

بررسی تطبیقی تحول ساختاری وزن و قالب در شعر سنتی عربی و فارسی

۱- مسعود باوانپوری*، ۲- خلیل بیگزاده**، ۳- نرگس لرستانی***

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۶/۱۵)

چکیده

ساختار «وزن» و «قالب» رکنی مهم در تشخیص شعر است، چون شعر باید بر قالب‌های شعری و اسلوب‌های خاص ساختار عروضی بنا شده باشد. ادبیات فارسی و عربی به دلیل هم‌جواری و داشتن ارتباط متقابل فرهنگی، همواره ساختار خاص و مشترکی را در شعر رعایت کرده‌اند. در قرن سوم هجری و با افزایش ارتباط ملل عرب و مسلمان با سایر ملل، از طریق فتح اندلس، نوع جدیدی از شعر به نام «موشحه» و نیز شعر عامیانه به نام «زجل» شکل گرفت که پایبندی خاصی به رعایت ساختار قدیم شعر عرب نداشتند. هم‌زمان با این تحول و یا اندکی بعد از آن نیز در زبان فارسی قالب‌هایی پدید آمد که تقریباً مشابه موشحات بودند، اگرچه نمی‌توان به یقین آن‌ها را معادل هم دانست، ولی به مرور زمان در قالب‌های مسمط، مستزاد، ترجیع‌بند و ترکیب‌بند نمود یافت. پژوهش حاضر ضمن ارائه تعریفی از شعر و وزن و نیز جایگاه آن‌ها در ادبیات عربی و فارسی، تغییر و تحول ساختاری وزن و قالب شعر این دو ادبیات را در قرن‌های سوم تا دهم هجری به روشی توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه بررسی و تبیین کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: ساختار شعر، وزن و قالب شعر، تحول ساختاری شعر، شعر فارسی، شعر عربی.

* E-mail: masoubavanpouri@yahoo.com

** E-mail: kbaygzade@yahoo.com (نویسنده مسئول)

*** E-mail: neaiesh8078@gmail.com

۱. مقدمه

ادبیات در ماندگاری ارزش‌ها و اندیشه، سهمی بزرگ و انکارناپذیر دارد و ویژگی‌های ادبی، فرهنگی و زبانی همه ملل جهان را با وجود اختلاف ظاهری و زبانی معرفی می‌کند. دو ادبیات کهن و پرسابقه عربی و فارسی از مهم‌ترین و پربارترین ادبیات تمدن بشری هستند که به دلیل هم‌جواری و قرابت فرهنگی همواره ارتباط متقابلی به صورت پنهان و آشکار با یکدیگر داشته‌اند که این موضوع باعث ایجاد تشابهات بسیاری در وزن، شکل، محتوا و فنون دیگر شعری در این دو ادبیات شده‌است. یکی از شاخه‌های مهم دانش ادبیات امروزی، شاخه ادبیات تطبیقی است که میزان دقیقی است و با کمک آن می‌توان جایگاه و موقعیت و وزن ادبیات ملی یک کشور را روشن نمود. ظهور ادبیات تطبیقی از پیامدهای نهضت اروپا (رنسانس) است که در اوایل قرن نوزدهم برای اولین بار در فرانسه و به منظور بررسی روابط ادبی میان یونان و روم و ادبیات اروپا به طور کلی و ادبیات فرانسه به طور خاص، سپس بررسی روابط ادبیات نوین اروپا با آن‌ها شکل گرفت. در این مکتب، تنها به مقایسه میان ادبیات ملی کشورهای پیرامونی پرداخته می‌شود که زبان‌های متفاوتی دارند و میان آن‌ها پیوندهای تاریخی وجود دارد که خود به تأثیر و تأثر می‌انجامد. در نگاه اروپاییان، ادبیات تطبیقی عرفاً به موارد ذیل اطلاق می‌شود: ۱- بررسی ادبیات شفاهی، ۲- بررسی ارتباط بین دو ادبیات یا بیشتر، ۳- بررسی ادبیات جهانی، ۴- بررسی ادبیات عمومی، ۵- بررسی ادبیات صرف نظر از مرزهای یک کشور خاص و بررسی روابط میان ادبیات مناطق مختلف و دیگر عرصه‌های انسانی، علوم انسانی و هنرها، ۶- بررسی ادبیات از یک نگاه جهانی (ر.ک؛ اصطفی، ۲۰۰۸: ۱۶).

فرانسه مهد ادبیات تطبیقی در معنای علمی آن است. در این کشور بود که نخستین بار ویلمن در سخنرانی‌های خود در سال ۱۸۲۸ میلادی اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را به کار برد. البته محققان برآنند که آن ادبیات تطبیقی که ویلمن و معاصرانش از آن سخن می‌گفتند، «شیوه و روش علمی مشخص و معینی نداشت و در واقع، فقط نوعی مقایسه بین شاعران ممالک مختلف بود» (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۸۱). با آنکه واپسین سال‌های سده نوزدهم شاهد تحولات گسترده‌ای در پژوهش‌های عملی و تطبیقی بود، اما باید اعتراف کرد که دهه‌های آغازین سده بیستم بود که نخستین کتاب علمی و جامع در باب ادبیات تطبیقی در غرب نگاشته شد. «نویسنده این کتاب پُل وان تیگم یکی از بزرگترین استادان ادب تطبیقی در فرانسه و جهان بود» (نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۲۲). بدین گونه نخستین مکتب ادبی تطبیقی در جهان، یعنی مکتب تطبیقی فرانسه پدید آمد که در کشورهای اروپایی

گسترش یافت و تا اواسط سده بیستم تنها مکتب تطبیقی رایج در جهان بود. روشن‌ترین تعریف در مکتب تطبیقی فرانسه از آن گویند است. وی می‌نویسد: «ادبیات تطبیقی، تاریخ روابط بین‌المللی است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی مانند کسی است که در سرحد قلمرو زبان ملی به کمین می‌نشیند تا تمام دادوستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی کند» (گویارد، ۱۹۵۶م: ۵). این مکتب با مخالفت‌ها و انتقادات فراوانی روبه‌رو شد. در مقابل این مکتب، مکتب آمریکایی شکل گرفت که اعتقادی به نگاه به روابط میان ادبیات‌های قومی بر اساس تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نداشت، بلکه معتقد به وجود یک همخوانی فکری بین انسان‌ها در مناطق مختلف جهان است. رنه ولک به عنوان برجسته‌ترین منتقد مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه در سال ۱۹۵۸ به شدت از مفهوم تأثیرگذاری و اثرپذیری و اصول آن انتقاد کرد (ر.ک؛ عبود، ۱۹۹۹م: ۲۸۸). بخشی از انتقادهای وی در این سخنرانی عبارتند از: ۱- فقدان تعریفی روشن از موضوع ادبیات تطبیقی و روش‌های آن، ۲- کم‌توجهی به اثر ادبی مورد بحث، ۳- ملیت‌محوری تطبیقگران (ر.ک؛ حسّان، ۱۹۸۳م: ۱۵). در واقع، این سخنرانی اساس پیدایش مکتب جدیدی را بنا نهاد که از آن به عنوان مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی یاد می‌شود:

«بنای عمل و نظر مکتب آمریکایی، بیان مشابهت‌ها و تفاوت‌ها بین ادبیات‌های مختلف و نیز نموده‌های دیگر تفکر بشری است. مکتب آمریکایی در پی ایجاد یگانگی بین نموده‌های ادبی و هنری فکر بشری است. به این علت در بررسی‌های خود، تمایزی بین ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی قائل نیست. ضمن آنکه در پی اثبات روابط تأثیر و تأثر نیز نیست» (علوش، ۱۹۸۷: ۹۴).

ساختار (وزن و قالب) رکنی مهم در تشخیص شعر و اساسی‌ترین مسئله در آن به‌شمار می‌رود که شاعران هیچ‌گاه از آن روی برنناخته‌اند و همواره خود را ملزم به رعایت آن دانسته‌اند. بنابراین، در اکثر تعاریف شعر، بر وزن به عنوان پایه و اساس آن اشاره شده‌است «شعر، کلامی موزون است که غریزه، بنا بر شرایطی آن را می‌پذیرد و چنانچه زیادت یا نقصانی در آن باشد، حس، آن را آشکار می‌سازد» (المعری، ۲۰۰۰م: ۵۶). قدامه بن جعفر در تعریف شعر می‌گوید: «شعر، سخنی است موزون، دارای قافیه که بر معنایی دلالت می‌کند» (حمیدی، ۱۹۵۲م: ۶۴). محمود عقاد، منتقد برجسته و ادیب معاصر، درباره‌ی وزن شعر می‌گوید: «وزن در شعر عربی از همان ابتدا یکی از پایه‌های تجربی شاعران به حساب آمده‌است؛ زیرا همین وزن شعری برگرفته از ساختار صرفی لغت عربی است. بنابراین، زبان عربی، زبانی شاعرانه است که ترکیب موسیقایی یکی از پایه‌های آن محسوب می‌شود» (عقاد، ۱۹۹۵م: ۳۸).

همه منتقدان بر این نکته اجماع دارند که وزن، رکن اصلی شعر محسوب می‌شود و با نبود آن، شعر شکل نمی‌گیرد، اما این نکته بدین معنا نیست که سایر عناصر تشکیل‌دهنده شعر مانند خیال، عاطفه و... نادیده گرفته شوند، بلکه در تبیین و توضیح این مسئله چنین عنوان کرده‌اند که همه کسانی که وزن را با قافیه همراه می‌سازند، شاعر نیستند؛ زیرا شعر هدفی والا تر و ساختاری مستحکم‌تر دارد (ر.ک؛ الدایه، ۱۹۸۷ م: ۲۳۵). ابن خلدون می‌گوید: «شعر علاوه بر داشتن وزن باید بر اسلوب‌های خاص عربی بنا شده باشد» (ابن خلدون، ۱۳۷۹: ۴۷۵). مقصود وی از اسلوب‌های خاص عربی آن است که شعر باید کلامی بلیغ و مبتنی بر استعاره و وصف باشد و هر کلام منظومی را که فاقد این اسلوب‌ها باشد، نمی‌توان شعر نامید.

۲. بیان مسئله

با شروع قرن سوم هجری و فتوحات مسلمانان در نواحی مختلف، به‌ویژه اندلس و ارتباط فرهنگی با سایر ملل، تحولی در ساختار شعر عربی روی داد که به «موشحه» و نیز در شکل عامیانه به «زجل» شهرت یافت که پایبندی خاصی بر رعایت ساختار شعر قدیم عرب نداشتند. در زبان فارسی نیز شاعران ساختار شعری را رعایت می‌کردند که همزمان یا اندکی بعد از این تغییرات در شعر عربی، قالب‌هایی پدید آمد که تقریباً مشابه موشحات بودند که به مسمط، مستزاد، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند مشهور گشتند. مقاله حاضر با نگاهی جامع به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه به پرسش‌های زیر پاسخ داده است: الف) تحول ساختاری در شعر عربی و فارسی چگونه روی داده‌است؟ ب) وجوه مشترک این نوع تحول چیست؟ همچنین، این پژوهش تحول ساختاری را در وزن و قالب شعر عربی و فارسی بررسی و تبیین کرده‌است.

۳. ضرورت و هدف پژوهش

ادبیات عربی و فارسی وجوه مشترک فراوانی دارند. وجود وزن و قالب در شعر این دو ادبیات، یکی از لوازم اصلی در شکل‌گیری ساختار شعر بوده‌است که بررسی تغییرات موسیقایی آن در قالب موشحه در ادب عربی و مسمط، مستزاد، ترجیع‌بند و ترکیب‌بند در ادب فارسی از قرون سوم هجری به بعد، ضرورت اصلی این جستار است و هدف آن ارائه تصویری روشن و جامع از تحول موسیقی در این دو ادبیات است.

۴. پیشینه پژوهش

با جستجو در سایت‌های معتبر و علمی مشخص شد که تاکنون پژوهش‌هایی در گستره قالب‌ها و اوزان شعر فارسی و عربی انجام شده‌است که طرح پژوهشی «تحقیق درباره منشأ اوزان شعر فارسی» از تقی وحیدیان کامیار (۱۳۶۷)، طرح پژوهشی «مراحل تحول و نوآوری در شعر معاصر ایران» از محمود بشیری (۱۳۷۷)، پایان‌نامه دکتری «بررسی وزن شعر فارسی بر مبنای تکرار» از ندا موسوی (۱۳۹۱)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد «سیر ترجیع‌بند و ترکیب‌بند در شعر فارسی» از جهانگیر صفری (۱۳۷۲)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی قالب‌های شعر فارسی از آغاز تا اول قرن ششم» از مهین مسرت (۱۳۷۵)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی سیر تحول شعر معاصر عرب با تکیه بر قصیده‌النثر» از سعید معتمدنسب (۱۳۹۲)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی سیر تحول مسمط از ابتدا تا دوره معاصر در شعر فارسی» از زهره پولادخانی (۱۳۹۳) و نیز مقالاتی در موضوع نوآوری در قالب‌ها و اوزان شعر فارسی و عربی از جمله آن‌هاست، اما پژوهشی تطبیقی در بررسی آفرینش قالب‌های تازه در ادب فارسی و عربی مشاهده نشد.

۵. شالوده شکنی ساختاری در شعر عربی

۵-۱. درنگی بر پیدایش شعر در اندلس

پیدایش ادبیات اندلس در مرحله اول بر روش و شیوه مکتب شرق بود و در قرن اول و دوم تلاشی برای جدایی از آن صورت نگرفت و در واقع، تقلیدی از آنان بود. شاعران بزرگی هم که در این دوره ظهور کردند، کسانی بودند که از مشرق کوچ کرده بودند و تمام بار علمی و ادبی خویش را به مغرب بردند و در زمینه‌ها و موضوعات رایج در مشرق فعالیت کردند. همین امر سبب شد که ناقدان اندلسیان را به جمود و میل به تقلید متهم سازند (ر.ک؛ ابن‌بسام، ۱۹۷۹م، ج ۱: ۲). دیوان‌های شعری پیش از این دوره نشان می‌دهد که تمام آن‌ها مبتنی بر اوزانی است که به وسیله خلیل‌بن احمد فراهیدی استخراج و وضع گردیده‌است، اما در پاره‌ای اوقات، خروج از این اوزان مشهور مسئله‌ای است که حتی در میان شاعران دوره جاهلی، همانند عبیدن الأبرص و أسودبن یعفر و در دوره عباسی، مانند ابوالعاهیه، سلم خاسر و رزین عروضی نیز مشاهده می‌شود.

با آغاز قرن دوم و فتح اندلس به دست مسلمانان، غرق شدن آنان در رفاه و نیز دوری از وطن و ابراز علاقه به آن، آنان را به اختراع قالب جدیدی از شعر واداشت که «موشحه» نام گرفت و «غنا» اصلی‌ترین دلیل شکل‌گیری آن بود، چون بهترین قالب برای آواز، وصف

طبیعت و بیان مفاهیم عاشقانه بود. در موشحات، «دل‌انگیزترین مناظر عاشقانه، مجالس شراب، زیبایی سرزمین اندلس، کنیزان زیبا و باغ‌های پر گل و شکوفه» به رشته نظم درآمده است (ر.ک؛ سلامه، ۱۹۸۹م: ۳۶۴). ناقدان معاصر عرب بر این باورند که «موشحه» فتح بابی برای رهایی از قید وزن و قافیه و نیز انقلابی در ادبیات عرب به شمار می‌رود؛ زیرا این نوع شعر «با اوزان تازه و قوافی متنوع خود، آفاق تازه‌ای در برابر شاعران گشود» (الرکابی، ۲۰۰۸م: ۳۱۳).

تقریباً تمام ناقدان اتفاق نظر دارند که موشحه هنری اندلسی است و آن را تأیید می‌کنند. در واقع، «موشحه نوعی شعر است که در اواخر قرن سوم هجری در اندلس ظهور یافت و همه مورخان، موشحات را یک هنر خالص اندلسی به حساب می‌آورند» (سلامه، ۱۹۸۹م: ۳۴۳). ابن‌خلدون نیز بر این امر تأکید دارد و آن را هنری اندلسی دانسته‌است، اما «اندلسیان پس از آنکه شعر در سرزمین آن‌ها فزونی یافت و مقاصد و فنون آن تهذیب شد و به منتهای آرایش رسید، فنی را ابداع ساختند که آن را موشحه نامیدند» (ابن‌خلدون، ۱۳۷۹: ۳۶۰). علاوه بر این، نظرات مختلف دیگری نیز دربارهٔ مبدع این فن در اندلس بیان شده‌است. ابن‌شاکر الکتبی می‌گوید: «ابن عبد ربه، مؤلف کتاب *العقد الفرید*، اولین کسی است که به سرودن موشحه مشغول شد و پس از وی افرادی مانند یوسف‌بن هارون رمادی و عباده‌بن ماء السماء در این فن ظهور کردند» (عنانی، ۱۹۸۰م: ۱۸). ابن‌بسام گفته‌است: «محمدبن محمود القبری نابینا، اولین کسی است که اوزان موشحات را پایه‌گذاری کرد» (ابن‌بسام، ۱۹۷۹م: ۳۴۲). اما ابن‌خلدون نظر دیگری دارد و می‌گوید: «مقدم‌بن معافی القبری از شاعران عبدالله‌بن محمد مردانی، اولین کسی است که موشحات را در جزیرهٔ اندلس اختراع کرد. سپس ابو‌عمر احمدبن عبد ربه این هنر را از او فراگرفت و این دو آنچنان شهرتی یافتند که دیگران تحت‌الشعاع نام آنان قرار گرفتند و موشحات آنان رونقی نیافت. پس از این دو نفر، عباده القزار، شاعر معتصم‌بن صمادح در این نوع شعر براعت یافت» (ابن‌خلدون، ۱۱۳۸: ۱۳۷). از موشح‌سرایان مشهور می‌توان به ابوبکر عباده‌بن ماء السماء، اعمی تطیلی، ابن‌بقی و ابن‌سهل اسرائیلی اشاره کرد. اغراض شعری آنان نیز همان اغراض شعری قدیم بود و عده‌ای از آنان در موضوع خاصی شهرت یافته‌اند؛ مانند ابن‌زمرک در مدح، ابن‌حزمون در مرثیه و هجویات و محیی‌الدین ابن‌عربی در مضامین عرفانی و صوفیانه.

۲-۵. موشحه و ساختار آن

موشحه از فنونی بود که مغرب‌زمین در آن تبحر و توانایی ویژه‌ای داشت‌اند و مانند خورشید درخشانی از نور آن بهره‌مند شده‌اند و در نزد اندلسی‌ها، نخبه و جوهره اصلی شعر به‌شمار می‌رفت. تاریخ نبوغ و رشد این فن به دوره ملوک‌الطوایف در قرن پنجم برمی‌گردد (ر.ک؛ عتیق، ۱۹۷۶م: ۳۴۴).

«موشح» مشتق از «وشاح» یا «اشاح»، و «وشاح»، «گردنبندی چرمین است که مروارید در آن به نظم کشیده شده‌است و زنان آن را مانند حمایل بر دوش بسته، به گردن می‌آویختند» و یا اینکه وشاح، عبارت است از «دو رشته جواهر و مروارید که آن‌ها را برخلاف جنس یکدیگر به رشته کشیده باشند» و چون موشحات از حیث داشتن اسماط و افعال و ابیات به وشاح شباهت دارند، لذا آن را «موشحه» و سراینده‌اش را «وشاح» گفته‌اند (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۰۸). گروهی از محققان بر اصالت عربی موشحه اعتقاد دارند و اثری از محیط اندلس در آن نیافته‌اند (ر.ک؛ عباس، ۱۹۶۲م: ۳۵؛ الشکعة، ۱۹۷۹م: ۱۱۵). اما گروهی دیگر قائل به اندلسی بودن موشحات هستند که می‌توان به مستشرقانی مانند جولیان ریبز، منتدیت بیدال، امیلیو گارسیا گومت و نیز چند تن از محققان عرب، مانند عبدالعزیز الأهوازی و مصطفی عوض الکریم اشاره کرد (ر.ک؛ المؤسس، ۱۹۵۹م: ۱۲۸). دلایل گروه دوم این است که موشحات، تقلیدی از یک شعر به زبان رومانی است که اسپانیایی‌ها آن را می‌خواندند و تعداد زیادی خرجه‌های اعجمی (اسپانیایی) داشت و اعراب از آن اقتباس کرده، موشحات خود را بر اساس آن سروده‌اند و نامعقول به نظر می‌رسد که بگوییم اسپانیا تا قبل از ورود مسلمانان میراثی نداشته‌است یا با ورود مسلمین میراث آنان به طور کامل از بین رفته‌است. موشحه از لحاظ ساختار با دیگر انواع شعر تفاوت دارد و از «قفل، سمط، خرجه، غصن، دور و بیت» تشکیل می‌شود و به دو نوع تقسیم می‌شود: «موشح تام» که از شش قفل و پنج بیت تشکیل می‌شود و با قفل آغاز می‌گردد و «موشح اقرع» که از پنج قفل و پنج بیت تشکیل، و با بیت آغاز می‌شود (ر.ک؛ عنانی، ۱۹۸۰م: ۱۳۲). برای روشن شدن بهتر مسئله اصطلاحات موشحه به صورت موجز تبیین می‌گردد:

الف) مطلع: قفل اول موشح است که معمولاً از دو یا چهار قسمت (غصن) تشکیل شده‌است (ر.ک؛ ابن‌خلدون، ۱۳۷۹: ۳۴۷).

ب) قفل: جزء تکراری در موشحه است که در وزن، قافیه و تعداد اجزاء با مطلع برابر است. قفل کمتر از دو جزء نمی‌تواند باشد و گاه شمار اجزاء به هشت، نه یا ده هم می‌رسد

(ر.ک؛ همان: ۳۴۸). قفل‌های یک موشح باید در وزن، قافیه و تعداد اجزاء با یکدیگر متحد باشند (ر.ک؛ حریرچی، ۱۳۴۲: ۱۷).

(ج) **غصن**: هر یک از قسمت‌های مطلع یا قفل و یا خرجه را گویند (ر.ک؛ ابن‌خلدون، ۱۳۷۹: ۳۵۲).

(د) **دور**: قسمتی از موشحه که در موشحه تام بعد از مطلع می‌آید و تعداد اجزائی است که میان دو قفل قرار می‌گیرند (ر.ک؛ همان: ۳۵۳).

(هـ) **سمط**: اسمی است که اصطلاحاً به هر یک از قسمت‌های دور گفته می‌شود و غالباً تعداد اسماط هر دور از سه تجاوز نمی‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۵۴).

(و) **بیت**: بیت در موشحه معمولاً از دور و قفلی که بعد از آن می‌آید، تشکیل می‌شود (ر.ک؛ همان: ۳۵۵).

(ی) **خرجه**: قفل آخر موشحه است و شرط این است که جنبه فکاهی داشته باشد و غالباً از الفاظ عامیانه تشکیل شده، گاه واژه‌ای غیرعربی است (ر.ک؛ همان: ۳۵۶).

در برخی مدایح یا غزل‌های موشحه، چنان کلمات و ترکیب‌های عامیانه شایع است که ابن‌شہید می‌گوید: «نه سیبویه در موشحه کاری دارد و نه خلیل‌بن احمد را در آن راهی است» (فاخوری، ۱۹۸۵ م.: ۹۳۵).

۳-۵. وزن موشحات

شعرای اندلس بنای موشحات را بر غنا و آواز نهادند و درصدد بودند که ابتکار به خرج دهند. بنابراین، در بسیاری از مواقع از قوانین عروض خلیلی سرپیچی کرده، بحرهای تازه خلق کرده‌اند که در عروض عربی یافت نمی‌شود. به طور کلی، اوزان موشحات از پنج قسم تجاوز نمی‌کند:

الف موشحاتی که بر وزن خلیلی سروده شده‌اند و تمام قوانین عروض قدیم در آن‌ها رعایت شده‌است (ر.ک؛ فاخوری، ۱۹۸۵ م.: ۲۴۳). ابن‌سنا این گونه موشحات را «مردول» (ناپسند) نامیده‌است (ر.ک؛ ابن‌السنا، ۱۹۷۷ م.: ۳۲). بیشتر شاعران موشحه‌سرا در سه وزن خلیلی شعر سروده‌اند که عبارتند از:

رمل: این وزن را از آن جهت «رمل» نامیده‌اند که نوعی غناست (ر.ک؛ تبریزی، ۱۹۹۴ م.: ۸۳). گفته شده این وزن به دلیل آنکه شبیه شن‌های متراکم است، «رمل» نامیده شده‌است و عرب‌ها شعری را رمل می‌نامیدند که ساختاری آشفته و ناقص داشته باشد (ر.ک؛ همان:

۶۳). این وزن در موشحات اندلس به نسبت دو وزن دیگر کاربرد بیشتری دارد؛ مانند این شعر ابن زهر:

«أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمَشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَ إِن لَّمْ تَسْمَعِي»
 که در بحر رمل محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده شده است (ر.ک؛ ابن‌السَّناء، ۱۹۷۷م: ۳۵).

مقارِب: «این وزن از آن رو مقارب نامیده شده که اوتاد آن به هم نزدیک هستند؛ زیرا یک سبب میان دو وِتد قرار گرفته، آن‌ها را به هم نزدیک ساخته است» (تبریزی، ۱۹۹۴م: ۱۲۹). در میان موشحات اندلس، تنها موشحه‌ای که بر این وزن (فعولن فعولن فعولن) سروده شده، موشحه ابن فضل است که می‌گوید:

«أَلَا هَلْ إِلَى مَا تَقْضَى سَبِيلٌ فَيْشْفَى الْغَلِيلُ وَ تَوْسَى الْكَلُومُ»
 (عنانی، ۱۹۸۰م: ۱۳۳).

سریع: «این وزن به علت سرعت ذوقی و تقطیعی آن سریع نامیده شده است» (ابن‌سَّناء، ۱۹۷۷م: ۹۵). شعرای قدیم چندان در این وزن شعری نسروده‌اند و شعرای اندلس نیز کمتر به آن توجهی داشته‌اند. موشح شُستری (تُستری) در این وزن است:

«الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا دَنَا مِنْ السَّرُورِ وَ الْهِنَا وَ الْمَنَى»

که بر وزن «مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن فاعلن» سروده شده است (ر.ک؛ حریرچی، ۱۳۴۲: ۳۹۲).

ب) موشحاتی که به علت زیادی کلمه‌ای یا رعایت حرکتی در شمار اوزان خلیلی محسوب نمی‌گردند (ر.ک؛ فاخوری، ۱۴۲۳ق: ۸۸)؛ مانند شعر ابن‌بقی که در بحر منسرح مقطوع (متفعِلن مفعلات مفعولن) بوده، معذب کفانی آن را از وزن اصلی خارج ساخته است:

«صَبْرٌ وَ الصَّبْرُ شِمَّةُ الْعَانِي وَ لَمْ أَقْلُ لِلْمَطِيلِ هَجْرَانِي مَعَذَّبُ كَفَانِي»

(ابن‌سَّناء، ۱۹۷۷م: ۳۳).

ج) موشحاتی که در آن‌ها وحدت وزن وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، اجزای قفل با یکدیگر متحدالوزن نیستند و وزن قفل با دَوْر متفاوت است که می‌توان به این موشحه ابن‌زهر اشاره کرد:

«صَادِنِي وَ لَمْ يَدِرْ مَا صَادَا شَادِنٌ سَبِي الْلِيثُ فَانْقَادَا وَ اسْتَخَفَّ بِالشَّمْسِ أَوْكَارَا
 يَالَهُ لَقَدْ ضَمَّ بِالْبَدْرِ أَرْزَاهُ وَ بِالْحَقْفِ زَنْبَارَهُ»

که دَوْر از وزن «فاعلن فعولن مفاعیلن» و قفل از وزن «فاعلن فعولن فعولن مفاعیلن» تشکیل شده است (ر.ک؛ حریرچی، ۱۳۴۲: ۳۱).

د) موشحاتی که بر اوزان خلیلی سروده نشده است، ولی وزن خاصی دارند که شنونده آن را احساس می‌کند و برای سنجش آن احتیاجی به عروض نیست که اغلب موشحات از این نوع هستند. اوزان این نوع موشحات به حدود ۱۵۰ وزن می‌رسد که ادبا به سبب دوری از تکلف، از دسته‌بندی آن‌ها خودداری کرده‌اند (ر.ک؛ فاخوری، ۱۹۸۵: ۳۴۵)؛ مانند موشحهٔ ابن لبانه که می‌گوید:

«کم ذا یؤرقنی ذوحندق	مرضی صحاح لابلین بالأرق
قد باح دمعی بما أکتمه	وحن قلبی لمن یظلمه
رشاء تمرّن فی «لا» فمه	کم بالمنی أبداً أئتمه
یفتّر عن لؤلؤ فی نسق	من الأقاحی بنسیمه العبق»

که بر وزن زیر سروده شده است:

مستفعلن فعلم مفتعلن مستفعلن مفتعلن مفاعلتن
مستفعلن فاعلم مفتعلن مفتعلن فاعلم مفتعلن
مفتعلن فعلم مفتعلن مستفعلن فعلم مفتعلن
مستفعلن فاعلم مفتعلن مفتعلن مفاعلتن

ه) موشحاتی که گوش شنونده از آن‌ها احساس وزن نکرده، زمانی موزون می‌گردد که خواننده آن‌ها را با آواز بخواند؛ زیرا این موشحات به واسطهٔ کشیدن بعضی از کلمات و ادغام و وصل و فصل موزون می‌شود (ر.ک؛ فاخوری، ۱۹۸۵: ۳۵۷). ابن سناء دربارهٔ این نوع موشحه می‌گوید: «هیچ وزنی ندارند و تعداد آن‌ها قابل شمارش نیست؛ زیرا این شعر جز با آلات موسیقی مانند عود و ارغنون قابل خواندن نیست و هیچ قاعده‌ای جز لحن و سرودن ندارند» (ابن سناء، ۱۹۷۷: ۳۷). از جمله می‌توان به موشحهٔ ابن قزار اشاره کرد:

«رُح للراح و باکر بالمعلم المشوف	غبقاً و صبح علی الوتر الفصیح
لیس اسم الخمر عندی مأخوذاً فأعلم	إلّا من خاء الخدّ و میم المبسم
و راء الریق الشّههد العاطر الفم	فکنّ للهمّ هاجر و صلّ هدی الحروف
یفتّر عن لؤلؤ فی نسق	من الأقاحی بنسیمه العبق»

کی تغدو و تروح بجسمٍ فیه روح»

(ر.ک؛ فاخوری، ۱۹۸۵: ۳۷۳).

۴-۵. موشحه در شرق

کهن‌ترین موشح‌سرای مشرق، ابوالفتح عثمان بن عیسی البطلی متوفای ۵۹۹ هجری قمری است که از مداحان قاضی الفاضل، ممدوح ابن سناء می‌باشد و شرح حال و موشحات

وی در کتاب *فوات‌الوفیات* مضبوط است (ر.ک؛ الکتبی، بی‌تا: ۶۷). تفاوت عمده موشحات شرقی با اندلس در طولانی بودن آنهاست. موشحات شرقی گاهی بسیار طولانی است، به گونه‌ای که گاهی مانند موشحه ابن‌مکانس به ۵۰ بیت می‌رسد. موشحه‌سرایان شرق در شکل هنری موشحات، تجدید ایجاد کردند. بعضی از آنها در قفل‌های خود، بخش‌هایی از شعر دیگران را می‌آوردند. اگرچه این امر قبلاً در موشحات اندلسی مشاهده می‌شد، اما کاربرد فراوان و تکرار آن در بیش از یک قفل در موشحات اندلسی رایج نبوده‌است. این اختراع را در شکل هنری آن به صفی‌الدین حلی نسبت می‌دهند. ابن‌شاکر در این زمینه می‌گوید: «او مخترع موشحه متضمن است که کسی در این کار بر او سبقت نگرفته‌است» (بهائی دمشقی، ۱۳۹۹ ق: ۵۷).

۶. هنجارشکنی ساختاری شعر فارسی

شاعران ایرانی به دلیل هم‌جواری و روابط با اعراب از همان عروض خلیلی در شعر خویش بهره می‌بردند و ساختار شعرشان به شعر عربی نزدیک بود. همزمان با تحوّل ساختاری در شعر عربی یا اندکی بعد از آن نیز قالب‌هایی مشابه در شعر فارسی پدید آمد. البته نمی‌توان به یقین بیان کرد که این مشابهت معادل هم هستند، ولی می‌توان گفت که تا حدی نظیر هم هستند. از جمله این قالب‌ها در زبان فارسی، مسمط، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند و مستزاد هستند که از این میان، مسمط بیشتر به موشحات نزدیک‌تر است.

۱-۶. مسمط

در زبان فارسی، نخستین بار منوچهری دامغانی (م. ۴۳۲ ق.) مسمط یا تسمیط را به کار گرفته‌است. از این رو، منوچهری را مبدع این نوع شعر دانسته‌اند (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۸۶ و ۳۷۸). شمس قیس رازی در تعریف مسمط آورده‌است: «تسمیط آن است که بنای ابیات قصیده بر پنج مصراع متفق‌القوافی نهند و مصراع ششم را قافیه‌ای مخالف قوافی اول آورند که بنای شعر بر آن باشد» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۹۵). در *دقایق‌الشعر* آمده‌است: «مسمط در رشته کشیدن باشد به لالی و جواهر و چون بدین معنی چند بیت را در یک قافیه کشند، آن را مسمط گویند و آن چنان باشد که شاعر پنج مصراع گوید بر یک قافیه و در مصراع ششم، قافیه اصلی را که بنای اشعار بر آن است، بیارد» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۶۵). رامی تبریزی نیز گفته‌است: «این صنعت چنان باشد که شاعر در یک بیت رعایت سه سجع کند و یک قافیه» (رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۸۷). در فرهنگ اصطلاحات ادبی، مسمط معادل

Multiple-poem (شعر چندبندی) آمده است (ر.ک؛ اعظمی راد، ۱۳۶۶: ۴۴) و «اسم مفعول از مصدر تسمیط است» (رزمجو، ۱۳۸۰: ۳۳). به زبان ساده، مسمط به شعری گفته می‌شود که پنج مصراع بر یک قافیه است و در مصراع ششم، قافیه اصلی را که بنای شعر بر آن استوار است، ذکر کنند.

مسمط بر اساس ذکر قافیه اصلی به مثلث (سه مصراعی)، مربع (چهار مصراعی)، منخمس (پنج مصراعی) و مسدس (شش مصراعی) تقسیم می‌شود. در زبان فارسی، معمولی‌ترین مسمط آن است که شاعر پنج مصراع را بر یک وزن و قافیه گوید و در مصراع ششم، وزن و قافیه را تغییر دهد که پنج مصراع اول را «رشته» و مصراع آخر را «بند» گویند و نوع مسمط، مسدس است. مسمط در ادبیات فارسی سابقه‌ای دیرین دارد و ظاهراً از ابداعات منوچهری است؛ زیرا پیش از وی اثری از آن در شعر فارسی نمی‌یابیم. بعد از وی، لامعی گرگانی سرودن مسمط را دنبال کرد. در دیوان منوچهری، یازده مسمط وجود دارد که همگی مسدس هستند و شاعر در آن‌ها پس از توصیف طبیعت، به‌ویژه خزان و بهار به مدح سلطان مسعود غزنوی و دیگر امرای این سلسله می‌پردازد. در دیوان لامعی گرگانی اثر چشمگیری از مسمطات او به چشم نمی‌خورد (ر.ک؛ رازی، ۱۳۶۰: ۷۴). گاهی مسمط‌ها در مضامین دینی بوده‌است؛ مانند مسمط طغرای مشهدی در مدح حضرت علی^(ع) بدین گونه:

«در محفلی که ساز تجلی است در بغل وز نقل اتحاد چکد شیره و عسل
تا خود کباب غم نشود از ره خلل چیند به شیشه از دو طرف شاهد ازل
چو باده وصال به ساغر کند علی»

(تالپور، ۱۳۸۲: ۱۹۸؛ به نقل از: بارانی و الهامی، ۱۳۸۹: ۱۱).

قائنی شیرازی، شاعر قرن سیزدهم، از دیگر کسانی است که به قالب مسمط توجه خاصی داشته که در واقع، این قالب را در شعر فارسی زنده کرده‌است و در دیوان وی چند مسمط وجود دارد؛ مثل:

«جهان فرتوت باز، جوانی از سرگرفت به سر ز یاقوت سرخ، شقایق افسر گرفت
چو قیره زای سحاب بر آسمان پر گرفت ز چرخ اختر ربود، ز خم زیور گرفت
که تا کند جمله را، به فرق نسرین نثار

به بوستان سرخ‌گل، چرا همی لب گزند نهان شود زیر برگ چو باد بر وی وزد
چو دخت دوشیزه‌ای، که زیر چادر خزند ز خوف نامحرمی، که خواهدش لب گزد
کناره گیرد همی، ز بیم بوس و کنار»

(قائنی، ۱۳۸۰: ۸۸۳-۸۸۱).

ملک‌الشعراى بهار و ادیب‌الممالک فراهانى نیز چندین مسمط دارند که مسمط ادیب‌الممالک در تهنیت میلاد پیامبر اکرم^(ص) شهرت بسیار دارد (ر.ک؛ فراهانى، ۱۳۸۴، ج ۲: ۴۳۹-۴۲۷). در مجموع، این قالب از قالب‌های نسبتاً کم‌کاربرد در شعر فارسی است و محتوای آن به قصیده نزدیک است.

تعداد رشته‌های مسمط، نامعین است و شاعر به اختیار خود آن‌ها را برمی‌گزیند و موضوع و محتوای آن غالباً غزل، مدح، اشعار سیاسی، ملی و میهنی است. مسمط منوچهری به سبب نوع ساختاریش برای به‌کار بردن آرایه‌ی تضمین و وام‌گرفتن از شعر دیگران بسیار مناسب است، اما از سوی دیگر، به سبب تنگنای فضای ساختار، به دلیل لزوم استفاده از قافیه در انتهای مصرع‌ها و هم‌در انتهای رشته‌ها، کمتر به آن توجه شده‌است. البته بعضی از شعرا به صورت خاص و موردی مسمط‌هایی سروده‌اند که از معروف‌ترین آن‌ها مخمس شیخ بهایی است:

«تا کی به تمنای وصال تو یگانه اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد که سر آید شب هجران تو یا نه ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه
رفتم به در صومعه‌ی عابد و زاهد دیدم همه را پیش رخت راکع و ساجد
در میکده رهبانم و در صومعه عابد گه معتکف دیرم و گه ساکن مسجد
یعنی که تو را می‌طلبم خانه به خانه»

(بهایی، ۱۳۷۲: ۳۴۸-۳۴۷).

در دوره‌ی مشروطیت، مسمط رواج تازه‌ای یافت و کسانی مانند اشرف‌الدین گیلانی، ادیب‌الممالک فراهانی و ملک‌الشعراى بهار اشعار ملی و میهنی در این قالب سروده‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۳).

مسمط یکی از انواع شناخته‌شده در شعر عربی است و نوعی از قصیده‌های چندبندی است که نمونه‌هایی از آن را در شعر جاهلی می‌بینیم که شاعران دوره‌های بعد نیز آن را به‌کار برده‌اند. به نظر می‌رسد منوچهری بر اساس ارتباط با اعراب و انس و الفت با شعر عرب، قالب مسمط را از آن‌ها اقتباس کرده‌است. بنابراین، شاید به‌کار بردن کلمه‌ی «ابداع» که برخی مورخان از آن یاد کرده‌اند، چندان صحیح نباشد، بلکه اقتباس و تغییر صورت و ساختار، کلمه‌ای مناسب‌تر باشد.

قالب مسمط از هر لحاظ مانند قصیده است و تنها از نظر ساخت ظاهری با آن تفاوت دارد. قالب قصیده «در مطالب و محدودیت قافیه به تعقیدهای لفظی و معنوی دچار می‌شود

و در خواننده خستگی ایجاد می‌کند، اما در مسمط، شاعر هر بخش از شعر خویش را به شرح جزئی از مقصود کلی اختصاص می‌دهد و بدون محدودیت قافیه و اطناب کلام، معانی بسیار را حول محور واحدی می‌گرداند و هر جا لازم دانست، بر تعداد بندها می‌افزاید و فارغ از تنگنای قافیه، سخن خود را به پایان می‌برد (ر.ک؛ اعظمی راد، ۱۳۶۶: ۱۸).

در زبان فارسی، مسمط مسدس رایج‌ترین نوع آن است. در ساختار مسمط، شاعر ابتدا از وصف طبیعت سخن می‌گوید، سپس در میان آن‌ها، ابیاتی هم‌قافیه می‌آورد و در ادامه به غرض اصلی خود می‌پردازد که مدح، هجو و... است. ساختار محتوایی مسمط غالباً توأم با گریز از وصف به مدح است و تنها تفاوت آن با قصیده در بندهای متصل به رشته است. نوع خاصی از مسمط وجود دارد که تمام مصراع‌ها دو قافیه دارند و ذوقافیتین خوانده می‌شود. میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری می‌گوید: «اقتفاء در لغت، از پی فراشدن باشد و در اصطلاح، آن است که بنای شعر بر قافیه نهند یا زیادت. اول را ذوقافیتین گویند و ثانی را ذوالقوافی» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۲۹). همچنین، «ذوقافیتین شعری است که آن را دو قافیه باشد در کنار یکدیگر» (وطواط، ۱۳۶۲: ۵۷). یک نوع از آن را «جناس مکرر» یا «مزدوج» نامند و «جناس مزدوج که آن را مکرر و مردد و مرجح و مجنب گفته‌اند، این است که دو واژه جناس از هر نوع باشند، دنبال هم و پشت‌پشت یکدیگر بیایند و بعضی گفته‌اند که در پایان سجع یا قافیه می‌آیند» (تجلیل، ۱۳۷۱: ۴۶)؛ مانند بیت‌های زیر:

«چون بطرف باغ بنماید گل خودروی روی جای با معشوق می خوردن کنار جوی جوی
یافت از کافور و عنبر لاله خوشبوی بوی برده از مطرب بوستان بلبل خوشگوی گوی

گل طلب کن تا نگشته دوست با اغیار یار»

(قطران تبریزی؛ به نقل از: همایی، ۱۳۶۱: ۷۹).

البته در عصر مشروطیت، روش دیگری ابداع شد که در آن، مصراع‌های اول بر یک قافیه و مصراع‌های دوم بر قافیه‌ای دیگر هستند که آن را «ذوقافیتین جدید» خوانده‌اند.

۲.۶. ترجیع‌بند

از قالب‌هایی که ظاهری نو و متفاوت با قالب‌های رایج عروضی داشت، ترجیع‌بند بود. ترجیع‌بند در لغت به معنای «نغمه گردانیدن، بازگردانیدن آواز در حلق و رجعت و بازگشت است» (رزمجو، ۱۳۸۰: ۳۸). «کلمه ترجیع در اصل لغت به معنی گرداندن آواز است در گلو که به اصطلاح آوازخوان‌ها، تحریر گویند و وجه تسمیه این نوع شعر به ترجیع‌بند آن است

که تکرار ابیات فواصل را به ترجیع صوت تشبیه کرده‌اند» (همایی، ۱۳۶۱: ۱۸۰).
زین‌العابدین مؤتمن در تعریف ترجیع‌بند گفته‌است:

«ترجیع‌بند قطعه شعری را گویند که چند قسمت با فصل یا بند جداگانه و متحدالوزن داشته باشد، بدین گونه که هر بند یا بیتی با مصراع و قافیه‌ای تازه آغاز گردد و قوافی دیگر ابیات آن بند از قافیه بیت اول پیروی نمایند و آنگاه هر بند دیگر به وسیله بیتی مفرد جدا گردد و اگر این بیت که قدما آن را ترجیع‌بند و ما آن را واسطه می‌نامیم، مصراع باشد و در آخر هر بند عیناً تکرار شود، شعر را ترجیع‌بند خوانند» (زمانیان، ۱۳۸۸: ۲۴-۲۵).

همچنین، «در فواصل بندها، یک بند مقفی تکرار می‌شود که این بیت مکرر را واسطه‌العقد، برگردان یا ترجیع و هر کدام از بخش‌ها را نظیر آنچه در مسمط گفتیم، خانه یا رشته نام نهاده‌اند» (رزمجو: ۱۳۸۰: ۳۸). نکته بسیار ظریف و هنری در ترجیع‌بند آن است که «آخرین بیت هر بند، از لحاظ معنا و مفهوم مناسبت و همبستگی تمام با برگردان داشته باشد که این نکته را می‌توان در ترجیع‌بند قافله‌سالار سخن، سعدی، به روشنی درک و مشاهده کرد. در ترجیع‌بند تعدادی از شاعران، این نکته دقیق چندان مرئی و نمایان نیست» (زمانیان، ۱۳۸۸: ۳۷۱).

این قالب، مخصوص ادب فارسی است و از زبان‌های دیگر تقلید و یا اقتباس نشده‌است، بلکه ذهن وقاد شاعران مبتکر و متبحر منجر به ایجاد این قالب شعری شده، از قدیم در شعر فارسی معمول بوده‌است. این قالب بعد از درهم شکستن هنجارهای محدود قالبی و ظاهری قالب‌های سنتی به‌وجود آمده‌است و اگرچه نمی‌توان آن را دقیقاً همتای کامل موشحات عربی دانست، اما شباهت‌هایی به این قالب شعر عربی دارد. این قالب در قرن هفتم هجری شکل گرفت و در عصر صفویه رواج فراوانی یافت. درونمایه این قالب، «بیشتر میان موضوع‌های عشقی، عرفانی، مدح و ستایش یا آنچه در غزل مورد توجه است، به کار می‌رود و به عبارت دیگر، می‌توان آن را چند غزل یا قصیده ساده پی‌درپی دانست که به واسطه واسطه‌العقد از هم جدا می‌شوند» (رزمجو، ۱۳۸۰: ۳۸).

ظاهراً کهن‌ترین ترجیع‌بند را باید در دیوان فرخی سیستانی جست و از مشهورترین سرایندگان این قالب شعری، می‌توان به «سیدحسین غزنوی، سعدی، فخرالدین عراقی، عبدالرحمن جامی، بابافغانی، وحشی بافقی، شیخ بهایی و هاتف اصفهانی» اشاره کرد (همان: ۳۸). محمدجعفر محجوب حدس زده‌است که کهن‌ترین ترجیعات در دوره سامانی سروده شده باشد (ر.ک؛ محجوب، بی‌تا: ۱۵۹). ترجیع‌بندسرای در زبان فارسی پیشینه‌ای کهن دارد؛ چنان که فرخی سیستانی، شاعر بزرگ قرن چهارم و پنجم (م. ۴۲۹ ق.) از نخستین

ترجیع‌بندسرایان است که از او دو ترجیع‌بند بلند و زیبا برجای مانده‌است و یکی از آن‌ها در مدح امیر یوسف با بیت برگردان زیر است:

«بدین شایستگی جشنی بدین بایستگی روزی

ملک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی»

(فرخی سیستانی، ۱۳۶۳: ۴۰۳-۴۱۴).

ترجیع‌بند دیگر در مدح امیر محمدبن محمود غزنوی با بیت ترجیع زیر است:

«از این فرخنده‌فروردین و خرم‌جشن نوروزی

نصیب خسرو عادل، سعادت باد و پیروزی»

(همان: ۴۱۴-۴۲۶).

یکی از مشهورترین ترجیع‌بندهای شعر فارسی، سروده هاتف اصفهانی می‌باشد که با

بیت ترجیع زیر است:

«که یکی هست و نیست جز او وحده لا اله الا هو»

(هاتف اصفهانی، ۱۳۷۸: ۴۷-۵۱).

همچنین است ترجیع‌بند مشهور سعدی با بند ترجیع زیر:

«بنشینم و صبر پیش گیرم دنباله کار خویش گیرم»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۶۶۲-۶۵۱).

۳-۶. ترکیب‌بند

یکی دیگر از قالب‌های شعری که هنجارهای معروف شعری و عروضی را درهم شکست و طرحی نو در ادبیات فارسی درانداخت، ترکیب‌بند است. این قالب شعری شباهت فراوانی با ترجیع‌بند دارد، جز آنکه «بیت برگردان یا واسطه‌العقد آن در هر بند تغییر می‌کند و با قافیه‌ای تازه می‌آید» (رزمجو، ۱۳۸۰: ۳۹). از میان ترکیب‌بندهای سروده‌شده در ادبیات فارسی، ترکیب‌بند جمال‌الدین اصفهانی که در مدح پیامبر^(ص) است (ر.ک؛ اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۲-۲)، شهرت خاصی دارد. یکی دیگر از مشهورترین ترکیب‌بندها، ترکیب‌بند دوازده‌بندی محتشم کاشانی درباره‌ی واقعه کربلاست (ر.ک؛ محتشم کاشانی، ۱۳۷۶: ۲۸۰-۲۸۵) که سراسر حزن و اندوه شاعر را از ذکر واقعه بیان می‌کند.

در ترکیب‌بند، شاعر تا حدودی از ترجیع‌بند آزادتر است؛ زیرا لازم نیست مطالب مطرح در خانه‌ی ترکیب‌بند با ماقبل خود ارتباط داشته باشد. این شعر از قرن هفتم هجری (بعد از حمله مغول) شکل گرفت و از جمله‌ی ترکیب‌بندسرایان مشهور می‌توان از فرخی سیستانی،

کمال‌الدین وحشی بافقی، جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، محتشم کاشانی و ملک‌الشعرای بهار یاد کرد.

۴-۶. مستزاد

قالب مستزاد یکی دیگر از قالب‌های شعری است که تا حدودی معادل موشحات در زبان عربی است. در واقع، می‌توان گفت:

«مستزاد شعری را گویند که پس از هر بیت یا هر مصراع، چیزی افزایند به وزن و آهنگ اواخر همان بیت و مصراع و رعایت قافیۀ آن، تابع ماقبل است. پس در مصراع سیم رباعی که رعایت قافیه لازم نیست، در آن کلمات هم لازم نباشد و ممکن است که قافیۀ زاید، مخالف قافیۀ اصل باشد» (گرکانی، ۱۳۲۸: ۳۶۷).

همچنین، «مستزاد شعری است که در آخر هر بیت یا مصراع آن جمله‌ای آورند که وزن آن جملات با هم متحد و در عین حال، با وزن مصراع‌های اصلی متناسب باشد» (معین، ۱۳۸۱: ذیل مستزاد). تفاوت آن با موشحات در این است که در موشحه، بیت یا مصراع مزید بر شعر آورده می‌شود، ولی در مستزاد، پاره‌های کوتاه‌تری در شعر وارد می‌شود. البته این دو قالب از نظر محتوا با یکدیگر متفاوت، ولی از نظر ساختار بیرونی و قالب شعری تا حدودی به هم شبیه هستند، ولی نمی‌توان آن‌ها را معادل دانست. مستزاد در لغت به معنای «زیادکرده و افزوده‌شده» است و در اصطلاح ادب فارسی، به شعری گفته می‌شود که «در آخر هر مصراع رباعی یا غزل و قطعه و امثال آن، جمله‌ای کوتاه (پاره‌مصراع) از نوع نثر موزون مسجع) بیفزاید که در معنی با مصراع مربوط است، اما بیرون‌تر از مصراع اصلی قرار دارد و به همین مناسبت، مستزاد نامیده شده است:

«گر حاجت خود بری به درگاه خدا	با صدق و صفا
حاجات ترا کند خداوند روا	بی‌چون و چرا
زنهار میر حاجت خود در بر خلق	با جامۀ دلوق
کز خلق نیامد کرم و جود و عطا	بی‌شک و ریا»

(رزمجو، ۱۳۸۰: ۳۶).

در واقع، آمدن پاره‌های کوتاه نوعی کامل کردن عبارت شعری است و برخی آن جمله کوتاه پایان مصرع‌ها را از نوع نثر مسجع می‌دانند (ر.ک؛ همایی، ۱۳۶۱: ۲۲۰).

مستزاد مانند دیگر انواع شعری که هنجارشکنی ساختاری کرده‌اند، سابقه طولانی در شعر فارسی ندارد و زمان پیدایش آن از قرن پنجم شروع می‌شود و از قرن هشتم به بعد

کامل می‌گردد. در حقیقت، «نخستین و کهن‌ترین مستزادی که در شعر فارسی می‌توان سراغ گرفت، از مسعود سعد سلمان است، ولی می‌توان احتمال داد که این نوع شعر قبل از مسعود سعد در زبان فارسی موجود بوده‌است.

این قالب نیز مانند مسمط بعد از مشروطیت رواج یافت و از آن برای ساختن اشعار مَلّی و میهنی استفاده شد. از بزرگان سراینده این قالب می‌توان به مسعود سعد، عطار، ابن‌حسام خوسفی، مشتاق اصفهانی، ادیب‌الممالک فراهانی و نیما یوشیج اشاره کرد.

درونمایه این قالب شعری می‌تواند عشق، عرفان، مدح، مسائل اجتماعی و... باشد. در مستزاد معمولاً پاره‌ها و مصراع‌های پایانی برای تأکید بر روشن شدن مطلبی است؛ یعنی نتیجه آن بیت یا مصراع در آن پاره معین می‌شود. در واقع، پاره‌های پایانی، نقطه تمرکز و ثقل معنی شعر است و در واقع، نوعی تأکید برای رسیدن به جواب بیت و مکمل بیت‌ها و مصراع‌هاست. بیشترین اهمیت قالب مستزاد به آن است که به علت کوتاهی و بلندی مصراع‌ها در پیدایش شعر نیمایی تأثیر داشته‌است و به نوعی، زمینه‌ساز و الهام‌بخش نیما در سرایش شعر نو بوده‌است. در مستزاد، همه مصراع‌ها وزن یکسان ندارند و تنوع در چیدمان واژه‌ها، منطبق با اوزان گوناگونی است که در شعر به کار می‌رود.

۷. نتیجه‌گیری

اوزان خلیلی و قالب‌های شعری گذشته در ادبیات عرب رایج بود و در اثر هم‌جواری و ارتباط و مرادبه به ادبیات فارسی نیز راه یافته‌است و شاهد هستیم که کهن‌ترین اشعار باقیمانده از زبان فارسی به اوزان خلیلی شباهتی بی‌نظیر دارند. با آغاز فتوحات اسلامی و راهیابی مسلمانان به اندلس (اسپانیای کنونی)، آشنایی با فرهنگ آنان و به اعتقاد گروهی بر اثر دوری از وطن و نیز نیاز به غنا، تغییرهایی در اوزان و قالب شعر عربی روی داد که به «موشحه» و نیز در قالب محلی و عامیانه به «زجل» شهرت یافت که در آن اوزان عروضی دستخوش تغییراتی شده‌است و نیز در ساختار معمول شعر، تغییرات محسوس و چشمگیری روی داد که قبل از آن رایج نبود. همزمان با این تغییرات و یا اندکی بعد از آن، به مرور زمان و در اثر اقتباس و ابتکار ایرانیان در قالب‌ها و ساختار شعر فارسی نیز تغییراتی ایجاد شد که نموده‌های آن را می‌توان در مسمط، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند و مستزاد یافت. اگرچه این قالب‌ها دقیقاً با یکدیگر یکسان نیستند، اما در مواردی مانند تغییر اوزان و نیز شکل کلی ساختمان شعر با هم همخوانی دارند.

۸. منابع

- ابن بسام، ابوالحسن علی. (۱۹۷۹م.). *الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة*. تحقيق احسان عباس. بيروت: دارالتقافة للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۷۹). *مقدمه تاريخ*. ترجمه محمد پروین گنابادی. چ ۹. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابن سناءالملک، هبةالله بن جعفر. (۱۹۷۷م.). *دارالطراز في عمل الموشحات*. تصحيح جودت الركابی. دمشق: دارالفکر.
- اصطيف، عبدالنبی. (۲۰۰۸م.). *المنهج المقارن في الدراسة الأدبية*. دمشق: جامعة سورية.
- اصفهانى، جمال الدين عبدالرزاق. (۱۳۶۲). *ديوان اشعار*. به اهتمام حسن وحيد دستگردی. چ ۲. تهران: کتابخانه سنایی.
- اعظمی راد، گنبد دُردي. (۱۳۶۶). *مسمط در شعر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- بارانی، محمد و فاطمه الهامی. (۱۳۸۹). «عشق به یک سرنمون ازلی (حضرت علی^(ع)) در مسمط طغرا». *پژوهشنامه ادب غنایی*. س ۸، ش ۱۵. صص ۲۶-۵.
- بشیری، محمود. (۱۳۷۷). *مراحل تحول و نوآوری در شعر معاصر ایران*. طرح پژوهشی. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی^(۵).
- بهایي دمشقی، علی بن عبدالله. (۱۲۹۹ق.). *مطالع البدور في منازل السرور*. قاهره: مطبعة ادارة الوطن.
- پولادخانی، زهره. (۱۳۹۳). *بررسی سیر تحول مسمط از ابتدا تا دوره معاصر در شعر فارسی*. پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- تاج الحلاوی، علی بن محمد. (۱۳۸۳). *دقائق الشعر*. تصحيح محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
- تالپور، میرحسین علی خان. (۱۲۸۲ق.). *نسخه خطی مناقب علوی*. حیدرآباد: گنجینه نسخ خطی حاکمان تالپور.
- تبریزی، خطیب. (۱۹۹۴م.). *الكافی فی العروض و القوافی*. تحقيق حسن عبدالله الحسانی. قاهره: مكتبة الخانجي.
- تجليل، جليل. (۱۳۷۱). *جناس در پهنه ادب فارسی*. چ ۲. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- حریرچی، فیروز. (۱۳۴۲). *موشح در ادبیات عرب*. تهران: میهن.
- حمیدی، محمدبن فتوح. (۱۹۵۲م.). *جدوة المقتبس*. قاهره: مكتبة نشر الثقافة الإسلامية.
- الدایة، محمد رضوان. (۱۹۸۷م.). *الأدب العربي في الأندلس والمغرب*. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

- رازی، محمدبن قیس. (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: زوار.
- رامی تبریزی، حسن بن محمد. (۱۳۸۵). *حقایق الحقایق*. تصحیح محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
- رزمجو، حسین. (۱۳۸۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- الربابی، جودت. (۲۰۰۸م). *فی الأدب الأندلسی*. قاهره: دارالمعارف.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *آشنایی با نقد ادبی*. چ ۳. تهران: انتشارات سخن.
- زمانیان، صدرالدین. (۱۳۸۰). *قالب‌های شعر فارسی*. چ ۱. تهران: آوای کلار.
- سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۹). *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی. چ ۱. تهران: شهرزاد.
- سلامه، علی محمد. (۱۹۸۹م). *الأدب العربی فی الأندلس، تطوره، موضوعات*. بیروت: دارالعریبة للموسوعات.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- الشکعة، مصطفى. (۱۹۷۹). *الأدب الأندلسی، موضوعاته و فنونه*. بیروت: دارالعلم للملایین.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چ ۱۰. تهران: فردوسی.
- بهایبی عاملی، بهاء‌الدین محمد. (۱۳۷۲). *دیوان اشعار*. مقدمه و شرح حال به قلم سعید نفیسی. ویرایش و تصحیح علی کاتبی. تهران: نشر چکامه.
- صفری، جهانگیر. (۱۳۷۲). *سیر ترجیع‌بند و ترکیب‌بند در شعر فارسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- عباس، احسان. (۱۹۶۲م). *تاریخ الأدب الأندلسی، عصر الطوائف والمرابطين*. بیروت: دارالثقافة.
- عبود، عبده. (۱۹۹۹م). «الأدب المقارن والإتجاهات النقدية الحديثة». *مجلة عالم الفكر*. ش ۱. ج ۲۸. صص ۲۶۵-۳۰۲.
- عتیق، عبدالعزیز. (۱۹۷۶م). *الأدب العربی فی الأندلس*. چ ۲. بیروت: دارالنهضة العریبة.
- عقاد، عباس محمود. (۱۹۹۵م). *اللغة الشاعرة*. قاهره: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.
- علوش، سعید. (۱۹۸۷م). *مدارس الأدب المقارن*. چ ۱. بیروت: المركز الثقافی العربی.
- عنانی، محمد زکریا. (۱۹۸۰م). *الموشحات الأندلسیة*. کویت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.
- فاخوری، حنا. (۱۹۸۵م). *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*. بیروت: دار جیل.
- فاخوری، محمود. (۱۴۲۳ق). «التجديد العروضي الغنائي فی شعر الموشحات الأندلسیة». *مجلة التراث العربی*. ش ۸۵. صص ۸۳-۹۲.

- فراهانی، ادیب‌الممالک (۱۳۸۴). *زندگی و شعر ادیب‌الممالک فراهانی*. نوشته و تنقیح سید علی موسوی گرمارودی. چ ۱. تهران: نشر قدیانی.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۶۳). *دیوان اشعار*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چ ۳. تهران: زوار.
- قائمی شیرازی، میرزا حبیب‌الله. (۱۳۸۰). *دیوان*. به کوشش امیرحسین صانعی خوانساری. چ ۱. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- واعظ کاشفی، میرزا حسین. (۱۳۶۹). *بدایع الأفكار فی صنایع الأشعار*. ویرایش میرجلال‌الدین کزازی. چ ۱. تهران: نشر مرکز.
- الکتبی، محمدبن شاکر. (بی تا). *فوات الوفیات*. تحقیق احسان عباس. بیروت: دار صادر.
- گرگانی، محمدحسین. (۱۳۷۷). *أبدع البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. با مقدمه جلیل تجلیل. تبریز: احرار.
- گویارد، ماریوس فرانسوا. (۱۹۵۶ م.). *الأدب المقارن*. ترجمه محمد غلاب. قاهره: لجنة البیان العربی.
- محبتی، مهدی. (۱۳۷۹). *بدیع نو (هنر ساخت و آرایش سخن)*. تهران: نشر سخن.
- محتشم کاشانی، علی بن احمد. (۱۳۷۶). *دیوان*. به کوشش سید محمدعلی گرگانی. با مقدمه سید حسن سادات ناصری. چ ۵. تهران: چاپ احمدی.
- محبوب، محمدجعفر. (بی تا). *سبک خراسانی در شعر فارسی*. چ ۱. تهران: فردوس.
- مسرت، مهین. (۱۳۷۵). *بررسی قالب‌های شعر فارسی از آغاز تا اول قرن ششم*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تبریز: دانشگاه تبریز.
- معتدنسب، سعید. (۱۳۹۲). *بررسی سیر تحول شعر معاصر عرب با تکیه بر قصیده النثر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^(۵).
- المعری، ابوالعلاء. (۲۰۰۰ م.). *رسالة الغفران*. بیروت: دار المكتبة الهلال.
- معین، محمد. (۱۳۸۱). *فرهنگ معین*. تهران: بی تا.
- المؤنس، حسین. (۱۹۵۹ م.). *فجر الأندلس*. قاهره: الشركة العربية للطباعة والنشر.
- موسوی، ندا. (۱۳۹۱). *بررسی وزن شعر فارسی بر مبنای نظریه تکرار*. پایان‌نامه دکتری. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- نظری منظم، هادی. (۱۳۸۹). «ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش». *نشریه ادبیات تطبیقی*. س ۲. ش ۲. صص ۲۲۱-۲۳۷.
- هاتف اصفهانی، سیداحمد. (۱۳۷۸). *دیوان*. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. چ ۳. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. ج ۲. تهران: توس.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). *تحقیق درباره منشاء اوزان شعر فارسی*. طرح پژوهشی. اهواز:
دانشگاه شهید چمران.
وطواط، رشیدالدین محمد. (۱۳۶۲). *حلائق السحر فی دقائق الشعر*. به اهتمام عباس اقبال آشتیانی.
تهران: کتابخانه طهوری.