Archive of SID

وزن در شعر و موسیقی(پژوهشی در مبانی عروض و ایقاع)

مجید کیانی
استاد گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
رودابه شاه حسینی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
احمد رضایی[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
(از ص ۲۱ تا ۴۰)
تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۳/۶/۲۴، تاریخ پذیرش مقاله:۱۳۹۴/۶/۳۰

چکیده

ایقاع، میزان موسیقیِ موزون است؛ چنان‌که عروض میزان کلام منظوم است. ایقاع مانند عروض، دارای اوزانی است که آن‌ها را در اصطلاح موسیقی قدیم ایران، ادوار یا ادوار ایقاعی گویند. ادوار ایقاعی از ارکان و ارکان نیز از نقره یا ضربه تشکیل شده که این ضربات معادل حرف در شعر است. زمان‌های میان نقرات، تعیین‌کنندهٔ وزن ایقاعی هستند. در این پژوهش علم ایقاع و عروض و کلیهٔ نقاط مشترک و نیز تفاوت‌هایی که آن‌ها در تقسیمات خود با یکدیگر دارند؛ اعمّ از تاریخچه، واضع و گاه سبب تسمیهٔ بخش‌های مختلف بررسی شده است. نکته‌ها و پیشنهادهایی نیز با توجه به ایقاع که قابل استفاده در عروض به نظر می‌رسد، همراه با مطابقت بخش‌های مختلف ارائه می‌شود. برای بررسی ایقاع و عروض، آن‌ها را طبق کتاب‌های قدیم موسیقی ایرانی و عروض سنتی شرح دادیم. میزان امکان مطابقت عروض و ایقاع و ظرفیت‌های به دست آمده، از یافته‌های این پژوهش است که به شناخت بهتر وزن درونی و موسیقیِ شعر می‌انجامد و به کاربرد بهتر کلام در موسیقی کمک می‌کند. ایقاع و عروض را می‌توان از یک سرچشمه دانست که در دو حوزهٔ شعر و موسیقی پدیدار شده‌اند؛ چنان‌که واضع هر دو را نیز خلیل بن احمد فراهیدی می‌دانند.

واژه‌های کلیدی: عروض، اوزان عروضی، ایقاع، ادوار ایقاعی، هجا، نقره.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *www.rezaiiahmad12@yahoo.com*

www.SID.ir

Archive of SID

۱- مقدمه

عامل وزن حاکی از نظم و ترتیبی در زمان است. وزن در شعر، علم عروض را به وجود می‌آورد. از طرفی دیگر، موسیقی ایرانی به دو بخش موسیقی آوازی و موسیقی ضربی قابل تقسیم است. در موسیقی آوازی، وزن به صورت آزاد یافت می‌شود، اما عامل تمایز موسیقیِ ضربی (به معنای عام که شامل قطعه‌های موزون و تصانیف است) از موسیقی آوازی نیز وزن است. وزن در موسیقی با عنوان «ایقاع» و «ادوار ایقاعی» بررسی می‌شود.

۲- ایقاع و ادوار در لغت

۲-۱- ایقاع در لغت

واژهٔ «وقع» و در ادامهٔ آن «ایقاع»، در *لسان‌العرب* این‌گونه تعریف شده است: «وَقَعَ: وَقَعَ عَلَی الشَّیءِ و مِنهُ یَقَعُ وَقعًا و وُقُوعًا: سَقَطَ، ... وَالاِیقاعُ: مِن إِیقاعِ اللَّحنِ وَالغِنَاءِ و هو أن یوقَعَ الحان و یبنِیهَا ...» (ابن منظور، ۱۴۰۸: ذیل مادهٔ وقع)؛ یعنی واژهٔ «وقع» به معنای واقع شدنِ چیزی بر چیزی دیگر، افتادن و یا سقوط کردن است و ایقاع، معیاری است که لحن بر اساس آن ساخته می‌شود، اما دربارهٔ واژهٔ ایقاع در *لغت‌نامهٔ دهخدا* آمده است: «ایقاع (ع مص از و ق ع)... افکندن. پَست کردن سرودگوی آواز را و راست کردن آن. واقع کردن الحان مرد به نوعی که میان آن‌ها فاصله بر یک منهج باشد. در موسیقی، یکی از دو فن علم موسیقی» (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ ایقاع)؛ بنابراین، واژهٔ ایقاع از ریشهٔ وقع به معنای افتادن و در لغت به معنای واقع شدن و قرارگرفتن است که در علم موسیقی، معنای واقع‌شدنِ لحن‌ها و نغمه‌ها یا ساختن، بناکردن و افکندن آن‌ها را به خود می‌گیرد. همچنین این واژه به معنای درانداختن و هماهنگ کردن، همچون هماهنگ کردن آوازهاست.

۲-۲- ادوار در لغت

واژهٔ «ادوار» جمع «دور» است. ذیل این واژه در *لسان‌العرب* آمده است: «دَور:... و الدَّورُ قَد یَکونُ مَصدَرا فِی الشِّعرِ... یُقالُ: دارَ یَدورُ و استَدارَ یَستَدیرُ بِمَعنی إذا طافَ حَولَ الشَّیءِ و إذا عادَ إلی المَوضِعِ الَّذی اِبتَدَأَ مِنهُ.» (ابن منظور، ۱۴۰۸: ذیل واژهٔ دور)؛ یعنی واژهٔ ادوار، جمعِ دور و به معنای چرخیدن و گردش به گرد چیزی و سپس بازگشتن به نقطهٔ آغازینی است که از آنجا شروع کرده‌ایم (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ ادوار).

www.SID.ir

Archive of SID

۳- ایقاع در اصطلاح

۳- ۱- ایقاع از نظر پیشگامان نظریه‌پرداز موسیقیحکیم ابوعلی سینا در بخش صناعت موسیقی از کتاب *دانشنامهٔ علایی* خود، در فصل «سخن اندر ایقاع» نوشته است: «هر نقره که از او انتقال کنند به نقرهٔ دیگر یا آن مدت که میان دو نقره بود چنان بود که هنوز اثر این نقره اول از خیال ناپدید نشده بود که نقرهٔ دیگر آید یا چنان بود که گویی هر دو به هم آمده و یا نه چنین بود و ایقاع که تألیف کنند از قسم اول است.» (بینش، ۱۳۷۱: ۲۲)؛ بنا بر این تعریف، در ابتدایی‌ترین حالت، ایقاع عبارت است از حداقل دو ضربه که با فاصله‌ای پشت سر هم نواخته شوند. ابونصر فارابی، دانشمند و موسیقی‌دان بزرگ قرن سوم هجری، در *موسیقی کبیر*، در فصل مربوط به ایقاع، دربارهٔ آن آورده است:

> «نغمه‌های متوالی که انتقال به آن‌ها انجام گرفته در گوش همچون آهنگ محسوس نمی‌شود، مگر اینکه زمان انتقال خود به مقدارهای معینی محدود گردد. این زمان‌ها اگر سخت کوتاه یا سخت بلند باشند، باز نغمه‌ها پیوسته و همه‌جای شنیده نمی‌شوند، همچنین اگر اندازهٔ زمان‌ها محدود باشد، لکن میان نسبت‌های آن‌ها محدود نباشد، بلکه زمان‌ها باید هم اندازه‌های محدود داشته باشند و هم نسبت‌های محدود. انتقالی که دراین شرایط صورت می‌گیرد «ایقاع» نام دارد؛ پس ایقاع عبارت است از انتقال از خلال چندین نغمه در زمان‌هایی که اندازه‌ها و نسبت‌های معینی دارند» (۱۳۷۵: ۹۹ و ۲۰۰).

همچنین صفی‌الدین ارموی، موسیقی‌دان بزرگ قرن هفتم هجری قمری، گذشته از تعریف مفید و مختصری که در *رسالهٔ شرفیه* از ایقاع داده است (۱۳۸۵: ۱۸۱)، در کتاب *الادوار* نیز دربارهٔ ایقاع نوشته است: «ایقاع جماعتی است از نقرات، در میان ایشان زمان‌ها که مقادیر بس محدود بود و آن را ادواری بود در کمیتی وزن متساوی، بر وضع‌ها[ی] مخصوص و ادراک تساوی آن زمان‌ها و دورها به میزان طبع مستقیم بود» (۱۳۸۰: ۷۲). عبدالقادر مراغی، دانشمند و موسیقی‌دان قرن نهم هجری قمری و صاحب کتاب *مقاصدالالحان*، در این کتاب پس از بررسی و مقابلهٔ تعریف فارابی و صفی‌الدین و نیز رأی قطب‌الدین شیرازی (از دانشمندان و موسیقی‌دانان بزرگ قرن هفتم و هشتم هجری و صاحب کتاب *دُرَّةُالتّاج لِغُرَّةِالدِّباج*) بدین‌گونه، تعریف جامعی از ایقاع داده است: «پس گوییم که ایقاع جماعتی نقرات باشند که میان آن‌ها زمان‌های معینهٔ محدوده واقع شود، مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت بر اوضاعی مخصوص که ادراک تساوی آن ادوار و ازمنه به میزان طبع سلیم مستقیم توان کرد... و آن ازمنه گاه متفق باشد، گاه مختلف.» (۱۳۵۶: ۸۹)؛ پس ایقاع، مجموعهٔ چندین نقره را می‌گویند که فاصله‌های منظمی بین آن‌ها برقرار شود و نوعی نظم و وزن ایجاد کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲- وجه تسمیهٔ ایقاع

ایقاع علمی است مدون که همچون عروض در شعر، معیاری برای سنجیدن وزن موسیقی (چه موسیقی آوازی، چه ضربی و یا موزون) محسوب می‌شود. همچنین می‌توان پنداشت که دانشمندان ما این واژه را به همین علت وضع کرده‌اند؛ چرا که قطعه‌های موسیقی را می‌توان بر این میزان، همچون بر کفهٔ ترازویی قرارداده، با هم مقایسه کرد و در نتیجه وزن هر قطعه را بر اساس ارکان و ادوارِ از پیش تعیین و نام‌گذاری‌شده، مشخص نمود. یافتن وزن قطعه‌های موسیقایی بر اساس ادوار ایقاعی، در دو گونهٔ متفاوت قابل اجراست؛ چرا که موسیقی ایرانی از لحاظ وزنی، به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱- موسیقی آوازی، ۲- موسیقی ضربی یا موزون که شامل الف: قطعه‌های ضربی بدون آواز (چون پیش‌درآمد، سه‌مضراب، چهارمضراب و رِنگ‌ها) و ب: قطعه‌های ضربی دارایِ آواز (مانند ضربی‌خوانی‌ها و تصنیف‌ها) است. موسیقیِ آوازی، دارای وزن آزاد است که در آن اشعاری از غزل‌هایی مناسب را در مقام موسیقایی خاصی اجرا می‌کنند، اما قطعه‌های ضربی دارای وزن محدود و مشخص است.

همان‌طور که می‌دانیم در شعر، مصرعی از بیت را اساس وزن آن شعر قرار می‌دهند و بقیهٔ مصرع‌ها نیز از لحاظ وزنی، تکرار همان مصرع نخست هستند. در قطعه‌های ضربیِ موسیقی نیز تنها یک دور از ادوار ایقاعی، اساسِ وزن آن قطعه قرارمی‌گیرد و نوازندهٔ سازِ ضربی تا پایان اجرای قطعه آن را تکرار می‌کند؛ البته ذکر این نکته ضروری است که هم در شعر و هم در موسیقی، با این که اصل و اساسِ همهٔ مصرع‌ها و ادوار، مصرع اول و یا دور اول است، اما مصرع‌ها یا دورهای دیگر در آن شعر یا آن قطعه نیز ممکن است تفاوت‌هایی در جزئیات با وزن اصلی داشته باشند که این جزئیات در عروض، همان زحافات و علل هستند و در ایقاع، تزئین‌های مختلف در یک دور که بر روی ساز ضربی اجرا می‌شوند.

واقع شدن آوازهای بدون وزن و دورِ مشخص بر میزان سنجش وزن، یعنی ایقاع را نمی‌توان مانند قطعه‌های ضربی دانست؛ همان‌گونه که نثر را نمی‌توان با اوزان عروضی سنجید، مگر به طور نامنظّم و تنها در برخی ارکان. به همین ترتیب، در یک قطعهٔ آوازی آزاد، ممکن است تکرارِ دور صورت نگیرد و از جمله یا انگاره‌ای به انگارهٔ دیگر، گاه یک یا چند دور ایقاعی تمام شود و به دور دیگری برسیم و به هر حال، مانند نثر در ادبیات، به وزن‌های منظمی دست نمی‌یابیم؛ البته در همین قطعات آوازی نیز، کنار هم قرارگرفتن رکن‌ها یا دورها به صورت نامنظم و پیوند آن‌ها با هم است که وزن‌های متنوعِ گوشه‌ها را می‌سازد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۳- تاریخچه و واضع علم ایقاع

با توجه به منابع موجود، به نظر می‌رسد اکثر دانشمندان موسیقی قدیم ایران بر این موضوع اتفاق نظر دارند که واضع این علم، خلیل بن احمد فراهیدی است. برخی نیز همچون یاقوت حموی و ابن ندیم در آثار خود، دو اثر به نام *کتاب‌النغم* و *کتاب‌الایقاع* را به وی نسبت می‌دهند و *کتاب‌الایقاع* را قدیمی‌ترین عنوانی می‌دانند که در زمینهٔ ایقاع ذکر آن در منابع آمده است. از طرفی دیگر می‌دانیم که در کتاب‌های عروضی نیز همین شخص را واضع علم عروض می‌دانند. دربارهٔ درستی یا نادرستی این عقیده که خلیل ابن احمد کسی است که علم ایقاع و عروض را وضع کرده است، پژوهشگران و عروضیان معاصر تحقیقات بسیاری انجام داده و نتایج مختلفی به دست آورده‌اند؛ مبنی بر اینکه بعضی او را تنها مؤسس عروض و بعضی مؤسس ایقاع و یا گاه بنیان‌گذار هر دو دانسته‌اند (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ عروض). برخی دیگر نیز این نکته را بیان کرده‌اند که وی آغازگر این جریان نبوده است، بلکه با استفاده از ذوق سرشار خود توانسته است آن را مدوّن کند و کار پیشینیان را پیش ببرد، اما چون تنها آثار مکتوب باقی مانده دربارهٔ ایقاع، به وی منسوب است و با توجه به آنچه تمام دانشمندان بزرگ موسیقی ایرانی، از جمله صفی‌الدین، مراغی و... بیان کرده‌اند؛ او را به مانند علم عروض، واضع و مؤسس ایقاع نیز می‌دانند. برخی دیگر نیز چنان‌که مرحوم دهخدا آورده است، در این باره گفته‌اند: «مشهور چنان است که علم عروض را اول بار خلیل بن احمد عروضی (متوفی سال ۱۷۰ ق) از روی علم موسیقی و ایقاع استخراج کرد و آن را در پنج دایره شامل پانزده بحر تدوین کرد» (همان: ذیل واژهٔ عروض). همچنین براساس گفتهٔ اکهارد نویبائر (*Eckhard Neubauer*) «توانایی خلیل بن احمد در ایقاع موجب ابداع عروض گردیده» (گرجی، ۱۳۸۱-۱۳۸۲: ۱۱۹).

گذشته از این اختلاف‌ها، مهم این است که حتی اگر در واقع این چنین نباشد و کسانی غیر از خلیل بن احمد در وضع دو علم مذکور نقش داشته باشند، باز هم نسبت دادن ایجادِ هر دو علم عروض و ایقاع به یک نفر از طرف عده‌ای، نشان دهندهٔ رابطه و شباهت بسیار بین آن دو است. نیز این نکته بیانگر آن است که دو علم مذکور، اساسی یکسان دارند که این مسئله، خود برای مقایسهٔ آن‌ها با هم بسیار راهنما و راهگشاست.

۴- ادوار ایقاعی

واژهٔ دور، اصطلاحی خاص و منحصر به علم ایقاع نیست؛ مثلاً در کتاب‌های موسیقی در بخش‌های مربوط به الحان (مقام‌های موسیقی) و ترکیب الحان در موسیقی، این واژه برای دایره‌هایی به کار رفته است که برای الحان در نظر گرفته‌اند و مانند آن را در عروض سنتی نیز

www.SID.ir

Archive of SID

شاهد هستیم؛ زیرا برای وزن‌های مختلف عروضی نیز دایره‌هایی در کتاب‌های عروض سنتی آمده است یا گاهی نیز یک دایره را برای چند وزن عروضی در نظر می‌گرفتند و با جمع این واژه (دوایر) آن‌ها را نشان می‌داده‌اند. به هرحال، به مجموعهٔ وزن‌های مختلف در موسیقی ایرانی، «ادوار ایقاعی» و به هر کدام از آن‌ها «یک دور» می‌گویند؛ مانند واژهٔ «بحر» که در علم عروض بر وزن‌های عروضی اطلاق می‌شود. اصطلاح دور از این جهت برای این وزن‌ها در نظر گرفته شده است که هر کدام از آن‌ها، همچون وزن‌های عروضی در مصرع‌ها، به نقطه‌ای خاتمه می‌یابند که دوباره با شروع مصرع بعدی، از همان نقطه آغاز می‌شوند؛ برای مثال در یک قطعهٔ موسیقی که در دوری برابر با «تَنَنَنْ تَنْ»، معادلِ یک «فعلاتنْ» است، پس از هر دور که به دومین «نْ» ساکن ختم می‌شود، دوباره باید از اولین « تَ » آغاز شود؛ بنابراین، همچون دایره‌ای، به نقطهٔ آغاز برمی‌گردیم؛ همان‌طور که وزن یک شعر سنتی نیز بر اساس وزن مصراع نخست آن سنجیده می‌شود و بقیهٔ مصرع‌ها، تکراری از همان وزن اولیه است.

ایقاع دارای اصول و قواعدی است که بر اساس آن‌ها وزنِ هر قطعه و نیز نامِ وزن آن را مشخص می‌کنند. برای این تشخیصِ وزنی، تعدادی وزن با نام‌های مختلف در اختیار داریم که در ایقاع، هر کدام از آن‌ها را یک دور و مجموعهٔ این دورها را در اصطلاح موسیقی ایرانی، ادوار یا ادوارِ ایقاعی می‌گویند. ادوار ایقاعی همچون اوزان عروضی، از اجزای کوچک‌تری تشکیل شده‌اند که «ارکان» نام دارند و این ارکان در آخرین مرحله به نقره ختم می‌شوند. نقره که اولین جزءِ تشکیل دهندهٔ ایقاع است، چنان‌که گفته شد، ضربه‌ای است که بر جسمی زده می‌شود و با حرف در زبان، قابل مقایسه است. از آنجا که هر دور، مجموعه‌ای از نقرات است که با فاصله‌های معین در کنار هم قرارگرفته‌اند، می‌توان با توجه به این نکته، تعریف پیشینیان از ایقاع را که در بالا ذکر شد، مبنی بر حداقل دو نقره که کوتاه‌ترین فاصلهٔ ممکن بینشان جدایی انداخته، تعریفی بسیار دقیق و علمی و حاصل ذوق و دقت ایشان دانست.

۵- اجزای ایقاع (نقره، ارکان)

۵-۱- نَقَره یا نَقر

چنان‌که عروض با متحرک و ساکن آغاز می‌شود، کوچک‌ترین جزء سازندهٔ ایقاع نیز «نَقَره» یا «نَقر» است. نقر یا نقره، چنان‌که در تعاریف آمده است، زدن انتهای باریک جسمی صلب و سخت بر جسم صلب دیگر است. فارابی در این باره می‌گوید: «آنچه در حقیقت، نَقر خوانده می‌شود، زدن طرف باریک‌تر جسمی است بر جسمی دیگر. هر چه این جسم باریک‌تر باشد، بیشتر درخور این نام است» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۰۲). نقره در *مقاصدالألحان* نیز این‌گونه تعریف شده

www.SID.ir

Archive of SID

است: «پس می‌گوییم نقره در اصطلاح اهل عمل (عاملان به موسیقی و کسانی که به این حرفه اشتغال دارند) آن است که تلفظ به حرفی کنند یا مضرابی بر وَتَر (سیمِ ساز)ی زنند یا دستی بر دستی یا غیر از آن‌ها هر جسمی را که بر جسمی دیگر قَرع کنند» (مراغی، ۱۳۵۶: ۸۹). با توجه به آنچه در دو کتاب مذکور آمده است، در هر ضربه، صدایی که از برخورد جسم بر سطحی از جسم دیگر حاصل می‌شود، درخور اصطلاح نقره یا نقر است؛ خواه هر دو جسم از یک جنس باشند، مانند دو دست انسان یا از دو نوع متفاوت، همچون صدایی که از برخورد ناخن، دست یا مضراب بر سیم‌های یک ساز حاصل می‌شود. نکتهٔ دیگری که از گفتهٔ مراغی برداشت می‌شود این است که صدای ناشی از تلفظ یک حرف در زبان نیز در این مقوله می‌گنجد؛ چرا که برای تلفظ هر حرف نیز برخوردی میان تارهای صوتی و نیز هوای درون حنجره صورت می‌گیرد. از اینکه هر صدایی در طبیعت تولید می‌شود از برخورد هوا با جسمی و یا برخورد دو جسم با هم به دست می‌آید و نیز با توجه به اینکه موسیقی‌دانان، حروف را در شمار نقره می‌دانند، این نتیجه به‌دست می‌آید که می‌توان تمام صداهای موجود در جهان را نقره و یا تشکیل‌شده از نقرات دانست.

پس از نقره، به واحدی معیار برای اندازه‌گیری زمانِ دورها می‌رسیم. همان‌طور که هجای کوچک در زبان، معیاری است که با آن می‌توان ارزشِ طولیِ کلمات را سنجید، در ایقاع نیز زمانی را به عنوان معیار و مقیاس در نظر می‌گیرند که به وسیلهٔ آن، طولِ واژه‌های موسیقایی، انگاره‌ها و یا ادوار با یکدیگر سنجیده می‌شود. این زمان معیار، حداقل فاصلهٔ ممکن بین ابتدای دو نقره است؛ به طوری که بین آن دو نقره نتوان نقرهٔ دیگری جای داد. فارابی می‌گوید: «در اندازه‌گیری زمان‌های ایقاع لازم است واحد مقیاس، کمترین زمان میان ابتدای دو نغمه باشد و این کمترین زمان، هر آن زمان میان دو نغمه (یا نقره) است که نغمهٔ دیگری نتوان میان آن‌ها جای داد تا زمان بدان بخش گردد» (۱۳۷۵: ۲۰۱). وی در جای دیگر، این فاصله را این‌گونه تعریف می‌کند: «کوتاه‌ترین زمان ایقاعی میان دو نغمه، فاصلهٔ زمانی دو نقره است که میان آن‌ها نقرهٔ دیگری نتوان نهاد» (همان: ۲۰۲). در توضیح فاصلهٔ یادشده باید این نکته را بگوییم که اگر این فاصله بیش از حد کوتاه باشد، به علت صدای ممتدی که شنیده می‌شود، دیگر در حوزهٔ ایقاع قرارنمی‌گیرد؛ چرا که در کشش ممتد، ضرب و وزنی وجود ندارد. همچنین اگر این فاصلهٔ زمانی بیش از حد زیاد باشد، تصویر نقرهٔ اول از ذهن بیرون می‌رود و صدای آن در زمان محو و در نتیجه فراموش می‌شود؛ پس باید این فاصله متعادل باشد. عبدالقادر مراغی این مطلب را چنین شرح داده است:

www.SID.ir

Archive of SID

«و ازمنه‌ای که بین‌النقرات واقع شوند، یا در غایت قصر باشد یا در غایت طول یا متوسط. اول سبب فساد لحن است؛ چه نغمه را لبثی (درنگ) محسوس باید تا در خیال مرتسم گردد پس دیگری به آن ممتزج گردد و چون زمان در غایت قصر باشد، قبل از کمال ارتسام اول، ثانی وارد شود. دوم نیز سبب فساد لحن است برای آنک بسبب طول زمان، صورت نغمهٔ اول به کلی از سامعه مضمحل شود پس ثانی را به اول امتزاج صورت بندد. اما سیّم لایق بود؛ چه آن متوسط است و اقلّ زمانی (است) که الحان را صالح است» (۱۳۵۶: ۸۹).

صفی‌الدین ارموی نیز دربارهٔ اعتدال در فاصلهٔ میان نقرات می‌گوید:

«روشن است که میان دو نقره، زمانی واقع می‌شود. [و این کار] را می‌توان کند یا تند انجام داد. یا آنکه در میانه این دو [و حالت] تند ممکن است به حدّی برسد که زمان آن غیرمحسوس باشد؛ مانند آنچه از لرزاندن زبان [در دهان] یا حرکات سریع دست افراد ماهر بر طبل دیده می‌شود. این زمان و امثال آن را ترعید و تضعیف (گرداندن صدا در گلو به سرعت و یا لرزاندن صدا) می‌نامند، اما [در حالت] کند، لازم است که « تَ » کشیده شود وکشش آن حدّ معینی ندارد و می‌تواند به اندازهٔ دلخواه افزایش یابد و این دو صنف [تند و کند] شایسته آن نیستند که معیاری برای اندازه‌گیری زمان‌ها باشند، بلکه زمان میانه [برای این کار شایسته است]» (۱۳۸۵: ۱۸۱ و ۱۸۲).

پس فاصلهٔ میان نقرات باید در حدّ اعتدال و طبیعی باشد، وگرنه نمی‌توان آن را معیاری برای ایقاع قرارداد.

۵- ۲- انواع نقره

هر دور ایقاعی، به جز دو نقرهٔ ضرب اصل، نقرات دیگری نیز دارد که اهمیّت آن‌ها کمتر از نقراتِ ضرب اصل است. به طور کلی، انواع نقرات هر دور در دو گروه جای می‌گیرند: نقرهٔ متحرک و نقرهٔ ساکن (اعمدهٔ سکنات).

۵-۲- ۱- نقره‌های متحرک: این نقرات خود به سه دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ اول، ضرب‌های اصل هستند که اصلی‌ترین نقرات هر دور ایقاعی‌اند و به آن‌ها اشاره شد؛ دستهٔ دوم، از نقرات متحرک، نقره‌های اول هر رکن در دور هستند که آن‌ها را «اعمدهٔ حرکات» خوانند و همان‌گونه که از نام آن‌ها پیداست، همچون ستونی برای ادوارند و اما دستهٔ سوم، باقیِ نقراتِ متحرکِ دور هستند که اهمیت آن‌ها از دو دستهٔ دیگر کمتر است و می‌توان هر کدام یا همهٔ این نقرات را حذف و به جای آن‌ها سکوت کرد.

در نوشتنِ دورها در کتاب‌های موسیقی، معمولاً اعمدهٔ حرکات و ضرب اصلِ دور را با علامت‌هایی مشخص می‌کنند. نکته‌ای مهم دربارهٔ اعمدهٔ حرکات این است که آن‌ها نیز پس از ضرب اصل‌ها، نقراتی اصلی در دور هستند و نباید بی‌دلیل حذف یا ساکن شوند؛ مخصوصاً در اجرای عملیِ دور بر روی ساز ضربی، مگر در صورتی که بنا بر ضرورت بخواهند با کمترین

www.SID.ir

Archive of SID

تعدادِ نقره و در کمال اختصار، دور را نشان دهند که در این صورت، حداقل نقره‌ها دو نقرهٔ ضرب اصل و پس از آن، اعمدهٔ حرکات خواهند بود. مراغی دربارهٔ برتریِ نگاه داشتنِ اعمدهٔ حرکات بر حذف آن‌ها در اجرای دور می‌گوید: «اما مختار آن‌است که به اوّل هر کلمه (رکن) از کلمات خمسه (ارکان در دور ثقیل اول که از پنج رکن تشکیل شده‌است) نقرهٔ ساکن مقارن گردانند؛ برای آنکه اول هر کلمه خالی نماند از نقره و در خیال دوری منطبق شود» (۱۳۵۶: ۹۱)؛ یعنی با اینکه می‌توان آن‌ها را حذف کرد، بهتر آن است که باقی بمانند تا ذهن بهتر بتواند دور را درک کند؛ چرا که هر چه تعداد بیشتری از نقراتِ دور نواخته شوند، آن دور در ذهن بهتر نقش می‌بندد و تصویر بهتری از وزن و زمان آن مجسم می‌شود.

۵-۲-۲- نقره‌های ساکن (اعمدهٔ سکنات): همان «نْ»های پایانی در ارکان‌اند که حرکتی ندارند و علامت ساکن بر روی آن‌ها قرارمی‌دهند. در اجرای عملی دورها نیز بر روی این نقرات سکوت می‌کنند.

۵-۳- ارکان (سبب، وتد، فاصله)

از ترکیب دو یا چند فاصلهٔ معیار (یا کوچک‌ترین واحدها یا نقرات متحرک و ساکن) با هم، ارکانِ سبب، وتد و فاصله به‌دست می‌آید. مراغی رکن سبب، وتد و فاصله را چنین بیان می‌کند:

> «و عروضیان گویند که نقره حرفست و حرف متحرک باشد یا ساکن و همیشه حرف نخستین متحرک و حرف آخرین ساکن و چنان‌که اوزان اشعار را ارکانست که بحور اشعار از آن‌ها مترتب می‌شوند، ازمنهٔ ایقاعی را نیز ارکانست که ادوار ایقاعی از آن‌ها مترتب می‌شوند و ارکان بر سه قسم است: سبب و وتد و فاصله؛ اما سبب دو باشد: یکی سبب ثقیل چنان‌که «تَنَ» و دیگر سبب خفیف همچون «تَنْ»؛ اما وتد و آن نیز بر دوگونه بود: یکی وتدِ مجموع چنان‌که «تَنَنْ» و این را مجموع برای آن گویند که متحرکتین جمع‌اند و دیگر مفروق (وتد مفروق) و آن چنین بود «تانَ» و این را مفروق گویند برای آنکه ساکن میان دو متحرک است؛ اما فاصله و آن هم بر دوگونه است: یکی فاصلهٔ صغری چنان‌که «تَنَنْ»، دیگر فاصلهٔ کبری چنان‌که «تَنَنَنَنْ»...، اما سبب ثقیل و وتد مفروق و فاصلهٔ کبری را در زمینه‌ای استعمال نکنند» (۱۳۵۶: ۹۰).

همان‌طور که گفته شد در ایقاع نیز چونان در عروض، سه رکن سبب، وتد و فاصله به دست می‌آید که هر کدام از آن‌ها نیز به دو قسم تقسیم می‌شوند. در برخی از کتاب‌های موسیقی رکن‌های دیگری نیز به شش رکن یادشده می‌افزایند که البته بسیاری از موسیقی‌دانان آن‌ها را نمی‌پذیرند و در عمل نیز کاربرد نمی‌یابند؛ از جملهٔ آن‌ها در کتاب *موسیقیِ کبیر* است. ابونصر فارابی در این کتاب از دو رکن دیگر نیز نام برده است که با وجود کاربرد کم آن‌ها و نیز عدم اشارهٔ کتاب‌های دیگر در موسیقی به این دو رکن، ذکر آن‌ها ارزشمند است. آن دو رکن، یکی وتد مفرد است که وی در تعریف آن می‌گوید: «چون به

www.SID.ir

Archive of SID

دنبال یک سبب خفیف (تَنْ) حرف ساکنی واقع شود، آن را وتد مفرد نامند؛ زیرا در این مجموعه تنها یک (حرف متحرک) موجود است.» (۱۳۷۵: ۵۲۶) و دیگری سبب متوالی است که دربارهٔ آن نیز آمده است: «چون در پس سبب ثقیل (تَنَ)، یک حرف متحرک بیاید، ما آن را سبب متوالی می‌خوانیم؛ زیرا سه حرف متحرک از پی هم قرارگرفته‌اند» (همان). وی در ادامهٔ همین مطلب، در تعریف ارکان دیگر نیز برای نام هر کدام از آن‌ها دلیلی آورده است که آن نیز حاصل ذوق سرشار و دقّت تمام وی است.

آنچه در این فصل به ارزش کار فارابی می‌افزاید و بیشتر در ایقاع مورد نظر ماست، برابر دانستنِ هر یک از حروف ساکن و متحرک در ارکان با نوعی نقرهٔ نرم یا متوسط و یا متحرک است؛ بدین شرح که وی هر سبب خفیف را قائم‌مقامِ یک نقرهٔ تام ساکن می‌داند که در پسِ آن توقّفی باشد. همین‌طور مقطع (هجای) بلند و هر حرف ساکنی را که در پی یک سبب خفیف قرارگیرد، قائم‌مقام یک نقرهٔ نرم (خفیف) می‌داند که در پی یک نقرهٔ تام ساکن بیاید و هر حرف متحرک را که در پی یک سبب خفیف قرارگیرد و بر آن درنگ شود، قائم‌مقام یک نقرهٔ متوسّط می‌داند که در پی یک نقرهٔ تامِ ساکن بیاید. نیز وی در این باره می‌گوید:

> «هر حرف متحرک که بدان آغاز شود و سپس در پی آن حرف دیگر بیاید، آن حرف متحرکِ آغازی قائم‌مقام نقرهٔ متحرک است و حرفی که پس از آن می‌آید، اگر سبب خفیف باشد، قائم‌مقام یک نقرهٔ تامّ ساکن است و اگر حرف متحرک باشد و بر آن درنگ شود یا به دنبال آن پی‌درپی حرف‌های متحرک دیگری بیاید تا سر انجام بر روی یکی از آن‌ها درنگ شود، هر یک از این حرف‌های متحرک قائم‌مقام نقره‌های متحرک‌اند. اما آخرین حرف متحرک که بر آن درنگ می‌شود، اگر مسبوق به یک حرف ساکن نباشد، قائم‌مقام نقرهٔ نرم نمی‌تواند باشد، همچنان که هیچ نقرهٔ نرمی در پی نقرهٔ متحرک قرارنمی‌گیرد؛ زیرا نقرهٔ نرم تنها به این منظور به کار می‌رود که مقداری از زمان درنگ پس از نقره را پر کند و هر چه درنگ بیشتر باشد، نیاز به نقره‌ای که مقداری از این زمان فارغ را پرکند بیشتر است؛ از این رو، پس از نقره‌های نرم همواره نقره‌های تام ساکن می‌نهند. همچنین حرف متحرک زمانی قائم‌مقام نقرهٔ نرم می‌شود که در پی سبب خفیف بیاید و بر آن درنگ شود. اما اگر حرف متحرک در پی حرف متحرک دیگری بیاید، قائم‌مقام نقرهٔ نرم نمی‌شود. اگر حرکت حرف متحرک اندکی کشیده شود یا این حرکت با «نبرَه» یا «هاء» خفیف همراه گردد، به سبب خفیف نزدیک می‌شود. اگر حروف متحرک فراوانی در پی هم قرار گیرند و سر انجام بر یکی از آن‌ها درنگ شود، گاه این متحرک اخیر اندکی کشیده می‌شود یا به نبرَه یا هاء خفیف می‌پیوندد و در این حال، یک سبب خفیف به شمار می‌آید و یا قائم‌مقام یک نقرهٔ ساکن می‌شود؛ زیرا درنگ بر حرف متحرک میسّر نیست؛ همچنان که انتقال از یک حرف ساکن. از این رو، چون انتقال از نقرهٔ ساکن میسّر نیست، ناچار مقداری از زمان آن با یک نقرهٔ نرم پر می‌شود تا انتقال از آن آسان گردد» (همان: ۵۲۶ و ۵۲۷).

www.SID.ir

Archive of SID

گفتیم که فاصلهٔ بین هر دو نقره یا ضربه اگر مقداری باشد که هیچ ضربهٔ دیگری را نتوان بین آن‌ها قرار داد، آن را میزان و مقیاسی برای ایقاع می‌دانند؛ چنان‌که بین « تَ » و «نَ» در سبب ثقیل «تَنَ» نمی‌توان صامت یا مصوّت دیگری قرار داد، اما باید دانست سرعت در زدن نقره‌ها، مطلبی است جدای از فاصله میان دو نقره؛ مثلاً سبب ثقیل را می‌توان با سرعتی تمام یا بسیار کند در نظر گرفت که این سرعت و کندی نیز در ایقاع باید معتدل باشد.

۶- عروض، اوزان، اوزان عروضی

۶- ۱- عروض در لغت

واژهٔ «عروض» در فرهنگ‌های لغت معانی متعددی به خود گرفته است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: نام ناحیه‌ای، نام کوهی، به معنای طریق و راه، اسمی برای شتر، سرزمین مکه و مدینه و... (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ عروض؛ نیز رک: ابن منظور، ۱۴۰۸: ذیل واژهٔ عروض)، اما واژهٔ «اوزان» جمع «وزن» است و اوزان عروضی، مجموعه وزن‌هایی را گویند که در علم عروض با ترکیب ارکان و افاعیل به دست می‌آید.

۶-۲- عروض در اصطلاح

۶-۲- ۱- فایدهٔ علم عروض: با توجه به گفتهٔ شمس قیس رازی در *المعجم*، فایدهٔ عروض در این است که «شعر را بر آن عرض کنند تا موزون از ناموزون پدید آید و مستقیم از نامستقیم ممتاز گردد». (۱۳۸۷: ۲۷و ۲۸). از میان معاصران، سیروس شمیسا در این باره می‌گوید: «مقصود اصلی از این علم معرفت اجناس شعر و شناختن صحیح و متکسّر اوزان است. بناء عروض بر فا ـ عین و لام است.» (شمیسا، ۱۳۸۶، ذیل واژهٔ عروض)

۶-۲-۲- وجه تسمیهٔ عروض: دربارهٔ وجه تسمیهٔ عروض، بین عالمان و محققان اختلاف‌هایی وجود دارد؛ مرحوم دهخدا می‌گوید:

> «سبب نامیدن آن را به عروض چنین گفته‌اند که موزون از ناموزون بوسیلهٔ آن شناخته می‌شود و یا چون آن ناحیه و قسمتی از علوم است و یا سبب آنکه صعب و سخت می‌باشد و یا به این جهت است که شعر را بر آن عرضه می‌دارند و یا اینکه چون در مکه بر خلیل بن احمد الهام شد، بدین نام خوانده شده است» (۱۳۷۲: ذیل واژهٔ عروض).

اما ناتل‌خانلری دربارهٔ این اختلاف نظرها در وجه تسمیهٔ عروض چنین آورده است: «از توجه به این عقاید مختلف و متعدد به خوبی معلوم می‌شود که معنی کلمهٔ عروض از آغاز روشن نبوده است» (۱۳۸۶: ۸۳ و ۸۴).

www.SID.ir

Archive of SID

۶-۲-۳- واضع عروض: از نظر اکثر و شاید تمامی عروضیان، واضع علم عروض کسی جز خلیل بن احمد فراهیدی (از دانشمندان معروف سدهٔ دوم هجری) نیست. این علم پیش از او موجود یا حداقل مدوَّن نبوده و در مکه به وی الهام شده است (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژهٔ عروض). دیگر پژوهشگران نیز در مورد واضع این علم چیزی جز آنچه مرحوم دهخدا نوشته است، نیفزوده‌اند، جز اینکه خانلری یگانه مؤلفی را که در اصالتِ ابتکارِ خلیل شبهه‌ای کرده است، ابوریحان بیرونی می‌داند (۱۳۸۶: ۸۵).

۶-۳- اجزای عروض (هجا، ارکان، افاعیل)

پیش از پرداختن به اجزای علم عروض، یادآور می‌شویم که با توجه به مقایسهٔ بین عروض و ایقاع در این پژوهش و از آنجا که بیشتر منابع مورد استفاده دربارهٔ ایقاع، مربوط به قرن‌های گذشته است، در این بخش نیز عروض سنتی را بررسی کرده‌ایم تا بتوانیم مطابقت آن دو را سنجیده‌تر انجام دهیم.

۶-۳-۱- هجا: کوچک‌ترین واحد عروضی است که از یک مصوّت و یک یا چند صامت تشکیل شده است. «هجا» یا «بخش» در زبان فارسی به سه بخش تقسیم می‌شود: الف) هجای کوچک: شامل یک صامت و یک مصوّت، همچون وَ، ما؛ ب) هجای بلند: شامل یک مصوّت و دو صامت، مانند دِل، یار؛ ج) هجای کشیده: شامل یک مصوّت و سه صامت، مثل کارد، دَست. هجا واحد تشکیل‌دهندهٔ ارکان است؛ بنابراین، پس از هجاها، ارکان، کوچک‌ترین جزء تشکیل دهندهٔ اوزان عروضی هستند.

۶-۳-۲- ارکان: اما «مدار اوزان عروض بر سه رکن نهادند: سبب و وتد و فاصله.» (الرازی، ۱۳۸۷: ۳۲)؛ در نتیجه، ارکان نیز به سه دسته تقسیم می‌شوند؛ چنان‌که در ایقاع نیز همین ارکان‌اند که ادوار ایقاعی را می‌سازند.

الف) سبب: با توجه به گفتهٔ خواجه نصیرالدین در *معیارالاشعار*، نخستین تألیفی که از حروف به دست می‌آید، تألیف یا ترکیب دو حرف است که آن را «سبب» گویند (۱۳۸۹: ۱۵). سبب را دو نوع دانند: سبب خفیف که از حرفی ساکن و حرفی متحرک تشکیل می‌شود؛ مانند «نَمْ» یا «دَمْ» که شمس قیس رازی آن را در اصول اوزان عروض، دارای نُه مثال می‌داند. (الرازی، ۱۳۸۷: ۳۲)

عروضیان برای ارکان شکل‌هایی نیز در نظر گرفته‌اند؛ برای مثال، شکل سبب خفیف «ه ا» است، «ه» علامت حرف متحرک و «ا » علامت حرف ساکن. سبب ثقیل: متشکل از دو حرف متحرک، مانند «هَمِه» یا «رَمِه» که حرف « ه » در آن غیر ملفوظ باشد. شکل آن نیز «ه ه»

www.SID.ir

Archive of SID

است. برخی نیز نوع سومی برای سبب قائل‌اند که سبب متوسط نام دارد؛ مانند «کار» که شمس رازی آن را رد کرده است (همان: ۴۲).

ب) وتد: وتد را نیز مانند سبب، دو نوع و برخی سه نوع می‌دانند: وتد مقرون (مجموع): شامل دو متحرک و یک ساکن، به صورتی که ساکن پس از دو متحرک بیاید؛ مانند «اَگَرْ» و «مَگَرْ». شکل آن «ه ا ه» است. وتد مفروق: با دو متحرک و یک ساکن، به طوری که ساکن، میان دو متحرک بیاید؛ مانند «نالِه» یا «مالِه» که حرف « ه » در آن غیر ملفوظ باشد، با شکل «ه ا ه».

ج) فاصله: به دو قسم تقسیم می‌شود: فاصلهٔ صغرا: با سه متحرک و سپس یک ساکن، مانند «چِکُنَمْ» یا «بِدَهَمْ» با شکل «ه ه ه ا» و فاصلهٔ کبرا: با چهار متحرک و سپس یک ساکن مانند «بِدَهَمَشْ» یا «بِبَرَمَشْ» با شکل «ه ه ه ه ا».

در اینجا دو نکته گفتنی است: یکی اینکه عروضیان فاصلهٔ اخیر و نیز وتد مفروق را در زبان و شعر پارسی کاربردی نمی‌دانند؛ دیگر اینکه به طور کلی، رکن فاصله را متشکل از اسباب و اوتاد می‌دانند. شمس رازی در این باره می‌گوید: «ابوالحسن اخفش کی یکی از کبار ایمّه نحو و لغت بوذه است فاصلها را از ارکان نمی‌نهذ و می‌کویذ ارکان عروض بیش از سبب و وتد نیست و فاصله جزویست از اجزاءِ افاعیل عروضی یکی مرکّب از دو سبب و یکی مرکّب از سببی و وتدی» (همان، ۳۴ و ۳۵) شمس رازی دلیلی نیز برای این موضوع ارائه می‌دهد که ذکر آن در این‌جا ضروری نمی‌نماید. (همان: ۳۵) هم‌چنین؛ قابل ذکر است که تمامی عروضیان، بیش از رکنِ فاصله را از اعتدال خارج می‌دانند. (همان، ۴۱)

۶-۳-۳- **افاعیل** (تفاعیل): حاصل ترکیب ارکانِ سبب، وتد و فاصله هستند. افاعیلِ اصلیِ به دست آمده از ترکیب ارکان، ده مورد هستند که عبارت‌اند از: **فعولن** (تَنَنْ تَنْ)، **فاعلن** (تَنْ تَنَنْ)، **مفاعیلن** (تَنَنْ تَنْ تَنْ)، **مستفعلن** (تَنْ تَنْ تَنَنْ)، **فاعلاتن** (تَنْ تَنَنْ تَنْ)، **مفاعلتن** (تَنَنْ تَنَنَنْ)، **متفاعلن** (تَنَنَنْ تَنَنْ)، **مفعولاتُ** (تَنْ تَنْ تانَ)، **فاع‌لاتن** (تانَ تَنْ تَنْ)، **مس‌تفع‌لن** (تَنْ تانَ تَنْ). (دو مورد آخر از ترکیب دو سبب و وتدی مفروق در میانِ آن دو تشکیل می‌شوند و در اصل همان مستفعلن و فاعلاتن هستند، با این تفاوت که این دو، از دو سبب و وتدی مقرون شکل گرفته‌اند؛ بنابراین، خواجه برخلاف شمس رازی آن دو را در حساب نیاورده است).

عروضیان از هشت افاعیل یاد شده (دو مورد آخر تکراری است)، فاعلن، مفاعلتن و متفاعلن را مخصوص زبان عربی می‌دانند؛ پس در اصل پنج تفعله در زبان فارسی، اصلی‌اند. برخی از اقسام این افاعیل نیز بنا بر نظر عروضیان، به خاطر مُلذّ یا مطبوع نبودن، اصلی محسوب نمی‌شوند؛ مانند افاعیلی که به قول خواجه از ترکیب اسبابِ تنها یا اوتادِ تنها حاصل می‌شوند. (طوسی، ۱۳۸۹: ۱۸) و یا آن‌هایی که بیش از اندازه طولانی هستند؛ بنابراین، افاعیلِ اصلی و کاربردی در

www.SID.ir

Archive of SID

عروض، دو نوع هستند: ۱- خماسی (پنج‌تایی) که از ترکیبب یک سبب و یک وتد حاصل شده است؛ ۲- سباعی (هفت‌تایی) که از ترکیب وتد و فاصله‌ای (یا یک وتد و دو سبب) به‌دست می‌آید (همان). از ترکیب سبب و فاصله نیز، رکن اصلی نداریم زیرا فاصله خود از دو سبب به‌دست می‌آید که در این صورت تکرار چند سبب در کنار هم، زیبا به نظر نمی‌رسد.

با تغییرات (زحافات)ی که در افاعیل رخ می‌دهد، بنا بر گفتهٔ شمس رازی، ۲۶ افاعیلِ دیگر نیز از افاعیل اصلی به دست می‌آید که فرعی هستند و در اوزان مختلفِ عروضی کاربرد دارند. در این پژوهش، دیگر از ذکر انواع و نام‌گذاری این زحافات خودداری می‌کنیم و به علت عدم نیاز، تنها افاعیل فرعی به دست‌آمده را بدین ترتیب می‌آوریم: مفاعیلُ، مفاعیلْ، فعولنْ، فاعلنْ، مفعولنْ، مفعولُ، مفعولْ، مفاعلنْ، فاعْ، فَعْ، فاعلاتُ، فعلاتنْ، فعلاتُ، فعلنْ، فَعْلُنْ، فاعلانْ، فعلانْ، مفتعلنْ، فعولانْ، مفعولانْ، فعولُ، فعولْ، فعَلْ، فعْلانْ، مفاعیلانْ، فاعلییانْ.

۷- ایقاع و عروض (نگرشی بر مطابقت ایقاع و عروض)

همان‌طور که در عروض نسبتی بین کلام با وزن برقرار است، در ایقاع نیز این نسبت بین نغمه‌ها و لحن‌ها با ادوار ایقاعی وجود دارد. این شباهت در آن دو، تنها به ادوار و اوزان ختم نمی‌شود؛ زیرا ادوار و اوزان، خروجی و یافته‌های نهایی دو علم فوق‌اند و هر کدام از آن دو، در مراحل ابتدایی‌تر از مواد و اجزایی ساده‌تر تشکیل یافته‌اند که این اجزا، خود در مطابقت بین عروض و ایقاع، قابل بررسی است. این مشابهت‌ها به حدّی است که به عنوان مثال، خواجه در ابتدای اثر خود با مقایسه و توضیح دربارهٔ ایقاع، فنِّ عروض را آغاز کرده است (همان: ۹ و۱۰). به طور کلی، عروض و ایقاع در مقایسهٔ با هم، وحدتی را نشان می‌دهند که ما را بر آن داشت تا از پایه و آغاز آن دو را به دقت بررسی کنیم.

قابل ذکر است که دانشمندان از دوران گذشته به این وحدت و تشابه بی‌اعتنا نبوده و در هر مقام از آثار خود که عروض یا ایقاع را تعلیم و شرح داده‌اند، برای تسهیل در آموزش یا به دلایل دیگر، به آن یکی نیز اشاره‌ای کرده و گاه از آن بهره جسته‌اند؛ برای مثال، خواجه نصیرالدین در *معیارالاشعار* در توضیح وزن، به این ارتباط اشاره می‌کند و می‌گوید: «اما وزن، بحث از ماهیت آن و از استعمالش در ایقاعات، تعلّق به فنّی خاص دارد هم از آن فن از علم موسیقی که مشتمل باشد بر تفصیل اوزان شعرها و از استعمالش به حسب اصطلاح خاص و اهل هر لغتی، تعلق به صناعتی مفرد دارد که آن را علم عروض خوانند» (همان: ۶ و ۷)؛ چنان‌که می‌بینیم خواجه نصیر در این کتاب هر دو علم ایقاع و عروض را از نظر ماهیت که همان وزن است، یکی می‌داند و مقابل هم قرارمی‌دهد، با این تفاوت که یکی در موسیقی استفاده می‌شود

www.SID.ir

Archive of SID

و دیگری در شعر. شفیعی کدکنی در مبحث «فارابی و موسیقی شعر» از کتاب *موسیقی شعر*، ابتدا از فارابی به عنوان کسی نام برده است که در آثار فلسفی و منطقی خود به رابطهٔ شعر و موسیقی توجه داشته است (۱۳۸۸: ۳۲۶) و در ادامه از فلاسفهٔ اخوان‌الصفا نام می‌برد که در رسالهٔ خود، فصلی را به تبیین رابطهٔ موجود بین عروض و موسیقی اختصاص داده‌اند:

> «اخوان‌الصفا نیز فصلی ویژهٔ روابط عروض و موسیقی دارند که به اختصار از مقایسهٔ این دو در آن سخن رفته است: غنا مرکب است از الحان و لحن مرکب است از نغمه‌ها و نغمه مرکب است از نقرات و ایقاعات که اصل همهٔ آن‌ها حرکت و سکون است؛ همچنان که شعرها نیز مرکب‌اند از مصراع‌ها و مصراع‌ها مرکب‌اند از مفاعیل و مفاعیل مرکّب‌اند از اسباب و اوتاد و فواصل و اصل همهٔ آن‌ها از حروف ساکن و متحرک است» (همان: ۳۳۶).

سومین کسی که شفیعی از آن نام می‌برد، ابن‌سیناست؛ زیرا وی در فصل «جوامع علم الموسیقی»، سومین بخش از ریاضیات *شفا*، «به گونه‌ای برجسته و در عین حال استثنایی به تلفیق عروض و موسیقی پرداخته و می‌کوشد نوعی جدید از عروض را به‌وجود آورد» (همان: ۳۴۴). شفیعی در این باره می‌گوید:

> «فصل پنجم از مقالهٔ پنجم، فصل اساسی کتاب از لحاظ مباحث وزن شعر و کوشش برای تلفیق عروض و موسیقی است و در این فصل است که ابن‌سینا با اصول زبان‌شناسی و مبانی علمِ موسیقی می‌کوشد که به نوعی اوزانِ عروضی را طبقه‌بندی کند و به دلیل اهمیتی که این فصل دارد، ما تمامی آن را ترجمه می‌کنیم» (همان: ۳۴۹).

تلاشی که ابن سینا برای ارائهٔ عروضی جدید و فارسی و بر اساس علم موسیقی انجام داده، بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که هیچ کس پس از وی بدین‌گونه به این مهم نپرداخته است، اما در بیشتر کتاب‌هایی که از موسیقی‌دانان گذشته مانند فارابی، ارموی، مراغی، بنایی (صاحب *رسالهٔ بنایی*)، فرصت‌الدوله شیرازی و... به ما رسیده است، چنین مقایسه‌هایی کم و بیش یافت می‌شود که در ادامه به برخی از این اشارات به تناسب نیاز خواهیم پرداخت. در تطابق بین دو مبحث عروض و ایقاع، آنچه در ابتدا به ذهن متبادر می‌شود، مرزهای مشترک این دو در تعریف‌ها و واژگان است. در بخش ایقاع گفتیم که این واژه از نظر لغوی مصدری است برای فعل (وَقَعَ)، یعنی واقع شدن و در اصطلاح «انتقال از خلال چندین نغمه در زمان‌هایی که اندازه‌ها و نسبت‌های معینی دارند.» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۰۰)؛ پس مجموعه‌ای از نقرات یا ضربه‌ها را که با نسبت‌های خاص از یکدیگر قرار دارند، ایقاع گویند.

دانستیم که عروض را میزان کلام منظوم و معروضٌ‌علیهِ شعر دانسته‌اند. در نظر گرفتن میزان، نظری است که موسیقی‌دانان نیز برای ایقاع در موسیقی قائل شده‌اند. کارکردی که هر یک از این دو (عروض و ایقاع) در شعر و موسیقی دارند، در واقع یکی است؛ زیرا هر کدام باعث

www.SID.ir

Archive of SID

نگه‌داشتن وزن صحیح، پدیدآمدن موزون و تمیز آن از ناموزون است؛ یعنی ایقاع هم میزانی است برای تشخیص درستی وزن قطعه‌های منظوم در موسیقی، مانند چهارمضراب‌ها، ضربی‌ها یا تصانیف و نیز شناختن آن‌ها به نسبت بخش‌های آوازی که وزن و دورِ آزاد دارد. این نزدیکی و یکی دانستن این دو علم، به‌عنوان میزان سنجش وزن، تا جایی است که واضع هر دو را نیز یک نفر، یعنی خلیل بن احمد فراهیدی می‌دانند و برخی پژوهشگران معتقدند به اینکه خلیل بن احمد، عروض را از علم ایقاع استخراج کرده است و واضع علم ایقاع نیز خود اوست که پیش از این به آن اشاره شد.

از منظری دیگر، هر کدام از عروض و ایقاع در تقابل با دو مبحث دیگر در حوزهٔ خود قراردارند و نسبت به آن‌هاست که معنای میزانِ سنجش پیدا می‌کنند. این دو مبحث، نثر در ادبیات و آواز در موسیقی است؛ زیرا در یک جمله یا کلام منثور، کلمات در عین داشتن وزنی خاص، از جهت ترتیب هجاها و کنار هم قرارگرفتن رکن‌های سبب و وتد و فاصله، وزنِ عروضی نمی‌سازند. به همین ترتیب، گذشته از شباهت کلی موسیقی با کلام و زبان، در موسیقی آوازی نیز با اینکه هر کدام از لحن‌ها و قطعه‌های با ریتم آزاد، از انگاره‌های کوچک‌تری مانند واژه‌ها تشکیل شده‌اند و آن انگاره‌ها نیز از ضربه یا نقراتی پدید می‌آیند، هیچ دوری را در ذهن متبادر نمی‌کنند، بلکه تنها زمانی دور ایجاد می‌شود که قرارگرفتن رکن‌ها نظم و ترتیب و نیز تکرارهایی خاص بر اساس ایقاع داشته باشد؛ به‌گونه‌ای که با رسیدن به نقطه‌ای در پایان دور به ابتدای آن بازمی‌گردیم و دور را از سر می‌گیریم.

پس از کاربردها و تعاریف در عروض و ایقاع به ساختمان آن‌ها می‌رسیم. هر علمی ناچار از نقطه‌ای آغاز می‌شود و تقسیم‌بندی‌های خاص خود را در یادگیری دارد. عروض و ایقاع نیز از این قاعده مستثنی نیستند. بر این اساس، عروضیون بنای عروض را بر متحرک و ساکن نهاده‌اند؛ همان‌طور که بنای ایقاع بر حرکت (ضربه یا نقره) و سکون (سکوت) است. خواجه نصیر در ابتدای فصل اول *معیارالاشعار* پس از آنکه حروف و حرکات را اجزای اولای شعر دانسته، از این جهت مطابقتی نیز بین ایقاع و عروض بدین شرح برقرار کرده است:

> «در علم ایقاع از صناعت موسیقی، مقرّر شده است که حدوث اوزان از نقرات متتابع باشد و از سکون‌های متناسب که میان آن نقرات افتد و چون خواهند که از آن عبارت کنند به ازای نقرات، حروف متحرک ایراد کنند. و اما در وزن شعری، حروف متحرک از هر جنس که باشد به‌جای نقرات باشد و حروف ساکن به‌جای سکنات. و در علوم دیگر تقریر کرده‌اند که حروف در اصل دو نوع است: یکی مصوّت و یکی مصمّت و مصوّت یا مقصور است یا ممدود؛ و مقصور حرکات باشد، مانند ضمّت و فتحت و کَسرَت، و ممدود حروف مدّ است که اخوات آن حرکات باشند چه، هر یکی از اشباع یکی از آن حرکات تولد کند و حروف مصمّت باقی حروف است» (۱۳۸۹: ۹ و ۱۰).

www.SID.ir

Archive of SID

همچنان که می‌بینیم، خواجه نصیر حرف متحرک را با نقره و حرف ساکن را با سکوت در ایقاع، برابر می‌داند؛ به طوری که آن‌ها را در توضیح یا یادگیری می‌توان به‌جای یکدیگر نشاند. سپس در ادامه، حروف را به دو بخش مصمّت و مصوّت تقسیم می‌کند که در اصل این مصوّت‌ها هستند که مصمّت‌ها را از سکون درمی‌آورند و با حرکت بخشیدن به آن‌ها ارزش نقره را بدان‌ها می‌بخشند. مصوّت‌ها نیز به مقصور و ممدود بخش شده‌اند. هر مصوّت مقصور را می‌توان برابر با یک نقره دانست؛ بنابراین، با توجه به کشش ممدودها در عروض که تقریباً دو برابر مقصورها هستند، می‌توان آن‌ها را برابر با دو نقره دانست. مراغی نیز برابری نقره با حرف را در *مقاصدالالحان* این‌گونه بیان می‌کند: «و عروضیان گویند که نقره حرفست و حرف، متحرک باشد یا ساکن و همیشه حرف نخستین، متحرک و حرف آخرین ساکن» (۱۳۵۶: ۸۹). با توجه به سخن مراغی این نکته قابل یادآوری است که همان‌طور که ابتدا به ساکن، در زبان محال است و هیچ واژه‌ای با حرف ساکن آغاز نمی‌شود، در ایقاع نیز نخستین نقره باید متحرک باشد و هیچ دوری را نمی‌توان با نقرهٔ ساکن شروع کرد؛ البته در عمل، در تکرار هر دور می‌توان به جای نخستین نقره یا هر نقرهٔ دیگرِ آن سکوت کرد، اما این بدان معنا نیست که دور با سکوت آغاز شده است.

در ایقاع، هر ضربه‌ای که زده می‌شود یک نقره نام دارد. نَقَره معنای دانه چیدن مرغ است. گفتیم که هر نقره معادل یک حرف متحرک است و آن هنگام را که به اندازهٔ یک نقره سکوت می‌کنند و ضربه‌ای وارد نمی‌کنند، معادل یک حرف ساکن می‌دانند؛ پس گویی در موسیقی نیز با حروف ساکن و متحرک سر وکار داریم.

همچنین دانستیم که در ایقاع، به نقرات «تَ های» متحرکِ ابتدای دورها، اعمدهٔ حرکات و به نقرات «ن‌های» ساکن در پایان هر دور، اعمدهٔ سکنات گویند. در ایقاع، به جز اعمدهٔ حرکات که نقرهٔ اصلی دور هستند و نواختن آن‌ها الزامی است و اعمدهٔ سکنات که هیچ‌گاه نباید نواخته شوند، نواختن مابقی نقراتِ هر دور به اختیار نوازنده است که می‌تواند بر آن‌ها سکوت کند. در عروض نیز با توجه به محدودیت‌ها و تفاوت‌هایی با ایقاع، می‌توان تغییر و تبدیل‌هایی در طول هجاها انجام داد که همان زحافات و علل هستند، اما به هرحال در اعمال تغییرات در هر دوی عروض و ایقاع، زمان باید ثابت باشد و نمی‌تواند مصرع یا دوری کوتاه یا بلندتر از بقیه شود. از تفاوت میان آن دو، ضرب اصل است که تنها مخصوص ادوار ایقاعی است. «در قدیم، گاه به جای نواختن دور، به نواختن دو نقره از آن اکتفا می‌کرده و بقیهٔ نقره‌ها را سکوت می‌کرده‌اند. اینکه این دو نقره کدام یک از نقرات دور باشد، اهمیت داشته و از

www.SID.ir

Archive of SID

مشخصات دور بوده است» (خضرایی، ۱۳۸۳: ۵۲). این نقرات را «ضرب اصل» می‌نامند. با اجرای ضرب اصل‌ها، بر اعمدهٔ حرکات نیز می‌توان سکوت کرد.

پس از بررسی انواع نقرات و مقایسهٔ آن با حروف، باید بدانیم در عروض برای هر حرف متحرک، دایره‌ای کوچک و خالی به شکل « ه » در نظر می‌گیرند و برای هر حرف ساکن که آن را نیز زمانی متصور است، شکل « ا » را درج می‌کنند. در ایقاع نیز برای هر نقره‌ای که زده می‌شود و معادل یک حرف متحرک است، دایره‌ای پر و کوچک به شکل «●» و برای سکوت‌هایی که در آن ضربه‌ای وارد نمی‌شود و آن را در ذهن نگه می‌دارند، به اندازهٔ هر نقره، دایره‌ای دیگری که خالی است (O) قرار می‌دهند. گاه شکل‌های دیگری چون «م» و « ا » به ترتیب برای متحرکات و سکون‌ها، در کتاب‌های عروضی یا ایقاعی آمده است؛ البته آنچه در اینجا مهم است، نشان دادن اشتراک عروض و ایقاع در کوچک‌ترین واحد، یعنی متحرک و ساکن و شیوهٔ طبقه‌بندی در عروض و ایقاع است که برای مثال در هر دو، برای کوچک‌ترین واحد، شکل‌هایی نظیر هم را وضع کرده‌اند که این شکل‌ها نیز تنها برای درک بهتر ارکان و راحتی در یادگیری دورها و وزن‌ها آمده است.

پس از ذکر کوچک‌ترین واحد، باید تقسیم‌بندی پسین را یادآوری کرد که همان ترکیب متحرک‌ها و ساکن‌ها با یکدیگر و در نتیجه ساخته شدن ارکان است. پیش‌تر دیدیم که در عروض و ایقاع، ابتدا کوچک‌ترین واحد (متحرک و ساکن در عروض و نقره در ایقاع) را به عنوان معیار تعیین می‌کنند، سپس با ترکیب این واحدها با هم، رکن‌ها به دست می‌آیند؛ در نتیجه، هر دو علم از کوچک‌ترین واحد به عنوان معیار آغاز می‌کنند. همچنین در نوعِ ترکیب این واحدها و سپس تعداد و انواع رکن‌ها نیز تفاوتی بین عروض و ایقاع مشاهده نمی‌شود، بلکه هر دوی آن‌ها رکن‌های سبب، وتد و فاصله را دارند و حتی در کمیِ کاربردِ رکن‌های وتدِ مفروق و فاصلهٔ کبرا نیز با یکدیگر مشترک‌اند و این خود نشانگر وحدت آن دو است؛ البته در میان گفته‌های عروضیان، مطالبی دربارهٔ برتری برخی ارکان بر برخی دیگر وجود دارد که به سبب آن، گاه بعضی اوزان نیز نسبت به اوزان دیگر، به همین دلایل و بدون در نظر داشتن کاربرد آن میان شاعران، برتری می‌یابند. این را نیز باید در نظر داشت که این ارزش‌گذاری‌ها در عروض به خاطر وجود کلام و معنا اهمیت بیشتری دارد. در صورتی که در ایقاع، کلام وجود ندارد؛ برای مثال، شمس رازی در *المعجم*، شروع کلام یا وزن را با اوتاد «تَنَن» و «تانَ» بهتر و قوی‌تر می‌داند تا با اسباب «تَنَ» و «تَنْ» (۱۳۸۷: ۶۹)؛ یعنی در نظر وی وزن‌های عروضی که نخستین رکن آن‌ها وتد باشد، زیباتر و بهترند از وزن‌هایی که با سبب شروع می‌شوند یا اینکه او خود در ادامهٔ همین موضوع، نزدیکی وتد به صدرِ بیت را نسبت به رکن سبب، به خاطر وجود

www.SID.ir

Archive of SID

متحرکات بیشتر رکن وتد، دلایلی برای تقدیم برخی اوزان بر برخی دیگر می‌داند. همچنین ایشان رکن وتد را از رکن فاصله معتدل‌تر دانسته است (همان: ۷۰)؛ پس می‌توان گفت از این دیدگاه، تفعله‌ای (فعولن) که با وتد آغاز شده، بهتر و زیباتر از فاعلن است که رکن ابتداییِ آن، سبب (تَنْ) است یا وزن مُجتث مثمّن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) که نخستین رکن آن (مفا)، مساوی وتدی مجموع (تَنَنْ) است، بر وزن مجتث مثمّن سالم (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) که نخستین رکن آن (مُس)، برابر با سبب خفیف (تَنْ) است، برتری دارد.

قابل توجه است که در عمل نیز به نظر می‌رسد وزن اول بسیار دل‌نشین‌تر است و به همین جهت، نزد فارسی‌زبانان نیز اقبال بسیار زیادی یافته است. حال آنچه در ایقاع، یک دور را بر ادوار دیگر برتری می‌بخشد، کاربرد بیشتر آن دور و مشهورتر بودنش نزد اهل عمل و نوازندگان است، نه ارزش ارکان نسبت به هم؛ البته در نهایت این مقبولیت نزد اهل آن علم است که باعث برتری وزن و دوری بر دیگر وزن‌ها و دورهاست. از اشتراکات دیگر ایقاع و عروض در این زمینه؛ کم‌کاربردی و دور از طبع بودنِ وتد مفروق و فاصلهٔ کبرا در نظر عروضیان و موسیقی‌دانان است که هر دو گروه در این مورد، بر یک رأی بوده و به آن اشاره نیز کرده‌اند.

بر اساس گفته‌های خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی*، وزن در زبان، در چهار دسته قابل بررسی است: وزن ضربی، وزن کمی، وزن آهنگی و وزن طنینی.

۸- نتیجه

عروض در شعر و ایقاع در موسیقی، ابزارهایی هستند که می‌توان از آن‌ها برای شناخت بهتر آثار ادبی بزرگ بهره برد. اشتراک عروض و ایقاع از واضعِ آن‌ها گرفته تا تشکیل جمله‌های موسیقایی و مصرع‌های شعری، نشان از پیدایش هر دوی عروض و ایقاع از یک سرچشمه دارد که این منبع اصلی، همان عامل وزن و زمان است. اساس شعر و شاعری، وزن است و تفاوت زبان با ادبیات را باید در همین عامل اصلی، یعنی تناسب و زمان و به طور کلی وزن جست‌وجو کرد که همین تناسب، برجستگی هنر را نسبت به غیر آن سبب می‌شود؛ بنابراین، شعر نیز از این حیث با موسیقی پیوند خویشاوندی دارد. از میان انواع وزن‌هایی که پیش‌تر یاد شد (وزن ضربی، وزن کمی، وزن آهنگی و وزن طنینی)، در عروض تنها می‌توان وزن کمی را بررسی کرد، اما از آنجا که ایقاع شامل سه نوع دیگر این وزن‌هاست، می‌توان با استفاده از گستردگی ایقاع در انواع وزن و بهره‌گیری از این تنوع، در شعر نیز این انواع را یافت و بدین ترتیب، به شناخت

www.SID.ir

Archive of SID

بهتر موسیقی شعر و پیاده شدن بهتر کلام در موسیقی شعر کمک کنیم. در پایان، می‌توان مطابقت ایقاع و عروض را در یک نگاه، این‌گونه مشاهده کرد:

ایقاع	عروض
قطعهٔ موسیقایی	شعر
جمله‌ها یا انگاره‌هایِ قطعه	ابیات، مصرعها یا جمله‌های شعر
ارکان	افاعیل و ارکان و واژه‌ها
نسبت در کشش‌ها و سکوت‌ها	نسبت هجاها
نقره (نقرهٔ ساکن و متحرک)	حرف و حرکت (صامت و مصوت)

منابع

ابن منظور (۱۴۰۸- ۱۹۹۸م)، *لسان العرب*، نسق و علق علیه و وضع فهارسه علی شیری، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

الارموی البغدادی، صفی‌الدین عبدالمؤمن (۱۳۸۰)، کتاب *الادوار فی الموسیقی*، مترجم ناشناخته، تهران، میراث مکتوب.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵)، *الرسالة الشرفیة فی النسب التالیفیة*، ترجمهٔ بابک خضرایی، تهران، فرهنگستان هنر.

الرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی و محمد مدرس رضوی، تهران، زوّار.

بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی؛ موسیقی دانشنامهٔ علایی(ابن سینا)، موسیقی رسائل اخوان‌الصفا، کنزالتحف (حسن کاشی)*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

خضرایی، بابک (پاییز ۱۳۸۳)، «ایقاع و دورهای ایقاعی در رسالات صفی‌الدین ارموی»، *خیال*، فرهنگستان هنر، *شماره ۱۱*، ۴۶- ۵۷.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۲)، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *موسیقی شعر*، ویرایش سوم، تهران، آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *فرهنگ عروضی*، ویرایش چهارم، تهران، نشر علم.

طوسی، نصیرالدین و محمد سعدالله مرادآبادی (۱۳۸۹)، *معیارالاشعار (در علم عروض و قافیه) و میزان‌الافکار فی شرح معیارالاشعار*، تصحیح محمد فشارکی، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

فارابی، ابونصر محمد (۱۳۷۵)، *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گرجی، عبدالله (۸۲-۱۳۸۱)، «ترجمه و بررسی کتاب ایقاعات ابونصر فارابی و مقایسه با ترجمهٔ آلمانی موجود»، پایان‌نامهٔ کارشناسی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

مراغی، عبدالقادر (۱۳۵۶)، مقاصدالالحان، به اهتمام تقی بینش، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶)، *وزن شعر فارسی*، تهران، توس.

www.SID.ir