض عربی متمایز کرده‌اند.

در قرن ششم هجری امام حسن قطان دو شجرهٔ اخرب و اخرم را وضع کرده است و در نهایت، همهٔ این پژوهش‌ها در حدود سال ۶۳۰ هجری در کتابی با عنوان «المعجم فی معاییر اشعار العجم» تألیف شمس قیس رازی گرد آمده است.

کتابِ همسنگ المعجم را تنها می‌توان معیار الاشعار خواجه نصیرالدین طوسی دانست که تقریباً همزمان با تصنیف المعجم جامهٔ تألیف پوشیده است. و از کتاب دیگری به نام الکافیه در عروض و قافیه، از محمودبن عمر نجاتی نیشابوری که در اوایل قرن هشتم به زیور تصنیف آراسته شده است، نام برد. (تجلیل، دکتر جلیل، مقدمه معیارالاشعار) و همچنین می‌توان گفت از شمس فخری اصفهانی شاعر همان قرن کتابی در چهار فن عروض، قافیه، بدیع و لغت به نام معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی به یادگار مانده که در خور ملاحظه است. و نیز از جامی (م ۸۹۸ هـ ق.) رساله‌یی در عروض به نام رسالة فی العروض برجای مانده است و کتاب «عروض سیفی» از تألیفات سیفی بخارایی معاصر سلطان حسین بایقرا را از جملهٔ همین تألیفات باید به حساب آورد. و درّهٔ نجفی آقا سردار از جمله آثاری است که در عروض فارسی بحث‌های قابل اعتنایی در آن مطرح شده است.

اما برخی از عروضیان جدید قواعد و روشی را که در این آثار به دست داده شده است، عروض سنتی نام داده‌اند.

یاد کردن نام دانشمندان معاصر که در این علم به انحاء گوناگون به تألیف و

تحقیق پرداخته‌اند مدخلی دیگر در این بحث است.

برخی از این محقّقان رخت به سرای باقی کشیده‌اند: چون استاد مسعود فرزاد، استاد جلال الدین همائی، دکتر مهدی حمیدی شیرازی، دکتر پرویز ناتل خانلری و مهدی اخوان ثالث. و بعضی دیگر اکنون در دانشگاههای مختلف ایران به افاضه مشغول‌اند مانند: دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی، دکتر سید خلیل خطیب رهبر، (در شرح دیوان غزلیات سعدی و لسان الغیب حافظ)، دکتر جلیل تجلیل، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر سیروس شمیسا و دکتر محمد فشارکی، دکتر جهانبخش نوروزی و تنی چند دیگر از صاحبنظران که نام آنان زینت افزای پژوهش نگارنده در این مقاله و مقالات دیگر است.

اگرچه برخی از دانشوران برآنند که هیچ کس با خواندن المعجم شمس قیس (م، پس از ۶۲۸ هـ ق) و معیارالاشعار خواجه نصیرالدین طوسی (م ۶۷۲ هـ ق) شاعری نیاموخته و هیچ صاحب ذوقی را برای درست خواندن اشعار شیخ اجلّ سعدی و لسان الغیب حافظ، نیازی به فراگرفتن مباحث این کتابها نیست. زیرا آدمی از برکت زندگی طبیعی خود احتیاجی بدین محرّک‌های مصنوعی ندارد، و گوش طبع نکته‌یابش از روزگار کودکی با شنیدن و خواندن و به خاطر سپردن اشعار سخنوران، با ریزه‌کاری‌های اوزان آشنا می‌شود. امّا با این همه خود آنان به تألیف کتاب عروض پرداخته و علم شعرشناسی را در طرحی نو در کارگاه پژوهش به بحث کشیده‌اند.

ناگفته نماند از میان نخستین عروضیانی که بدین نکته توجه کرده‌اند باید از خواجه نصیر طوسی نام برد. چه او در کتاب معیارالاشعار می‌نویسد: «ادراک وزن به ذوق تواند بود و صاحب ذوق از عروض مستغنی باشد» (خواجه نصیر، معیارالاشعار، ص ۱۲۳)

حوزه تصاویر در شعر منوچهری:

منوچهری، شاعری است که در حوزهٔ تصویرهای حسّی و مادّی طبیعت در طول تاریخ ادب فارسی همتاییش نتوان یافت.

از آن جا که تصاویر شعریش حاصل تجربه‌های حسی اوست. طبیعت در دیوانش دارای زنده‌ترین وصف‌هاست. او نمایندهٔ برجستهٔ حوزهٔ خلق تصویرهاست.(مصفّا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، ص ۳۱۳)

بیشترین کوشش او در ابداع تصویرها دقّت در تناسب و تشابه کامل میان اجزای این تصاویر است.

تصویرگری در شعرش آن گونه جان گرفته است که جنبهٔ مدحی هم که مقصود منطقی و عقلی شاعر است، تحت‌الشعاع کشش روحی و حسّی او کم رنگ می‌شود.

این سخنور تصویر آفرین به جای این که از رهگذر اغراق‌های مبالغه‌آمیز در مدح، ممدوح را خرسند دارد؛ با آفرینش تصاویر طبیعی در جاذبهٔ آهنگهای خوش، ممدوح را در آسمان سرمستی سیر می‌دهد؛ به گونه‌یی که وی، مسألهٔ مدح را در شعاع آهنگها و میدان تصاویر گم می‌کند و ناخواسته به دست فراموشی می‌سپارد.

موسیقی در شعر منوچهری:

منوچهری در عرصهٔ هنر شاعری بر آن است که آهنگهای گوشنواز گوناگون را به استادی با موضوعات سازگار کند و آن گونه که نوعی همخوانی میان آهنگها نه تنها در گسترهٔ واژگان بلکه در حوزهٔ موضوعات پدید آورد. و همین هنر آهنگ‌شناسی شعر او در پیوند با موضوعات، عنوان بحث این مقالت است.

بدین روی ذکر این نکته را گزیری نمی‌ماند که گفته آید حالتی انفعالی، مانند

شادی یا غمی تحت تأثیر عوامل گوناگون در دل نکته‌یاب شاعر برانگیخته می‌شود؛ و شاعر را بر آن می‌دارد که طفل خفتهٔ همان حالت یا نظیر آن را در دل دیگران بیدار کند. تفاوت این حال با ادارک و تصدیق آن است که این مسایل از مقدّماتِ معیّنِ مرتّب جان نمی‌گیرد. چه تماشای طلوع صبح در ساحل دریا، لذّت و شوقی توصیف ناشدنی در دل بیننده برمی‌انگیزد و او را به گلگشت جهانی فراسوی جهان مادّه پرواز می‌دهد.

این شوق و لذّت امری است نفسانی، اگرچه مقدّمهٔ آن خوشی و جذبهٔ روحانی از مشاهدهٔ سر زدن خورشید بوده است در صبحگاهان. امّا همه از دیدن آن منظرهٔ چشمگیر لذّتی یکسان در نمی‌یابند. در خود ما نیز آن مقدّمه را با این نتیجه مجال پیوستگی تام نمی‌ماند. چه بسا که برآمدن آفتاب را می‌نگریم، امّا ذهن به کاری دیگر دل‌آویخته است، و از آن مشاهده لذّتی نمی‌بیند. نتیجه آنکه تصوّر طلوع صرف خورشید مستلزم پدید آمدن آن شوق در دل هنرمند و هنرشناس نتواند بود.

منوچهری در جستجوی همدل:

شاعر همدلی می‌جوید، تا شوقی را که در دل او انگیخته شده است، در عاطفهٔ دیگری برانگیزد. برای این غرض یاد کردِ همهٔ مقدّمات را ثمری نیست. گاهی اشارتی این منظور را برمی‌آورد. امّا نه هر اشارتی، بلکه اشارتی دل‌انگیز و معنی‌دار. و آن اشارت باید به گونه‌یی باشد که در ذهن آرمیدهٔ شنونده هیجانی برپا کند تا پذیرش حال شاعر را آمادگی یابد.

بخشی از این جنبش را به وسیلهٔ تطبیق صورتهای ذهنی که به ظاهر از هم دورند؛ امّا در نهان پیوندی لطیف دارند، می‌توان ایجاد کرد. چه شاعر تصوّر پرتو شفّاف سپیده‌دمان را با خیال چهرهٔ دل آرا و تابناک معشوق برابر می‌نهد. و این دو صورت

را یک جا به ذهن شنونده انتقال می‌دهد. البتّه دریافت پیوند و نسبت میان این دو امر، گذر از مراحلی را ایجاب می‌کند.

نثر این مراحل را یک یک می‌سپارد، امّا شعر، فاصله را از میان برمی‌دارد، و دو سر زنجیر شباهت‌ها را خیلی زود به هم می‌پیوندد. و شنونده از این تیز روی خیال به شگفت می‌آید. جوش و جنبشی در خاطرش برانگیخته می‌شود، و ذهن او را برای تأثّرپذیری آماده می‌کند.

القاء حالت نفسانی در شعر منوچهری:

غرض شاعر انتقال صورت ذهنی نیست، بلکه القاء حالت نفسانی منظور نظر او را شکل می‌دهد. شاعر از تماشای منظرهٔ صبح لذّتی در دل می‌یابد و می‌خواهد خوانندهٔ اثرش را در آن لذّت با خود شریک کند. برای رسیدن بدین منظور لازم نمی‌نماید که همهٔ جزئیات منظرهٔ خارجی را در ذهن شنونده تصویر کند، امّا ترسیم کلیّاتی از آن در خاطر بحثی تأمل انگیز است.

برای ایجاد این جنبش نهانی که لازمهٔ ادراک صورتهای ذهنی شاعرانه و تأثرپذیری از آن است، شاعر از آهنگ و وزن یاری می‌طلبد.

شعر و نثر در مایهٔ کار یعنی واژگان با هم اشتراک دارند. امّا از دو روی آنها را با هم اختلاف است. یکی از جهت غرض و آن دیگر از چشم‌انداز شیوهٔ کار.

در شعر ایجاد حالت روحانی غرض شاعر است با صوتهای موسیقایی کلمات و زیر و بمی نغمه‌های موجود در کلمات که بر حسب وقوع در زمانهای متساوی ضرب و وزن را ایجاد می‌کند.

تنظیم آن صوتها به حسب آهنگ و وزن، نشاط و شوقی در جان شنونده برمی‌انگیزد و صورتهای ذهنی را حیات و جنبشی می‌بخشد که از آن حالتی در نفس

پدید می‌آید توصیف‌ناپذیر. این جنبش و نشاط است که احساس خفته را بیدار می‌کند و صورتهای خیالی شاعر را در ذهن شنونده ترسیم می‌کند. اما در موسیقی در برابر صوتها، معانی خاص وجود ندارد؛ و بدین روی حالتی که موسیقی در شنونده القا می‌کند کلّی‌تر و مبهم‌تر است. و شعر از این جهت که هر دسته از اصواتش حاکی از معنی خاصی است، در بیان حالات، دقیق‌تر و صریح‌تر از موسیقی جان می‌گیرد. به همین سبب شاعر در ترکیب اصوات و تلفیق کلمات دست و بالش بسته‌تر از موسیقیدان است و ناچار باید حدود و قیودی را برگردن گیرد، و رعایت آنها را بر خود فرض شمارد. پس شعر دو وجه دارد: یکی صورت آن است که شامل صوتهای ملفوظ و آهنگ و وزن آنهاست؛ و آن دیگر معانیی که از ترکیب آن صوتها در ذهن شکل پذیرد، و این هر دو وجه در ایجاد حالت روحانی که غرض شاعر است تأثیری دارد گفتنی.

این حالت نفسانی در شعر منوچهری در بحور مختلف در قالب الفاظ جان گرفته است، که نقل آنها در این مقالت بدینسان شکل می‌یابد که این استاد سخن آفرین (سی و پنج مورد بحر رمل)، (بیست و نه مورد، بحر هزج)، (دوازده مورد، بحر مضارع)، (هشت موردبحر متقارب)، (هشت مورد، بحر مجتّث)، (هفت مورد، بحر منسرح)، (دو مورد، بحر رجز) (دو مورد، بحر سریع) و (دو مورد، بحر خفیف) را در ازاحیف مختلف به کار داشته که به شرح آن کوشیده‌ایم.

ازاحیف گوناگون که موجب اختیارات شاعری می‌شود بدین گونه قابل توجیه است. یعنی شاعر در عین انتخاب قالب واحدی برای شعر خود برحسب سلیقه یا اقتضای معنی می‌تواند تنّوعی در وزن پدید آورد، زیرا در وزن کیفیّتی است قابل انعطاف. این اختیار از آن جا ناشی می‌شود که در شعر همیشه «موزون» سالم با «میزان» ناسالم تطبیق نمی‌کند. در برخی موارد شاعر می‌تواند از میزان سالم وزن

تجاوز کند. از سوی دیگر تطبیق مجموعه‌یی از الفاظ با میزان هر وزن، صورتهای مختلفی دارد که در هر مورد سخنور می‌تواند، یکی از آن صورتها را برگزیند.

بنابراین هم میزان تا حدّی قابل تغییر است و هم در تطبیق آن با الفاظ، وجوه مختلف پیدا تواند شد.

از آنجا که هر هجای بلند در وزن شعر با دو هجای کوتاه معادل است، هرگاه در میان مصراعی دو هجای کوتاه واقع شود، می‌توان به جای آن یک هجای بلند به کار برد.

مثلاً به جای کلمهٔ «همه» که از دو هجای کوتاه ترکیب شده است (UU) در اثنای شعر ممکن است، کلمه‌یی مانند (در) یا (غم) که یک هجای بلند است، به کار داشت. مثلاً در این بیت منوچهری:

خیز بت رویا تا مجلس زی سبزه بریم که جهان تازه شد و ما ز جهان تازه‌تریم

(منوچهری، دیوان، ص ۱۷۹)

فاعلاتن مفعولن مفعولن فَعَلان فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعَلان

که «مفعولن» به جای «فعلاتن» آمده است.

واقع شدن این گونه تغییرات در شعر ممکن است، آهنگ اصلی وزن را به حدّی دگرگون کند که خواننده یا شنونده اگر با رموز شعر آشنایی نداشته باشد، دو شعر را که به یک وزن پرداخته شده است از دو وزن گوناگون می‌انگارد. این تفاوت نتیجهٔ همان ظرایفی است که بدان اشارت رفته است.

از این افسونگریها شاعران بسیار کرده‌اند، چه منوچهری در این دو بیت که در بحر مضارع (مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن) ساخته، به گونه‌یی شگرف کاری کرده است که آن را به وزن (مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن) نیز می‌توان خواند. یعنی بحر مضارع مثمّن اخرب. در موارد دیگر هم از این ذوق‌انگیزی‌ها در شعر او توان

یافت، مثلاً در این بیت:

ای لعبت حصاری، شغلی دگر نداری　　مجلس چرا نسازی، باده چرا نیاری

(منوچهری، دیوان، ص ۸۴)

و یا بیت زیر:

ساقی بیا که امشب ساقی به کار باشد　　زان ده مرا که رنگش چون جُلّنار باشد

(منوچهری، دیوان، ص ۲۰)

این گونه تفاوت‌ها در آهنگ و وزن اغلب مشخّص شیوه‌های مختلف شاعری است. یکی از نکاتی که شیوهٔ شاعران خراسان را از اسلوب سخنوری سرایندگان فارس متمایز می‌کند؛ نحوهٔ تلفیق الفاظ است در نزد استادان بزرگ قرن پنجم و ششم خراسان؛ که با استفاده از این گونه اختیارات، آهنگی متین و سنگین به شعر خود بخشیده‌اند. و سخنوران بزرگ فارس که نمونهٔ برجستهٔ آنان سعدی و حافظ‌اند، به خلاف خراسانیان، می‌کوشند تا هرچه می‌توانند موزون را با میزان، بیشتر سازگاری دهند. و بدین سبب اشعارشان ضربی‌تر و یکنواخت‌تر است. نکته این که پس از قرن هشتم همین قیدِ پیروی از صورت اصلی وزن، آهنگ شعر فارسی را چنان یکنواخت کرد که اندک اندک شعر، با وزن منظّم و آرام‌بخش آن، در ذهن خوانندگان و شنوندگان تأثیر داروی خواب‌آوری یافت، و توجّه آنان را به تدریج از معنی سلب کرد. نتیجه آن شد که شنوندگان دیگر از وزن و آهنگی مرتّب و یکنواخت، که از ترکیب کلمات آشنا و مأنوس حاصل می‌شد، چیزی نخواستند، و از ابتذال معانی و مضامین مکرّر که هزاران بار در شعر فارسی جلوه کرده ذهن خواب آلودشان نرمیده است.

از آنچه گفته آمد این نتیجه حاصل می‌شود که دامنهٔ اوزان شعر فارسی بسیار

وسیع‌تر از آن است که می‌پنداریم، و افزون بر آن وزن در شعر فارسی انواع متعدّد دارد، و هر یک ازآنها برای بیان یکی از حالات متناسب می‌نماید.

شاعر باید از این همه امکانات که در انتخاب وزن برای او موجود است آگاه باشد، و بتواند در هر مورد از آنها برای تعابیر گوناگون سودجوید، و گذشته از آن سخنگو مجبور نیست که کورکورانه از قالب اصلی پیروی کند. بلکه با آگاهی از رموز شاعری می‌تواند ذوق و سلیقهٔ خود را در استعمال هر وزن دخالت دهد، یا بر حسب اقتضای معنی در قالب و وزن تنوّع ایجاد کند. و این کاری است که شاعران بزرگ همچون مولانا جلال‌الدین بلخی رومی و بسیاری دیگر کرده‌اند و ما هم در مقالات آینده آن را در میدانی فراخ‌تر در بوته بررسی قرار خواهیم داد.

از عهد رودکی تا روزگار ما همهٔ شاعران و نقّادان سخن، شعر را کلام مخیّل موزون دانسته و وزن را عامل جداناشدنی و مؤثر در تحقّق شرط «خیال انگیزی» شعر شمرده‌اند. و سخنوران با انتخاب وزنی مناسب، کلام نشاط آمیز خود را خیال انگیزتر ساخته‌اند. چه برای توصیف صحنه‌های جنگ، به حکم ذوق سلیم و یا آشنایی با اصول علم موسیقی، بحر متقارب را آهنگ و رنین حماسه و شور دانسته‌اند. زیرا این وزن با سختی و خشونت، بیش از رفق و ملایمت هماهنگی دارد. و مهیّج‌تر است. این معنی را در میدان خیال با این بیت حکیم فردوسی تجسم توان کرد:

چو فردا برآید بلند آفتاب — من و گرز و میدان افراسیاب

(فردوسی، شاهنامه، ج ۲، ص ۶۰۱)

فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعول

و باز هنگامی که از حرکت کاروان و رنج سفر سخن در میان باشد، وزنی را

برمی‌گزینند که طول هجاها و فاصله‌ها و تکیه‌ها، حرکت آرام کاروان و آهنگ وقارآمیز گام شتران را منعکس کند، چنانکه منوچهری این معنی را بدین گونه متحقّق کرده است:

برخیز هان ای جاریه، می‌در فکن در باطیه　　آراسته کن مجلسی، از بلخ تا ارمینیه

(منوچهری، دیوان، ص ۷۸)

که در بحر رجز مثمن سالم است و شیخ اجل سعدی نیز این طنین و رنین را به زیبایی و دل‌انگیزی در همین بحر چنین تصویر کرده است:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود　　وآن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

(سعدی، دیوان غزلیات، ج ۱، ص ۳۹۴)

هرچند رجز بحری است که به هنگام جنگ جهت مفاخره خوانند؛ امّا به سبب پذیرش مایه‌های علمی و فنّی و استقبالی که دانشمندان بدان نموده‌اند، دانش‌هایی چون فقه، نحو، منطق و طبّ را به سلک بحر رجز کشیده‌اند.

برخی از اوزان عروضی نوید دهندهٔ شادی و امیدند، و بعضی دیگر مبیّن یأس و ناامیدی، و مناسب رثا و فراق. (تجلیل، دکتر جلیل، عروض و قافیه، ص ۱۳)

آنگاه که شعور شاعر تحت تأثیر عوامل خارجی آمادهٔ سرایش شعر می‌شود، موضوع شعر وزن را به همراه خود می‌آورد. امّا تا حدّی این امر وابستهٔ احوال شاعر است که در قبض باشد، یا در بسط. و نیز با تلقّی احساس شاعرانه که بخواهد موضوع را با وزن خاص، جاندارتر و متحرک‌تر کند ارتباط نزدیک پیدا می‌کند. برای مثال گفته می‌شود که منوچهری را قصیده‌یی است در وصف خزان و مدح احمدبن عبدالصمد وزیر سلطان مسعود که بدین بیت در بحر هزج مثمّن اخرب مکفوف مقصور (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل) آغاز می‌شود:

اَلْمِنَّةُ لله کـه ایـن مـاه خـزان است　　مـاه شـدن و آمـدن راه رزان است

(منوچهری، دیوان، ص ۷)

که با به کار بردن کلمات خاصّ مثلاً «رز» موضوع را در آهنگی شاد ریخته است که به قول فرصت شیرازی در بحورالالحان (ص ۸۳) این وزن در آواز شور و ترک بسیار جانفزاست. همین گونه است توافقی را که میان مضمون قصیدهٔ:

رسم بهمن گیر و از نو تازه کن بهمنجنه　　ای درخت ملک! بارت عزّ و بیداری تنه

(منوچهری، دیوان، ص ۷۵)

با وزن آن در میان است؛ بدین معنی که منوچهری وزن «تُند» را در این قصیده اختیار کرده است، یعنی بحر رمل مثمّن محذوف. از آن روی کـه نـام بسـیاری از آهنگهای رایج زمان خود را که خود بدانها وقوف داشته آورده است مثلاً در ایـن بیت:

نوبتی پالیزبان و نوبتی سرو سـهی　　نوبتی روشن چراغ و نوبتی کاویزنه

(منوچهری ، دیوان، ص ۷۶)

چنانکه دیده می‌شود در این بیت چهار آهنگ از آهنگهای باربدی عهد ساسانی را ذکر نموده است، و تأکیدش بر اجرای آهنگهای پالیزبان، سرو سهی، روشن چراغ و کاویزنه در نوابت می‌تواند اشارتی باشد به موزون بودن آن الحان و انتخاب وزن تُند برای اجرای آن.

بدیهی است که به موسیقیدان «خواننده و یا نوازنده» در برابر انبوه آهنگهایی که در ذهن اوست نوعی جذبه و وجد دست می‌دهد کـه اثـرات آن هـمان حـرکاتْ غیرارادی است کـه از مـوسیقیدان سـرمی‌زند. و او آن چـنان مـجذوب آهـنگ‌ها می‌شود که ناآگاهانه با هیجانی عمیق که ریشه در عواطـف و احسـاساتش دارد، آهنگ را اجرا می‌کند و تماشائیان را نیز به هیجان می‌آورد.

گفته آمد که شاعر در هنگام سرودن شعر وزن را از پیش اختیار نمی‌کند بلکه وزن همراه مضمون از وجدان ناخودآگاه شاعر می‌تراود. امّا گاهی شاعر دانسته وزنی را به جهت مضمون خاصّ آن برمی‌گزیند. چنانکه در همین قصیدهٔ منوچهری بنظر آمد و این خود در ادب فارسی سابقه دارد. چه در عصر ما یکی از شاعران برجستهٔ معاصر استاد امیری فیروزکوهی منظومه‌یی دارد به مطلع زیر:

عصر ماشین است و صنعت، عصر علم و عصر قدرت
عصر تسخیر فضا، عصر حکومت بر طبیعت

(استاد امیری فیروزکوهی، دیوان، ص ۱۷۹)

که استاد به جهت محتوای منظومه، الفاظ آن را غالباً از زبان محاوره اختیار نموده است و افزون بر آن وزن آن را نیز بحر رمل مثمّن سالم (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) یعنی وزن «تُند» برگزیده است و فرزند دانشمند استاد سرکار خانم دکتر امیربانو کریمی اظهار داشته‌اند که استاد خود متذکّر این نکته شده‌اند که دانسته منظومه را بدین وزن پرداخته‌اند.

دکتر مظاهر مصفا، استاد دانشگاه تهران در مقالهٔ «جادوی وزن» می‌نویسند «حرکت شاعر در مدار وزن و قافیه حرکتی در مداری بسته نیست. (دکتر مظاهر مصفا، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ص ۹۹) این استاد در این مقاله، شاعری را زنجیر کردن توسن‌های خیال توصیف می‌کند امّا وزن و قافیه را سبب تنگی حال و مضیقه مجال گویندهٔ چیره زبان نمی‌بیند.

بسیارند شاعرانی که حکایت یوسف راکه در تورات و قرآن مجید آمده است با عنوان یوسف و زلیخا به نظم کشیده‌اند. چه از نخستین منظومه‌هایی که بدین نام بازمانده منظومهٔ یوسف و زلیخای منسوب به حکیم فردوسی در بحر متقارب است، که بدین بیت آغاز می‌شود:

به نام خداوند هر دو سرای که جاوید ماند همیشه به جای

(خیامپور، یوسف و زلیخا، ص ۲۴)

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول

در حالی که حکیم فردوسی منظومهٔ کبیر ـ شاهنامه ـ را بدین وزن و بحر پرداخته است؛ و شیخ اجل سعدی این بحر را که فردوسی برای بیان معانی حماسی طرح کرده است، او برای تبیین معانی اخلاقی و تربیتی بکار گرفته است. و از شاعران دیگری که بعد از فردوسی به نظم داستان یوسف و زلیخا همّت گماشته‌اند جامی است، او منظومه خود را در بحر هزج مسدّس به نظم کشیده است. یعنی مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (فعولن).

الهی غنچهٔ امید بگشای گلی از روضهٔ جاوید بنمای

(خیامپور، یوسف و زلیخا، ص ۳۴)

وزنی را که جامی برای اثر خود برگزیده در هیچ یک از منظومه‌های یوسف و زلیخا که پیش از وی سروده شده است دیده نمی‌شود، و برعکس، وزنی را که در منظومه‌های بعد از جامی شاعران انتخاب کرده‌اند به استثنای یکی دو منظومه عموماً همان وزن منتخب جامی است و این نشان می‌دهد که اکثر یوسف و زلیخا سرایان بعد از جامی مانند ناظم هروی (م ۱۰۸۱ هـ ق.)، آذر بیگدلی (م ۱۱۹۵ هـ ق.)، شعلهٔ گلپایگانی (قرن دوازدهم هجری)، جوهری تبریزی، (م ۱۱۹۴، هـ ق.)، شهاب ترشیزی (م۱۲۱۵ یا ۱۲۱۶، هـ ق.)، خاوری (قرن سیزدهم هجری). چنانکه در مادّه شعر از وی پیروی کرده‌اند، در شکل نیز از او تبعیّت نموده‌اند. (خیامپور، یوسف و زلخیا. ص ۳۴)

جامی در این منظومه، برخلاف یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی که رنگی از تصوّف در آن نیست و نبایستی هم باشد مواردی از منظومه را رنگ عارفانه داده

است و نگارنده در مقالتی دیگر از آن موی شکافته است. امّا نکتهٔ درخور ذکر این است که برخی از شاعران قصه یوسف و زلیخا را غیر از این دو بحر، به بحرهای دیگر نیز سروده‌اند. چنانکه دولتشاه سمرقندی در تذکره می‌نویسد: «عمعق از شعرای بزرگ است و در زمان سلطان سنجر بوده، قصّهٔ یوسف علیه‌السلام را نظم کرده است که در دو بحر توان خواند.» استاد رشیدالدین وطواط سخنان او را در حدائق‌السحر به استشهاد آورده و معتقد است بیتی که رشید وطواط در حدائق‌السحر برای ذوبحرین به نام «متلوّن» مثال آورده این بیت است:

ای بت سنگین دل سیمین قفا ای لب تو رحمت و غمزه بلا

(رشید وطواط، حدائق السحر، ص ۵۵)

که آن را بر دو وزن می‌توان خواند: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و دیگر «مفتعلن مفتعلن فاعلن» دکتر خیامپور استاد فقید دانشگاه تبریز با بررسیهایی که نموده حدس زده است که این بیت از همان یوسف و زلیخای عمعق بخارایی است.

(خیامپور، یوسف و زلخیا، ص۶۵)

شاعرانی چون سنائی، نظامی، خاقانی، سعدی، حضرت جلال‌الدین مولوی و لسان‌الغیب حافظ و گروهی دیگر گاهی در انگیختن معانی حماسی اوزانی را برگزیده‌اند که از نوع قالب و بحوری نیست که حماسه در آن ریخته می‌شود و ارسطو در کتاب فنّ شعر بدان توجه داده و جنبهٔ موسیقائی شعر را در بافت و ساخت کلام مؤثر دانسته است و نگارنده در مقالهٔ «پیوند حماسه با عرفان» با ذکر دلایل اشارت‌های دقیق بدان کرده است.

غرض از این بحث این است که گفته آید که انعطاف اوزان به اندازه‌یی است که می‌تواند مضامین گوناگون را در خود بپذیرد. چه تأیید سخن را ناگزیر به ذکر این نکته هستیم که ناصر خسرو آهنگ شادی‌آور بحر سریع (مفتعلن مفتعلن فاعلان) را

در موضوع پند و اعتبار و آئین روزگار ناپایدار سروده و گفته است:

مانده به یمگان به میان جبال　　نیستم از عجز و نه نیز از کلال

(ناصرخسرو، دیوان، ص ۳۴۷)

و این ناهماهنگی آنگاه چشمگیرتر است که نه تنها بر یک غزل یا قصیده، بلکه بر کلّ یک اثر و منظومه تسرّی کند و برخی نقادان معاصر این تضادّ میان وزن و محتوا را در بیان نظر نقادانه خویش آورده‌اند. چه در کتاب «نوعی وزن در شعر امروز» از نیما یوشیج چنین نقل شده است: «بعضی از شاعران در اشعار رعایت سیاقت قدما را در هماهنگی اغراض شعر و اوزان نکرده‌اند؛ و در نتیجه در شعرشان تضادّی میان وزن و محتوا به وجود آمده است، مثل وزن رقص‌آور مخزن‌الاسرار نظامی در بحر سریع (مفتعلن مفتعلن فاعلن)

سابقه سالار جهان قدم　　مرسله پیوند گلوی قلم

(زنجانی، دکتر برات، مخزن الاسرار، ص ۱۵۵)

که هیچ مناسبتی با مقام پند و حکمت ندارد (اخوان ثالث، نوعی وزن در شعر امروز فارسی، ص ۵۱ به نقل از معیارالاشعار، خواجه نصیرالدین طوسی، با تصحیح و اهتمام دکتر جلیل تجلیل، پیشگفتار، ص ۱۲)

پس چه بسا شاعری وزنی را که خود او و شاعران دیگر در مضامین شاد به کار برده‌اند. سخنوری دیگر در رثا و زاری به کار دارد. چنانکه منوچهری مسمّط:

آمد نوروز هم از بامداد　　آمدنش فرّخ و فرخنده باد

(منوچهری، دیوان، ص ۱۳۸)

را در بحر سریع مطویّ موقوف (مفتعلن مفتعلن فاعلان) در وصف بهار، و مدح ابوحرب بختیار، در وزنی خوش سروده است که به گفتهٔ فرصت شیرازی این وزن در همایون وراست و پنجگاه، بسیار مناسب می‌نماید(فرصت شیرازی، ۱۳۳۷، ص ۱۹۲). در

حالی که قصیدهٔ ناتمام:

با رخت ای دلبر عیّار یار　　نیست مرا نیز به گل کار کار

(منوچهری، دیوان، ص ۱۷۷)

در همین بحر و وزن، بعد از توصیف، در مقام پند و اندرز و گلایه گوید:

داد کن ای کودک و بردار جور　　منبر پیش آور و بردار دار

ای تو دل آزار و من آزرده دل　　دل شده زآزار دل آزار، زار

(خیامپور، یوسف و زلیخان، ص ۱۷۷)

و فرّخی سیستانی این وزن (بحر سریع) را در توصیف باده گساری سلطان محمدبن محمود غزنوی در موضوعی شاد به‌کار گرفته گوید:

خسرو می خواست هم از بامداد　　خلق به می خوردن او گشت شاد

(فرخی، دیوان، ص ۳۷)

امّا رودکی شاعر پرآوازهٔ شعر فارسی، آن وزن را در رثای ابوالحسن مرادی بخارایی در پردهٔ اشک و آه، چنین آورده است:

مرد مرادی نه همانا که مرد　　مرگ چنین خواجه نه کاری است خرد

(خطیب رهبر، دکتر خلیل، گزینه اشعار رودکی، ص ۷)

اگرچه سخنوران بحر هزج را به اعتبار نرمش و رامش غنایی آن، بیشتر برای داستانهای بزمی برگزیده‌اند. چه فخرالدین اسعد گرگانی در منظومهٔ ویس و رامین و نظامی گنجوی در شاهکار خود خسرو و شیرین، این وزن را متناسب موضوع دانسته‌اند. امّا سرودن چکامه‌های محکم و پرصلابتی چون قصیدهٔ معروف منوچهری در این وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)

شبی گیسو فروهشته به دامن　　پلاسین معجر و قیرینه گرزن ...

شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک　　چو بیژن در میان چاه او من

ثـریّا چـون مـنیژه بـر سـر چـاه دو چشم من بدو چون چشم بیژن

(منوچهری، دیوان، ص ۵۷)

تاب و توان این وزن را برای مفاهیم حماسی نیز نشان داده است.

فضای شروع داستان و انتخاب راوی، یادآور آغاز داستان بیژن و منیژه حکیم فردوسی است، و چه زیباست شبهای تیرهٔ دلگیر را با چنین داستانها به صبح روشن دل‌انگیز پیوند زدن.

همانگونه که پیش از این گفته آمد، هیچ شاعری وزنی را برای شعری از پیش انتخاب نمی‌کند. بلکه مضمون غالباً وزنش را بـا خـود هـمراه مـی‌آورد، مگـر در استقبال و تضمین و مثنوی. امّا در مثنوی شاعر، وزن را انتخاب می‌کند که در این صورت مضمون با وزن متناسب است.

اصولاً هیچ مثنوی با وزن بلند ساخته نمی‌شود. چه منظومه‌هایی مانند شاهنامهٔ فردوسی، بـوستان سـعدی، اسکـندرنامهٔ نـظامی، فـراق نـامهٔ سـلمان سـاوجی و خردنامهٔ اسکندری که در مزاحفات بحر متقارب مثّمن (فعولن فعولن فعولن فعول) شکل گرفته، همه جامهٔ بحر کوتاه پوشیده‌اند. اگر چه جـامی مـنظومه‌یی بـر وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعَلان پرداخته است، امّا هیچ گوینده‌یی نظیره‌یی برای آن به نظم نکشیده است، یعنی این وزن نتوانسته است نظر سـخنوران را در ایـن قـالب خاصّ، به خود جلب کند. از آن روی که وزن با مضمون در منظومه‌های کوتاه بیشتر تناسب پیدا می‌کند.

گفته شد که یکی از ارکان موسیقی وزن است ، که در شمار اصـول مـوسیقی شناخته شده است. در موسیقی علمی، علم الایقاع (= وزن‌شناسی) خود مبحثی است جداگانه و دانشی است جالبِ نظر.

همچنانکه وزن یا ایقاع یا ضرب (ریتم) در موسیقی از ارزش ویژه‌ای برخوردار

است، در شعر نیز از ارکان جداناشدنی آن، مصوّت به شمار می‌آید.(ملّاح ، منوچهری دامغانی و موسیقی، ص ۲۸۷)

در این مقاله سخن آن بود که منوچهری در این باب توجّهی وسواس‌گونه داشته و در سرودن اشعار بحری را بر می‌گزیده است که با مضمون شعر موافقت و هم‌آهنگی کامل داشته باشد، چنانکه خود بدان اشارتی دقیق دارد:

شعری که تو شنیدی ، آن است بحر نیکو　　آن است وزن شیرین، آن است لفظ جاری

(منوچهری ، دیوان ۱۰۰)

نگارنده عقیده دارد که تشحیذ ذهن و ذوق جوانان و دانشجویان امری ضرور می‌نماید؛ و بر دانایان هر علمی فرض است که دست مستعدّان را گرفته آنان را تا سرمنزل مقصود راهنمایی کنند. بدین روی نمونه‌هایی از بحور به‌کار رفته در دیوان منوچهری را در کارگاه پژوهش مورد تحلیل قرار است.

نتیجه:

حاصل کلام آنکه منوچهری دامغانی شاعری است تصویرپرداز و چیره دست در موسیقی، او تصاویر زیبا را با اوزان و بحور خوش آهنگ در چشم انداز عواطف سیر می‌دهد، و فضای شعرش را افسونگرانه در پردهٔ تصویر شایان شادی و امید می‌کند. و موضوعات را با بکار بردن کلمات خوش آهنگ و خوش ترکیب، و مناسب شادی و روشنی، متجلّی می‌سازد. و ذوق شاعرانهٔ خود را در پیوستگی اوزان عروضی با موضوعات در بازتاب طرفه‌کاری‌های هنرمندانهٔ توصیف‌ناشدنی در پردهٔ تشبیهات حسی لطیف در نمایش می‌آورد.

تشکر و قدردانی:

از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تهران که هزینهٔ این پژوهش و چاپ آنرا بر عهده گرفته‌اند صمیمانه تشکر می‌نماید و از آقایان امیرهوشنگ، کامران و آرش کی‌منش که در یادداشت برداری همکاری لازم کرده‌اند و همچنین از جناب آقای علیرضا صفا، آقای بلوچی، خانم حسینی و خانم جباری که در تایپ این مقاله مساعدتها نموده‌اند، سپاسگزاری می‌نماید و نیز تشکر از جناب آقای منوچهر رئیسی مدیر داخلی کتابخانه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران و جناب آقای کاشانی را که در ارائه و فراهم آوردن مآخذ همکاری نموده‌اند، برخود فرض می‌داند.

منابع و مآخذ:

۱ـ آقا سردار (نجفقلی میرزا قاجار، درّهٔ نجفی، ۱۳۲۲)

۲ـ امیری فیروزکوهی، فریب شعر، ۱۳۷۸

۳ـ ناتل خانلری، دکتر پرویز،وزن شعر، مدرسهٔ عالی ادبیات و زبانهای خارجی (دانشگاه علامه طباطبائی)، بدون تاریخ.

۴ـ تجلیل، دکتر جلیل، عروض، نشر همراه، تهران ۱۳۶۸

۵ـ حمیدی، دکتر مهدی، عروض حمیدی، انتشارات گنج کتاب، تهران ۱۳۶۳

۶ـ خطیب رهبر، دکتر خلیل، شرح دیوان غزلیات حافظ با ذکر وزن و بحر غزلها، انتشارات صفی‌علیشاه

۷ـ خطیب رهبر، دکتر خلیل، دیوان غزلیات سعدی، با ذکر وزن و بحور، انتشارات سعدی، تهران ۱۳۶۶.

۸ـ خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الاشعار، با تصحیح و اهتمام دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی، ۱۳۶۹

۹ـ خیامپور، یوسف و زلیخا، تبریز، ۱۳۳۹.
۱۰ـ رشید وطواط، حدائق السحر، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، ۱۳۶۲.
۱۱ـ ستایشگر، مهدی، واژه نامهٔ موسیقی ایران زمین، تهران ۱۳۷۵
۱۲ـ سیفی بخارایی، عروض، تصحیح دکتر محمد فشارکی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۱۳ـ شاه حسینی، دکتر ناصرالدین، شناخت شعر، مؤسسه نشر هما، تهران ۱۳۶۸
۱۴ـ شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح علامه محمدبن عبدالوهاب قزوینی، با مقابلهٔ مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۲۷.
۱۵ـ شمیسا، دکتر سیروس، فرهنگ عروضی، انتشارات خانهٔ ترجمه، تهران ۱۳۵۲.
۱۶ـ فرخی سیستانی، دیوان، تصحیح دکتر محمددبیرسیاقی، ۱۳۴۹.
۱۷ـ فردوسی، شاهنامه، دکتر محمد دبیرسیاقی، ۱۳۴۴.
۱۸ـ فرصت شیرازی، بحورالالحان، زرّین قلم، کتابفروشی فروغی، ۱۳۴۵
۱۹ـ مصفّا، دکتر مظاهر، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱۳۵۲
۲۰ـ مصفّا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، تهران، ۱۳۳۵.
۲۱ـ ملّاح، استاد حسینعلی ، منوچهری دامغانی و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳.
۲۲ـ منوچهری دامغانی، با تصحیح حواشی دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران ۱۳۷۵
۲۳ـ میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراستهٔ دکتر میر جلال الدین کزازی، نشر مرکز.
۲۴ـ ناصرخسرو، دیوان، به تصحیح استاد مجتبیٰ مینوی و دکتر مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۳.
۲۵ـ وحیدیان کامیار، دکتر تقی، قافیه و عروض، دفتر برنامه‌ریزی کتب درسی، بدون تاریخ