إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الثلاثون ـ صيف ١٣٩٧ش / حزيران ٢٠١٨م
صص ١٧٠ ـ ١٤٣

موازنة الموسيقي الخارجية والجانبية بين الشعرين العربي والفارسي

غلام عباس ذاكرى*
سيد محمد حسينى (الكاتب المسؤول)**

الملخص

القصد من الموسيقي الخارجية للشعر هو توصيف النظام الوزنى، والغاية من الموسيقي الجانبية هى القافية والروى. الوزن فى العروض العربى والفارسى عبارة عن توالى المتحرّكات والسكنات علي نسق خاص، ويري اللغويون أنه تقابل الحروف الصائتة والصامتة فى قرينة واحدة أو أكثر علي نحو لا يخرج عن دائرة القوالب والنماذج المحددة. والقافية هى الحروف المكررة التى يلتزم بها الشاعر فى آخر كل مصرع من أبيات القصيدة والتى تشكل قالب القصيدة لتلك المصاريع. بالنظر إلى القرابة بين اللغتين العربية والفارسية وبالتالى الأدبين العربى والفارسى، تقوم هذه العجالة إلى دراسة موازنة بين الموسيقى فى الشعر الفارسى والعربى بالمنهج التوصيفى والتحليلى وبأسلوب موازن للحصول إلى النتائج القادمة، وهى: أنه يطلق علي كل أنموذج من نماذج الشعر فى إنشاء البحور الشعرية، التفعيلة أو الجزء وهو محصور فى تفاعيل معينة تنشعب منها فروع يطلق عليها فى العروض العربى زحافات وعللا وفى العروض الفارسى تعرف بالزحافات دون العلل، لعلّ ذلک يرجع إلى الخيارات الواسعة والمحددة فى نفس الوقت لدي الزحافات العربية ما يجعل لغة الشعر العربى أكثر انفتاحا علي الشعر مقارنة بالشعر الفارسى، لكن بموازاته أيضا يبتعد الشعر العربى عن الإيقاع والموسيقي الحقيقيين علي خلاف ما نجده فى الشعر الفارسى. فى الأدب الفارسى لا يحق للشاعر تخطى الزحاف إلا ما قلّ وندر، ويطلق علي هذا التخطى فى علم العروض الحديث، جوازات البحور الشعرية. والقافية فى اللغة الفارسية مقتبسة من القافية العربية، رغم أن هناک ضرورات فى الشعر الفارسى تستدعى قواعد مبتكرة اشتدّ وعسر استعمالها مقارنة بالقافية العربية وبغض النظر عن وجوه الاختلاف بين العروض والقافية فى اللغتين، إلا أن كبار الأدباء الفرس لا يرون ضرورة فى إبداع أو إنشاء قواعد ونماذج منفصلة أو بالأحري تسميات جديدة خاصة بأدبهم، فبقيت مصطلحات هذين العلمين واستعمالهما متقاربة ومتشابهة إلى حدٍ أقصي.

الكلمات الدليلية: الوزن، العروض، التفعيلة، البحر، الزحاف، القافية، الروى.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
**. أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
تاريخ الاستلام: ١٣٩٦/٦/١٢ش تاريخ القبول:١٣٩٧/٣/٢٧ش

المقدمة

القصد من الموسيقي الخارجية للشعر هو توصيف النظام الوزنى، والغاية من الموسيقي الجانبيــة هى القافية والــروى. الوزن فى العروض العربى والفارســى عبارة عن توالى المتحرّكات والســكنات علي نســق خاص، ويري اللغويون أنه تقابل الحروف الصائتة والصامتة فى قرينة واحدة أو أكثر علي نحوٍ لا يخرج عن دائرة القوالب والنماذج المحددة. والقافيــة هــى الحروف المكررة التى يلتزم بها الشــاعر فى آخــر كل مصرع من أبيات القصيدة والتى تشــكل قالب القصيدة لتلك المصاريع. يطلق علي كل أنموذج من نماذج الشعر فى إنشاء البحور الشعرية، التفعيلة أو الجزء وهو محصور فى تفاعيل معينة تنشعب منها فروع يطلق عليها فى العروض العربى زحافاتٍ وعللا وفى العروض الفارسى تعرف بالزحافات دون العلل، لعلّ ذلك يرجع إلى الخيارات الواسعة والمحددة فى نفس الوقت لدي الزحافات العربية ما يجعل لغة الشعر العربى أكثر انفتاحا علي الشعر مقارنة بالشعر الفارســى، لكن بموازاته أيضا يبتعد الشعر العربى عن الإيقاع والموسيقي الحقيقيين علي خلاف ما نجده فى الشعر الفارسى.

خلفية البحث

يعتــبر شمس قيس الــرازى مؤلف كتاب "المعجم فى معايير أشــعار العجم" أول من تناول فى أثره هذا، لاســيما قضايا العروض والقوافى الفارســيين بشــكل واسع و وافٍ بحيــث لم يدع شــيئاً إلا وقد تطرق إليه فى هذا الكتــاب الذى مازال إلى يومنا هذا بين أيدى المتحمسين والراغبين من الباحثين. وقد ذكر الرازى فى كتابه أنه كتب كتابا بالعربية عــن العروض والقوافى العربية إلا أنه لســوء الحظ فقد الكتــاب فى طريقه للهروب من قبضة المغول. وقام الرازى بعلمه الواسع هذا، بإجراء مقارنة بين المصطلحات العروضية الفارسية والعربية أحيانا. هناك أثر آخر كتب فى هذا المجال أيضا وهو "معيار الأشعار" لخواجة نصير الدين الطوســى. وقد اتخذ الأخير فى هذا الكتاب مسلكا مقرّبا للعروض والقــوافى العربية ما يجعل عروضه عربياً وبالإمكان عرضه كمادة العروض العربى علي الطلاب الفرس فى فرع الأدب العربى. وفى الأدب الفارســى المعاصر لابد من الإشــارة

إلى كتاب "أوزان الشعر الفارسي" للأستاذ الجليل پرويز ناتل خانلرى ويعتبر كتابه أرقي أثر تناول العروض الفارسي من العهد القديم وحتى يومنا هذا. ولم يجر هذا الكتاب أيضا أى مقارنة بين عروض وقوافى اللغتين، ولم تشهد ساحة الأدبين بشكل عام مقارنة أو موازنة بين العروضين والقوافى فى اللغتين سواء فى المجلات العربية أو الفارسية. ويمكن اعتبار هذه المقالة أول تجربة أدبية أو بالأحري بداية تجربة لخوض غمار البحث فى عروض وقوافى اللغتين العربية والفارسية.

منهج البحث

المنهج المتبع فى كتابة المقال جاء علي أساس علم المكتبات: قام الباحث بقراءة الكتب فيما يخص نظام العروض والقوافى باللغتين الفارسية والعربية وقد استخرج وجوه الاختلاف فى قواعد العلمين واضعا إياها جنبا إلى جنب، مستندا إلى أشعار كانت دواوين الشعراء الفرس والعرب منهلا غزيرا لاستخراجها.

اختار الباحث لعملية التقطيع الخط المائل للدلالة علي الحرف المتحرّک (/) وعلامة السكون للدلالة علي الحرف الساكن (ه) وهى من الرموز المستعملة فى العروضين الفارسى والعربى لتيسير عملية الموازنة دون عناء.

ركّز البحث تحاشيا للإطناب علي وجوه الاختلاف بين العلمين العروض والقوافى فى اللغتين العربية والفارسية، مع الأخذ بنظر الاعتبار الاختلافات فى معنى الزحاف وتسمياته وكيفية توظيفه، ثم تناول بحور الشعر المتصنّع المتكلّف للشعراء الفرس، ومن ثم اختلاف مصطلحات القوافى وكيفية توظيفها فى اللغتين.

الزحاف لغةً

«زحف إليه يَزْحَفُ زَحفاً وزُحوفاً وزَحفافاً، مَشَى... قال الأزهرى: أصل الزحف للصبى وهو أن يزحف علَىٰ استه...» وشبه بزحف الصبيان، زحف الفئتين تَلتَقِيانِ للقتال. فيمشى كل فيه مشياً رويداً للفئة أَلأخرىٰ قبل التدانى للضِراب ... وزَحَفَ القَوم الىٰ القوم: دلفوا إليهم. والزَحف: المَشى قليلاً، قليلاً.... وزَحفَ فى المشى يَتزحَفُ زَحفاً

وزَحَفاناً: أعيبى» (ابن المنظور، ١٩٩٨م: زحف) «... زَحَفَ... السَـهمُ: وَقَعَ دونَ الغَرَضِ ثُمَ زَلجَ... .» (الشرتونى، ١٤٠٣ق؛ أقرب الموارد، ١٤٠٣ق: زحف)

الزحاف اصطلاحاً

«وأَما الزحاف فهو ما يلحق أَى جزء كان من الأجزاء السـبعة التى جعلت موازين الشـعر من نقص أو زيادة أَو تقديم حرفٍ أَو تأخيره أَو تسـكينه، ولا يكاد يسـلم منه شعر.» (القيروانى، ٢٠٠٢م، ج١: ٢٤٤) «اعلم – وفقك الله – أن الزحاف تغيير مختص بثـوانى الأسـباب خاصةً، خفيفةً كانـت أَو ثقيلةً، فلا يدخل فى السـبب بكماله ولا فى شـىءٍ من الأوتاد مجموعه ومفروقه... .» (المحلـى، ١٩٩١م: ٦٩) «الزِحافُ لغةً: مصدر زاحَفَ وله عدّة معانٍ منها (الإسـراع)... واصطلاحاً تغيير بالحذف أَو التسـكين مختص بثوانِى الأَسباب بلا لزوم.» (عبد الحليم وجيه، ٢٠٠٧م: ٣٠) ومن هذا المنطلق يتبيّن أن الزحاف لا يقيّد الشاعر العربى، بل يمنحه مزيداً من الحرية فى اختيار الكلمات. «يطلق الزحـاف علي التغييرات والجوازات المقبولة التى تعدّ فى قواعد البحور الشـعرية أحد المسـتلزمات فى تنويع الشـعر ما لا يسـبب أى إجهاد أو تكلّف فيه، بل يجعله فى بعض البحور المستقلة أكثر استحسانا وعذوبة.» (شمس قيس الرازى، ١٣٨٧ش: ٤٧) فالقصد مـن التغييرات والجـوازات أن تحصل فى بعض أجزاء الأبيات أو أركانها تلقائياً، لا أن يقوم الشـاعر بتغيير الوزن فى أى جزء أو مكان من التفعيلة حيث أراد، كما سـنري فى السطور الآتية أن الشاعر لا يحق له فى أغلب الأحيان ذلک إلا فى حالات نادرة جدا. «تقـول فئة إن هناک جوازات وتغييرات مقبولة لكـن تركها أولى من إجرائها، وتقول أخري هى حذف حرف السـاكن من السبب الثقيل لا غير.» (إقبالى،١٣٧٠ش: ١٩٨) هنـا يلاحظ أن تعريف خواجة نصير الدين للعروض العـربى أقرب إلى تعريف علماء العروض العربى. والزحاف فى العروض العربى –كما سـبق ذكره– يطلق علي تغييرات وجوازات يخيّر الشـاعر فى إجرائها أو عدم إجرائها: «جَوازاتُ بَحر الرجز كَثِيرَةٌ وَهوَ أَقرَبُ الأَبحُرِ بالنَثرِ فَسَمّوهُ لِذَلِک "حمار الشُعَراءِ" فَأَجازوا فى – مستفعلن – اولاً: الخَبنَ فِي حَشـوِه وعَروضَتِهِ الثانيـةِ والعَروضَتَينِ الأَخِيرَتَينِ ثانياً – الطَـى – مفتلُعِلن فى كُلِ

أَجزاءئه، ثالثاً: - الخَبلَ – فَعِلَتُن لَكنّهُ غَيرُ مُستَحسَـن.» (الهاشِمي، ٢٠٠٨م: ٦٢) يقول المتنبي:

أَبـا سَـعيدٍ! جَنّـب العتابـا فَـرُبّ رَأى أَخَطـأ الصوابا!
فَإنّهُـم قَـد أَكثَـروا الحُجّابا! وَاسـتَوقَفوا لردِّنـا البَوّابَـا!
وإنّ حَـدّ الصـارِمِ القِرضابَا والذابـلاتِ السُـمرَ والعِرابا!

بحر الرجز (المتنبي،٢٠١٣م: ١٤٩)

أَ بـا سَ عِي، دِن جَـن نِ بل، ع تا با فَ رُب بَ رأ، نِن أَخْ طَ أص، صَ وا با
ه /ه ه /ه، /ه /ه ه /ه، ه /ه /ه ه /ه ه /ه، /ه /ه ه /ه، ه /ه /ه
مفاعلـن، مسـتفعلن، فعولـن مفاعلـن، مسـتفعلن، فعولـن
رجز مسدس مخبون مخلّع (قطع وخبن) رجز مسدس مخبون مخلّع (قطع وخبن)
ف إن نَ همْ، قد أك ثَ رل، حج جا با وسْ تـو قَ فـو، لِ ردْ دِ نلْ، بو وا با
ه /ه ه /ه، /ه /ه ه /ه، /ه /ه /ه / /ه، / /ه / /ه، /ه /ه /ه
مفاعلـن، مسـتفعلن، مفعولـن مسـتفعلن، مفاعلـن، مفعولـن
رجـز مسـدس مخبـون مقطـوع رجـز مسـدس مخبـون مقطـوع
وَ إن نَ حدْ، دصْ صا رِ مِل، قِرْ ضا با وذ ذا ب لا، تِس سُـم ر وَل، عِ را با
ه /ه ه /ه، /ه /ه / /ه، /ه /ه /ه /ه / /ه، /ه / /ه، /ه /ه
مفاعلـن، مسـتفعلن، مفعولـن مسـتفعلن، مسـتفعلن، فعولـن
رجـز مسـدس مخبـون مقطـوع رجـز مسـدس مخلّـع (قطـع وخبن)

فلا يجوز في العروض الفارسي إجراء مثل هذه التغييرات في البحر، فإذا أتي شاعر ببحر رجز مثمن سـالم، فعليـه الالتزام به حتى آخر القصيـدة وألاّ يدخل زحاف علي تفعيلاتـه إلا عند اجتماع حرفين متحركين متواليين، أو عند آخر المصاريع التي لا محل للقافية فيها أو المقاطع الشعرية المنظومة في قالب مثنوى أو المزدوج لعدم تساوى القافية في المقطع الشعرى الواحد:

اى ساربان! آهسته رو، كآرام جانم مى رود وآن دل كه با خود داشتم، با دلستانم مى رود!
(سعدى، ١٣٨٠ش، كليات: ٢٠١)

اِی سا رِبان، آهِس تِ رو، کا را مِ جا، نَم می رَوَد
وان دِل کِ با، خُد دا ش تَم، با دِل سِ تا، نَم می رَوَد

/ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه　　/ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه، /ه /ه / /ه

مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن　　مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

رجز مثمن سالم

وسعدی شاعر نشأ فی البلدان العربیة وفی أحضان الشعر العربی، وکان ملمّا بقواعد الشـعر العربی، لهذا نراه قد التزم فی دیوان شعره العربی عامة وقصیدته فی رثاء الخلیفة العباسی خاصة -٩٦ بیتا- بقواعد الأوزان الشعر العربی یقول فی مطلعها:

حَبَسْـتُ بِجَفْنَـیَّ المَدامِـعَ، لا تَجْـرِی　　فَلَمّا طَغي الماءُ اسـتَطالَ عَلیٰ السکْرِ!

(سعدی، ١٣٧٢ش: ٦٤)

من الملاحظ فی الشعر العربی، بما أن الزحافات فی الأبیات متعددة ومتغیرة من حین لآخر، فیکفی تحدید بحر الشـعر دون الإشارة إلی الزحافات، ولکن فی الشعر الفارسی، بما أن الزحافات التی تدخل علي التفاعیل متسـاویة وفی المقطوعة الشـعریة الواحدة یستخدم الشاعر زحافا واحدا وفی مکان محدد، فوجب ذکر البحر وأجزائه والأزاحیف فی أی بیت کان من الأبیات: هزج مثمن أخرب مقبوض مقصور!

زحافات الشعر الفارسی

الفروق بین النظام الوزنی الفارسـی والنظـام الوزنی العربی جعلت علماء العروض یبتکرون زحافات وبحورا جدیدة خاصة بالشـعر الفارسـی، إلی جانب عدم توظیفهم الزحافات والبحور العربیة. وهنا إشارة مختصرة إلی الزحافات الفارسیة:

«للشـعر الفارسی ٣٥ زحافا، ٢٢ منها مسـتمدّة من العروض العربی و١٣ منها من صنع العروضیین الفرس. وکمـا أطلق العرب علي زحافاتهم أسماء خاصة، فإن الفرس أیضا وضعوا أسماء لزحافاتهم.» (شمس قیس الرازی، ١٣٨٧ش: ٥٠)

"التخنیـق" هو عین الخرم -مأخوذ من مفاعیلن- «ولکن بما أن فی العروض العربی یوظـف فی أول البیـت من المصراع فإذا وقع فی وسـط المصراع أو آخـره أطلق علیه

التنخنيق.» (شميسا، ١٣٨٦ش: ٥٤)

آن دلبـر از بـلا نمـی پرهیـزد هـر روزم فتنـه ایـی همـی انگیزد!

(السابق: ١٣٨٦ش)

آن دِل بَر، اَز بَ لا نَ، می پَر هی، زَد هَر رو زَم، فِت نِ ای هَ، می اَن گی، زَد

/ه /ه /ه، /ه / /ه /، / ه / ه، /ه /ه /ه /ه، /ه / / ه /، / ه / ه، /ه

مفعولـن، فاعلاتُ، مفعولن، فع مفعولن، فاعلاتُ، مفعولن، فع

مضارع مثمن أخرم مكفوف مخنق مطموس

والوجه الآخر من تقطيع البيت كما يلى:

مفعولن، فاعلن، مفاعيلن، فع: هزج مثمن أخرم اشتر أبتر.

"الهتم" وهو «اجتماع الحذف مع القصر فى "مفاعيلن"»، أى «يحذف السبب الخفيف من آخر الجزء من التفعيلة والثانى إسـقاط سـاكن السبب وتسـكين متحركه وأكثر ما يحصل الهتم فى الرباعيات»:

در عـالم عشـق محو و ناچيز شـديم! بـالاى مقـام عقـل و تمييز شـديم!

(عطارنيشابورى، ١٣٧٥ش: ١١٢)

دَر عا لَ، مِ عِش ق مَح، وُ نا چی ز، شُ دیم با لا یِ، مَ قا مِ عَق، لُ تَم یی ز، شُ دیم

/ه /ه /، / /ه ه /ه ، / /ه /ه ه، / /ه ه /ه /ه /، / /ه / /ه ، / /ه / ه ه ، / / ه ه

مَفعُولُ، مفاعلن، مفاعيلُ، فعول مفعولُ، مفاعلن، مفاعيلُ، فَعول

هزج مثمن أخرب مقبوض مكفوف أهتم

"الجبب" هو إسـقاط سـببين فى مفاعيلن، يبقـي وتدته (مفا)، ثم تصبـح فَعَل. هذا الزحاف كالهتم يحصل فى الرباعى:

آن وسوسه ایی که شرمها را ببرد وآن داعیـه ایی که بندهـا را بدرد،

(الرومى، ١٣٨٥ش،ج ٨: ٨٦)

آن وَس وَ، سِ ای کِ شَر، م ها را بِ، بَ رَد وان دا عِ، یِ ای کِ بَن، د ها را بِ، دَ رَد

/ه /ه /، / /ه / / ه ، / /ه /ه /، / /ه /ه /ه /، / /ه / /ه، / /ه /ه /، / / ه

مفعولُ، مفاعلن، مفاعيلُ فَعَل

هزج مثمن أخرب مقبوض مكفوف مجبوب

"الزلل" يسمّيه الخواجة مخنّق أزلّ ويقول إنه يوظف «في ثلاثة بحور وهي الهزج والمضارع والقريب.. .» (الإقبالي، ۱۳۷۰ش: ۲۰۷) وقد وقع الخواجة في هفوة حين ألحق هذا الزحاف بالبحر القريب، لأن في هذا البحر ينتهي بالتفعيلة أو بزحافات فاعلاتن، والفع من فاعلاتن هذه سمّاها شمس قيس –بحق– المسلوخ ويأتي بالنموذج الآتي:

دارنده ما خدای است روزی ده ما به جای است!

(شمس قيس رازي، ۱۳۸۷ش: ۱۶۹)

دا رَن دِ، یِ ما خُ دا، یَست رو زی دِ، هِ ما بِ جا، یَست

/ه /ه ٪، / / ٪ه، /ه /ه ه /ه /ه ٪، / / ٪ه، / ٪ه، /ه /ه ه

مفعولُ، مفاعلن، فاع مفعولُ، مفاعلن، فاع

إذا اعتبرنا الفاع أزلّ، باعتبار أن الزلل متشعب من مفاعيل، في هذه الحالة تكون لدينا ثلاثة مفاعيلن ما يجعله من البحر الهزج، فبالخروج إلى صورة مناسبة لتوزيع التفعيلات يمكن التقليل من إلحاق البيت إلى البحر القريب، فيصبح: هزج مسدس أخرب مقبوض أزل. «الزلل هو اجتماع الهتم والخرم معا علي مفاعيلن، فيبقي فاع من مفاعيلن ولأن الفاع أتي من مفاعيلن أو بعبارة أخري التفعيلة التي يلحق بها الزلل تسمي زللا.» (شمس قيس رازي، ۱۳۸۷ش: ۵۳) والحزم الذي يأتي في نهاية المصراع يسمّي في العروض الفارسي تخنيقا وزحاف الزلل مختص بنهاية المصاريع، فكان الأجدر بشمس أن يقول الزلل هو اجتماع الهتم والتخنيق علي مفاعيلن:

ماهی که دلم زو به عنا افتادست، در رنجوری به صد بلا افتادست!

ما هی کِ، دِلم زو بِ، بَ لا اُف تا، دَست دَر رَن جو، ری بِ صَد، عَ نا اُف تا، دَست

/ه /ه ٪، / ه / /ه، / / ٪ه /ه ٪، / ه ه /ه /ه ٪، / / ٪ه /ه ٪، / ه ه

مفعولن، فاعلن، مفاعيلن، فاع مفعولن، فاعلن، مفاعيلن، فاع

هزج مثمن أخرم أشتر أزل

"البتر" في العروض العربي يختلف عن البتر في العروض الفارسي: «البَترُ لُغَةُ استئصال

الشـــيء قطعاً، ويطلق على قطع الذنب بحيث لا يبقى منهُ شيء. واصطلاحاً: الحذف مع القطـــع.... لا يقع البَتر إلا في بحرى المتَقَارب والمَديد.» (عبدالحليم وجيه، ٢٠٠٧م: ٤٢) «أَبتر، ووزنُه فل، والأبتر: ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه وقد سقط من آخره سبب كفل فِي المتقارَب،و كذلک فاعلاتُن في المديد إذا صارت فعْلن...

خليلـــي يعوجـــا عَلَى رَســـم دارٍ خَلَـــت مِـــن سُـــلَيمَى ومـــن ميّـــه
فعولـــن فعولـــن فعولـــن فعولن فعولـــن فعولـــن فعولـــن فـــل
ســـالِمٌ ســـالِمٌ ســـالِمٌ ســـالِمٌ ســـالِمٌ ســـالِمٌ ســـالِمٌ أبـــترُ»

(الخطيب التبريزى، ٢٠١١م: ١٠١ – ١٠٢)

لكن في العروض الفارســـي، يخل مثل هذا التغيير في التفعيلات بالوزن العروضي مما لا يمكن اعتباره شـــعرا موزونا! وفي الفارســـية، الأبتر «عبارة عن اجتماع الخرم –كما ســـبق ذكره في الزلل الأجدر التخنيق بدل الخرم– والجبب، فيبقي "فا" ويحول إلى فعْ.» (شمس قيس الرازى، ١٣٨٧ش: ٥٣) يقول الشاعر:

مـــي خـــوردم بـــاده بـــا بت آشـــفته، خـــوابم بربـــود، حـــال دل ناگفتـــه!

(مولوى، ١٣٧٨ ش، ديوان شمس، ج ٨: ٢٦٩.)

می خُر دَم، با دِ با، بُ تِ آ شُف، تِه خا بَم بِر، بو د حا، لِ دِ لِ نا گُف، تِه
ه /ه /ه ، /ه / /ه ، / / /ه /ه ، / ه ه /ه /ه ، /ه / /ه، / / /ه /ه ، / ه
مفعولن، فاعلن، مفاعيلن، فع مفعولُـــن، فاعلن، مفاعيلن، فع

هزج مثمن أخرم أشتر أبتر

«"الجحف" هو خبن فاعلاتن أى إســـقاط ثانى السبب فيه فيبقي "فعلاتن" ثم يحذف الوتـــد منها "فعـــلا" ويبقي "تُن" ثم تســـتيدل الأخيرة إلى "فعْ"، والجحف أخذ الشـــيء وقشـــره، تقول العرب ســـيلٌ جحاف: يجرف كل شـــيء ويذهب به، وسمّى هذا الزحاف جحفا لحذف أغلب أجزائه.» (شمس قيس الرازى، ١٣٨٧ش: ٥٣) يقول الشاعر:

مرد را خوار چه دارد؟ تن خوشخوارش چون تو را خوار کند، چون نکنی خوارش؟!

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش:١٢٠)

مَر دِ را خا، رِ چِ دا رَد، تَ نِ خُش خا، رَش چُن تُ را خا، رکُ نَد چُن، نَ کُ نی خا، رَش

/ه ه /ه /ه ، / / /ه /ه، / / /ه /ه ، /ه ه /ه /ه ، / / /ه /ه ، / / /ه /ه ، /ه
فاعلاتن، فَعِلاتن، فعلاتن، فع فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فع
رمل مثمن مخبون مححوف

"السلخ" سابع زحاف فی العروض الفارسی، وهو «حذف السببین الخفیفین من "فاع لا تن" فتسکین الوتد المفروق، یبقي فاعْ ویسمّي هذا الزحاف مسلوخا.» (شمیسا، ١٣٨٦ش: ٦٩)

عاشق شدم بر آن بت ناسازگار! صبرم دهاد در غم او کردگار!
(شمس قیس رازی، ١٣٨٧ش: ١٥١)

عا شِق شُ،دَم بَ ران بُ،تِ نا سا ز،گار صَب رَم د، ها د دَر غَ، م او کِر د، گار
/ه /ه / ، /ه / /ه /، / / ه / ه /، / ه ه
مفعولُ، فاعلاتُ، مفاعیلُ، فاع مفعولُ، فاعِلاتُ، مفاعیلُ فاع
مضارع مثمن أخرب مکفوف مسلوخ

"الطمس" عبارة عن حذف السببین الخفیفین من "فاع لا تن" وحذف الحرف الآخر من الوتد المفروق، یبقي "فا" ویستبدل إلی "فع". فلا یبقي من "فاع لا تن" إلا أثره، لهذا سمّی مطموسا. (السابق: ٥٦) ثم یأتی بشاهد شعری للعروضیین:

آن خوب‌روی دلبر بیدادکر، کاندر غمانْش سوخته گشتم جکر... (سابقَ!)
آن خو ب، رو ی دِل بَ، رِ بی دا د، گَر کن دَر غَ،مان ش سوخ،تِ گَش تَم جِ،گَر
/ه /ه /، /ه / /ه /، / /ه /ه /، / ه /ه /ه /، /ه / /ه /ه /، / ه
مفعــولُ، فاعلاتُ، مفاعیلُ، فَع مفعــولُ، فاعِــلاتُ، مفاعیلُ، فَع
مضارع مثمن أخرب مکفوف مطموس

"الربــع" وهــو ما لحق ب فــاع لا تن الصلم ثم الخــبن حتی یبقي فَعَــل، ولما یبقي مــن التفعیلة ربعه سمّی ربعا تشــبیها بربع مــا یؤخذ من المال وفَعَــل الحاصل من هذا الزحاف یسمّي مربوعا. وهذا الزحاف یعدّ من الزحافات الباردة. (شمس قیس الرازی، ١٣٨٧ش: ٥٥) ثم یستشهد ببیت مختلق:

بت من گر به سزا حرمت من داندی، نه مرا گه کندی خــوار و گهی راندی

(السابق: ١٣٧)

بُ تِ مَن گَر، بِ سِ زا حُر، مَ تِ مَن دا، نَ دی نَ مَ را گَه، کُ نَ دی خا، رُ گَ هی را، نَ دی

/ / / ه ، / / / ه ، / / / ه ، / / ه / / / ه ، / / / ه ، / / / ه ، / / ه

فعِلاتن، فعِلاتن، فعِلاتن، فَعَل فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعل

رمل مثمن مخبون مربوع

"الحـذذ" ومن حيث التوظيف «هو حذف الحرفـين الأخيرين وحركة ما قبل الوتد المجموع فی مس تف علن، فيبقي مستفعْ وينقل إلى مفعول، وهذا ال"مفعول" الناتج عن "مس تف علن" يسـمّي أحذّ أو حذّاء.» ولم يستشـهد له ببيت شعری. «... واصطلاحا: حذف الوتد المجموع ... لا يقع الحذذ إلا فی البحر الكامل.» (عبدالحليم وجيه، ٢٠٠٧م: ٤٢) بما أن هذا الزحاف لم يوظف مباشرة فی العروض الفارسی، فلا حاجة لذكر شاهد شـعری من الأبيـات العربية. يعتقد المرحوم العلامة همايی أنـه من المفترض أن يكون الحذذ، حذف الحرفين الأخيرين من الوتد المجموع أو الوتد المفروق! وهكذا مع حذف الحرفين الأخيرين من "مفعولاتُ" كذلک يبقي منه مفعول. (شاه‌حسينی، ١٣٦٨ش: ٥٤)

"الجدع" «هو حذف سـببين من مفعولاتُ، فيبقي لاتُ، وينقل إلى فعلُ، ثم تسـكين الحرف الآخر ونقله إلى فاع» (شميسا، ١٣٨٦ش: ٤٥) يقول الشاعر:

ای بـه هوا و مـراد این تـن غدار، مانـده بـه چنـگال بـاز آز گرفتار!

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش:٢٥٨)

اِی بِ هَ وا، وُ مُ را دِ، این تَ نِ غَد، دار مان دِ بِ چَن، گا لِ با زِ، آ ز گ رِف، تار

/ ه / / / ه، / / ه /، / ه / / / ه ، / ه ه / ه / / / ه، / / ه /، / ه / / / ه ، / ه ه

مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فاع مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فاع

منسرح مثمن مطوی مجدوع

"النحـر" لغة الذبح مـن العنق وفی اصطلاح العروضيين حذف سـببين من "مف عو لاتُ" وكذلک حذف "تُ"، يبقي "لا" فتصبح "فعْ". (شاه‌حسـينی، ١٣٦٨ش: ٥٣) يقول الشاعر:

صحبـت معشـوق انتظـار نـيرزد! وی گل لالـه زخـم خـار نـيرزد!

(سنايى، لاتا: ٨٥١)

صُح بَ تِ مَع، شوق ان تِ، ظا رنَ يَر، زَد بو يِ گُ لُ، لا لِ زَخ مِ، خا ر نَ يَر، زَد

/ه / / / ه، / ه / ه ه / ه /، / ه ه / / ه، / ه / ه / / / ه، / ه / ه ه / ه /، / ه ه / ه /

مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فع مفتعلن، فاعلاتُ، مفتعلن، فع

منسرح مثمن مطوى منحور

"الرفع" آخر زحاف من زحافات العروض الفارسى «وهو إسقاط أحد السببين من أول تفعيلة تبدأ بسببين خفيفين ويلحق التفعيلتين "مس تف علن" و"مف عو لا تُ"، مُس تَف عِلُن =تَفعِلُن =فاعلن، مفعولاتُ =عولاتُ =مَفعولُ. وبـ"الرفع" يمكن الاستغناء عن البحر البسيط العربى فى العروض الفارسى من خلال توظيفه فى بحر الرجز الفارسى، للحصول علي "فاعلن "المنتقلة عن "مستفعلن"، لأن وزن البحر البسيط العربى أصله (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن) وكذلک يمكن استخراج البحر البسيط من المجتث الفارسى وهو (مستفعلن، فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) وذلک بتوظيف زحاف الحذف فى فاعلاتن ونقله إلى فاعلن.

اشتربه‌شعرعرب‌درحالت‌است‌وطرب؛ گر ذوق نيست تو را، كژطبع جانورى!

(سعدى، گلستان، ١٣٧٤ش: ٩٧)

اُش تُر بِ شع، رِ عَ رَب، دَر حالَ تَس، تُ طَ رَب گَر ذُوق نى، س تُ را، كَژ طَ بع جا، نِ وَرى

/ه /ه / / /ه، / / /ه، /ه /ه / /ه، / / / ه / ه /ه / /ه، / / /ه، /ه /ه / /ه، / / / ه

مستفعلن، فَعِلن، مستفعلن، فعِلن مستفعلن، فَعِلن، مستفعلن، فَعِلن

بسيط مثمن مخبون، والأرجح

رجز مثمن مرفوع، والأرجح

مجتث مثمن مخبون محذوف

وبتقطيع البيت علي شكل مفعولُ، مفتعِلن، مفعولُ، مفتعلن، يمكن اعتباره من البحر المقتضب وهو مثمن مرفوع مطوى.

أصل البحور الفارسية والعربية

هناک اختلاف فى البحور الفارسية والعربية يمكن ملاحظتها فى الجدول الآتى:

البحر	الفارسي	العربي
الهزج	مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن	مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن
رجز	مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن	مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن
الرمل	فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن	فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن
الوافر		مفاعلَتن، مفاعلَتن، مفاعلَتن
الكامل	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن
المتقارب	فعولن، فعولن، فعولن، فعولن	فعولن، فعولن، فعولن، فعولن
المتدارك	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن
الطويل		فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن
المديد		فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، فاعلن
البسيط		مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن
السريع	مستفعلن، مستفعلن، مفعولاتُ	مستفعلن، مستفعلن، مفعولاتُ
المنسرح	مستفعلن، مفعولاتُ، مستفعلن، مفعولاتُ	مستفعلن، مفعولاتُ، مستفعلن
الخفيف	فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن	فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن
المضارع	مفاعيلن، فاعلاتن، مفاعيلن، فاعلاتن	مفاعيلن، فاعلاتن، مفاعيلن
المقتضب	مفعولاتُ، مستفعلن، مفعولاتُ، مستفعلن	مفعولاتُ، مستفعلن، مستفعلن
المجتث	مستفعلن، فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن	مستفعلن، فاعلاتن، فاعلاتن
قريب	مفاعيلن، مفاعيلن، فاعلاتن	
جديد: غريب	فاعلاتن، فاعلاتن، مستفعلن	
مُشاكل: أخير	فاعلاتن، مفاعيلن، مفاعيلن	

هناك ثلاثة بحور وضعها الفرس وهى الجديد والقريب والمشـاكل، بالنسبة للجديد

والمشـــاكل، فإن تهجئتهما قليلة ومختصرة حتى ظنوا أن العروضيين الفرس وضعوا تلك الأوزان لإكمـــال الدائرة الســـريعة وأنشـــدوا لتلك الأوزان أبياتـــا فيها بعض التكلف والتصنع، وفيما يخص البحر القريب فقد وظفه شـــعراء كانوا أكثر ميلا لإنشـــاد الأوزان الثقيلة فأنشدوا أغلب قصائدهم علي هذا الوزن منها:

شـــادی و جوانـــی و پیشـــگاهی خواهـــی و ضعیفـــی و غـــم نخواهی!

(ناصر خسرو، ١٣٧٠ش: ٤٣١)

شا دی یُ، ضَ عی فی یُ، پی ش گا هی خا هی یُ، ضَ عی فی یُ، غَم نَ خا هی

/ه /ه / /، / ه / ه /، / ه / / ه / ه /ه /ه / /، / ه / ه /، / ه / / ه / ه

مفعـــولُ، مفاعیـــلُ، فاعلاتـــن مفعـــولُ، مفاعیـــلُ فاعلاتـــن

قریب مسدس أخرب مکفوف

إذا جاء التقطيع علي النحو التالی:

مفعولُ، مفاعیلُ، فاعلن، فع، فینبغی عدّه بحرَ هزجٍ مثمنٍ أخربَ مکفوفٍ اشترَ أبترَ!

وآن‌بی‌تن‌وجان‌چیست‌کو‌روان‌است؟ که‌شْـــنید روانـــی که بی‌روان اســـت؟!

(السابق: ١٩٠)

آن بی تَ، نُ جان چی س، کو رَ وا نست کش نی د، رَ وا نی کِ، بی رَ وا نَســـت

/ه / ه /، / / ه / ه /، / ه / / ه / ه ه / ه / ه /، / / ه / ه /، / ه / / ه / ه ه

مفعولُ، مفاعیلُ، فاعلیّات

قریب مسدس أخرب مکفوف مسبغ، أو:

مفعولُ، مفاعیلُ فاعلن، فاع: هزج مثمن أخرب مکفوف أشتر أزلّ.

و: فغـــان زان ســـر زلفین تـــاب‌دار، فـــرو هشـــته ز یاقـــوت آب‌دار!

(اقبالی، ١٣٧٠ش: ٢٣٨)

فَ غان زان سَ، رِ زُل فی نِ، تا ب دار فُ رو هِـــش تِ، زِ یـــا قو تِ، آ ب دار

/ / ه / ه /، / / ه / ه /، / ه / / ه / ه ه / / ه / ه /، / / ه / ه /، / ه / / ه / ه ه

مفاعیـــلُ، مفاعیلُ، فاعلات مفاعیـــلُ، مفاعیـــلُ، فاعـــلات

قریب مسدس مکفوف مقصور، أو:

هزج مسدس مكفوف اشتر مسبغ

بـا مـردم ناسـازگار طبـع، بـی چـاره شـود مـرد سـازگار!

(السابق)

بـا مَـر دُ، مِ نـا سـا ز، گا ر طبـع بـی چـا رِ، شَ وَد مَـر دِ، سـا ز گار

/ه /ه /، //ه /ه /، /ه // ه ه / ه /ه /، //ه /ه /، /ه // ه ه

مفعـولُ، مفاعيـلُ، فاعـلات مفعـولُ، مفاعيـلُ، فاعـلات

قريب مسدس أخرب مكفوف مقصور، أو:

هزج مسدس أخرب مكفوف أشتر مسبغ

فبعد تقطيع هذه الأبيات يمكن التوصل إلى عدم ضرورة توسـيع البحور فى العروض الفارسى والاستغناء عن البحر القريب بالذات والاكتفاء بذكر نبذة تاريخية عنه فحسب دون توظيفه.

البحر الغريب: «من البحور المستحدثة ويسمّي البحر الجديد أيضا . . وزنه فاعلاتن فاعلاتن مستف علن، فعلاتن فعلاتن مفاعلن ويدور علي ست تفعيلات فهو مسدس:

ملـكا، تيـغ تـو مـر بدسـگال را بخـورد، همچـو غضنفر شـگال را! »

(شمس قيس الرازى، ١٣٨٧ش: ١٦٥)

مَ لِ كا تـی، غِ تُ مَر بَد، سِ گا ل را بُ خُ رَد هَم،چُ غَ ضَن فَر، شَ گا ل را

/ / /ه /ه ، / / /ه /ه ، / /ه /ه / /ه / / /ه /ه ، / / /ه /ه ، / /ه /ه / /ه

فعلاتـن، فعلاتـن، مفاعلـن فعلاتـن، فعلاتـن، مفاعلـن

غريب مسدس مخبون

إذا ما أجرينا بعض التغييرات والتعديلات فى التقطيع وأخرجناه علي شكل فعلاتن، فعلن، فاعلاتُ فع، وقمنا بتأشير رموزه، فيمكن عدّه من بحر رمل مسدس مخبون محذوف مكفوف مجحوف.

روی داری، ای سـعتری! هسـت، گويـی چـون مشـتری!

(السابق)

إنه شعر ركيک وضعيف !كأنه من قول المؤلف أو أى عروضى آخر؟!

رو ی دا ری، ای سَـع تَ ری هَـس ت گـو یی، چون مُـش تَ ری
/ه / / ه / ه ، / ه /ه / / ه /ه / / ه ، / ه /ه / / ه
فاعلاتـن، مسـتفعلن فاعلاتـن مسـتفعلن:

غريب مربع مخبون.

بهـذا التقطيـع يمكن أيضا عدّه مـن البحر الخفيف علي أنه مربـع مخبون حتى يمكن التخلّص من هذا البحر المضاف إلى الأوزان الخليلية الأصلية.

البحر المشـاكل أو الأخير: «قد لجأ بعض المتكلّفين فى نظم المقطوعات الشعرية من النتفات إلى بنائها علي هذا الوزن الشعرى وأكثر الفهلويات نظمت علي البحر المشاكل.

ای نـگار سیه‌چشـم سـیه‌موی! سـروقد نکـوروی نکوگـوی!»

(السابق)

اِی نِ گا رِ، سِ یَه چِش مِ، سِ یَه موی سَـر و قَد دِ، نِ کـو رو یِ، نِ کو گوی
/ ه / /ه /، / /ه /ه /، / /ه / ه ه / ه /، / /ه /ه /، / /ه / ه ه
فاعـلاتُ، مفاعیـلُ مفاعیـل "مشـاکل مسـدس مکفـوف مقصور"

بمـا أن قيس الرازى ليس لديه رأى مؤيد لهذا الـوزن العروضى، ومن جهة أخري قد اكتفي جميع العروضيين بذكر هذا البيت الشـعرى للاستشـهاد بالبحر المذكور، فبعد إجراء تعديلات فى أجزائه يمكن الحصول علي: فاعلن، فعِلاتن، فعليّات: رمل مسـدس محذوف، صدره مخبون مسبغ، وبهذا نتمكّن من إزالة مشكلة عروضية أخري فى العروض الفارسى.

القافية لغة

قَفَوْتُـهُ، قَفْـواً و قُفُوّاً: تَبِعْتُهُ، کَ تَقَفَّیتُـهُ واِقتَفَیْتُهُ و: ضربْتُ قفـاءَهُ و: قَذَفْتُهُ بالفجورِ صریحـاً و: رَمَیتُهُ بأمرٍ قبیـحٍ.» (فیروزآبادی، ۲۰۰۷م: مادة قـاف) «القافية [یَ] (ع ا) مشـتقة من القفو بمعنى مؤخر العنق، قفا يقفوه يمشـى وراءه، قافية الشعر.» (دهخدا، ۱۳۷۳ش: مادة قاف)

القافية اصطلاحا

القافية فاعلم أنها بعض كلمة في آخر البيت شـرط ألاّ تتكرر اللفظة بعينها ومعناها في آخـر أبيات القصيدة، فإذا تكررت اللفظة فيصبح رديفا والقافية اللفظة التي تسـبق الرديف مباشرة كما في قول الشاعر:

رخ تـو رونـق قمـر دارد! لـب تـو لـذت شـكر دارد!»
(شمس قيس رازي، ١٣٨٧ش: ٢٠٢)

فالسـاكنانِ أَخِـيْراً مَـعَ مـا اِكْتَنفـا مَـعْ سـابِقٍ لَهُمـا قافِيَـةً جُعِـلا

«وفيها عشرة أقوال: أحدها قول الخليل: إنها من آخر حرف في البيت ولا يكون إلا ساكناً، إلىٰ أول ساكن يليه وما بينها من محرَكٍ إن كان مع حركة الحرف الذي قبله. وهو معنى البيت.» (الفيومي، ٢٠١٣م: ١٦٢) وهذا تعريف جامع مانع إذ إنه يشمل الحروف التي تلي الروي أيضا.

حروف القافية

«اعلم أن حروف القافية تسـعة كالآتي: الروي، القيد، الردف، التأسـيس، الدخيل الوصل، الخروج، المزيد، النائرة.» (شمس فخري، ١٣٨٩ش: ٢٠٨) هناك مقطوعة تضم جميع حروف القافية:

قافيه در اصل يک حرف است و هشت آن را تبع،
چار پيش و چار پس، اين مرکز، آنها دايره:
حرف تأسيس ودخيل وقيد وردف آن گه روی بعد از آن وصل وخروج است ومزيد ونايره

واعتبرها لآخرون أنها خمسـة وهي «التأسيس، الردف، الروي، الوصل، الخروج.» (التنوخي، ٢٠٠٩م: ٩٧) لا يسـع المجال هنا لذكر الحروف كلّها فاكتفينا بذكر الحروف المختصة بالنظام الفارسي:

الردف الزائد

يعتقد شمس قيس الرازي بما أن الردف يسـبق الروي، فينبغي أولا تحديد الروي ثم

النظر إلى ما يسبقه، والردف هو ساكن حرف العلة الذى يسبق الروى، فليس هناك اختلاف فى النظامين الفارسى والعربى، وإنما الاختلاف فى الردف الزائد الذى لا وجود له فى القافية العربية وفى القافية الفارسية يطلق علي الحرف الساكن الذى يتوسط الردف الأصلى والروى، فى هذه الحالة يحصل التقاء ساكنين –علي حد قول الصرفيين– وهو محظور فى اللغة العربية. «الأرداف الزائدة تأتى علي ستة حروف وهى: خ ر س ش ف ن وينشأ عن هذه الحروف خمس عشرة قافية، [الأول] من المردف بحرف "الخاء" له ثلاثة أنواع: ما قبله مفتوح: باخت، تاخت. وما قبله مضموم: سوخت، دوخت. وما قبله مكسور: بيخت وريخت. [الثانى] من المردف بحرف الراء وله ثلاثة أنواع: ما قبله مفتوح: كارد، آرد. وما قبله مضموم: مورْد ولا أعرف لها قرينة فى اللغة الدرية إلا نوْرْد وهى مدينة كانت تطلق قديما علي مدينة كازرون العريقة. وما قبله مكسور: ليرْدْ وفى بعض اللغات الفارسية تعرف ب"غراره" (بمعنى الدرع). [الثالث] ينشأ عن المردف بالسين أربعة أنواع: ما قبله مفتوح: ماست، راست. ما قبله مضموم: پوست، دوست. ما قبله مكسور بالإشباع: بيست، گريست. وما قبله مكسور بالتليين: دِوِيْست و بأِيست. [الرابع] المردف بالشين وله نوعان: ما قبله مفتوح: داشت و پنداشت. وما قبله مضموم: گوشت ولا نظير له. [الخامس] المردف بالفاء وله ثلاثة أنواع: ما قبله مفتوح: يافت، باخت. ما قبله مكسور: فريفت، شيفت. [السادس] المردف بالنون ولا يكون ما قبله إلا مفتوحا: ماند، راند. وفى الأشعار المردفة وجب ملازمة الردف الزائد للردف الأصلى ولا يجوز تغييره مطلقا.» (شمس قيس رازى، ١٣٨٧ش: ٢٥٢ – ٢٥٣) ولكن فى الشعر العربى يجوز التغيير فى الردف. يقول الشعر:

نه بهانه كرد و نه تزوير ساخت، نه لواى مكر و حيلت برفراخت
(الرومى، ١٣٦٩ش، الدفتر ٤: ٧٢)

و:

هركه در سايه عنايت اوست، گنهش طاعت است و دشمن دوست!
(سعدى، ١٣٦٨ش: ٥٥)

و:

بس گرْسنه خفت وکس ندانست که کیست، بس جان به لب آمد که بر او کس نَگریست!
(السابق: ٧٠)

راستی موجب رضای خداست کس ندیدم که گم شد از ره راست
(السابق)

القيد

« . . وهو حرف ساكن غير ممدود قبل الروى فهو مقيّد وحروف القيد عشرة: الباء: ابر، گبر/ الخاء: بخت، رخت/ الدال: سرد، زرد/ الزاى: دزد، مزد/ السين: مست، دست/ الشين: دشت، تشت/ الغين: مغز، نغز/ الفاء: رفت، گفت/ النون: بند، كمند/ الهاء: مهر و چهر. إذا بنيت القافية علي الألفاظ العربية وسبق الروى واو ما قبله مفتوح أو ياء ما قبله مفتوح كما فى أوس، وقوس، فردوس و كذلک: قيس وكيس وأويس، "الواو" و"الياء" هنا مقيّدتان . . . ولا يجمع حرف الردف مع حرف القيد. يقول الشاعر: هر وزير و مفتى و شاعر كى او طُوْسى بُوَذ، چون نظام الدين و غزالى و فردَوْسى بُوَذا!»
(شمس قيس الرازى، ١٣٨٧ش: ٢٥٦ – ٢٥٧)

يلاحظ هنا أن حركة ما قبل القيد لا تتغير، فما بالک حرف القيد نفسه، كما سنري فى مبحث عيوب القافية، يقول الشاعر:

آن شير كه او بصيد جز شير نكشت، گشت ازبس خون، خواب گه ش چون چرخُشت!
مسعود ملک بخشت يک زخم درشت زد بر مغزش، چنان كه بگذشت بپشت!
(مسعود سعد سلمان، ١٣٩٠م: ٧٧٥)

و:

همه ساله نباشد سينه بر دست، به هرجا گردرانى، گردنى هست
(نظامى، ١٣٧٦ش: ٢٠٦)

و:

بگفتا: گر كسيش آرد فرا چنگ، بگفت: آهن خورد ور خود بود سنگ
(السابق: ٢٣٤)

و:

آن نه روی اســت، ماه دو هفتســت وآن نه قد اســت، ســرو بر رفتســت!

(عطار، ١٣٦٦ش: ٢٠)

قوافی هذا المقطع هی: هفتست، پذیرفتست، بگرفتست، خفتست، آشفتست، گفتست، ناسفتست، بنهفتست، جفتست.

کما ســبق ذکره، لا یوجد فی نظام القوافی العربیة مثل هذه التسمیة، رغم أنه حسب تعریف علماء القافیة العربیة، کان من المفترض وجود مثل هذه القاعدة فی الشعر العربی، ذلک لأن الشعراء لا یلتزمون بحرف ساکن غیر ممدود وحرف لین قبل الروی ولا حرکة ما قبله. یقول الشاعر:

لَقَــدْ أَصْبَحْــتُ ذا کَــرْبٍ مِــنَ المُوْلِــعِ بــال عَتْــبِ

وَقَــدْ قاســیْتُ مِــن حُبِّــی هِ أَمــراً، لَیْــسَ باللَعَــبِ!

جفانــیْ وَتَناســانِی بُعَیْــدَ الرُسْــلِ والکُتْــبِ!

وَمَــنْ غــابَ عَــنِ العَــیْنِ، فَقَــدْ غــابَ عَــنِ القَلْــبِ!

(أبونواس، ٢٠٠٢م: ٥٠)

یلاحظ فی هذه الأبیات أن الشــاعر لا یلتــزم بحرف القید وحرکة ما قبله. فصاحب معیار الأشعار الذی اهتمّ بقواعد العرب فی عروضها وقافیتها لا یکترث لحرف القید.

المزید والنائرة

«المزید ما لحق بالخروج، وبما أن أقصي غایة حروف القافیة فی الأشعار العربیة هی حرف الخروج، وفی قوافی الشعر الفارسی یضاف إلیه حرف فسمّی مزیداً.» (شمس قیس رازی، ١٣٨٧ش: ٢٦٧)

یقول الشاعر:

وصف تو –که سرگشته او هر فلکیست نــه لایق ســوز دل هر بی‌نمکی‌ســت!

در جنب تو هر دو کون کی سنجد هیچ؟! کآن‌جاکه تویی،دوکون‌ویک‌ذرّه‌یکیست!

(عطار، ١٣٩٢م: ٧٦)

«وحرف النائرة، هو أن يلحق به حرف مزيد وأصل الاسم من نوار بمعنى بعيد عن الشيء متناء، متباعد فهو ناء. ولهذا سمّى النار نارا لأنها عند اللهيب تكون مضطربة مترامية، وامرأة نوار أى امرأة تقية وبعيدة عن الفواحش، وبما أن هذا الحرف من الخروج وهو أقصي غاية القافيةقد ابتعد مرتين عن الروى أطلق عليه نائرة. وقد جاء هذا المعنى علي لسان أبى مسلم البشّارى وهو أحد فحول شعراء العجم، وقد تتكرر النائرة إلى نائرتين أو ثلاث.» (شمس قيس رازى، ١٣٧٨: ٢٦٧) يقول الشاعر:

ز قيل و قال تو گر خلق بو نبردندى، ز حسرت و ز فراقت همه بمردندى.

اگر خمش كنمى، راز عشق فهم شدى و گرچه خلق همه هندوند و كردندى!

(الرومى، ١٣٧٨ش، ج٦: ٢٦٤ – ٢٦٥)

فى هذه المقطوعة: الراء؛ روى، الدال؛ وصل، النون؛ خروج، الدال؛ مزيد و الياء؛ نائره.

يعتبر اللغويون أن اللغة الفارسية هى لغة تركيبية، فيمكن أن تتشكل الألفاظ من جزئين، يحتوى جزؤه الثانى علي أربعة أحرف أو أكثر، ولكن فى العربية وهى لغة صرفية –عادة– لا يحتوى الجزء الثانى من كلمتها علي أكثر من حرفين وهى إما ضمائر متصلة ك"هم" أو علامات جمع ك"ات"، وإما ضمائر ملحقة بالأفعال –وهى نادرة فى انتهاء المصاريع– تأتى إشباعا للحركات ا، و، ى فى نهاية المصاريع وفى محل القافية، ومن هذا المنطلق، أسماء حروف القوافى عند العرب تقتصر علي حرفين بعد الروى لا غير.

حركات القافية

الحركة عبارة عن لفظ يلْفَظ، ولا تكتب فى الخط العربى والفارسى المقتبس من الخط الآرامى، ولكن فى نظام علم العروض والقافية الذى يدور بناؤه حول الملفوظات والمسموعات، فإنه كسائر حروف القافية يجب الالتزام به، وعدم مراعاته يعدّ عيبا. إذا دخلت حروف القافية قبل الحروف الواجب تكرارها فى القافية أو بعدها أو بينها، فلزم تكرارها فى سائر الأبيات، وقد أطلق علماء القافية علي كلٍ مها أسماء خاصة وهى: "الرَّس، والإشباع، والحذو، والتوجيه، والمجري، والنفاذ". وقد أضاف علماء العروض

الفارسى حروفا إلى حروف القوافى العربية حسب الضرورات التى يقتضيها الشعر الفارسى، إلا أنهم لم يختاروا اسما للحركات التى تقترن مع حروف القوافى الفارسية، فاستعملوا مثلا "الحذو" وهو الحركة التى تسبق الردف، استعملوها للحركات التى تسبق "القيد" الفارسى أيضا. كما وظفوا "النفاذ" وهو حركة حرف "الخروج" للمزيد والنائرة الفارسيتين.

عيوب القافية

الإقواء

«(القاف والواو والياء) أصلان متباينان، يدل إحدهما علىٰ شدة وخلاف ضعف والآخر علىٰ خلاف هٰذا وعلىٰ قلة خير... فأما قولهم: أقوىٰ الرجل فى شعره، فهو أن ينقص من عروضه قوة...» (ابن الفارس، لاتا: مادة قاف) فى العروض الفارسى يطلق الإقواء علي اختلاف فى الحذو والتوجيه. «أما الإقواء فى النظم، هو اختلاف فى الحذو والتوجيه. الاختلاف فى الحذو كالبيت الآتى:

هر وزير و مفتى و شاعر كه او طُوسى بوَد، چون نظام الدين و غزّالى و فردَوسى بوَد!

والاختلاف فى التوجية كالبيت الآتى:

از غصه هجران تو دل پُر دارم پيوسته از آن روى به خون تَر دارم!

ولكن الإقواء عند العرب فهو يختص بالمجري، أى بحركة حرف الروى وهو اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة، وفى القافية الفارسية لا يجوز ذلک وإنما يطلق الإقواءعلي الاختلاف فى الحذو والتوجيه كما مرّ ذكره. وفى اللغة الإقواء هو فتح فتل الحبل وحبل مقوٍ هو حبل رخى فتله. وبما أن حركة التوجيه والحذو تخالف أخواتها فأصابها رخو فسمّى هذا الاختلاف بالإقواء.» (شمس فخرى، ١٣٨٩ش: ٢٣٣) يقول صاحب كتاب معيار جمالى: قد أحدث علماء القافية الفارسية تغييرا فى معنى لفظ الحذو، لأن الاختلاف فى مجراه يخل بالنسق والنظم المعتاد عليه بشكل كبير، لهذا لم يقدم أى شاعر فارسى علي إحداث تغيير فى المجري، ولكن فى الشعر العربى نري الشعراء الكبار أيضا قد أدخلوا هذا الخلل فى شعرهم:

الإِقْـوَى مُخَالَفَـةُ المَجْـرَى وَفَتحَتُـهُ رَدٌّ كَمـا أَلِـفُ فِي الـرِدْفِ، مَـا انْتَقَلا

أكثر العلماء يسـمون اختلاف إعراب القوافي إقواءً وإنما يكون الضم والكسـر قال ابـن جني: «والفتح مع غيره قبيح، جدا وهو علىٰ قبحه قليل جدا وأبو عبيدة يسـميان هٰذا إكفاء والإقواء عندهما ذهاب حرف، أو ما يقوم مقامه من عروض البيت، خاصةً، فيقال: أقوىٰ في العروض، إذا أذهب منها قواه وهو الذي يسـميه الخليل الإقعاد. قوله: مخالفة المجرىٰ، يفهم أن الإقواء لا يكون في غير المجرىٰ وهو المشـهور. وبعضهم قسّموا الإقواء إلـىٰ اختلاف المجرىٰ واختلاف التوجيه، كما تقدم وهو يريد بالضم والكسـر بذلك بدليل قوله: وفتحه رد.» (الفيومي، ٢٠١٣م: ١٩٩-٢٠٠) من هنا يتبيّن أن علماء القافية الفارسـية كان لهم علي أقل تقدير ما يجيز لهم استخدام هذا المصطلح للاختلاف في التوجيه. يتابع الفيومي في شرحه: «قوله: وفتحه رد، أي لا يجوز الفتح مع غيره وهو مذهب الخليل وإصحابه وبعضهم يسميه إصرافا.» (السابق: ٢٠١)

الإيطاء

مـن عيوب القافية في اللغتين: «الإيطاء هو أن يعيد الشـاعر لفظة القافية في قصيدة واحـدة بمعنى واحد وهـو نوعان: إيطاء خفي والآخر جلي، الإيطاء الخفي هو أن يأتي الشاعر بقافتين حروفها مكررة.»

زهي ضمير منيرت، زهاب فضل وكرم! زفيض كلک توجاريست آب فضل وكرم!

گلست فضل وكرم آب وز سر كلكت، همي‌تـراود دايم گلاب فضـل وكـرم

هنا "زهاب، آب، گلاب" حروفها مكررة ويطلق عليها الإيطاء الخفي. وقد تسـاهل بعـض المتأخرين من علماء القوافي بقافيتي الإيطاء الخفي معتبرين أنه يطلق أيضا علي كل قافيـةٍ حرف آخرها من أصل كلمة واحدة وتتكرر في القصيدة الواحدة ...، الإيطاء الجلي كما في قول "بوسليک":

درين زمانه بتي نيست، از تو نيكوتر، نـه بـر تـو بـر از رهيت مشـفق‌تر!

(شمس فخري، ١٣٨٩ش: ٢٣٤ – ٢٣٥)

كما يلاحظ هنا أن الإيطاء في القافية الفارسية، يطلق علي ألفاظ غير مستقلة وهي

حسب قواعد اللغة ينبغى أن تلحق بالكلمة التى تسبقها وكلما كانت هذه الكلمات أكثر استعمالا كلما كان الإيطاء جليا أكثر وغير مستحسن فى نفس الوقت. و تكرار لفظ مستقل لا يعدّ أساسا قافية إلا فى حالات نادرة جدا، لهذا لم يختاروا اسما له. ولكن فى الشعر العربى، الغرض من الإيطاء هو تكرار كلمة مستقلة بمعنى واحد: «وأما الإيطاء فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد، كما قال امرء القيس: فى قافية: [سرحة مرقب] وفى قافية آخرىٰ: [فوق مرقب] وليس بينهما غير بيت واحد وكل ما تباعد الإيطاء كان أخفّ وذلک إن خرج الشاعر من مدح إلىٰ ذم، أو من نسيب إلىٰ أحدهما... .» (القيروانى، ٢٠٠٢م، ج١: ٢٨٥) فى نظام الشعر الفارسى، يجوز تكرار القافية عند صنعة "رد القافية" مع الاحتفاظ بالفواصل الطويلة وتأتى عادة فى القصائد الطوال.

النتيجة

الشعر الفارسى أكثر إيقاعا من الشعر العربى، ويمكن عزو ذلک إلى الخيارات المحدودة للشاعر الفارسى، حيث يكون أقل عرضة لمخالفة الوزن العروضى الأصلى. ثم إنه أكثر التزاما بالقافية، لأنه ملزم بمراعاة الردف الزائد والمقيّد ولا محل لهما فى القوافى العربية.

الإلمام بالعروض العربى وتوظيفه فى الشعر أصعب من العروض الفارسى.

بما أن قواعد العروض والقافية العربية متيسّرة ومنقادة إلى حدٍ ما بالنسبة للفارسية، فإن الشاعر العربى أمام خيارات واسعة لاختيار الألفاظ الملائمة، وبالتالى ليس من المستبعد بأى حال أن يكون هذا هو سبب تزايد عدد الشعرا ء العرب بالنسبة للشعراء الفرس.

يمكن استخراج البحر القريب وزحافاته من الهزج، فلا ضير فى الاستغناء عن هذا البحر وحذفه من نظام العروض الفارسى والاحتفاظ به فقط فى تاريخ العروض الفارسى.

إن استعمال البحر الجديد والمشاكل محدود، بحيث إن العروضيين لم يأتوا بشواهد شعرية فهم نظموا أبياتا علي هذين الوزنين مصداقا لأقوالهم وكأنهم أضافوا هذين

الوزنين لإكمال الدائرة العروضية. ويمكن عدّهما ضمن البحور غير المستعملة، فكما رأينا يمكن الحصول عليهما من خلال سائر البحور الخليلية مع إجراء بعض التغييرات علي التفعيلات تساهلا.

التطرق إلى "حدود القافية" لا يمت لعلم القافية بصلة، لأن أكثر عدد الحركات الملزم تكرارها قبل الروى فى القافية لا تتجاوز الحركتين. من جهة أخري فى هذا القسم من البحث، إن الزحافات التى تأتى فى تفعيلات آخر المصاريع هى المعنية بالذات، لهذا لم يتطرق العروضيون المعاصرون إلى هذا المبحث. ولكن كان الأجدر بهم أن يلحقوا هذا المبحث إلى آخر مباحث العروض.

إن التشابه بين المصطلحات والتعاريف العروضية الفارسية والعربية جعلتهما متقاربين متشابهين إلى حد كبير حتى يمكن القول إن القوافى الفارسية مقتبسة من القوافى العربية، لهذا لا يري علماء العروض والقافية الفرس ضرورة إلى وضع نظام مستقل لتوصيف النظام الوزنى للشعر الفارسى بصورة عامة والموسيقي الخارجية والداخلية بصورة خاصة.

المصادر والمراجع

ابن فارِس، ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا. (١٤٠٤ق). معجم مقاييس اللغة. قم: مطبعة مكتب الاعلام الاِسلامى.

ابن منظور، جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم بن على الأنصارى الخزرجى الاِفريقى المصرى. (١٩٩٨م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التُراثِ العربيِ.

الخطيب التبريزى، يحيا بن على بن محمد بن الحسن ابن محمد بن موسى بن بِسطام الشيبانى. (٢٠١١م). كتاب الكافى فى العروضِ والقَوافِى. لبنان: المكتبة العصرية.

الإقبالى، أعظم (معظمة). (١٣٧٠ش) شعر وشاعرى در آثار خواجه نصير الدين طوسى، مع الأشعار الفارسية لخواجه نصير والنص الكامل والمنقح لمعيار الأشعار. طهران: سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد.

دهخدا، على اكبر. (١٣٧٢ش). قاموس دهخدا. طهران: مؤسسة دهخدا.

الرَبعى النحوى، أبو الحسن على بن عيسى. (٢٠١١م). العروض. تحقيق: محمد أبو الفضل بدران. لامک: المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية.

الرازی، شمس الدین محمد بن قیس. (١٣٨٧ش). المعجم فی معائیر أشعار العجم. تصحیح محمد قزوینی ومحمدتقی مدرس رضوی. طهران: زوار.
الرومی، جـلال الدین محمد بن محمد. (١٣٧٨ش) کلیات شمـس. أو الدیوان الکبیر. تصحیح وحواشی بدیع الزمان فروزانفر. طهران: انتشارات امیرکبیر.
سـعدی الشـیرازی، مصلح الدین بن مشـرف الدین عبـدالله. (١٣٨٠ش). کلیات. تصحیح محمدعلی فروغی ذکاء الملک. شیراز: منشورات محمد.
سعدی الشیرازی، مصلح الدین بن مشرف الدین عبد الله. (١٣٧٣ش). کلستان. تصحیح غلام حسین یوسفی. طهران: خوارزمی.
سـنایی غزنوی، ابو المجـد مجدودبن آدم. لاتـا. الدیوان. تصحیح مـدرس رضوی. طهران: انتشارات سنایی.
شاه حسینی، ناصر الدین. (١٣٦٨ش). شناخت شعر. طهران: انتشارات هما.
شرتونی، سعید. (١٤٠٣ه). أقرب الموارد فی فُصَحِ العَرَبیَةِ والشَوارِدِ. قم: منشورات مَکتَبَةِ آیة الله مرعشی النجفی.
شمیسا، سیروس. (١٣٨٦ش). فرهنگ عروضی. طهران: نشر علم.
عبدالحلیم وجیه، مأمون. (٢٠٠٧م). العروض والقافیة بَینَ التُراثِ والتَجدُدِ. لامک: مؤسسـة المختار للنَشرِ والتَوزِیعِ.
عبـد الجلیل یوسـف، حُسـنی. (٢٠٠٣م). علم العروض، دراسـة الأوزان الشـعر وتحلیل، واستدراک. لامک: مؤسسة المختار.
عطار نیشـابوری، فریـد الدین. (١٣٦٦ش). دیـوان. تصحیح تقی تفضلی. طهران: شـرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
عطار نیشـابوری، فرید الدیـن. (١٣٩٢ش) . مختارنامه. تصحیح محمدرضا شـفیعی کدکنی. طهران: انتشارات سخن.
فـرزدق، همام بن غالب بن صعصعة التمیمی الدارمی. (٢٠٠٧م). الدیوان. تقدیم صلاح الدین الهراری. القاهرة: دار ومکتبة الهلال.
فَیّومی المُقری، أحمد بن محمد بن علی. (٢٠١٣م). شرح عروض بن حاجب. تحقیق: محمد محمود العامودی. بیروت: دار الکتب العلمیَة.
القیروانی، أبو عَلی الحَسَنُ ابنُ رَشیقٍ. (٢٠٠٢م). العمدَة فِی مَحاسِنِ الشِعرِ وَآدابِهِ وَنَقدِهِ. تحقیق: صلاح الدین الهَواری. القاهرة: منشورات ودار مکتبة الهلال.
المتنبی، أبو الطیب أحمد بن حسین بن حسن بن عبد الصمدِ الجعفی الکندی الکوفی. (٢٠١٣م). دیوان. وَضَعَهُ عبد الرحمن البرقوقی. لبنان: دارالکتاب العربی.

المحلى، محمد بن على. (١٩٩١م). شـفاء الغليل فى علمِ الخَليلِ. تَحقيق شـعبان صلاح. بيروت: دار الجيل.
المعمرى، عبد الرحمان بن عيسـى بن مرشـد. (٢٠١٢م). الوافى بحل الكافى فى علمَى العروضِ والقَوافى. تحقيق ودراسة أحمد عفيفى. القاهرة: المكتبة دار الكتبِ والوثائقية القومية للقاهرة.
مؤيدشـيرازى، جعفر. (١٣٧٢). ترجمة الأشـعار العربية. ترجمة جعفر مؤيد شيرازى. شيراز: انتشارات دانشگاه شيراز.