عروض عربی
وکاربردهای آن در شعر دورهٔ اسلامی

کاظم برگ‌نیسی

Arabic Prosody and its Applications in Muslim Poetry, Edited by Lars Johanson and Bo Utas, Swedish Research institute in Istanbul, Stockholm 1994, 145 p.

کتاب *عروض عربی و کاربردهای آن در شعر دورهٔ اسلامی* مجموعهٔ دوازده مقاله از دوازده نویسنده است که به بررسی جنبه‌های گوناگون نظم عروضی و کاربردهای آن در شعر عربی و فارسی و ترکی پرداخته است.

برخی مقاله‌ها به مسائل محوری عروض عربی اختصاص یافته است و برخی دیگر به کاربرد اصول منظومه‌سرایی عروضی در ادبیات غیرعرب. این پدیده‌ها را می‌توان نوعی رونوشت‌برداری از قالبهای شاعرانه و تطبیق آنها با ویژگیهای عروضی یك زبان غیرعربی در نظر گرفت. پیداست که این رونوشتها از نظر ساختاری با الگوهای خود یکی نیستند. رونوشت‌برداری ناچار نیست که از سنت شاعرانهٔ پیشین دنباله‌روی کند بل می‌تواند فرمهای نو بیافریند.

برخی مقاله‌ها به ویژگیهای دستگاه عروض فارسی و زحافات چشمگیر آن پرداخته است. عروض عربی زمانی به شعر زبان فارسی جدید راه یافت که کاملا در میان ایرانیان جا افتاده بود، چرا که شعر عربی عنصر بنیادینی از آموزش اسلامی به شمار می‌رفت. پژوهشگرانی چند در این نکته که دستگاه وزنی فارسی رونوشتی از دستگاه وزنی عربی باشد، تردید کرده‌اند. اینان استفاده از اصطلاحات عربی را در مورد اوزان فارسی روا نمی‌دانند. اما، به هر روی، قدر مسلم این است که شاعران ایرانی بدون توجه به تجربه و نظریهٔ عربی شعر نگفته‌اند. برعکس، آنان مشتاق بودند که از الگوهای معتبر پیروی کنند. کهن‌ترین قطعات به‌جا مانده از شعر نوشتارین (written) فارسی جدید نشان می‌دهد که قواعد وزنی حاکم بر شعر فارسی کلاسیك به خوبی جایگیر شده است.

هرچند منظومه‌سرایی در زبان فارسی جدید، در اصول، سایه به سایه دستگاه خلیلی حرکت کرده است اما در عین حال با الگوهای عربی تفاوتهای چشمگیر دارد. شعر فارسی فهم دیگر گونه‌ای از عروض دارد تا آنجا که هیچ‌گونه تحلیلی بر پایهٔ واحدهای خلیلی (وَتِد، و سَبَب) صورت نگرفته است. برخی ادعا کرده‌اند که افاعیل خلیلی تنها یك مفهوم نظری را در عروض فارسی تشکیل می‌دهد و کارکرد روشنی در ساختار شعر ندارد.

در نظم فارسی جدید، طول کمّی بیت- شمارِ مورا (mora)ها[1]- ثابت است اما در شعر عربی متغیر؛ و این نکته می‌تواند خاستگاه بعضاً متفاوتی برای دستگاه عروضی فارسی مشخص کند. در عروض عربی یك هجای بلند به ندرت معادل دو هجای کوتاه می‌شود. حال آنکه چنین وضعی غالباً در شعر فارسی برقرار است.

در چند مقاله نیز از جنبه‌های گوناگون عروض ترکی بحث کرده‌اند. این عروض را شاعران قره‌خانی سدهٔ یازدهم به بعد رواج دادند و- اگر از برخی استثناها چشم بپوشیم- می‌توان گفت که در کل از الگوی فارسی دنباله‌روی کرده است. بسیاری از ویژگیهای عروض ترکی با عروض عربی مطابقت ندارد؛ زیرا در این میان قواعد عروض فارسی در مورد موادی اساساً ترکی به کار رفته است. در واقع شعر عثمانی غالباً از اصول عروض فارسی- به مَثَل از قواعد خواندن هجاهای کشیده (overlength)- تقلید کرده است.

● در مقالهٔ نخست، «جنبه‌های صوری نظم عروضی»، لارس یوهانسن (Lars Johanson) بر تفکیك ویژگیهای زبان‌شناختی از ویژگیهای عروضی تکیه کرده است. ساختار عروضی (metrical structure) را غالباً به عنوان یك آرایش صوری (formal arrangement) مبتنی بر وزن (rhythm) در نظر گرفته‌اند، وزنی که

از تکرار ادواری عناصر برجسته و نابرجسته در نوعی ترتیب قاعده‌مند (regular order) پدید می‌آید. طرح شعر شالوده‌ای است که ساختمان هر بیت به عنوان یك نمونهٔ خلاق (creative pattern) بر آن استوار می‌شود، و همین طرح است که ویژگیهای ثابت و حد و مرز گوناگونیها را مشخص می‌کند. نباید از یاد برد که این‌گونه تدابیر (devices) شاعرانه به ازای هر تعریف انحرافهایی نسبت به زبان «عادی» یا «طبیعی» پدید می‌آورد. زبان شعر ادبی زبانی است صورت‌بندی شده (formalized) که از نظر عروضی قاعده‌مند است. وانگهی ساختار عروضی شعر نوشتارین اسلامی، در کل، از جنبه‌های دیداری مربوط به خط عربی مستقل نیست.

دستگاههای شعر هجایی بر تباینهایی استوار است که میان مراکز هجا (syllabic nuclei)ـ که اوجهای زنجیرهٔ واجی (phonemic) را تشکیل می‌دهندـ و بخشهای نه چندان برجستهٔ غیرهجایی وجود دارد. نظم (versification) می‌تواند حاصل برجستگی نسبی چنین اوجهایی نیز باشد. این تباین ممکن است بر اثر تأثیر متقابل هجاهای کم‌وبیش تکیه‌دار (accentual)ـ دارای تکیه (stress) و ارتفاع (pitch) یا بدون ارتفاعـ پدید آید. این یکی از عام‌ترین عوامل سازندهٔ وزن است. در واژه‌ها هر تکیهٔ قابل اجرا از نظر عروضی، یك ایکتس (ictus)[2] به شمار می‌رود. هرچند ویژگیهای ادراکی زبانهای طبیعی معمولا باعث ایجاد برجستگی وزنی (metrical prominence) می‌شود اما ایکتس، در اصل، با تکیهٔ زبان‌شناختی یکی نیست، بلکه نمودار ارزیابی عروضی (metrical evalution) آن است.

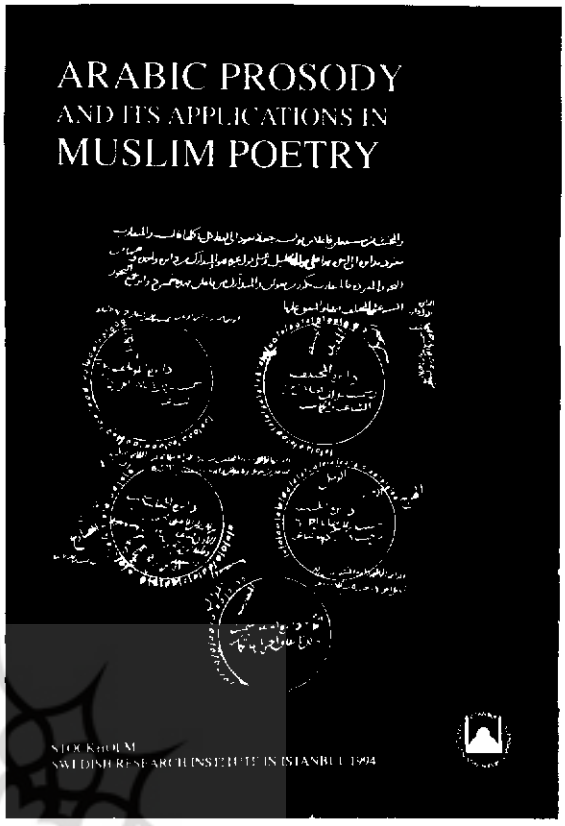
تحقق برجستگی نسبی ممکن است به برجستگی ادراکی کمیت نیز بستگی داشته باشد. به مَثَل، شعر یونانی یا عربی بر ارزیابی عروضی طول نسبی استوار است. این طول را با واحد کمّی مورا اندازه می‌گیرند. از نظر سنتی، هجاهای ضعیف یا سبك که یك مورا دارند در مقابل هجاهای قوی یا سنگین قرار دارند. در هجاهای قوی یا سنگین یك مورای دیگر هم هست که بقیهٔ هجا را تشکیل می‌دهد. بنابراین هجای قوی یا سنگین شامل یك مصوّت بلند یا یك مصوّت مرکّب است، و یا با یك صامت پایان می‌یابد. در اینجا نیز باید ویژگیهای زبان‌شناختی را از ویژگیهای عروضی متمایز کرد. یك هجای صوتی (phonological) را باید از کاربرد عروضی آن در هجابندی عروضی (metrical syllabation) متمایز دانست. دیرش آوایی (phonetic duration) همیشه عامل تعیین‌کنندهٔ کمیت وزنی نیست. در حقیقت هجاها را از نظر عروضی سبك یا سنگین می‌گیرند. به مثل در بحرهای یونانی و عربی قراردادی هست که بر پایهٔ هر هجای پایانی بیت (line-final syllable) در شعر بیتی (stichic vers) یك هجای سنگین به حساب می‌آید. بنابراین هر بیت عروضی زنجیره‌ای از جایگاههای ضعیف و قوی است. جایگاههای قوی ضرب (beat) برجسته‌تری را تشکیل می‌دهند. در چشم‌انداز عروض سنتی، هر بیت دارای یك ساختار سازایی سلسله‌مراتبی (hierarchical constituent structure) است، به عبارت دیگر زنجیره‌ای از سازاهای عروضی «پایه‌ها» [= افاعیل، یا ارکان، یا اجزاء] که در آنها رابطهٔ قوی‌ـ ضعیف تعریف شده است. هر پایه رشته‌ای است از هجاهای نسبتاً برجسته و نسبتاً نابرجسته، همراه با برخی استثناهای مجاز. در عروض سنتی هجا واحد اصلی است، و همین واحد است که پایه‌ها را می‌سازد. اما بررسی چند دستگاه عروضی نشان داده است که در عروض هر هجایی به حساب نمی‌آید. در این دستگاهها از یك سو هجاهای فرا عروضی (extrametrical) را داریم، و از سوی دیگر با این نکته روبروییم که یك رشتهٔ هجایی را می‌توان از نظر عروضی تك هجایی (monosyllabic) به شمار آورد. بنابراین هر توصیفی که بر شمارش هجاهای صوتی استوار شود غالباً به فقدان تعمیم می‌انجامد. و همان‌گونه که در شعر عربی می‌توان دید زحاف به سادگی هرچه تمامتر به عنوان جایگزینی افاعیل پایه با دیگر افاعیلـ که تعریفهای رضایت‌بخشی از بحرها به دست نمی‌دهندـ توصیف شده است. یوهانسن سپس به نکات برجستهٔ مقاله‌های دیگر به ویژه آنها که با موضوع مقالهٔ وی در ارتباط است اشاره می‌کند.

● دومین مقاله را برنت برندمون (Bernt Brendemoen) دربارهٔ *«اماله»* در شعر عثمانی و چغتایی» نوشته است. برندمون اماله‌ای را که از نظر ریشه‌شناختی «موجّه» و «ناموجّه» است در شعر ترکی جنوبـ شرق و جنوبـ غرب بررسی کرده است. نوع موجّه *اماله*ـ دست کمـ تا پایان سدهٔ پانزدهم در شعر چغتایی دیده می‌شود. هرچند در مورد این سنت که به مصوتهای بلند اصلی باز می‌گردد نمی‌توان به ضِرس قاطع سخن گفت. استفاده از چنین مصوتهایی برای شدّت عروضی (metrical strength) روش چندان منسجمی نداشته است. در بسیاری موارد شدت عروضی از نظر ریشه‌شناختی قابل توجیه نیست. در شعر چغتایی متأخر این عدم قطعیت بیشتر شده است. در شعر عثمانی کهن *اماله* غالباً در نخستین هجاها عمل کرده است و از نظر نموداری تا اندازه‌ای با نشانه‌نویسی کامل (*plene* notation) مشخص شده

حاشیه:

۱) «مورا» کوچکترین واحد زمان عروضی است که بر دیرش یك هجای کوتاه دلالت دارد. زمان یك هجای بلند برابر دو «مورا» است.

۲) «ایکتس» تکیه‌ای است که روی هجاهای ویژه‌ای از یك بیت شعر صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر ایکتس تکیهٔ عروضی است.



است. از سدهٔ شانزدهم به بعد بسامد *اماله* افزایشی چشمگیر پیدا کرده است. از نظر برندمون این موضوع زاییدهٔ تأثیر غیرمستقیم زبانهای ترکی ادبیات شرق است. به هر تقدیر، همان‌گونه که فرمهای بینابینی و مختلط نشان می‌دهد گذار از یك دستگاه عروضی به دیگری غالباً نیاز به گامی بسیار بلند ندارد. این نکته در مورد گذار از هجاگرایی (syllabism) به *عروض* نیز صدق می‌کند. هم در شعر کمّی و هم در شعر هجایی تأثیر متقابل پیچیده‌ای میان ارتفاع (pitch) و تکیه (stress) و کمیت برقرار است. برندمون ادعا کرده است که *اماله* در مرحلهٔ گذار از بحر هجایی به *عروض* پذیرفتنی‌تر بود. همانندی ساختاری نزدیکی که لازار در مقالهٔ خود (مقالهٔ ششم) میان شعر بلوچی و بحر متقارب نشان داده است این نکته را تأیید می‌کند.

● در مقالهٔ سوم یوهانس دو برویین (Johannes T.P. de Bruijn) به بررسی «فردیت بحر فارسی *خفیف*» پرداخته است. یکی از موضوعهای بسیار جالب چگونگی گزینش بحرها برای بیان مقاصد و انواع (genres) گوناگون شعر است. دو برویین این سؤال را پیش می‌کشد که *خفیف* تا چه اندازه با گسترش انواع در دورهٔ نخست شعر فارسی ارتباط دارد، و آیا انتخاب آن بستگی مستقیم با انتخاب موضوع دارد یا نه. در شعر اسلامی- عربی نخستین، برای شعرهای عاشقانه الگوی مناسبی در نظر می‌گرفتند. پژوهش دو برویین در زمینهٔ یافتن کیفیتهای عام (generic qualities) و ردیابی کاربرد آن در نخستین دورهٔ ادبیات فارسی به این نتیجه می‌رسد که: به نظر می‌آید در شعر فارسی یك ارتباط برای مدتی قابل توجه به حیات خود ادامه داده است. برگزیدن یك الگوی عروضی و فروگذاشتن دیگری امری تصادفی نبود. با این همه تخصیص‌پذیری *خفیف* هیچ‌گاه مانع از دیگر کاربردهای آن- به مَثَل در زمینهٔ شعر حِکَمی (gnomic)، و موضوعی (topical) یا تعلیم دینی (religious didacticism)- نشده است. این انعطاف‌پذیری زمینه را برای گسترش پیوندهای تازه در روند تاریخ ادبیات هموار کرد. به این ترتیب روشن می‌شود که پیوند یك بحر با یك یا چند نوع ادبی، شاید بیش از کیفیتهای درونی (intrinsic qualities) در تعریف فردیت آن مؤثر باشد. همان‌گونه که دو برویین گفته است آزادی شاعر عبارت است از: امکان انتخاب از میان موجودی الگوهای عروضی دسترس‌پذیر؛ پس از آنکه چنین انتخابی صورت گرفت، قواعد خشك و انعطاف‌ناپذیر قرارداد و نظریه، تقریباً هرگونه آزادی را از او سلب می‌کند.

● در مقالهٔ چهارم گرهارد دورفر (Gerhard Doerfer) «اندیشه‌هایی دربارهٔ خاستگاه رباعی» ارائه کرده است و به بررسی سهم احتمالی زبان ترکی در سنت ایرانی پرداخته است. به نظر می‌رسد رباعی فارسی که در زحافات متعدد سروده شده نمودار یك دستگاه عروضی مختلط باشد، دستگاهی که ممکن است به یك عروض غیرعربی [یا غیرخلیلی] (non-ʿarūd prosody) باز گردد. دورفر برای رباعی خاستگاهی از شعر گفتاری (oral) ترکی پیشنهاد می‌کند، یا احتمال می‌دهد که رباعی در یك تماس منطقه‌ای ترکی- فارسی تحت تأثیر زبان عربی پدید آمده باشد. یکی از استدلالهای ساختاری دورفر بر مبارزهٔ میان الگوی مورا شماری (mora-counting) کهنتر- که عروض را از نظر موسیقایی مشخص کرده است- و یك الگوی هجا شماری دخیل- که مرهون تأثیر زبان ترکی است- استوار شده است. در کهن‌ترین الگوهای شناخته شده از شعر عامیانهٔ ترکی شمار هجاها در هر مصرع ثابت است و هیچ‌گونه هجای کشیده وجود ندارد. به همین ترتیب در شعر کهن زبان فارسی جدید، هجای کشیده غالباً به عنوان یك هجای صرفاً بلند به حساب آمده است. وانگهی «مکثِ میانْ بیت» (caesura) دقیق که خاص رباعی کوتاه

و بلند ترکی است در رباعیهای فارسی متعلق به کهن‌ترین دوره نیز یافت می‌شود. دورفر مدعی است که تحلیل وی از گسترش کلی رباعی، نشان می‌دهد که یك گذار ساختاری متوالی از شکل ترکی قره‌خانی به فارسی کلاسیك در کار بوده است.

● باربارا فلمینگ (Barbara H. Fleming) در مقالهٔ پنجم، «یادداشتهایی دربارهٔ *عروض* در مجموعه‌های شعر ترکی»، تأکید کرده است که مرزهای میان شعر هجایی و عروض خلیلی از دیرباز آشفته شد و در نتیجهٔ این آشفتگی، الگوهای *عروض* بر شعر هجایی سوار شد. شعر مذهبی مردم‌پسند ترکی، سبکی را ترجیح می‌داد که زیر سلطهٔ نحو زبان محاوره‌ای طبیعی بود. اما در شعر صوفیانهٔ ترکی قالبهای مردم‌پسند شعر هجایی را برگزیدند. از سوی دیگر، سنت *عروض* بر شعر دربار- که متأثر از الگوی ایرانی بود- مسلّط بود. بنابه نوشتهٔ فلمینگ آمیزش دو سنت یاد شده در شعر ترکی نوعی مهارت عروضی (prosodic skill) را پدید آورد که در کاربرد نظریه‌های کلاسیك عروض فارسی، کم‌وبیش انعطاف‌پذیر مانده است. اظهارنظرهای نویسنده دربارهٔ گزیده‌های کهن شعر ترکی و هدفهای ویژهٔ آنها و امتیازات هر یك درخور توجه است.

● ژیلبر لازار در ششمین مقاله، «بحر حماسی بلوچی و خاستگاههای *متقارب*»، به تحلیل رابطهٔ میان عروض کلاسیك ایرانی و نظم یا منظومه‌سرایی ایرانی پیش از اسلام پرداخته است، و به ویژه تکنیك شعر حماسی سنتی بلوچی را- که اصولا تحت‌تأثیر عروض عربی نبوده است- با *متقارب*، بحر حماسی شعر فارسی، مقایسه کرده است. با توجه به همانندی ساختاری نزدیك میان شعر بلوچی و *متقارب*، چنین به نظر می‌رسد که *متقارب* از انطباق یك شعر ذاتاً تکیه‌ای با یك بحر کمّی مُلْهَم از الگوی عربی پدید آمده باشد.

ضرورت تفکیك ساختار زبان شناختی از ساختار عروضی (یا وزن‌دار) پرسش جالبی را به میان می‌آورد: عروض عربی چگونه با زبان «طبیعی» سروکار پیدا می‌کند؟ هِئیکّی پالفا (Heikki Palva) در مقالهٔ «کمّی یا تکیه‌ای؟ مسائل عروضی قصیدهٔ بادیه‌نشینانهٔ معاصر» این پرسش را به بحث گذارده است که آیا دستگاه عروضی قصیدهٔ بادیه‌نشینانهٔ معاصر- قصیده‌ای که به صورت گفتارین سروده شده باشد- بر کمیت هجایی استوار است و می‌توان رد آن را تا بحرهای کلاسیك دنبال کرد، یا آن که دستگاه عروضی این قصیده تکیه‌دار (accentual) است؟. به هر صورت، بازسازی عروضی این نوع قصاید، همراه با دستکاریهای مختصری در بازنمود سطحی، از الگوهای کمّی منظم پرده برمی‌دارد. به هنگام خواندن شعر، مصوتهای کوتاه پایانی ممکن است در برخی جاها به دو نیم شدن هجاهای کشیده یاری کنند. چنین کاربردی دستگاهی را می‌طلبد که بر هجای کمّی استوار شده باشد. در زمینهٔ گذار از عروض کمّی به تکیه‌ای نکات جالبی می‌توان یافت. پالفا در پاسخ به این سؤال که قصیدهٔ بادیه‌نشینانه به هنگام خوانده شدن تا چه اندازه با تحلیل عروضی کمّی سازگار است، می‌گوید: در برخی مناطق (سینا، نِقب) ساختار کمّی به نقطهٔ فروپاشی رسیده است و شالودهٔ ساختار عروضی بر تکیه (stress) استوار شده است. وی این وضع را مرحله‌ای از گذار به عروض تکیه‌دار (accentual) می‌داند. البته دستگاه عربی کلاسیك هیچ‌گونه علایم گذار- به این معنا- را از خود نشان نمی‌دهد. وی نشان داده است که قصیدهٔ بادیه‌نشینانه در مرکز و شمال شبه‌جزیرهٔ عرب از الگوهای عروضی نسبتاً منظمی برخوردار است. این وضع تا اندازه‌ای مرهون تفاوت اندك زبان شاعرانه با لهجهٔ بومی است. شعر بادیه‌نشینانه ادامهٔ اندام‌وار سنت کهن عربی در زمینهٔ شعر گفتارین است و الگوهای کمّی مشابه با شعر کلاسیك عربی را به نمایش می‌گذارد. پالفا پس از بررسی گونه‌های هجایی متفاوت در لهجه‌های بادیه‌نشینان، نشان داده است که تفاوتهای مربوط به ساختار هجایی نقشی تعیین کننده دارد.

● در مقالهٔ هشتم، یان‌رتسو (Jan Retsö) به «بررسی هجاهای پایانی در بحرهای کلاسیك عربی: زمینهٔ شناختی» پرداخته است. یکی از چشمگیرترین ویژگیهای صوری شعر عربی کلاسیك دگردیسیهای هجای پایانی واژه در انتهای بیت، یعنی در جایگاه قافیه است. قافیه در شعر عربی اساساً از یك صامت، *رَوِیّ*، تشکیل می‌شود. ممکن است به دنبال صامت قافیه یك هجا بیاید، این نوع قافیه را *مطلق* می‌نامند. اما این صامت ممکن است به عنوان واپسین عنصر آوایی بیت و بدون هیچ‌گونه هجای بعدی به کار رفته باشد؛ در این صورت آن را مقیّد می‌نامند. واژه‌هایی که در جایگاه قافیه می‌نشینند ممکن است به اقتضای نوع قافیه‌ای که شاعر برمی‌گزیند، دستخوش تغییرهای گوناگون شوند. نحوهٔ برخورد با واژه‌ها در جایگاه قافیه دارای قواعدی است که نخستین بار در *الکتاب* سیبویه به صورت مدوّن درآمد. بررسی رتسو نشان می‌دهد که مدّ (lengthening) مصوتهای کوتاه پایانی در شعر عربی، بخشی از دستگاه عروضی نیست بل منعکس کنندهٔ وجود نظام وقف (pausal system) در یك زبان محاوره‌ای بهنجار

است. بنابراین مدّ وقفی (pausal lengthening) یك تدبیر شاعرانه نیست بل بر وزن تحمیل می‌شود و قواعد آن را پس می‌زند: هجایی که باید از نظر عروضی کوتاه باشد اگر در جایگاه وقف بنشیند مدّ می‌پذیرد، همان‌گونه که نویسندهٔ مقاله یادآور شده است نحوهٔ برخورد با واپسین هجا در شعر عربی، اطلاعات ارزشمندی را دربارهٔ تاریخ این زبان در خود نهفته است.

● در مقالهٔ نهم، ویلم‌شتوتسر (Willem Stoetzer) دربارهٔ «عروض عربی در میان کمیت و تکیه» بحث کرده است. از نظر سنتی، ابیات شعر کلاسیك عربی بر پایهٔ هجاهای کوتاه و بلند تقطیع می‌شود، اما غالباً ـ و در بیشتر بحرها ـ ابیاتی با کمیت ثابت به دست نمی‌دهد. در حقیقت باید گفت در نظریهٔ عروضی خلیل، جایگاههای انتزاعی مظهر هجاهای کوتاه و بلند نیست، بل مظهر بلوکهای ساختمان عروضی (metrical building blocks) ـ با برخی هم‌ارزیها ـ است. شتوتسر نشان داده است که تك هجای کوتاه در دستگاه کمّی عروض عربی نقش مستقلی ندارد و کوچك‌ترین واحد هجابندی عروضی نیست، و این هجا تنها در کنار هجای بلند بعدی می‌تواند یك جایگاه عروضی را پر کند. وی از بررسی خود نتیجه گرفته است که در زبان عربی دو دستگاه عروضی عمل می‌کند، یکی دستگاه عروض خلیلی است، و دیگری یك دستگاه موسیقایی ـ تکیه‌دار که در برخی قالبهای شعر استروفیك (strophic)[۳]، و احتمالا در ترانه‌ها و شعر سَبُك عربی محاوره‌ای به کار می‌رود. دستگاه خلیلی تا آنجا همگن است که هرگونه ترکیبی در بحرهای آن کمّی و تنها کمّی از کار در می‌آید؛ زیرا هر یك از اجزای تقطیع در همهٔ ترکیبها از ارزش یکسانی برخوردار است. عروض عربی خود را در میان کمیت و تکیه می‌یابد. اما تکیه در آن نقش ذاتی (constitutional) ندارد، و برای توضیح الگوی شعر عربی با توجیه معادلها به عامل ایکتس نیاز نیست.

● فین تیزن (Finn Thiesen) در مقالهٔ کوتاه «یك غزل نمونه‌وار حافظ» به معرفی مقدماتی و فشردهٔ نتایج پژوهش روبه‌پایان خود دربارهٔ وزن قافیه در شعر حافظ پرداخته است. تیزن کوشیده است ویژگیهای نمونه‌وار «دیوان حافظ» را بیابد. وی در مقالهٔ خود به بررسی وزن و قافیهٔ غزل «بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی/ می‌خواند دوش درس مقامات معنوی» پرداخته است.

● مقالهٔ یازدهم، «خنثی شدگی قواعد نحوی در شعر (بر پایهٔ نمونه‌هایی از شعر عروضی عثمانی)» از روابط میان ساختار «طبیعی» زبان و ساختار «شاعرانهٔ» آن بحث کرده است. طرح شعر، یك پدیدهٔ زبان‌شناختی فراگیر است که از مسائل مربوط به شکل صوت (sound shape) پردورتر می‌رود. اما ویژگیهای نحوی تا چه اندازه در پیش‌بینی ساختار عروضی یك بیت دخیل است؟ و کدام دسته از عوامل نحوی به این موضوع ارتباط دارند.

آندریاس تیتسه (Andreas Tietze)، نویسندهٔ مقاله، می‌گوید: در ارزیابی زبان شعر همواره باید به خاطر داشت که آیا این شعر را با زبان طبیعی می‌سنجیم یا با نثر قاعده‌مند. بنابراین نباید در چارچوب یك دوگانگی (شعر در برابر نثر) اندیشید بلکه باید «سه‌گانگی: زبان طبیعی، نثر، شعر» را در نظر داشت. وی نشان داده است که هرچه قواعد شعر ادبی پیچیده‌تر شود از زبان طبیعی دورتر می‌افتد، اما شعر گفتارین (oral poetry) هرگز از مرزهای زبان طبیعی فراتر نمی‌رود. به گفتهٔ تیتسه انحرافهای نحوی از زبان «عادی» (از قبیل تجزیهٔ بهنجار واژه) می‌تواند مشخصهٔ دیگر شعر باشد. با این همه نباید از یاد برد که بسیاری انحرافها در گفتار محاوره‌ای زنده پذیرفته شده‌اند. قواعد پیچیدهٔ شعر ادبی فاصلهٔ شعر را با زبان طبیعی چنان افزایش داده است که گاه به فهم‌پذیری متن آسیب می‌رساند. اما حتی در سبکهای عالی شعر عثمانی چنین انحرافهایی تنها درصد کوچکی از کل شعرها را تشکیل می‌دهند. تنها زمانی که هماهنگی میان دستور زبان عادی و فرم شاعرانه ناممکن می‌شد شاعران از برخی اختیارات ـ که به علایم اضافی (additional signals) شعر تبدیل شدند ـ بهره می‌گرفتند.

شعر مذهبی عامیانهٔ ترکی سبکی را ترجیح داده است که زیر سلطهٔ نحو زبان طبیعی محاوره‌ای است. شاعران صوفی شکلهای عامیانهٔ شعر هجایی را برگزیدند، اما شعر دربار زیر سلطهٔ سنت عروض (خلیلی) ماند. این شعر تحت تأثیر الگوی فارسی با نحو به گونه‌ای کم‌وبیش آزادانه رفتار می‌کند تا بتواند مقتضیات فرم شاعرانه را رعایت کند. اشارهٔ تیتسه به ویژگیهای شعر گفتارین این پرسش را به میان می‌آورد که آیا ـ در این صورت ـ می‌توان گفت سرودن شعر هجایی کار نسبتاً آسانی است حال آنکه تبحر در وزن کمّی ـ از نوع پیچیده‌ای که در شعر اسلامی می‌توان یافت ـ تنها از تحصیل کردگان ساخته است؟.

● بواوتاس (Bo Utas) در آخرین مقاله از «عناصر عربی و ایرانی در عروض فارسی جدید» سخن گفته است. نقش عظیم زبان عربی در شکل‌دهی به فرهنگ اسلامی حقیقتی است مسلم. این زبان در هضم عناصر بی‌شمار ـ با خاستگاههای گوناگون ـ و قالب‌ریزی مجدد آنها به شیوه‌ای نو و یك پارچه، توانایی چشمگیری از خود نشان داده است. به عقیدهٔ بواوتاس تا جایی که به ادبیات اسلامی مربوط می‌شود سهم سرنوشت‌ساز عربها شامل موارد زیر است:

۱) زبانی با ساختاری بسیار ویژه؛ ۲) الفبایی سخت نزدیك به الفبای زبان عربی؛ ۳) یك سنت شاعرانه با شکلهای موزون دقیق، قوافی پایانی سخت و خشك، و مجموعه‌ای از موضوعهای مشخص.

در محیط فرهنگی مختلطی که به ویژه در دوران عباسی پدید آمد شعر عربی تحت‌تأثیر جریانهای گوناگونی از سرزمینهای مختلف- از جمله ایران- گسترش یافت. اما نویسندهٔ مقاله تنها در پی بررسی تأثیرهایی است که در جهت مخالف صورت گرفته است. به گمان اوتاس سنتهای شعر جاهلی می‌بایست نظم فارسی جدید را دستخوش آشفتگی فرمها کرده باشد. از این‌رو نخست به سراغ دستگاههای عروضی فارسی میانه و جدید می‌رود و می‌کوشد ویژگیهای شعر را مشخص کند و آنها را با ویژگیهای نخستین شعرهای شناخته شدهٔ فارسی جدید بسنجد. اوتاس از بررسی خود نتیجه گرفته است که در عروض فارسی جدید مسأله به صورت عناصر عربی *یا* ایرانی نیست بل باید از عناصر عربی و ایرانی سخن گفت. پیداست که در گذر قرنها تماس نزدیک و- حتی- آمیزش این دو فرهنگ شاعرانه، هم شکل و هم محتوا دستخوش تغییر شده است، و این تغییر از رهگذر تأثیر متقابل پدید آمده است. همچنین روشن است که خاستگاه بسیاری از اوزان فارسی جدید را باید در نخستین الگوهای موزون (rhythmic) ایرانی باز جست. این الگوها بعدها به گونه‌ای صوری با ساختار کمّی سازگار شدند. در این روند، ساختارهای کمی که احتمالا بر تکیهٔ پویا (dynamic stress) و شاید نیز بر ارتفاع (pitch) استوار بود در یك دستگاه کمّی باز صورتبندی شد. به نظر می‌آید که دستگاه کمّی مورد بحث در ایران ساسانی ناشناخته بوده باشد. به این ترتیب الگوهای کهن توانستند تا اندازه‌ای با اوزان کمّی همزیستی داشته باشند. از دید اوتاس می‌توان ثابت کرد که این همزیستی ویژه یا تأثیر متقابل میان الگوهای تکیهٔ پویا و نواختی (tonal) و کمّی، که در سدهٔ نخست شعر فارسی جدید پدید آمد، زبان فارسی را تا به امروز به عنوان زبانی شاعرانه شکل داده است.

یکی از موضوعهای بسیار جالب چگونگی گزینش اوزان برای بیان مقاصد و انواع گوناگون شعر است. اوتاس یادآور شده است که شعر فارسی جدید در دورهٔ نخست هنوز تفکیك بعدی (: *متقارب* برای موضوعهای تاریخی، *هَزَج* برای موضوعهای رمانتیك، *رَمَل* یا خفیف برای موضوعهای دینی- تعلیمی) را از خود نشان نمی‌دهد؛ هرچند چنین تفکیکی هرگز به شکل کامل تحقق نیافت.

۳) در شعر یونان باستان استروفه (strophe، به معنای حرکت دایره‌ای) بر مجموعه بیتهای نخستین اطلاق می‌شد. این ابیات را گروه همسرایان روی سکوی شعرخوانی، به هنگام گردش از راست به چپ می‌خواندند. در یك قصیدهٔ سنتی عربی، استروفه شامل *اطلال* و *نسیب* و *رحیل*- و به عبارت دیگر بخش پیش از مدیح- است.

قرص زرین فلك

هایده عبدالحسین‌زاده

The Golden Disk of Heaven: Metalwork of Timurid Iran, Linda Komaroff, «Persian Art Series, Ehsan Yarshater, General Editor, No. 2», Costa Mesa, California and NewYork, Mazda Publishers in association with Bibliotheca Persica, 1992, xii+302 pp., Illust.

قرص زرین فلك: قلمزنی ایران در عصر تیموری، لیندا کوماروف، «مجموعهٔ هنر ایرانی، زیر نظر احسان یارشاطر، شمارهٔ ۲»، کاستامیسا، کالیفرنیا و نیویورك، انتشارات مزدا با همکاری بیبلیوتکا پرسیکا، ۱۹۹۲، دوازده + ۳۰۲ صفحه، مصور.

قرص زرین فلك کتاب مصور نفیسی است دربارهٔ قلمزنی در ایرانِ عصر تیموری و نامش از رباعیی گرفته شده است که برروی سطلی از این دوره حك شده و هم‌اکنون در موزهٔ آرمیتاژ نگهداری می‌شود. و آن رباعی چنین است:

چون به حمام در آید مه من پیوسته
قرص زرین فلك سطل و مه نو دسته
تا به حمام در آید مه من پیوسته
سطل آبی است مرا دیده و ابرو دسته