فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۱ (پیاپی ۱۸) بهار ۱۳۹٦، ص ۵۲- ۳۹

بازخوانی مؤلّفه موسیقایی وزن «شعر» و عوامل مؤثر بر آن

معصومه معدن‌کن *، اسدالله واحد** و حسن عبداللهزاده***

چکیده

وزن به عنوان یکی از مؤلّفه‌های مهم موسیقایی اهمّیّت ویژه‌ای در شعر فارسی دارد. با وجود اقبال خاصّ محقّقان به مبحث موسیقی شعر در دهه‌های اخیر، مطالب ناگفتهٔ فراوانی در خصوص وزن و سایر مؤلّفه‌های موسیقایی باقی است. این مقاله تلاش می‌کند با معرفی عوامل مؤثر در زیبایی «وزن» و آشنا کردن مخاطب با انواع شیوه‌های غنی کردن موسیقی شعر، از یک‌سو امکان التذاذ بیشتر مخاطبان از زیبایی‌های آن را فراهم کند و از سوی دیگر شعرای جوان را به استفاده از این عناصر ارزشمند موسیقایی ترغیب کند. مهم‌ترین عوامل موسیقایی که در این مقاله بررسی شده‌اند عبارت‌اند از: نسبت و ترتیب قرارگیری انواع هجاها در اوزان عروضی، استفادهٔ آگاهانه از هجاهای کشیده، ایجاد مطابقت بین آخر واژه‌ها با آخر ارکان، ایجاد وزن عارضی در کنار وزن عروضی، استفاده از فواصل مرتب واژه‌ها خارج از فواصل ارکان، استفاده از دو یا چند بحر عروضی در یک شعر، ایجاد قابلیت خوانده شدن یک شعر به چند وزن، کاربرد وزن دوری، توجه به ارزش سکوت در وزن و استفادهٔ کم و در عین‌حال، هنرمندانه از ضرورات و اختیارات شاعری. بررسی اشعار شعرای ادوار مختلف نشانگر آن است که سبک «عراقی» مهم‌ترین نمودگاه مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن» است.

کلیدواژه‌ها: وزن، موسیقی شعر، مؤلّفه‌های موسیقایی، سکوت و هجا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

«وزن» از مهم‌ترین مؤلّفه‌های موسیقی‌ساز در شعر است. با وجود اختلاف‌نظرهایی که همیشه در خصوص ضرورت داشتن یا نداشتن «وزن»، به عنوان یک عنصر موسیقایی، در شعر وجود داشته است، این مؤلّفه عملاً به عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر و ملازم شعر فارسی- به استثنای شعر منثور- همواره به کار رفته است. در قرن معاصر، هرچند ظهور شعر نیمایی و شعر سپید که عدول نسبی و کامل از قوانین عروضی را در پی داشته است، مدّت‌ها نشانه‌ای از افول شعر موزون به وزن عروضی در ادبیات معاصر و آیندهٔ ایران قلمداد می‌شد، به دلایل متعددی از جمله توجّه محقّقان[1] به موسیقی شعر در چند دههٔ اخیر، «وزن» به عنوان یک مؤلّفهٔ ارزشمند موسیقایی مجدداً مورد توجّه قرار گرفته است.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران assadollahvahed@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران (مسؤول مکاتبات) abdollahzadeh88@ms.tabrizu.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۱۲/٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٦/۱۰

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

غیر از مؤلّفه‌های موسیقایی دیگری همچون ردیف، قافیه، تناسبات آوایی از نوع جناس، سجع، تکرار و... که در کنار «وزن» از عوامل شناختهٔ موسیقی‌ساز در شعر به شمار می‌روند، عوامل ناشناخته یا کمترشناخته‌ای نیز هستند که به صورت مستقیم «وزن» را تحت تأثیر خود قرار داده بر غنای موسیقایی شعر افزوده یا از آن می‌کاهند.

مسلّماً توجّه به ظرایف موسیقایی ضمن آن‌که امکان بهره بردن بیشتر از زیبایی‌های آوایی اشعار کلاسیک ادبیات ایران را برای عموم مخاطبان فراهم می‌کند، نوآوری‌های بیشتر در محدودهٔ اوزان عروضی را برای شاعران معاصر ممکن می‌سازد. در این مقاله، ضمن اشاره به تعریف «وزن»- که ممکن است در بادی امر برای مخاطب تکراری به نظر برسد و البتّه چنین نیست- عوامل مؤثر بر موسیقی شعر با نگاهی دقیق‌تر بررسی شده‌اند و به دلیل برجستگی‌های خاصّ موسیقی شعر در سبک عراقی تلاش شده است تا حدّ امکان شاهد مثال‌ها از اشعار مربوط به این سبک انتخاب شود، مگر در مواردی که به دلایلی این امکان فراهم نبوده است.

پیشینهٔ پژوهش

هرچند در خصوص مبحث «موسیقی شعر» به‌ویژه «وزن شعر» آثار متعدّدی از جمله «وزن شعر فارسی» از «پرویز ناتل خانلری»، «موسیقی شعر» از «محمدرضا شفیعی کدکنی»، «وزن و قافیه شعر فارسی» از «تقی وحیدیان کامیار» و کتاب‌ها و مقالات دیگری چاپ شده است، تنوّع مباحث مربوط به «وزن»، به‌خصوص مباحث عروضی مانع از آن شده است که به موضوعات مدنظر در مقالهٔ حاضر، ازجمله «مطابقت فواصل واژه‌ها و ارکان»، «وزن عارضی یا ثانویه»، «فواصل مرتّب و غیرعروضی واژه‌ها»، «استفاده از اوزان متعدّد عروضی در یک شعر» و «نقش سکوت در اوزان عروضی» پرداخته شود.

تعریف «وزن»

خواجه نصیرالدین طوسی «وزن» را چنین تعریف می‌کند: «و امّا وزن هیئتی است تابع نظام و ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیئت، لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات، اگر حروف باشد آن را شعر خوانند والاّ آن را ایقاع[۲] خوانند» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲).

خانلری نیز در تعریف «وزن» می‌نویسد: «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیّتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. این تناسب اگر در مکان واقع شود آن را «قرینه» خوانند و اگر در زمان واقع شود «وزن» خوانده می‌شود (خانلری، ۱۳۴۵: ۲۴).

و می‌نویسد: «وزن نظم و تناسبی است در اصوات. شعر از کلمات تشکیل می‌شود و کلمه مجموعه‌ای از اصوات ملفوظ است. پس «وزن شعر» حاصل نظم و تناسبی است که در صوت‌های ملفوظ ایجاد شده باشد (همان).

و نیز می‌نویسد: «وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار» (همان: ۲۷).

روح‌الله خالقی (موسیقیدان) «وزن» را چنین تعریف می‌کند: «وزن عبارت از ضرب یک قطعهٔ موسیقی است که از اجتماع چند امتداد مختلف تحت انتظام مخصوص حاصل می‌شود. عنصر اصلی موسیقی صداست و می‌توان وزن را به روح موسیقی تعبیر کرد» (خالقی، ۱۳۷۸: ۱۹).

او سپس می‌افزاید: «رابطه شعر و موسیقی از این‌جا (داشتن وزن) پیدا می‌شود و به همین جهت صنعت شعر و موسیقی و رقص در قدیم با هم توأم بود» (همان: ۲۰).

اگر بخواهیم به صورتی نسبتاً خلاصه و جامع تعریفی از «وزن» ارائه کنیم که هم بر شعر و هم بر موسیقی قابل‌اطلاق باشد، می‌توانیم چنین بگوییم: «تناسب حاصل از توالی حروف یا ضرب‌ها در زمان‌های معین و محدود را «وزن» گویند».

جایگاه و اهمیت «وزن» در شعر

«وزن» نخستین عامل مشترک در هنرهای مختلف است و در بین این هنرها شعر و موسیقی به لحاظ اهمّیّت ویژه‌ای که وزن در پیدایش آن‌ها دارد، جایگاه منحصربه‌فردی دارند.[٣] شعر از آغاز همواره ملازم وزن بوده است. از افلاطون و ارسطو تا حکمای اسلامی همچون ابن‌سینا و خواجه نصیر همگی شعر را ملازم وزن دانسته‌اند و این اختصاص به یک قوم و زبان ندارد. «شعر از بدو پیدایش و نزد همهٔ اقوام با وزن ملازمت داشته است و دارد و هرگز در هیچ زبانی سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همهٔ ملل یکسان نیست» (وحیدیان کامیار، ١٣٧٠: ١٧).

در خصوص اطلاق «شعر» به نوشته‌های منثور و بدون وزن در دورهٔ معاصر نیز باید گفت: «حقیقت این است که در هر یک از زبان‌های دنیا اگر شعری هست، موزون است و شعر بی‌وزن یا منثور که اخیراً به گوش‌ها می‌خورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده، تجددخواهان زبان‌های دیگر از ایشان اقتباس کرده‌اند» (خانلری، ١٣٤٥: ١٦). البتّه بین ادیبان و حکما و منطقیان در خصوص ضرورت ملازمت وزن و شعر اختلاف نظر وجود دارد.[٤] «تعریف شعر از دیدگاه منطقی سخن مخیّل است و وزن شرط لازم آن نیست، [ولی] قریب به اتفاق ادیبان و دانشمندان وجود وزن را برای شعر ضروری می‌دانند و بعضی آن را جزء ذات شعر می‌شمارند» (وحیدیان کامیار، ١٣٨٠: پنج).

حکمای اسلامی نیز در تعریف شعر همیشه وزن را ملازم آن شمرده‌اند، امّا در این بین نظر خواجه نصیر از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا او برای وزن از دو جهت اعتبار قائل است. یکی از جهت مخیّل بودن آن و دیگر به اعتبار ذات وزن. «و وزن اگرچه از اسباب تخییل است و هر موزونی به وجهی از وجوه مخیّل باشد- و اگر چه نه هر مخیّلی موزون باشد- امّا اعتبار تخییل دیگر است و اعتبار وزن دیگر. و نیز اعتبار وزن از آن جهت که وزن است، دیگر است و از آن جهت که اقتضای تخییل کند، دیگر» (طوسی، ١٣٦٩: ٢٢؛ ١٣٢٦: ٥٨٨).

وقتی بخواهیم در یک جملهٔ کوتاه علت اهمّیّت وزن را در هنر شعر بیان کنیم، گفتهٔ لویی آنترمیر می‌تواند بهترین جمله باشد: «وزن مایه و بنیاد شعر است، چرا که جوهر اساسی زندگانی نیز هست» (سانتاماریا، ١٣٤٨: ٤٢).

عوامل مؤثّر بر مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن»

هر چند مؤلّفه‌های اصلی موسیقی شعر همچون وزن، ردیف و قافیه، هماهنگ‌های آوایی از جمله انواع جناس، سجع، تکرار و ... تأثیر متقابلی بر همدیگر دارند، عوامل دیگری نیز وجود دارند که به صورت مستقیم بر مؤلّفهٔ «وزن» تأثیر گذاشته، حالت‌های آن را دستخوش تغییر می‌کنند. اهمّ این عوامل عبارت‌اند از:

١- نسبت هجاها در اوزان عروضی

هر کدام از هجاها بار موسیقایی مخصوص به خود را در اوزان عروضی دارند. هجاهای کوتاه القاکنندهٔ حرکت و جنبش هستند و کثرت آن‌ها در یک وزن باعث ایجاد حالت شادی، نشاط، تحرک و سرزندگی خواهد بود.[٥] هجاهای کشیده نقطهٔ مقابل هجاهای کوتاه هستند که به خاطر امتداد زمانی موجود در آن‌ها احساس کندی، سکون، حُزن و ملال به خواننده یا شنوندهٔ شعری با تعداد بیشتری از این هجا دست می‌دهد و هجاهای بلند نیز حالتی بینابین دارند. واضح است که هر کدام از این سه هجا در یک وزن، بیشتر به کار روند، حالت مخصوص به خود را بیشتر و بهتر در آن وزن نشان خواهند داد.

نکتهٔ مهمّی که در این‌جا قابل ذکر است آن است که هر کدام از این هجاها روی درنگ پس از خود نیز تأثیر دارند؛ مثلاً درنگ پس از هجای کشیده از درنگ پس از هجای کوتاه و بلند بیشتر است. این امر باعث می‌شود که تأثیر تندی یا کندی هر کدام از این هجاها بر روی وزن مضاعف باشد.

٢- ترتیب هجاها در اوزان عروضی

می‌دانیم که انواع متعدّد اوزان عروضی تنها با تفاوت «تعداد هجاها» و «ترتیب هجاها» حاصل می‌شود. پس یکی از دو عامل

اساسی مؤثر در تغییر موسیقی وزن عروضی تغییر ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند در آن وزن است. توالی هجاهای کوتاه یا بلند از آن‌جایی که تأثیر آوایی خاصّ آن هجا را در وزن حاکم می‌سازد در کیفیّت موسیقایی وزن بسیار مؤثر است. مورد مهم دیگری که در ترتیب هجاها تأثیر بیشتری دارد آن است که **رکن اوّل** هر مصرع با چه نوع هجایی آغاز شود و **رکن آخر** مصرع با چه هجایی خاتمه یابد؛ زیرا تأثیر موسیقایی این دو هجا به خاطر موقعیت قرار گرفتن آن‌ها بیشتر است. این موقعیت خاصّ از آن‌جا حاصل می‌شود که قبل و بعد از هر مصرع معمولاً درنگی در قرائت شعر پیش می‌آید. این درنگ به یکی از **دو دلیل** زیر می‌تواند باشد:

الف- سکوت ذاتی موجود بین ارکان دو مصراع در تمام اوزان (سالم و مُزاحف)

ب- تأنّی بیشتر در قرائت شعر برای کمک به شنونده جهت فهم بهتر مفهوم آن.

غیر از این دو مورد، ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه- که حداکثر نصف تعداد هجاهای یک وزن و حداقل یک چهارم آن‌ها را تشکیل می‌دهد[۶]- و بلند در سایر موارد نیز فی نفسه در کیفیّت موسیقی حاصل از شعر می‌تواند تأثیرگذار باشد.

وحیدیان کامیار اهمّیّت ترتیب هجاها در یک وزن را به قدری زیاد می‌داند که معتقد است: «گاه وزنی با نسبت هجاهای کوتاه به بلند $\frac{۴}{۱۰}$ شادتر و تندتر از وزنی با نسبت $\frac{۸}{۸}$ است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ٦٧).

۳- کاربرد هجای کشیده

می‌دانیم که در حالت طبیعی میزان استفاده از هجاهای کشیده در افاعیل عروضی همچون «فاعلات»، «فعلات»، «فعول» و ... نسبت به هجاهای کوتاه و بلند کمتر است؛ زیرا کاربرد این نوع از هجا برخلاف سایر انواع هجاها منحصر به رکن آخر مصرع هاست. البتّه این محدودیت فقط در افاعیل است و شاعر می تواند در خود شعر به جای مجموع یک هجای بلند و یک هجای کوتاه، یک هجای کشیده به کار ببرد.

«وقتی شاعر واژه‌هایی با هجای کشیده را در شعر به کار می‌برد از آن‌جا که مقدار کمّیّت هجای کشیده برابر مجموع کمّیّت دو هجای بلند و کوتاه است، شعر از الگوی وزنی خارج نمی‌شود، [امّا] چون به جای دو هجا یعنی دو رشتهٔ آوایی گسسته از یک رشتهٔ آوایی پیوسته استفاده می‌کند، ریتم موسیقایی شعر نسبت به الگوی وزنی کندتر می‌شود» (عظیمی، ۱۳۸۸: ٤٥). بر همین اساس، هر چه تعداد هجاهای کشیده در یک بیت بیشتر شود، ریتم بیت سنگین‌تر خواهد شد؛ زیرا بدین طریق از تعداد هجاهای هر بیت کاسته شده، بر امتداد زمانی آن‌ها افزوده خواهد شد. نتیجهٔ حاصل از این تغییرات چیزی نخواهد بود جز سنگین‌تر شدن ریتم موسیقایی آن بیت. این سنگینی وزن مخصوصاً زمانی بیشتر مشخّص می‌شود که هجاهای کشیده به صورتی متوالی مورد استفاده قرار گیرند. به عبارت دیگر، توالی هجاهای کشیده ضرب‌های وزن شعر را طولانی و سنگین جلوه می‌دهد.

٤- مطابقت آخر واژه‌ها با آخر ارکان (فواصل کلمات با فواصل اجزا)

یکی از عواملی که می‌تواند نقش موسیقایی «وزن عروضی» و ارکان آن را در شعر به صورت ویژه‌ای برجسته کند، مطابقت آخر واژه‌ها با آخر ارکان آن شعر است. در شعر فارسی هر چند ترتیب امتداد هجاهای هر مصرع مطابق با وزن عروضی مربوط است، انطباق مقاطع رکن‌ها و واژه‌ها به دلایلی بسیار دشوار است. از جملهٔ این دلایل می‌توان به «ترکیبی بودن زبان فارسی، وجود پسوندها و پیشوندها، وجود کلمات مرکب و شکل‌گیری ارکان عروضی براساس هجاهایی که با ویژگی‌های زبان عربی سازگاری بیشتری دارد و انطباق کلمات عربی با آن هجاها بسیار ساده‌تر از انطباق کلمات فارسی است، اشاره کرد» (ر.ک: نجفی، ۱۳۹۰: ۳۳۱- ۳۳۳).

برخلاف بحرهایی با ارکان پنج هجایی، در بحرهایی مثل بحور هزج، رمل و رجز- و سایر بحرهای چهار هجایی- امکان انطباق فواصل کلمات با فواصل اجزا، در مثال عروضی آن‌ها بسیار کم است.[۷] به همین دلیل است که اندک اشعاری هم که در آن‌ها مطابقت فواصل کلمات با فواصل اجزاء رعایت شده است، عموماً در بحرهایی با ارکان سه هجایی سروده شده‌اند؛ از جمله این غزل مولانا:

افتـــادم افتـــادم در آبـــی افتـــادم گـر آبـی خـوردم مـن، دلشـادم دلشـادم[۸]

که فواصل کلمات آن با فواصل اجزای «مفعولن مفعولن» مطابقت کامل دارد.

اساساً «مطابقت بین رکن‌ها و واژه‌ها از همزمانی درنگ میان واژه‌ها و درنگ میانی رکن‌ها ناشی می‌شود. در واقع گفتار کامل‌تر در قالب رکن‌ها قرار دارد و ریتم واژه‌ها به ریتم رکن‌ها نزدیک‌تر است. در این حالت، واژه‌ها در قالب تکرار یا تناوب یک یا چند ریتم بیان می‌شوند که براساس رکن‌ها به شعر حالتی ریتمیک یا ضربی می‌دهد» (عظیمی، ۱۳۸۸: ۸۸). مخصوصاً وقتی که وزن عروضی یک شعر از اوزان متحدالارکان باشد- به‌ویژه اگر رکن آخر آن سالم باشد- مطابقت آخر واژه‌ها و ارکان به دلیل تکرار پشت سرهم و متوالی یک رکن- با تقطیع یکسان و مشخّص ارکان- تأثیر رکن عروضی را در ذهن شنونده به شدت تقویت و تشدید می‌کند. همین تقطیع‌های ثابت و یکسان و مکرر است که به شعر حالت ضربی می‌دهد و بر غنای موسیقی آن می‌افزاید.

۵- ایجاد وزن عارضی یا ثانویّه

یکی از راه‌های غلبه بر موسیقی ذاتی یک وزن و نوآوری در آن ایجاد وزنی خاصّ غیر از وزن عروضی اصلی شعر، از طریق چیدن واژه‌ها به ترتیبی خاصّ است؛ به طوری که این ترتیب با تقطیع دیگری از همان وزن عروضی مطابق باشد. در حقیقت، شاعر بدین وسیله و با استفاده از تقطیع دیگری از یک وزن عروضی، وزن جدیدی را جایگزین آن می‌کند و در عین حالی که از قوانین عروضی عدول نمی‌کند، تأثیر موسیقایی کاملاً متفاوتی از آن وزن را ارائه می‌کند.

در حقیقت، دلیل اصلی پدید آمدن وزن عروضی جدید- و یا به تعبیری درست‌تر، آشکار شدن وزن عروضی جدید- همان مطابقت واژه‌ها با آخر ارکان وزن ثانویه است و اگر این مطابقت برقرار نشود، ما متوجه وزن دیگری غیر از وزن عروضی اصلی نخواهیم شد و طبعاً وزن ضربی نیز ایجاد نخواهد شد؛ چنان‌که حافظ می‌فرماید:

دست در/ حلقهٔ آن/ زلف دوتا/ نتوان کرد تکیه بر/ عهد تو و/ باد صبا/ نتوان کرد[۹]

هر چند در این بیت وزن اصلی «فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلان» است، امّا حافظ طوری واژه‌ها را کنار هم می‌چیند که به جای انعکاس وزن بالا وزن جدید «فاعلن/ مفتعلن/ مفتعلن/ مفعولن» را برای مخاطب تداعی کند و علت آن هم چنان‌که گفتیم در این است که او فواصل واژه‌ها را با فواصل وزنی ثانوی تنظیم و تقطیع می‌کند و البتّه در این بیت خاصّ رکن پایانی را نیز با استفادهٔ هنرمندانه از قاعدهٔ اختیار «قلب» تبدیل به «مفعولن» می‌کند تا متناسب با مضمون غزل، بر سنگینی وزن بیفزاید.

این امکان از آن‌جا ناشی می‌شود که اوزان عروضی در شعر فارسی قابلیت تقطیع به دو یا چند وزن را دارند؛ مثلاً وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» که وزنی مختلف‌الارکان محسوب می‌شود، می‌تواند به اوزان متناوب‌الارکانی همچون «فع لن مفاعلن فعلاتن مفاعلن» یا «مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فَعَل» نیز تقطیع شود. از این‌روست که در بیتی همچون:

ای خرّم از فروغ رخت لاله‌زار عمر بازآ که ریخت بی‌گل رویت بهار عمر

(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۹۶)

دو مصرع را می‌توان در اوزانی متفاوت از هم تقطیع کرد که یکی اصلی و دیگری ثانویّه است.

مصرع اوّل به صورت «ای خرّم/ از فروغ/ رخت لاله/ زار عمر» در وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» و مصرع دوم به شکل «بازآ/ که ریخت بی/ گل رویت/ بهار عمر» در وزن «فع لن مفاعلن فعلاتن مفاعلن».

برخلاف آنچه ممکن است در بادی امر به نظر برسد، وزن ثانویه با ذو بحرین یکسان نیست؛ زیرا در ذوبحرین وزن یا وزن‌های فرعی کاملاً متمایز از وزن اصلی هستند و بر خلاف وزن ثانویه هرگز نمی‌توانند از تقطیع متفاوت وزن اصلی حاصل شوند. تفاوت دوم این دو در آن است که برخلاف ذوبحرین که تنها با اعمال ضرورات شاعری ممکن می‌شود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۴۸)، این وزن در اکثر موارد بدون اعمال ضرورت‌ها و تنها با تغییر محل درنگ به وجود می‌آید. اساساً «اشعاری که ظرفیت تقطیع به دو وزن را داشته باشند ذوبحرین به حساب نمی‌آیند» (ر.ک: کرمی، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

۶- استفاده از فواصل مرتب واژه‌ها خارج از فواصل ارکان

گاهی شاعر بدون این‌که از تقطیعی متفاوت با وزن اصلی بهره گیرد، در قالب همان وزن عروضی پیش‌رو، می‌تواند با استفاده از

نوعی تقارن و تناظر در واژه‌های دو یا چند مصرع، نوعی تناسب هجایی بین آن‌ها پدید آورد و موسیقی بدیعی را موجب شود؛ مثلاً در بیت مطلع دیوان حافظ:

الا	یا ایها الساقی	ادر	کأساً و ناولها
که عشق	آسان نمود اوّل	ولی	افتاد مشکلها

(حافظ، ۱۳۷۸: ۱)

که در بحر هزج مثمن سالم است، هرچند خود وزن به خاطر سالم بودن ارکان و قرینگی آن‌ها ذاتاً ضربی است، از آن‌جایی که مطابقت کامل فواصل و واژگان در ارکان چهارهجایی دشوارتر از سایر ارکان است، این ویژگی را در بیت حاضر نمی‌یابیم؛ امّا ویژگی موسیقایی دیگری در این بیت دیده می‌شود که بر غنای وزن بیت می‌افزاید و آن کاربرد متقارن و متناظر واژه‌های دو مصراع به ترتیب بالاست. هر مصرع به چهار قسمت نامساوی تقسیم شده است که با فواصل متناظر خود در مصراع بعدی متناسب هستند. وجود این فرم متقارن، القاکنندهٔ ریتمی متقارن‌تر از وزن عروضی اصلی است.

این در حالی است که اگر بخواهیم همین بیت را دقیقاً مطابق با فواصل ارکان، ضربی و متقارن بخوانیم نتیجه کار قرائتی ناخوشایند و نامطبوع خواهد بود :

الا یا ای	یُها الساقی	ادرکأساً	و ناولها
که عشق آسان	نمود اوّل،	ولی افتا	د مشکلها

این ویژگی مؤثر در شیوهٔ قرائت شعر را در ابیات زیادی از دیوان حافظ می‌توان دید؛ همچون بیت:

به داغ	بندگی	مردن	بر این در
به جان	او که از	مُلکِ	جهان به

(همان: ۳۲۵)

گاهی این ویژگی به نوعی موازنهٔ بسیار زیبا و کاملاً هنرمندانه تبدیل می‌شود، بدون این‌که تکلف کاربرد موازنه در آن باشد و گاهی حتّی بدون آن‌که کاربرد موازنه را در ذهن تداعی کند.

نرگس	کرشمه	می‌برد	از حد	برون خرام
ای من	فدای	شیوهٔ	چشم	سیاهِ تو

(همان: ۳۱۷)

این ویژگی موسیقایی بیشتر یا در مطلع غزل‌ها یا در آن دسته از ابیات غزل دیده می‌شود که از حیث موسیقایی یا مضمون دارای برجستگی خاصّی هستند و به نوعی مرکز ثقل آن غزل محسوب می‌شوند. گاهی نیز در بعضی از غزل‌ها کاربرد این فواصل مرتب واژگانی به اوج خود می‌رسد و در اکثر ابیات قابل‌مشاهده است؛ از جمله در غزل زیر:

گلبن عیش	می‌دمد	ساقی	گلعذار	کو
باد بهار	می‌وزد	بادهٔ	خوشگوار	کو

(همان: ۳۲۱)

این شیوه از تناظر هجاها که به دلیل قابل تقطیع نبودن براساس وزن عروضی از نظر پنهان می‌ماند، تأثیری شگرف امّا دیرآشنا و نامحسوس بر موسیقی شعر می‌گذارد و اتفاقاً همین نامحسوس و دیریاب بودنش بر ارزش آن می‌افزاید.

۷- استفاده از دو یا چند بحر عروضی در یک شعر

یکی دیگر از راه‌های نوآوری در وزن شعر و تأثیر بر مؤلّفهٔ «وزن» استفاده از دو یا چند وزن عروضی در یک شعر است. از جملهٔ شاعرانی که از این شیوه برای غنی‌تر کردن وزن شعرشان بهره گرفته‌اند می‌توان به خاقانی اشاره کرد. او در قصیدهٔ مدح

مخلص المسیح، عظیم الروم (خاقانی، ۱۳۸۷: ۳٦۳)، از آغاز مطلع دوم تا آخر قصیده از دو وزن استفاده کرده است. «مولوی [نیز] از جملهٔ شاعرانی است که گاه در یک شعر از چند وزن متفاوت استفاده می‌کنند» (فلکی، ۱۳۸۰: ۳۳).

«محمدبن حسام خوسفی»، شاعر قرن نهم، نیز از نوادر شعرای کلاسیک ایران است که در یک شعر از اوزان بسیار متعددی استفاده کرده است. او در قصیدهٔ مشهور به «سرورالعین» با مطلع:

که را هوای بهار است و جانب گلزار　　که نوعروس چمن جلوه می‌دهد رخسار

(۱۳٦٦: ٦۱– ۷۱)

به صورتی کاملاً آگاهانه از ٤۳ وزن عروضی استفاده می‌کند. اساس وزن این قصیده وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» (بحر مجتثّ مثمن محذوف) است، امّا او پس از سرودن هر چند بیت در این وزن، یک بیت با وزن و ردیف و قافیه‌ای دیگر می‌آورد و سپس به وزن اصلی برمی‌گردد. تعداد ابیات این قصیده ۱۱۰۲ بیت است. این قصیده به خاطر تبحری که خوسفی در سرودن آن از خود نشان داده، بعدها به «قصیدهٔ سحریّه» مشهور شده است (همان: سی و نه).

گاهی این نوآوری در استفاده از اوزان عروضی، هدفمندتر و برای غلبه بر موسیقی ثابت آن وزن عروضی خاصّ و ایجاد تناسبی بهتر بین وزن و مضمون جدیدتری است که شاعر قصد بیان آن را در ابیات بعدی دارد. البتّه کمتر شاعری از این شیوهٔ نادر بهره گرفته است که یکی از آن‌ها «نیما» است.

مثلاً در شعر «گل مهتاب» نیما شعر خود را با وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» آغاز می‌کند:

وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر　　– U – | U – – U | U – U – | U –

(طاهباز، ۱۳۸۷: ۳۳۱)

و بنا به شیوهٔ مرسوم خود در مصرع‌های بعدی از ویژگی نامساوی بودن مصرع‌ها– در کنار حفظ وزن اصلی– بهره می‌گیرد. درمصرع ششم با استفاده از قاعدهٔ تسکین زمینه را برای تغییر وزن آماده می‌کند:

با تازیانه‌ای از آتش　　– – – – U – | U –

و در مصرع هفتم وزن را تغییر می‌دهد:

بر روی ساحل از دور می‌دوید　　U –U – U | – – – – | U –

او در هر دوی این مصرع‌ها از چهار هجای بلند متوالی استفاده می‌کند در حالی که در وزن اصلی فقط دو هجای متوالی وجود دارد. عدول از وزن عروضی اصلی در مصرع‌های دیگری از این شعر نیز تکرار می‌شود.

در شعر «ناقوس» و «ققنوس»[۱۰] نیز مصرع‌هایی را می‌بینیم که خارج از وزن عروضی اصلی است. امّا در شعرهای «زن هر جایی»، «شب همه شب» و «ری را»[۱۱] وزن اصلی شعر مکرراً دچار تغییر و دگرگونی می‌شود و این تغییرات وزن با مضامین شعر تناسب بیشتری دارد. او در شعر «شب همه شب» از دو وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلن» و «فاعلاتن فعلاتن فعلات» استفاده کرده است.

اخوان ثالث نیز به تقلید از نیما از همین شیوه برای تغییر موسیقی وزن بهره می‌گیرد و در شعر زیر از سه بحر متفاوت استفاده می‌کند:

در کوچه‌های نجابت　　مستفعلن فاعلاتن

در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود　　مستفعلن فاعلاتن فعولن فعولن فعولات

در کوچه باغ گل ساکت نازهایت　　مستفعلن فاعلاتن فعولن فعولن

در کوچه باغ گل سرخ شرمم　　مستفعلن فاعلاتن فعولن

...

(اخوان، ۱۳۵۷: ۱۲۹)

۸- ذوبحرین و ذوبحور

یکی از راه‌های غنا بخشیدن به مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن» استفاده از امکانات عروض در جهت دو یا چندوزنی ساختن یک شعر است؛ بدین معنی که ابیات یک شعر قابلیت خوانده شدن با دو یا چند وزن را به طور همزمان دارا باشند.در علم بدیع، این اشعار ملوّن یا متلوّن خوانده می‌شوند (ر.ک: وطواط، ۱۳٦۲: ۵۵).

«این امکان از آن‌جا به وجود می‌آید که کلمات شعر دارای ظرفیت اعمال ضرورات هستند؛ یعنی:

۱- می‌توان مصوّت کوتاه در آخر کلمات را اشباع کرد یا نکرد.

۲- می‌توان مصوّت بلند در آخر کلمات را که پیش از مصوّت دیگر قرار گرفته باشند کوتاه کرد یا نکرد.

۳- می‌توان همزه‌ای را که بعد از صامت آمده است حذف کرد یا نکرد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ٤۸)

البتّه غیر از این سه موردی که شمیسا به آن اشاره کرده است، مورد چهارمی نیز وجود دارد و آن استفاده از تخفیف به جای تشدید و بالعکس در کلمات است.

بعضاً جابه‌جا کردن تکیه‌ها را هم از عوامل به وجود آمدن امکان تقطیع دو یا چندگانه وزن شعر به حساب آورده‌اند (کرمی، ۱۳۸۰: ۱۵۲)؛ امّا از آن‌جا که امکان تقطیع چندگانه به تغییر کمّیّت مصوّت‌ها و هجاها مربوط است و پس جابه‌جایی تکیه نمی‌تواند عاملی در ذوبحرین شدن شعر محسوب شود.

براساس استقصایی که خود نگارنده به عمل آورده است در «مخزن‌الاسرار» نظامی گنجوی حدود یکصد و پنجاه بیت، امکان تقطیع به هر دو وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر رمل) و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» (بحر سریع) را دارند که تعداد بسیار قابل‌توجهی است. از جملهٔ آن‌ها عبارت‌اند از:

اوّل او اوّل بی‌ابتداست آخر او آخر بی‌انتهاست
(نظامی، ۱۳۸۳، ب ۱۹)

زهرهٔ میغ از دل دریا گشاد چشمهٔ خضر از لب خضرا گشاد
(همان، ب ۳۱)

گر سر چرخ است پر از طوق اوست ور دل خاک است پر از شوق اوست
(همان، ب ۵۰)

رشید وطواط در حدائق‌السحر می‌نویسد: «احمد منشوری مختصری ساخته است و آن را خورشیدی شرح کرده، نامش کنزالغرایب، جملهٔ آن از این ابیات متلوّن است، در آن‌جا بیتی آورده است کی به سی و اند وزن بتوان خواند» (حدائق‌السحر، ۱۳٦۲: ۵۵).

ذبیح‌الله صفا نیز در «تاریخ ادبیات ایران» نمونه‌هایی چند از این صنعت را نام می‌برد. از جمله قصیده‌ای به مطلع:

چمن شد از گل صد برگ تازه دلبروار بهار یافت بهاری ز باد در گلزار

از سید قوام‌الدین ذوالفقار شیروانی، مشتمل بر توشیحات و دوایر که از هر بیت چند مصرع و ابیات ملوّن در بحور مختلف بیرون می‌آید[۱۲](صفا، ۱۳۳۲: ۳۳۸/۳).

معروف‌ترین ذوبحرین، مثنوی «سحر حلال» سرودهٔ «اهلی شیرازی» است:

ساقی از آن شیشهٔ منصور دم در رگ و در ریشهٔ من صور دم

۹- وزن دوری

«وزن دوری وزنی است که ابیات را به چهار قسمت مساوی تقسیم می‌کند. پس وزن دوری همیشه مثمن است. اوزان دوری فقط از بحور مختلف‌الارکان ساخته می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۰۲).

البتّه دربارهٔ این مطلب که نوشته‌اند اوزان دوری فقط از بحور مختلف‌الارکان ساخته می‌شوند، باید گفت که اگر مقصود، تأثیر موسیقایی است، در این صورت، در اوزان متّحدالارکان هم ممکن است یکی از اجزاء، مزاحف رکن اصلی باشد و در ترکیب، مشابه وزن دوری عمل کند؛ برای مثال:

وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها　　بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحان‌ها
(سعدی، ١٣٧٨: ٤١٥)

بر وزن «هزج مثمن اخرب»: «مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن» ملاحظه می‌شود که از نظر تأثیر موسیقایی همان تأثیر وزن دوری را دارد.

وزن دوری از چند لحاظ اهمّیّت دارد. اوّل این‌که موسیقی وزن دوری به خاطر تکرار متقارن ارکان در هر نیم‌مصرع، غنی‌تر از سایر اوزان است؛ یعنی یک وزن خاصّ در طول یک بیت چهار بار تکرار می‌شود و تکرار نیز زیبایی خاصّ خود را دارد.

دوم این‌که «وزن دوری ویژگی عروض فارسی است و در شعر عربی وزن دوری نداریم» (وحیدیان، ١٣٧٠: ١١٤).

سومین اهمّیّت وزن دوری در این است که «در این اوزان وسط مصراع حکم پایان مصراع را می‌یابد؛ یعنی می‌توان در آن‌جا قافیه آورد، مکث کرد یک یا دو صامت اضافه بر فرمول آورد» (شمیسا، ١٣٧٠: ٦١).

چهارم نیز این‌که «اوزان دوری خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری هستند و نیز قسمت اعظم زایایی عروض فارسی به عهدهٔ اوزان دوری است؛ زیرا با ترکیب ارکان مختلف می‌توان اوزان تازه ساخت» (همان: ٦٢).

در مجموع باید گفت: وزن دوری به خاطر ویژگی‌هایی که دارد، دارای امتیاز موسیقایی است و مؤلّفهٔ «وزن» در هر شعری با قالب وزن دوری به صورت طبیعی برجسته‌تر از اوزان سایر اشعار است. از سوی دیگر، چون در اوزان دوری به صورت بالقوّه امکان آوردن قافیه- و ردیف- درونی وجود دارد، این ویژگی نیز مؤلّفهٔ موسیقایی «هماهنگ‌های آوایی»- مبتنی بر جناس، سجع، تکرار و...- را برجسته‌تر می‌کند.

١٠- سکوت در اوزان عروضی مزاحف

یکی از مباحثی که در خصوص آن به صورتی درخور، بحث و بررسی صورت نگرفته است «ارزش موسیقایی سکوت در اوزان عروضی است». سکوتی که در اوزان عروضی دیده می‌شود بین همهٔ اوزان عمومیّت ندارد و مختصّ تعداد نسبتاً محدودی از آن‌هاست. وقتی که رکن پایانی مُزاحف باشد، اگر مصرع دوم را بدون مکث لازم- که بسته به نوع وزن، طول آن متفاوت است- بخوانیم، وزن خواهد شکست؛ مثلاً در وزن رمل مسدس محذوف به دنبال مصرع اوّل:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند　　وز جدایی‌ها شکایت می‌کند
(مولوی، ١٣٦٥: ٣)

اگر بدون مکث کوتاهی- که در این‌جا به اندازهٔ کمّیّت یک هجای بلند است- مصرع بعدی را بخوانیم وزن دچار لنگی خواهد شد. سکوت موجود در اوزان عروضی اختصاص به پایان مصرع‌ها ندارد بلکه در برخی اوزان در نیم مصرع‌ها نیز این سکوت دیده می‌شود.[١٣]

نجفی سکوت پس از مصرع‌های مختوم به زحاف را لازم نمی‌داند و می‌گوید: «در موسیقی سکوت نقش ایفاء می‌کند و چیزی را کامل می‌کند؛ یعنی به ظاهر سکوت است، امّا در واقع نقش مهمی به عهده دارد، ولی در شعر کلاسیک فارسی سکوت مطلقاً چنین نقشی ندارد ... در موسیقی سکوت نقش ایفاء می‌کند امّا در عروض چنین نیست. شما حتّی در پایان مصراع هم لازم نیست سکوت بکنید ... در شعر کلاسیک فارسی ملاک‌های دیگری وجود دارد که مصراع‌ها را از هم جدا می‌کند؛ به طوری که اگر مصراع‌ها را بدون فاصلهٔ زمانی هم بخوانیم، بتوانیم مرز میان آن‌ها را تشخیص بدهیم» (نجفی، ١٣٩٠: ٣١٣ و ٣١٤).

برخلاف نظر نجفی، نقش سکوت در شعر نیز همچون موسیقی غیرقابل‌چشم‌پوشی است و هر کس نیز به طور تجربی می‌تواند تفاوت اوزان سالم و مزاحف را در شیوهٔ قرائت آن‌ها بیازماید و به‌جز افرادی که گوش آن‌ها دقت کافی ندارد، درک ضرورت رعایت سکوت در فواصل بعد از ارکان مزاحف برای همه کاملاً ملموس و محسوس است. با وجود این، چند دلیل برای اثبات ادعای مذکور می‌توان آورد:

١- این سکوت صرفاً برای جدا کردن مصراع‌ها از همدیگر نیست که با داشتن ملاک‌های دیگر، نیازی به رعایت آن نباشد بلکه رعایت این سکوت ضرورتاً برای حفظ وزن عروضی است، هرچند که در مراحل بعدی ممکن است در کنار این وظیفه اصلی، کارکردهای دیگری هم داشته باشد.

۲- دو ملاک از چند ملاکی که معمولاً به عنوان ملاک‌های تشخیص پایان مصرع شناخته می‌شوند، یعنی «شکستن رکن آخر در شعر نو» و «استفاده از یک یا دو صامت در پایان رکن آخر» هم در شعر نو و هم شعر کلاسیک از جملهٔ دلایل ما برای اثبات وجود سکوت و ارزش موسیقایی آن در چنین اوزانی است.

اخوان ثالث در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج* وقتی طرزکار نیما در پایان دادن مصرع‌ها و محل آوردن قافیه‌ها را توضیح می‌دهد، می‌گوید: «و سرانجام بالاخره باید مصراع در جایی خاتمه پیدا کند و مکث و وقف و اشباع حرکتی یا ثقیل کردن هجایی باشد که شعر (البتّه در بحور متساوی‌الارکان و متشابه‌الافاعیل) به صورت بحر طویل درنیاید؛ مگر قصد بحر طویل سرودن داشته باشیم که البتّه حسابش با اوزان نیمایی فرق دارد» (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۰۱). پس خود این نوع پایان‌بندی مصراع‌ها برای ایجاد توقف و مکث (یا سکوت) است و این یعنی استفاده از سکوت در آن‌جا ناگزیر است.

در خصوص امکان «استفاده از یک یا دو صامت در پایان رکن آخر» نیز باید گفت خود این امکان حاکی از وجود یک فضای خالی پس از رکن آخر برای گنجاندن یک یا دو صامت است و این یعنی وجود سکوت در آن‌جا؛ وگرنه یک یا دو صامت اضافه چطور می‌تواند فضای یک یا دو هجای آغازین مصرع بعد را بگیرد؟

۳- این سخن ایشان که سکوت در موسیقی نقش دارد امّا در عروض نه، زمانی احتمال صحت داشت که مبانی ارکان عروضی از موسیقی جدا می‌بود، در حالی‌که ارکان عروضی کاملاً بر ریتم‌های موسیقی منطبق هستند و اوزانی کاملاً موسیقایی محسوب می‌شوند، فلذا نمی‌توانند از قوانین موسیقی مستثنی شوند و در حقیقت سکوت در آن‌ها همان نقشی را دارد که در ریتم‌های موسیقی دارد.

در خصوص کمّیّت سکوت پس از هر مصرع نیز باید گفت این کمّیّت برابر با مجموع کمّیّت‌های هجاهایی است که از رکن آخر (مزاحف) آن مصرع حذف شده‌اند؛ یعنی اگر بر فرض، رکن آخر به اندازهٔ یک هجای کوتاه و یک هجای بلند کمتر از کمّیّت همان رکن در حالت سالم باشد، میزان سکوت پس از آن رکن به اندازهٔ کمّیّت «یک هجای کوتاه و یک هجای بلند» خواهد بود. پس در خصوص اوزانی با ارکان مزاحف باید گفت: «هجای انداخته‌شده، در تکرار به صورت سکوت موسیقایی ظاهر می‌شود، مگر آن‌که صامت به آخر افزوده شده باشد» (جلی، ۱۳۷۲: ۷٤).

نکتهٔ مهمی که باید به آن اشاره شود آن است که بین این نوع از سکوت و سکوتی که معمولاًدر پایان مصرع های اوزان متحدالارکان سالم رعایت می‌شود، تفاوت وجود دارد و آن این است که رعایت سکوت در اوزان غیرمزاحف به ضرورت وزن نیست. به تعبیری دیگر، این سکوت، «سکوت موسیقایی» نیست؛ چون برخلاف اوزان مزاحف، امتداد رکن آخر هر مصرع در اوزان متحدالارکان با امتداد ارکان قبل و بعد از آنها یکسان است و هیچ تفاوتی ندارد. به همین دلیل است که می‌توانیم این ارکان یا اشعار سروده‌شده به وزن آن‌ها را همچون یک بحر طویل به صورت متوالی و بدون انقطاع بخوانیم؛ چنانکه اخوان ثالث نیز به امکان خوانده شدن این اشعار به صورت بحر طویل اشاره کرده‌است (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۰۱).

یکی از نتایج مهم توجّه به ارزش موسیقایی سکوت آن است که خواندن بعضی اشعار را که از اوزان متداول و مطبوع نیستند و تشخیص وزن آن‌ها کمی دشوار است آسان می‌کند.

۱۱- ضرورت‌ها

استفاده از ضرورت‌های شاعری از عوامل دیگر مرتبط با «وزن» است. از آن‌جایی که بحث، در خصوص وزن و تغییرات آن است، در این‌جا صرفاً به ضرورات مربوط به وزن اشاره می‌شود.

شمیسا ضرورات را چنین تعریف می‌کند: «ضرورات تغییراتی است که به مقتضای وزن (طرح معینی از توالی هجاها) در کمّیّت هجاها (یا مصوّت‌ها) ایجاد می‌شود» او این ضرورت‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱- اشباع مصوّت‌های کوتاه

۲- کوتاه شدن مصوّت‌های بلند

۳- حذف یا ابقای همزه در طی کلام (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۵- ۳۷).

پس هرچند عروض فارسی بر پایهٔ کمّیّت هجاست، ضرورات به شاعر اجازه می‌دهند با ایجاد تغییر در کمّیّت هجاها از معیار

وزن موردنظر خود عدول نکند.

عروض فارسی بر کمیّت هجا استوار است و کمّیّت هجا نیز مبتنی بر کمیّت مصوّت است. در هر شعری، الگوی کاربرد کمّیّت و ترتیب هجاها را وزن عروضی آن شعر مشخّص می‌کند. امّا گاهی ضرورت رعایت الگوی وزن عروضی باعث عدول شاعر از کمّیّت اصلی مصوّت و تغییر آن می‌شود، یعنی شاعر ضرورتاً گاهی مصوّت‌های کوتاه و بلند را به جای یکدیگر مورد استفاده قرار می‌دهد.

باید گفت به طور کلی «تعداد تغییر کمّیّت مصوّت‌ها» در هر شعر رابطهٔ عکس با «مطابقت گفتار با وزن عروضی» دارد. به تعبیری دیگر هر چه تغییر کمّیّت مصوّت‌ها کمتر باشد، شعر روان‌تر خواهد بود و هر چه این تغییر بیشتر باشد، شعر متکلّفانه‌تر. البتّه چنان‌که در بحث «ذوبحرین» و «ذوبحور» هم اشاره شد استفاده از ضرورات اگر به شکل هنرمندانه‌ای صورت گیرد، می‌تواند این امکان را به شاعر بدهد که واژه‌های شعر خود را بر دو یا چند وزن پایه‌گذاری کند؛ به طوری که بتوان شعر را در دو یا چند وزن قرائت کرد.

۱۲- اختیارات شاعری

اختیارات شاعری به این معنی است که شاعر از دو صورت ممکن هر کدام را به کار بَرَد، صحیح باشد و در وزن خللی وارد نگردد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۸). پس باید گفت اختیارات اعمال تغییراتی در وزن- در محدودهٔ مورد قبول اهل زبان- است؛ به گونه‌ای که وزن دچار خلل نگردد.

اختیارات شاعری شامل اختیارات در وزن و اختیارات در قافیه است که در این‌جا به تناسب موضوع بحث صرفاً از اختیارات مربوط به وزن سخن به میان خواهد آمد.

شمیسا اختیارات شاعری رایج را چنین برمی‌شمارد:

۱- شاعر مختار است به جای فعلاتن در رکن اوّل هر مصراع فاعلاتن بیاورد (قابل اعمال در پنج وزن).

۲- شاعر مختار است به جای دو هجای کوتاه متوالی یک هجای بلند بیاورد (تسکین). تسکین در همه جا قابل‌اعمال است جزء در آغاز شعر.

۳- شاعر مختار است به جای مفتعلن، مفاعلن و به جای مفاعلن، مفتعلن بیاورد؛ یعنی جای «- U» را با «U -» و بالعکس عوض کند. به این اختیار، اختیار قلب می‌گویند (اختیار قلب در اشعار سبک عراقی و هندی از قبیل اشعار حافظ و سعدی و صائب و کلیم رواج ندارد و نادر است)

٤- شاعر مختار است در آخر مصراع یک یا دو صامت اضافه بر وزن بیاورد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۲).

از بین این چهار مورد، اختیار اوّل به خاطر جایگزینی تنها یک هجای کوتاه با یک هجای بلند در آغاز هر مصرع و از آن‌رو که تغییر موسیقایی چندان زیادی ایجاد نمی‌کند، در دوره‌های مختلف شعر فارسی رایج بوده است. اختیار دوم (تسکین) بعد از سبک خراسانی و آذربایجانی، کمتر مورد استفاده قرار گرفته است[١٤] و آن نیز به خاطر شدت تغییر موسیقایی ایجادشده و ناگهانی بودن آن است. اختیار سوم (اختیار قلب) هرچند تغییری در تعداد هجاهای کوتاه و بلند ایجاد نمی‌کند، به خاطر تغییری که در ترتیب هجاها پدید می‌آورد، تغییر محسوسی را در مؤلّفهٔ موسیقایی وزن باعث می‌شود، چون این اختیار حداقل در توالی هجاهای دو رکن از هر مصراع، تغییر ایجاد می‌کند. از این‌رو، این اختیار نیز بعدها کاربرد خود را از دست می‌دهد.[١٥] اختیار چهارم نیز به ویژه در بحرهایی با ارکان مزاحف و نیز ارکان دوری کاملاً رایج بوده است.

هرچند که در مجموع استفادهٔ کمتر از اختیارات شاعری موجب رعایت قرینگی در مصرع‌ها و التزام بیشتر به معیار وزن اصلی مورد استفاده در هر شعر شده است، موسیقی شعر را موزون‌تر می‌کند. امّا این بدان معنی نیست که هر گونه استفاده از آنها لزوماً موجب مخدوش شدن موسیقی شعر شود. به همین دلیل است که شعرای بزرگی چون مولوی، سعدی و حافظ نیز از این اختیارات بهره گرفته‌اند.

۱۲-۱- سکته

کاربرد قاعدهٔ «تسکین» گاهی باعث به وجود آمدن ویژگی موسیقایی دیگری در شعر می‌شود که آن را «سکته» می‌گوییم.

مؤلف غیاث‌اللغات سکته را چنین تعریف می‌کند: «در اصطلاح شعر آن که در وزن، اندکی توقف باشد که قبیح نماید و در بعضی جاها ملیح پندارند».

مسعود فرزاد و خانلری آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه را «سکته» خوانده‌اند. فرزاد افزودن یک مصوّت کوتاه به صامت تنهامانده در تقطیع را [نیز] شبه‌سکته خوانده است (به نقل از شمیسا، ۱۳۹۰: ۹۱ و ۹۲) امّا خود شمیسا سکته را چنین تعریف کرده است: «اگر دو هجای کوتاه [در تسکین] یکی در آخر یک رکن و دیگری در اوّل رکن بعدی باشد و به جای آن‌ها هجای بلند بیاید، شعر دچار «سکته» می‌شود. پس سکته یعنی آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه در حدّ فاصل دو رکن» (شمیسا، ۱۳۸۵: ٤٠) و بیت زیر را مثال می‌آورد:

در باطن من جان من از غیر تو ببرید محسوس شنیدم من آواز بریدن[۱۶]

(همان)

در مجموع می‌توان گفت: سکته به عنوان یک ویژگی موسیقایی که باعث ایجاد ناروانی در وزن شعر می‌شود تأثیر منفی بر موسیقی شعر می‌گذارد. از این‌روست که استفاده از سکته در سبک عراقی و سبک‌های بعدی در مقایسه با سبک خراسانی کاهش چشمگیری یافته است.

شعر سبک «عراقی» مهم‌ترین نمودگاه مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن»

در بین سبک‌های مختلف شعر فارسی، سبک «عراقی» از حیث توجّه ویژه به مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن» و نحوهٔ کاربرد آن اهمّیّت ویژه‌ای دارد. یکی از دلایل این اهمّیّت، توجّه خاصّ شعرای سبک عراقی به تأثیر موسیقایی «وزن» و استفادهٔ آنان از تجربیّات عملی شعرای سبک‌های پیشین در کاربرد اوزان متعدّد عروضی است که نتیجه‌اش متروک شدن اوزان نامطبوع مورد استفادهٔ شعرای سابق و رواج خوش‌آهنگ‌ترین و دلنشین‌ترین اوزان شعری در سبک عراقی است.[۱۷]

دلیل دیگر این اهمّیّت آن است که شعرای خوش‌ذوق این سبک استفاده از اختیارات شاعری را در شعر خود به حداقل رسانده از آن دسته از اختیاراتی که تأثیر مطلوبی بر موسیقی شعر نمی‌گذاشته است نیز اجتناب کرده‌اند؛ به طور مثال، استفاده از اختیار قلب و آوردن رکن «مفتعلن» به جای «مفعولن» و بالعکس در این سبک به طور چشمگیری نسبت به دوره‌های قبلی کاهش یافته است[۱۸] و در موارد نادر کاربرد آن به قدری هنرمندانه بوده که بر غنای موسیقی شعر افزوده است.[۱۹] همین‌طور کاربرد اختیار تسکین و بالاخصّ سکته در سبک عراقی بسیار به ندرت صورت گرفته است.[۲۰]

نوآوری‌های موسیقایی سه غزل‌سرای بزرگ این سبک، یعنی «مولوی»، «سعدی» و «حافظ» که به ترتیب با «استفاده از اوزان بسیار متنوّع و ضربی»، «توجّه به اوزان کوتاه»[۲۱] و «استفاده از فواصل مرتّب واژه‌ها و ایجاد وزن عارضی» بر غنای عنصر «وزن» در شعر فارسی افزوده‌اند از دلایل دیگر اهمّیّت سبک عراقی از حیث توجّه به مؤلّفهٔ موسیقایی «وزن» است.

نتیجه

وزن به‌جز در شعر منثور، همواره ملازم شعر بوده و عملاً جزئی جدایی‌ناپذیر از شعر قلمداد شده است. عوامل متعدّدی وجود دارند که می‌توانند این عنصر ارزشمند موسیقایی را تحت تأثیر قرار دهند. تأثیر این عوامل را به صورت خلاصه در چند بند زیر می‌توان چنین بیان کرد:

۱- نسبت هجاها، ترتیب هجاها و استفاده از هجای کشیده در حالت و احساس القایی اوزان تأثیر بسزایی دارند.

۲- مطابقت آخر واژه‌ها با آخر ارکان، ایجاد وزن عارضی، استفاده از فواصل مرتب واژه‌ها خارج از فواصل ارکان و استفاده از دو یا چند بحر عروضی در یک شعر از عواملی هستند که می‌توانند بر کیفیّت و حالت اصلی یک وزن غلبه کرده باعث ایجاد تنوّع در حالت‌های آن شوند.

۳- استفاده از ذوبحرین و ذوبحور به خاطر تنوّع خاصّ آن و وزن دوری به خاطر ایجاد تساوی بین اجزای وزن و ضربی کردن

واژه‌ها غنای موسیقی شعر را افزون‌تر می‌کند.

٤- سکوت در فواصل مصرع‌های اوزان مزاحف یک عامل موسیقایی قابل‌توجّه است و رعایت آن می‌تواند در قرائت روان‌تر اشعار تأثیر بسزایی داشته باشد.

۵- استفادهٔ کمتر از اختیارات شاعری امکان رعایت بیشتر قرینگی در شعر و در نتیجه موزون شدن بیشتر آن را فراهم می کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- از جملهٔ این محققان می‌توان به پرویز ناتل خانلری، محمدرضا شفیعی کدکنی، تقی وحیدیان کامیار، ابوالحسن نجفی و ... اشاره کرد.

۲- «ایقاع» جماعتی نقرات هستند که میان آن‌ها ازمنهٔ معیّنهٔ محدوده واقع شود (فرصت شیرازی، ۱۳٤۵: ۲۱)

۳- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: خانلری، ۱۳٤۵: ۷۳,

٤- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: همان: ۱۳

۵- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ٦٤

٦- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: همان.

۷- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: خانلری، ۱۳٤۵: ۹۹

۸- نقل مثال از: نجفی، ۱۳۹۰: ۳۳۲

۹- نقل مثال از: همان.

۱۰- برای مشاهده متن شعرها رجوع کنید به: طاهباز، ۱۳۸۷: ۳۵۰- ۳٦٦؛ ۳۱٦- ۳۱۹

۱۱- برای مشاهده متن شعرها رجوع کنید به: حقوقی، ۱۳۸٤: ۲۹۳- ۲۹٤؛ ۲۹۱- ۲۹۲

۱۲- برای اطلاع از نمونه‌های بیشتر در این خصوص رجوع کنید به: تاریخ ادبیات در ایران، صفا، ج ۳: ۳۳۸ و المعجم، تصحیح مدرّس رضوی: ۳۸۳- ۳۸٤

۱۳- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: شمیسا، ۱۳۷۰: ٦۱

۱٤- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: خانلری، ۱۳٤۵: ۲٦۹- ۲۷۰

۱۵- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: شمیسا، ۱۳۸۵: ٤۲

۱٦- در مصرع دوم این بیت واژهٔ «من» در حد فاصل دو رکن دوم و سوم و به جای دو هجای کوتاه استفاده شده است.

۱۷- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: محجوب، ۱۳۵۰: ٤۲، ۲۲٤- ۲۲۸

۱۸- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: شمیسا، ۱۳۸۵: ٤۲

۱۹- رجوع کنید به صفحهٔ ۸ مقالهٔ حاضر.

۲۰- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: خانلری، ۱۳٤۵: ۲٦۹- ۲۷۰

۲۱- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: سمیعی، ۱۳۹۰: ۱۵۳.

منابع

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷). *بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج*، چ۱، تهران: توکا.

۲. جلی، حسین (۱۳۷۲). *میزان موسیقایی وزن شعر*، چ۱، تهران: نهاد هنر و ادبیات.

۳. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸). *دیوان حافظ*، چ۲، براساس نسخه غنی قزوینی، به خط امیراحمد فلسفی، تهران: پارسا.

٤. حقوقی، محمد (۱۳۸٤). *نیما یوشیج*، چ٦، تهران: نگاه.

۵. خاقانی، افضل الدین بدیل (۱۳۸۷). *دیوان خاقانی*،تصحیح میر جلال‌الدین کزازی، چ۲، تهران: مرکز.

٦. خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸). *نظری به موسیقی*، چ۵، تهران: محور.

۷. خوسفی، محمد بن حسام (۱۳٦٦). *دیوان*، چ۱، به اهتمام احمد احمدی بیرجندی، محمدتقی سالک، مشهد: اداره کل حج و اوقاف و امور خیریه استان خراسان.

۸. رامپور، غیاث‌الدین محمد (۱۳٦۳). *غیاث‌اللغة*، تهران: امیرکبیر.

۹. سانتاماریا، جرج (۱۳٤۸). *تولد شعر*، چ۱، ترجمهٔ منوچهر کاشف، تهران: سپهر.

۱۰. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۷۸). *کلیات سعدی*، چ۱، تهران: نشر پیمان.

۱۱. سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۹۰). «اوزان شعر در غزلیات سعدی»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱۲. شمس قیس رازی (بی‌تا). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح مدرس رضوی، کتابفروشی تهران.

۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *آشنایی با عروض و قافیه*، تهران: فردوس.

۱٤. ــــــــــــــ (۱۳۸۵). *عروض و قافیه*، چ۱۷، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). «سکته عروضی»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۱٦. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۲). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۳، تهران: بی‌نا.

۱۷. طاهباز، سیروس (۱۳۸۷). *کماندار بزرگ کوهساران: زندگی و شعر نیمایوشیج*، چ۲، تهران: ثالث.

۱۸. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۲٦). *اساس‌الاقتباس*، چ۱، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۹. ــــــــــــــ (۱۳٦۹). *معیارالاشعار*، چ۱، با تصحیح و اهتمام دکتر جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید.

۲۰. عظیمی، محمدجواد (۱۳۸۸). *موسیقی شعر حافظ*، چ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۱. فرصت شیرازی، سیدمیرزا محمد (۱۳٤۵). *بحورالالحان*، چ۱، با تصحیح علی زرین‌قلم، تهران: کتابفروشی فروغی.

۲۲. فلکی، محمود (۱۳۸۰). *موسیقی در شعر سپید فارسی*، چ۱، تهران: نشر دیگر.

۲۳. قهرمانی مقبل، علی‌اصغر (۱۳۹۰). «ضرورت وزنی و اهمّیّت آن در شعر فارسی و عربی و تأثیر آن در اعتدال وزن»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۲٤. کرمی، محمدحسین (۱۳۸۰). *عروض و قافیه در شعر فارسی*، چ۱، شیراز: دانشگاه شیراز.

۲۵. محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰). *سبک خراسانی در شعر فارسی*، چ۱، تهران: انتشارات دانش‌سرای عالی.

۲٦. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳٦۵). *مثنوی معنوی*، جلد اول، چ٤، به همت رینولد نیکلسون، تبریز: نشر مولا.

۲۷. نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۰). «میزگرد عروض»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۲۸. ناتل خانلری، پرویز (۱۳٤۵). *وزن شعر فارسی*، چ۱، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۲۹. نظامی گنجوی (۱۳۸۳). *کلیات نظامی*، چ۱، تصحیح و شرح وحید دستگردی، تهران: طلایه.

۳۰. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰). بررسی منشأ وزن شعر فارسی، چ۱، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی مشهد.

۳۱. ــــــــــــــ (۱۳۸۰). *وزن و قافیه شعر فارسی*، چ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاه.

۳۲. وطواط، رشیدالدین (۱۳٦۲). *حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، چ۱، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: طهوری و سنایی.