

بررسی درنگ شعری در وزن شعر فارسی

عباس جاهد جاه *

چکیده

درنگ شعری وقفه یا مکث در سطری از شعر است که می‌توان آن را در اشعار زبان‌های مختلف یافت. در شعر فارسی تاکنون چندان به مبحث درنگ توجه نشده و رابطه آن با وزن شعر، تبیین نگردیده است. در شعر عروضی فارسی، مهم‌ترین محل ظهور درنگ‌های شعری، در حدفاصل دو مصراع بیت و در میانه مصراع‌هایی است که وزن دوری دارند. این مقاله، به بررسی سایر درنگ‌های درون‌مصراعی پرداخته است. درنگ‌ها را می‌توان بر اساس رابطه میان آن‌ها و وزن شعر عروضی فارسی، به دو نوع تقسیم کرد: درنگ‌های اجباری و درنگ‌های اختیاری. درنگ اجباری مختص اوزانی است که فقط از هجای بلند تشکیل شده‌اند. در این اوزان، درنگ در ایجاد وزن شعر، نقشی اساسی دارد و تغییر جایگاه آن، وزن شعر را تغییر می‌دهد یا مختل می‌کند. دیگر، درنگ اختیاری است که در اوزانی به وقوع می‌پیوندد که در آنها، هر دو نوع هجای کوتاه و بلند وجود دارد. در این اوزان، درنگ، نقش مکمل و یاریگر وزن را بر عهده دارد و رعایت آن، بر موسیقی شعر می‌افزاید.

کلیدواژه‌ها: درنگ شعری، وزن شعر، عروض، تکیه

مقدمه

درنگ شعری^۱ اصطلاحی است که در عروض فارسی چندان شناخته شده نیست. این اصطلاح، وقفه یا مکثی را در یک سطر شعر نشان می‌دهد. درنگ شعری، تداوم وزن عروضی را قطع و در آن گسستگی ایجاد می‌کند. برای نشان دادن آن اغلب از // (دو خط عمودی) استفاده می‌شود. در نگارش معمول، گاه محل این درنگ با ویرگول مشخص می‌شود؛ مانند این سطر از شکسپیر:

این نقشه مبارک، // این زمین، // این قلمرو پادشاهی، // این انگلستان

همچنین ممکن است بدون ویرگول باشد؛ مانند این سطر از جان کیتس:

تو فرزندخوانده سکوت // و زمان آرام (بریتانیکا و کادن)^۲

در بسیاری از زبان‌های خانواده هندواروپایی می‌توان درنگ شعری را یافت؛ مانند یونانی باستان، لاتین، سانسکریت، اوستایی، ژرمنی و انگلیسی قدیم. در شعر ژرمنی و انگلیسی قدیم، درنگ شعری، یک سطر شعر را از وسط به دو نیمه تقسیم می‌کند. در شعر مدرن غربی، محل این درنگ ثابت نیست؛ ممکن است نزدیک آغاز سطر باشد (درنگ آغازین) یا تقریباً در میانه قرار گیرد (درنگ میانی) یا نزدیک پایان سطر باشد (درنگ پایانی). از میان این سه، درنگ میانی کاربرد بیشتری دارد. همچنین ممکن است چندین درنگ در یک سطر وجود داشته باشد یا هیچ درنگی در آن دیده نشود. درنگ شعری، آهنگ غیررسمی و طبیعی کلام معمول و غیرادبی را در مقابل آهنگ رسمی و نظام‌دار عروضی قرار می‌دهد و به این وسیله از یک‌نواخت شدن وزن جلوگیری و از سوی دیگر بر معنای شعر تأکید می‌کند (بریتانیکا و کادن).

در شعر عروضی فارسی، مهم‌ترین محل ظهور درنگ‌های شعری، در حدفاصل دو مصراع بیت و در میانه مصراع‌هایی است که وزن دوری دارند. اما آنچه در این مقاله بررسی خواهد شد، سایر درنگ‌های درون‌مصراعی است. پرسش اصلی که این مقاله می‌کوشد به آن پاسخ دهد، این است: نقش درنگ یا وقفه در وزن شعر عروضی فارسی چیست؟ و فرضیه‌ای که این مقاله در پی اثبات آن برآمده این است: «درنگ یا وقفه» در شعر عروضی فارسی، به‌ندرت از عوامل اصلی ایجاد وزن است و در بسیاری موارد، در نقش یاریگر و مکمل وزن ظاهر می‌شود.

پیشینه تحقیق

در زبان فارسی درنگ شعری، به صورت مستقل، مطالعه و بررسی نشده است. خانلری در مقدمه کتاب *وزن شعر فارسی* آنجا که به بررسی وزن شعر اوستایی می‌پردازد، به صورت گذرا به این موضوع اشاره می‌کند؛ وی ابتدا به گاتاها می‌پردازد. گاتاها شامل پنج جزء است و محل قرار گرفتن درنگ‌ها در درون مصراع‌های این پنج جزء بدین صورت است: در مصراع‌های یازده هجایی بعد از هجای چهارم؛ در مصراع‌های دوازده، چهارده و شانزده هجایی پس از هجای هفتم، درنگ اتفاق می‌افتد. در مصراع‌های نوزده هجایی، دو درنگ وجود دارد: یکی بعد از هجای هفتم و دیگری بعد از هجای چهاردهم (خانلری، ۱۳۷۳: ۴۱).

خانلری عقیده دارد که محل قرار گرفتن درنگ‌ها در یشت‌ها متفاوت است: «وزن اغلب یشت‌ها، هشت هجایی است و در میان آن‌ها، ده و دوازده هجایی نیز دیده می‌شود. در شعرهای هشت هجایی، گاهی وقف در وسط واقع می‌شود و گاهی پس از هجای سوم یا پس از هجای پنجم و ندرتاً پس از هجای دوم و در شعرهای ده هجایی، گاهی در وسط و گاهی پس از هجای ششم. در شعرهای دوازده هجایی دو وقف هست؛ یکی پس از هجای سوم یا چهارمی یا پنجمی و دیگر پس از هجای ششمی (همان، ۴۲).

طیب‌زاده نیز در تحلیل وزن شعر عامیانه به صورت غیرمستقیم، به این موضوع پرداخته و منبعی گسترده برای تحلیل درنگ شعری فراهم آورده است. وی که سعی در نشان دادن نقش تکیه در شعر عامیانه فارسی دارد، از یک قانون کلی پیروی کرده است: «طبق یک قاعده کلی، هجای قبل از مکث‌های کوتاه و بلند و نیز هجای پایانی مصراع‌ها، همواره تکیه‌بر هستند...» (طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۲). به دلیل استفاده از این قاعده، طیب‌زاده محل مکث‌ها یا درنگ‌های کوتاه و بلند را در شعرهای عامیانه مورد بررسی خود مشخص کرده است و از این رو، به صورت غیرمستقیم، الگوهای متعددی را برای قرار گرفتن محل درنگ، نشان داده و نظم موجود در محل قرارگرفتن درنگ‌ها را آشکار کرده است. او درنگ‌های کوتاه را با یک خط عمودی «|» و درنگ‌های بلند را با دو خط عمودی «||» نشان داده است.

اما پیشینه اصلی تحقیق حاضر را آثار وحیدیان کامیار شکل می‌دهد. وحیدیان در دو مقاله «اوزان ایقاعی در شعر فارسی» (۱۳۶۳) و «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی» (۱۳۸۳) به بررسی دقیق اوزانی می‌پردازد که فقط از هجاهای بلند تشکیل

شده‌اند. اگرچه هدف اصلی وحیدیان کامیار نشان دادن ریشه و سرمنشأ این اوزان است، به‌خوبی نقش درنگ را در شکل‌گیری این اوزان آشکار و بر آن تأکید می‌کند. او در کتاب «فرهنگ اوزان شعر فارسی» یازده وزن ایقاعی را برمی‌شمارد. با تلاش‌های وحیدیان کامیار، تفاوت ماهیتی این اوزان با سایر اوزان شعر فارسی آشکار شده است. مقاله حاضر با مبنا قراردادن نظریات وحیدیان کامیار دو هدف اصلی را دنبال می‌کند: نخست اینکه از منظر «درنگ شعری» به این اوزان بنگرد و با استفاده از این مبحث، تبیینی جدید از این اوزان ارائه کند؛ دوم این که نقش درنگ را در اوزان غیر ایقاعی بررسی کند و نشان دهد که درنگ، در سایر اوزان شعری نیز می‌تواند نقش موسیقایی داشته باشد و اگرچه از عوامل اصلی ایجاد وزن نیست، می‌تواند بر موسیقی شعر بیفزاید.

درنگ شعری در وزن شعر فارسی

در یک تقسیم‌بندی اولیه، می‌توان درنگ را در دو دسته از اوزان، بررسی کرد: نخست اوزانی که درنگ از عوامل اصلی ایجاد وزن در آن‌هاست (دارای درنگ اجباری هستند) و سپس اوزانی که درنگ در آن‌ها، نقش مکمل و یاریگر وزن را بر عهده دارد (دارای درنگ اختیاری هستند).

۱- وزن‌هایی با درنگ اجباری

این اوزان، در شعر عروضی و سستی فارسی، بسیار کم کاربردند و برای این‌که موزون شنیده و درک شوند، باید درنگ‌ها را دقیقاً در همان محل وقوعشان رعایت کرد و رعایت نکردن درنگ‌ها سبب مختل شدن و از بین رفتن وزن می‌شود. نکته مهم در این اوزان، این است که آن‌ها بر خلاف بیشتر اوزان عروضی فارسی، از دو نوع هجا تشکیل نشده‌اند. به تعبیر دیگر، وزن آنها حاصل نظم میان هجاهای کوتاه و بلند نیست. آنها فقط از هجاهای بلند ساخته شده‌اند.

می‌دانیم که وزن شعر فارسی کمی است؛ این گونه وزن از دو نوع هجا، به عنوان عناصر سازنده بهره می‌گیرد (کوتاه و بلند)؛^۳ و اوزان متعدد شعر فارسی حاصل چیدمان‌های متفاوت این دو نوع هجاست. اما در این اوزان، دو عنصر ساختاری، نه هجای‌های کوتاه و بلند، که هجای بلند به همراه درنگ است. می‌توان گفت که تساوی تعداد هجاهای بلند و همچنین یکسانی محل قرار گرفتن درنگ‌ها، عوامل اصلی ایجاد این نوع اوزان است. تحلیل غزل زیر از مولانا می‌تواند موضوع را روشن کند:

افتادم افتادم در آبی افتادم	گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم
بر دف نی بر نی نی یک لحظه بیگارم	بر خم نی بر می نی پیوسته بنیادم
در عشق دل‌داری مانند گل‌زاری	جان دیدم جان دیدم دل دادم دل دادم
می خوردم می خوردم در شهرت می‌گردم	سرتیزم سرتیزم پربادم پربادم
گر خودم گر جوشن پیروزم پیروزم	گر سروم گر سوسن آزادم آزادم
از چرخ‌ی از اوجی بر بحری بر موجی	خوش تختی خوش تختی بنهادم بنهادم
مولایم مولایم در حکم دریایم	در اوجش در موجش منقادم منقادم
ای کوب ای کوب بگشال بگشال	شرحی کن شرعی کن بر وفق میعادم
هر ذره هر پره می‌جوید می‌جوید	ز ارشادش ز ارشادش استادم استادم

(غزل: ۱۴۹۴: ۵۷۳)

این شعر فقط از هجاهای بلند تشکیل شده است و از این رو، قاعداً امکان ایجاد وزن کمی ندارد. اگر معادل هر هجای بلند، یک پاره‌خط قرار دهیم، شکل هجایی مصراع‌های این شعر، فقط شامل ۱۲ پاره‌خط می‌شود:

همان‌گونه که آشکار است، هیچ نظم و در نتیجه وزنی دیده نمی‌شود؛ اما این غزل مولانا دارای وزن است و هجاهای بلند در هنگام خوانش شعر، مجموعه‌های سه‌تایی، تشکیل می‌دهند:

--- / --- / --- / ---

چه عاملی این مجموعه‌های سه‌تایی منظم را ایجاد می‌کند؟ آن عامل، چیزی نیست جز درنگ یا وقفه. بعد از هر سه هجا، مکث می‌کنیم. محل مکث‌ها و درنگ‌ها را طبق معمول می‌توان با علامت ویرگول مشخص کرد:

افتادم، افتادم، در آبی، افتادم گر آبی، خوردم من، دلشادم، دلشادم
بر دف نی، بر نی نی، یک لحظه، بیگارم بر خم نی، بر می نی، پیوسته، بنیادم

وحیدیان کامیار این اوزان را ایقاعی می‌نامد و آنها را وزن‌هایی کاملاً متفاوت با وزن کمی معرفی می‌کند. او اعتقاد دارد که «در این نوع اوزان وجود مکث میان هجاها نقش ممیزه دارد؛ یعنی باعث تغییر وزن می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۳۲) او همچنین توضیح می‌دهد که «اوزان ایقاعی از مقوله اوزان موسیقی هستند، اما شاعران فارسی‌زبان از همان آغاز شعر فارسی اشعاری در این گونه اوزان سروده‌اند» (همان، ۳۲).

سرو است آن یا بالا، ماه است آن یا روی زلف است آن یا چوگان، خال است آن یا گوی

(رودکی)

در تعریف ایقاع، وحیدیان از تعریف ابوعلی‌سینا بهره می‌گیرد: «ایقاع، سنجش زمان است به وسیله نقره‌ها [نقره یا ضربه، زدن مضراب به سیم ساز است] اگر این نقره، نغمه موسیقی را ایجاد کند، در این صورت وزن را وزن موسیقایی نامند و اگر نقره‌ها معرف تعداد و چگونگی هجاهای کلمات باشند، وزن شعری به وجود می‌آید» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳: ۳۳۱).

وحیدیان در تبیین نظر خود ابتدا به نقد نظرهای دیگران می‌پردازد. وی این نظر شمس قیس را که می‌گوید: «کلام منظومی که تنها از سبب خفیف (هجای بلند) درست شده باشد، خوش‌آیند نیست و مقبول طباع نمی‌آید» نقل می‌کند و هرچند آن را نشانه توجه عروضیان قدیم به این اوزان می‌داند، اما برای آن اعتباری قائل نمی‌شود. به باور او «چون گوش شمس قیس با اوزان کمی مأنوس بوده، این اوزان استثنایی را خوش نیافته و گرنه در حقیقت این اوزان، خوش هستند و کسی چون رودکی که اهل موسیقی بوده و خود چنگ می‌نواخته، در یکی از این اوزان شعر سروده» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳: ۳۲۳). او همچنین نظر خواجه نصیر را مبنی بر اینکه این اوزان ساخته و پرداخته عروضیان است و «عادت عروضیان آن باشد که در این موضع ابیات مرکب از این اجزاء (سبب خفیف = هجای بلند) ایراد کنند» رد می‌کند و با مثال‌های متعدد نشان می‌دهد که این سخن درست نیست (همان، ۳۲۳ و ۳۲۴).

وحیدیان در ادامه نظر دکتر خانلری را مبنی بر اینکه «تعداد تکیه‌های هر یک از مصراع‌های شعری که در یکی از این اوزان سروده شده، دقیقاً با هم برابر هستند» به نقد می‌کشد و نشان می‌دهد که موارد نقض زیادی برای این سخن وجود دارد و نباید تکیه را عامل اصلی شکل‌گیری این اوزان دانست (همان، ۳۲۶-۳۲۴). وی همچنین نظر الول ساتن را، مبنی بر اینکه این اوزان حاصل اعمال قاعده ابدال و تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند هستند، رد می‌کند. به نظر او «الول ساتن ضوابط خاص این نوع قاعده ابدال در شعر فارسی را که شاعران اعمال کرده‌اند ندیده می‌گیرد و به میل خود و به غلط آن را تعمیم می‌دهد؛ زیرا «ابدال دو هجای کوتاه به یک هجای بلند به میزانی محدود و به طور مشروط در شعر فارسی به کار می‌رود؛ اما هیچ‌گاه شاعری از

آن به صورت فوق یعنی سه ابدال در یک مصرع، آن هم در تمام مصرع‌های یک شعر استفاده نکرده است» (همان، ۳۲۸-۳۲۶).
وحیدیان کامیار در کتاب فرهنگ *اوزان شعر فارسی* یازده وزن زیر را به عنوان وزن‌های ایقاعی معرفی می‌کند:

۱. مفعولن مفعولن مفعولن فع ۲. مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۳. مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۴. مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۵. مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۶. مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۷. مفعولن مفعولن مفعولن فع ۸. مفعولن مفعولن مفعولن فع لن ۹. مفعولن فع لن ۱۰. مفعولن فع ۱۱. مفعولن (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۹: ۷۳۰-۷۲۹).

از آنجا که اساس شکل‌گیری وزن در این اوزان، درنگ‌ها و نظم موجود در محل قرارگیری آنهاست، اگر آنها را اوزان «درنگ‌محور» نیز بنامیم، دور از صواب نخواهد بود. برای تأکید و تبیین بیشتر، می‌توان به تفاوت اوزان زیر دقت کرد:

----- مفعولن فع / مفعولن فع

---- مفعولن / مفعولن

چه عاملی موجب تفاوت میان این دو وزن است؟ اگر این دو وزن، کمی بودند باید می‌توانستیم بر اساس تفاوت چیدمان هجاهای کوتاه و بلند، این تفاوت را توضیح دهیم، امری که در این جا به دلیل نبود دو نوع هجا امکان ندارد؛ چنان‌که آشکار است در این جا، تفاوت در مکان درنگ‌ها، عامل تفاوت وزن شده است.

وزن‌هایی با درنگ اختیاری

در این وزن‌ها، درنگ شعری، نقش مکمل و یاریگر وزن را بر عهده دارد. در این جا، رعایت نکردن درنگ‌ها، وزن شعر را مخدوش نمی‌کند، اما رعایت آن‌ها، بر موسیقی شعر می‌افزاید. اگرچه این درنگ‌ها، گاه در پایان ارکان عروضی قرار می‌گیرند و به این ترتیب، بر نمود آوایی این ارکان می‌افزایند، همواره عامل اصلی وقوع آنها، معنای شعر است. خواننده، در هنگام خواندن شعر برای خود یا دیگری، سعی می‌کند با درنگ‌های به‌موقع، معنای شعر را بهتر درک و بیان کند. اما در هنگام رعایت این درنگ‌ها ناگاه متوجه می‌شود که اگرچه هدف اصلی از این درنگ‌ها، درک و انتقال معنا بوده است، ترتیب و چیدمان آنها، نوعی نظام موسیقایی نیز ایجاد کرده است. مخاطب این شعرها، در حقیقت با دو نوع موسیقی روبه‌رو می‌شود: یکی موسیقی حاصل از نظم هجاهای کوتاه و بلند (وزن عروضی) که این موسیقی فارغ از معنای کلام و شروع و انتهای جملات، در زیر جریان ملفوظ شعر حرکت می‌کند و دیگر، موسیقی حاصل از نظم میان درنگ‌ها که موسیقی طبیعی حاصل از تأکیدهای معنایی و آغاز و پایان جملات است. استفاده از نظم حاصل از چیدمان و ترتیب درنگ‌ها، در ادبیات غرب نیز دیده می‌شود و از عوامل مهم در موسیقی برخی از اشعار شکسپیر به شمار می‌آید (کادن، ذیل مدخل درنگ شعری).

برای مثال در غزل زیر از سعدی، اگرچه وزن دوری نیست و شاعر هیچ اجباری ندارد تا در میانهٔ مصراع درنگ کند، محل درنگ‌ها ثابت و منظم است. محل درنگ‌ها با علامت ستاره مشخص شده است.^۴ برای آنکه تأثیر سلیقهٔ محقق، در خوانش شعر به حداقل برسد، این غزل از نسخه خرمشاهی نقل می‌شود. در این نسخه، محل درنگ‌های این غزل با علامت ویرگول مشخص شده است.

در این جا، تأکید بر این نکته ضروری است که هر خواننده بسته به برداشت و نظر خود ممکن است این غزل را به گونه‌های متفاوت دیگری بخواند. در حقیقت، این نظام درنگی، فقط امکانی موسیقایی است که می‌توان از آن بهره برد یا آن را رها کرد.

ای ساربان آهسته رو* کآرام جانم می‌رود	وآن دل که با خود داشتم* با دلستانم می‌رود
من مانده‌ام مهجور از او* بیچاره و رنجور از او	گویی که نیشی دور از او* دراستخوانم می‌رود
گفتم به نیرنگ و فسون* پنهان کنم ریش درون	پنهان نمی‌ماند که خون* بر آستانم می‌رود

محمل بدار ای ساربان* تندی مکن با کاروان
 او می رود دامن کشان* من زهر تنهایی چشان
 برگشت یار سرکشم* بگذاشت عیش ناخوشم
 با آن همه بیداد او* وین عهد بی بنیاد او
 بازآی و بر چشم نشین* ای دلستان نازنین
 شب تا سحر می نغوم* و اندرز کس می نشنوم
 گفتم بگریم تا ابل* چون خر فروماند به گل
 صبر از وصال یار من* برگشتن از دلدار من
 در رفتن جان از بدن* گویند هر نوعی سخن
 سعدی فغان از دست ما* لایق نبود ای بی وفا

(غزل ۲۶۸: ۴۵۶)

محل درنگ‌ها در این شعر ۲۶ مصراع (سیزده‌بیتی) که هر مصرع آن از ۱۶ هجا تشکیل شده، بدین ترتیب است: در تمام این ۲۶ مصراع، بعد از هجای ۸ درنگ وجود دارد. این درنگ‌ها با چنین نظم دقیقی، توانایی ایجاد هارمونی آوایی و نظامی آهنگین را دارند. در رجز مثنی‌سالم و هزج مثنی‌سالم، می‌توان نمونه‌های زیادی برای اشعار ۱۶ هجایی یافت که وزن غیردوری دارند، ولی بعد از هجای هشتم آنها درنگ واقع می‌شود.

درنگ قبل از قافیه یا ردیف نیز از درنگ‌های رایج در شعر فارسی است. زمانی که ردیف، اسمی یا طولانی باشد، این درنگ بیشتر واقع می‌شود: (در خوانش غزل‌های حافظ، برای آنکه تأثیر سلیقه محقق، کمرنگ شود، از قرائت آقای محمد نوری گوینده رادیو، در نرم‌افزار دُرَج استفاده شد).

درد ما را نیست درمان* الغیاث
 هجر ما را نیست پایان* الغیاث

- U - * - - U - - - U - - U - * - - U - - - U -

دین و دل بردند و قصد جان کنند
 در بهای بوسه‌ای جانی طلب
 خون ما خوردند این کافردلان
 همچو حافظ روز و شب بی خویشتن

الغیاث از جور خوبان* الغیاث
 می‌کنند این دلستانان* الغیاث
 ای مسلمانان* چه درمان* الغیاث
 گشته‌ام سوزان و گریان* الغیاث

(غزل ۹۶: ۱۴۴)

در این غزل پنج‌بیتی، در تمامی ابیات، قبل از ردیف، یعنی بعد از هجای هشتم، درنگ قرار دارد. ثابت بودن محل درنگ، نظم آشکاری به این غزل داده است. باید توجه شود که در غزل‌ها، مصرع اول بیت نخست، ساختاری مانند تمام مصراع‌های دوم دارد. در زیر، نمونه‌ای دیگر از این ساختار در غزلی دیگر از حافظ مشاهده می‌شود:

گل بی رخ یار * خوش نباشد	بی باده بهار * خوش نباشد
-- U -- * U - U U --	-- U -- * U - U U --
طرف چمن و طواف بستان	بی لاله‌عذار * خوش نباشد
رقصیدن سرو و حالت گل	بی صوت هزار * خوش نباشد
با یار شکرلب گل اندام	بی بوس و کنار * خوش نباشد
هر نقش که دست عقل بندد	جز نقش نگار * خوش نباشد
جان نقد محقر است * حافظ	از بهر نثار * خوش نباشد

(غزل ۱۶۳: ۳-۱۸۲)

در ادامه به بررسی ساختارهایی خواهیم پرداخت که دارای بیش از یک درنگ هستند. غزل زیر از حافظ، دو درنگ اصلی در هر مصراع دارد. می‌توان گفت که نظام درنگ‌ها در این غزل، از به هم پیوستن دو نظام قبل ایجاد شده است: درنگ در وسط مصراع و درنگ قبل از قافیه یا ردیف.

سمن‌بویان * غبار غم * چو بنشینند * بنشانند	پری رویان * قرار از دل * چو بستیزند * بستانند
به فتراک جفا دل‌ها * چو بر بندند * بر بندند	ز زلف عنبرین جان‌ها * چو بگشایند * بفشانند
--- U * --- U * --- U --- U	--- U * --- U * --- U --- U
به عمری یک نفس با ما * چو بنشینند * برخیزند	نهال شوق در خاطر * چو برخیزند * بنشانند
سرشک گوشه‌گیران را * چو دریابند * در یابند	رخ مهر از سحرخیزان * نگردانند * اگر دانند
ز چشم لعل رمانی * چو می‌خندند * می‌بارند	ز رویم راز پنهانی * چو می‌بینند * می‌خوانند
دوای درد عاشق را * کسی کو سهل پندارد	ز فکر آنان که در تدبیر درمانند * درمانند
چو منصور از مراد آنان * که بردارند * بر دارند	بدین درگاه حافظ را * چو می‌خوانند * می‌رانند
در این حضرت چو مشتاقان * نیاز آرند * نیاز آرند	که با این درد اگر در بند درمانند * درمانند

(غزل ۱۹۴: ۱۹۸)

در این غزل شانزده‌مصراع، درنگ‌ها بدین ترتیب قرار گرفته‌اند: در یازده مصراع (که زیر آنها خط کشیده شده است) محل درنگ‌ها دقیقاً یکسان است: بعد از هجای ۸ و بعد از هجای ۱۳ درنگ قرار دارد. در دو مصراع بیت اول، علاوه بر درنگ‌های بعد

از هجاهای ۸ و ۱۳، بعد از هجای ۴ نیز درنگ دیده می‌شود. در مصراع دوازده و مصراع شانزده، فقط درنگ بعد از هجای ۱۳ دیده می‌شود. در مصراع یازدهم، درنگ فقط بعد از هجای ۸ دیده می‌شود.

در نتیجه می‌توان گفت که در این غزل، محل درنگ‌ها در ۸۱ درصد مصراع‌ها، ثابت بوده و بعد از هجاهای ۸ و ۱۳ است. سه مصراع باقی‌مانده که ۱۹ درصد باقی این غزل را تشکیل می‌دهد، حالت‌های ناقص این الگو را در خود دارد.

غزل زیر از مولانا از نمونه‌های شاخص کاربرد درنگ در ایجاد موسیقی است. مولوی، پنج درنگ را در هر بیت به کار گرفته است: دو درنگ در مصراع اول و سه درنگ در مصراع دوم. یکسانی محل درنگ‌ها در این غزل به دقت رعایت شده است:

زهی عشق* زهی عشق* که ما راست*خدایا چه نغزست و*چه خوبست و*چه زیباست*خدایا

چه گرمیم* چه گرمیم* از این عشق چو خورشید چه پنهان و* چه پنهان و* چه پیداست* خدایا

-- U U -- U*U -- U*U -- U -- U U -- U*U -- U*U -- U

زهی ماه* زهی ماه* زهی ماه* زهی ماه* همراه که جان را و جهان را* بیاراست* خدایا

زهی شور* زهی شور* که انگیخته عالم زهی کار* زهی بار* که آن جاست* خدایا

فروریخت* فروریخت* شهنشاه سواران زهی گرد* زهی گرد* که برخاست* خدایا

فتادیم* فتادیم* بدان سان که نخیزیم ندانیم* ندانیم* چه غوغاست* خدایا

زهر کوی* زهر کوی* یکی دود دگرگون دگربار* دگربار* چه سوداست* خدایا

نه دامی است* نه زنجیر* همه بسته چرایم چه بند است* چه زنجیر* که برپاست* خدایا

چه نقشی است* چه نقشی است* در این تابه دل‌ها غریب است* غریب است* ز بالاست* خدایا

خموشید* خموشید* که تا فاش نگردید که اغیار* گرفته است* چپ و راست* خدایا

(غزل ۹۵: ۸۴)

در این غزل، جز در مصراع ششم، ترتیب قرار گرفتن درنگ‌ها بدین گونه است: در تمامی مصراع‌های اول، بعد از دو هجای چهارم و هشتم، درنگ قرار دارد. مصراع اول بیت اول غزل، به طور طبیعی از این قاعده بیرون است و ترتیب درنگ در آن چون سایر مصراع‌های زوج است. در تمامی مصراع‌های زوج، بعد از سه هجای چهارم، هشتم و دوازدهم درنگ قرار دارد. به نظر می‌رسد که این مثال‌ها برای نشان دادن نقش درنگ در ساختار موسیقایی شعر فارسی است کافی باشد. اینکه هر شاعر تا چه اندازه از این عنصر بهره گرفته است و چه الگوهایی در چیدمان درنگ در طول یک مصراع وجود دارد، موضوعی است که تحقیقات آینده باید به آن پاسخ دهند.

کارکردهای درنگ‌های شعری

۱. دعوت به تعمق و توجه: درنگ‌ها خواننده را مجبور به مکث می‌کنند؛ سرعت خواندن را پایین می‌آورند و همه‌ی این‌ها گویی نوعی دعوت به تفکر و توجه است. درنگ فضایی است که در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا آنچه را می‌خواند، درونی سازد، تجسم کند، هم‌ذات‌پنداری کند و در یک کلام، موفق به درک و دریافت تجربه شعری شود. این کارکرد

در شعر نو، می‌تواند دلیل برخی از سطر بندی‌ها شمرده شود؛ در حقیقت پایان سطر، جایی است که شاعر به دلیلی از خواننده می‌خواهد درنگ کند؛ مانند شعر زیر از احمد شاملو:

با چشم‌ها

ز حیرت این صبح نابه‌جای
خشکیده بر دریاچه خورشید چارطاق
بر تارک سپیده این روز پابه‌زای
دستان بسته‌ام را
آزاد کردم از
زنجیرهای خواب
فریاد برکشیدم:
«اینک

چراغ معجزه،

مردم!» (شاملو، ۱۳۸۴: ۶۵۳).

۲. تشدید ریتم: در شعر عروضی فارسی، گاه بر خلاف کاربرد اول، از درنگ‌ها برای تشدید ریتم، استفاده می‌شود. در این حالت، از یک سو بسامد و تکرار درنگ از حد معمول بیشتر می‌شود و از سوی دیگر، محل درنگ‌ها در پایان افعال یا ارکان عروضی قرار می‌گیرد؛ به این ترتیب، ریتم موسیقی عروضی با تأثیر موسیقایی درنگ‌ها تقویت و تشدید می‌شود؛ مانند بیت زیر از مولانا:

ای یار ما * دلدار ما * ای عالم * اسرار ما ای یوسف * دیدار ما * ای رونق * بازار ما
مستفعلن * مستفعلن * مستفعلن * مستفعلن مستفعلن * مستفعلن * مستفعلن * مستفعلن

(غزل ۳۵: ۶۴)

نتیجه

درنگ شعری در اشعار عروضی فارسی، اغلب در حدفاصل دو مصراع بیت و در میانه مصراع‌هایی که وزن دوری دارند دیده می‌شود؛ اما گذشته از آن، درنگ‌های درون مصراعی دیگری نیز می‌توان شناسایی کرد. این دسته از درنگ‌ها در دو گروه از وزن‌ها جای می‌گیرند: وزن‌هایی با درنگ اجباری و وزن‌هایی با درنگ اختیاری. اوزانی که درنگ اجباری دارند، مانند سایر اوزان شعر فارسی از دو هجای کوتاه و بلند تشکیل نشده‌اند و برای اینکه وزن آنها به‌درستی شنیده و درک شود، باید محل وقوع درنگ‌ها را به‌درستی رعایت کرد. اما در اوزانی که درنگ اختیاری دارند، درنگ‌ها نقش مکمل و یاریگر وزن را ایفا می‌کنند و رعایت آنها بر موسیقی شعر می‌افزاید. در این دسته از اوزان، رایج‌ترین جایگاه وقوع درنگ، در وسط مصراع و قبل از قافیه یا ردیف است. برای درنگ‌های شعری، می‌توان کاربردهای نیز قائل شد که مهم‌ترین آنها دعوت به تعمق و توجه و تشدید ریتم است.

پی‌نوشت‌ها

۱- در زبان لاتین به معنای قطع کردن است.

۲- Cudden

۳- از آنجا که هجای کشیده را معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است، در این مبحث از آن یاد نشد.

۴- به این دلیل که استفاده از علامت دو خط عمودی با حرف الف فارسی تشابه شکلی ایجاد می‌کند، از علامت ستاره استفاده شد.

منابع

- ۱- طیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی*، چ ۱، تهران: نیلوفر.
- ۲- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳). *وزن شعر فارسی*، چ ۶، تهران: توس.
- ۳- شاملو، احمد (۱۳۸۴). *مجموعه اشعار*، چ ۶، تهران: نگاه.
- ۴- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۵). *کلیات سعدی*، به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی، چ ۱، تهران: ناهید.
- ۵- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). *فرهنگ عروضی*، چ ۳، تهران: فردوسی.
- ۶- حافظ، خواجه شمس‌الدین (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*، به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، چ ۴، تهران: اساطیر.
- ۷- مولوی (۱۳۷۴). *کلیات دیوان شمس*، مطابق نسخه تصحیح شده بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۱، تهران: ربیع.
- ۸- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۳). «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *جستارهای ادبی*، شماره ۶۶، ص ۳۴۸-۳۲۳.
- ۹- _____ (۱۳۸۹). *فرهنگ اوزان شعر فارسی*، چ ۱، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ۱۰- _____ (۱۳۸۳). «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی»، *ادبیات فارسی* (دانشگاه آزاد مشهد)، شماره ۱ و ۲، ص ۳۴-۱۹.
- ۱۱- نرم‌افزار درج، شرکت مهر ارقام رایانه.

12. Caesura. (2012). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/700873/caesura>

13. Cuddon, A. J (revised by C. E. Preston). (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin books.