وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز

به کوششِ

امید طبیب‌زاده

وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز

(مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی
وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن
زبان‌شناسی ایران: ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)

به کوششِ

امید طبیب‌زاده
(دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان)

فرهنگستان زبان و ادب فارسی
نشر آثار / تهران ۱۳۹۰

وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز

به کوشش: **امید طبیب‌زاده**

ویرایش فنّی: **آذر کلهر**

حروف‌نگار و صفحه‌آرا: **نرگس عباسپور**

چاپ اوّل: **۱۳۹۰**

شمار: **۱۰۰۰ نسخه**

قیمت: **۱۵۰۰۰۰ ریال**

لیتوگرافی و چاپ: **کاوا**

شابک: **۵-۱۲-۶۱۴۳-۶۰۰-۹۷۸**

ISBN: **978-600-6143-12-5**

نشانی: **تهران، بزرگراه شهید حقّانی، بعد از ایستگاه مترو، مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی**

صندوق پستی: ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵

تلفن: **۴۸-۸۸۶۴۲۳۳۹ (۰۲۱)**؛ دورنگار: **۸۸۶۴۲۵۰۰ (۰۲۱)**

وب‌گاه: **www.persianacademy.ir**

حق چاپ محفوظ است.

فهرست‌نویسی پیش از انتشار کتابخانهٔ ملّی جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه	هم‌اندیشی شعر فارسی و زبان‌شناسی (۱۳۸۹: تهران)
عنوان و نام پدیدآور	وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (مجموعه سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹) / به کوشش امید طبیب‌زاده
مشخّصات نشر	تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر اثار، ۱۳۹۰.
مشخّصات ظاهری	۳۴۰ ص. جدول، نمودار.
فروست	فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛ ۸۸.
شابک	۵ ۱۲ ۶۱۴۳ ۶۰۰ ۹۷۸ : ۱۵۰۰۰۰ ریال
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا
موضوع	عروض فارسی کنگره‌ها
شناسهٔ افزوده	طبیب‌زاده، امید، ۱۳۴۰
شناسهٔ افزوده	فرهنگستان زبان و ادب فارسی
رده‌بندی کنگره	PIR۳۵۵۹ ۱۳۹۰ ۸م
رده‌بندی دیویی	۸۱۵٫۰۴۱
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملّی	۲۶۱۰۰۱۳

فهرست مطالب

پیشگفتار		۱
سنّت، توصیف و نظریه در عروض فارسی	امید طبیب‌زاده	۳
یادگار زریران نثر توأم با شعر	ژاله آموزگار	۴۳
ضرورت وزنی و اهمّیت آن در شعر فارسی و عربی و تأثیر آن در اعتدال وزنی	علی‌اصغر قهرمانی مقبل	۶۱
سکتهٔ عروضی	سیروس شمیسا	۹۱
پاره‌ای ملاحظات تاریخی در عروض فارسی	یدالله ثمره و مهری قره‌گزی	۱۰۱
دایره‌ای با ۱۸۰ وزن	ابوالحسن نجفی	۱۱۳
دو نوع وزن در زبان فارسی؛ تفاوت‌های رده‌شناختی و شباهت‌های تاریخی	امید طبیب‌زاده	۱۲۳
وزن فهلویات	علی‌اشرف صادقی	۱۳۷
اوزان شعر در غزلیات سعدی	احمد سمیعی گیلانی	۱۴۹
عروض و موسیقی شعر ه. الف. سایه	محمدجواد عظیمی	۱۶۹
آهنگ در شعرهای سپیدِ احمد شاملو	سعید رضوانی	۲۱۳
وزن شعر عامیانهٔ کُردی و جایگاه آن در ادبیات نوشتاری در مقایسه با وزن شعر عامیانهٔ فارسی	آمر طاهر احمد	۲۲۳
بررسی شعر هجایی ترکی آذری براساس نظریهٔ وزنی	لیلا ضیا مجیدی	۲۴۳
بازنمایی بصری کمیت‌های هجا و دیرند: ابزار تحلیل تطبیقی ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی	نگار بوبان	۲۵۹
عروض منظوم صدرالشّریعه	محسن ذاکرالحسینی	۲۸۹
میزگرد عروض		۳۰۷

پیشگفتار

چند سال پیش استاد ابوالحسن نجفی مجموعهٔ ارزشمندی را با عنوان *وزن شعر عربی و تأثیرات آن در شعر مسلمانان* (جانسون و اوتاس ۱۹۹۴)، که حاوی مقالاتی از محققان عروض‌دان غربی بود در اختیارم گذاشت. این مجموعهٔ کم‌نظیر که به همّت دو عروض‌دان صاحب‌نام، لارس جانسون آلمانی و بو اوتاس سوئدی، منتشر شده بود مشتمل بر جدیدترین دستاوردهای پژوهشگران بنام مغرب‌زمین در زمینهٔ وزن شعر عروضی در زبان‌های عربی و فارسی و ترکی بود. مطالعهٔ مقالات آن مجموعه برای من بسیار مغتنم و سودمند بود، اما مقالات مربوط به عروض فارسی در آن مجموعه درعین‌حال توجه مرا به مشکلی جلب کرد که در اغلب تحقیقات مربوط به عروض فارسی، چه در آن مجموعه و چه در تحقیقات خودمان، به چشم می‌خورد، و آن بی‌اطلاعی محققان از کارهایی است که در حوزه‌های گوناگون عروض جدید فارسی صورت گرفته است. از همان زمان به این فکر افتادم که مجموعه‌ای از مقالات صاحب‌نظران را در زمینهٔ عروض فارسی و مسائل مرتبط به آن گردآوری کنم که هم مشتمل بر آخرین دستاوردهای مربوط به عروض فارسی باشد و هم معرّف زمینه‌های گوناگون در مطالعات عروض جدید فارسی. چنین مجموعه‌ای همچنین می‌توانست بنیاد مناسب و محکمی برای آغاز مطالعات نظری و رده‌شناسی در حوزهٔ وزن شعر در زبان فارسی فراهم

آورد. این فکر را با استاد ابوالحسن نجفی در میان گذاشتم و وقتی دیدم که ایشان هم بر ضرورت گردآوری چنین مجموعه‌ای تأکید دارند، پیشنهاد برگزاری سمینار یا هم‌اندیشی وزن شعر فارسی را به آقای دکتر مصطفی عاصی، رئیس وقت انجمن زبان‌شناسی ایران، تقدیم کردم. ایشان با روی گشاده با پیشنهاد بنده موافقت کردند، و بالاخره در روزهای پنجشنبه و جمعه ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹، هم‌اندیشی «وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی» به همت انجمن زبان‌شناسی ایران و با شرکت جمعی از پژوهشگران حوزهٔ عروض و وزن شعر در محل بنیاد ایران‌شناسی در تهران برگزار شد. مجموعهٔ حاضر شامل سخنرانی‌ها و مباحثات و میزگردی است که در آن هم‌اندیشی عرضه شد. در اینجا لازم می‌دانم نهایت امتنان و قدردانی خود را از آقای دکتر مصطفی عاصی که از هیچ کوششی برای هرچه بهتر برگزار شدن این هم‌اندیشی فروگزار نکردند وهمچنین با چاپ مقالات هم‌اندیشی در مجموعهٔ حاضر موافقت کردند بیان دارم. از استادان ارجمند آقای احمد سمیعی و آقای دکتر محمدرضا نصیری که با پیشنهاد من مبنی بر چاپ مقالات حاضر در فرهنگستان زبان و ادب فارسی موافقت کردند، سپاسگزاری می‌کنم. از سرکار خانم آذر کلهر ویراستار فنی مجموعهٔ حاضر که برای چاپ این مجموعه متحمّل زحمات بسیاری شدند نهایت امتنان و تشکر را دارم. و بالاخره از استادم ابوالحسن نجفی که با دقّت فراوان بر کار هم‌اندیشی و نیز بازبینی و ویرایش مقالات نظارت داشتند سپاسگزارم.

امید طبیب‌زاده

سنّت، توصیف و نظریه در عروض فارسی

امید طبیب‌زاده

امروزه وقتی که سخن از بررسی وزن شعر در چهارچوب مطالعات زبان‌شناسی به میان می‌آید، پیش و بیش از هرچیز مسئلهٔ رویکردهای نظری گوناگون و نیز رده‌بندی وزن‌های متفاوت شعر جهان به ذهن متبادر می‌شود. امّا واقعیّت این است که تا مبنای توصیفی مشروح و دقیقی در بررسی موضوعات زبانی در دست نباشد، پرداختن به مباحث نظری و رده‌شناختی، کاری بیهوده خواهد بود. مطالعات زبان‌شناسی در هر حوزه‌ای، عموماً و منطقاً، با نقد همه‌جانبه و تصفیهٔ بی‌امان بحث‌های سنّتی آغاز می‌شود، سپس نوبت به طرح مباحث مفصّل و روشمند و داده‌بنیاد توصیفی می‌رسد، و تازه، پس از آن، پای چهارچوب‌های نظری و رده‌شناختی به‌میان می‌آید تا براساس اصطلاحات دقیق و همگن آنها تشابهات و تفاوت‌های وزن‌های گوناگون جهان در چهارچوب‌های مشخّصی از مفاهیم انتزاعی و روابط نظری توضیح داده شود. در ایران ابتدا پرویز ناتل خانلری با چاپ اثر باارزش خود، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی* (۱۳۲۷)، باب مطالعات علمی در عروض جدید فارسی را گشود، سپس استاد مسعود

فرزاد (۱۳۴۵؛ ۱۳۴۹پ) روش جدیدی در بررسی اوزان شعر فارسی پیشنهاد کرد، و باز خانلری با چاپ تحقیق بنیادین خود در باب عروض، *وزن شعر فارسی* (۱۳۳۷)، و نیز با تدریس مبانی عروض در گروه ادبیات فارسیِ دانشگاه تهران، نخستین ضربه‌ها را بر پیکر عروض سنّتی وارد آورد، و بالاخره استاد ابوالحسن نجفی با انتشار مقالهٔ «اختیارات شاعری» (۱۳۵۲) و نیز با تدریس عروض، به عنوان شاخه‌ای از مطالعات زبان‌شناسی فارسی درگروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران، عروض جدید را پایه‌ریزی کرد و اقتدار بی‌چون‌وچرای بحث‌های سنّتی را متزلزل ساخت. تا پیش از تحقیقات خانلری و نجفی، مطالعات مربوط به عروض فارسی محدود بود به ازبرکردن نام‌های عجیب‌وغریبِ بحرها و وزن‌های عروض سنّتی، یا تلاش بی‌حاصل در توجیه چگونگی اشتقاق اوزان فارسی از بحرها، و بحرها از دوایر عروضیِ عرب و غیره. زحافات متعدّد و بی‌اساس و اصطلاحات هول‌انگیز این عروض چنان دست‌وپاگیر و گیج‌کننده بود که استفاده از عروض را در دیگر مباحثِ توصیفیِ زبان‌شناسی عملاً غیرممکن می‌ساخت، امّا با چاپ آثار مربوط به عروض جدید و مخصوصاً مقالهٔ «اختیارات شاعری» نوشتهٔ ابوالحسن نجفی، که برای نخستین بار قواعد حذف همزهٔ آغازی و چگونگی تغییر کمّیّت مصوّت‌های پایانی کلمه را و نیز کاربردِ دو اختیار شاعری ساده را، که می‌توان جانشین خیل زحافات بی‌حاصل عروض عربی کرد، مطرح ساخت، دور مطالعات توصیفی در وزن شعر فارسی آغاز شد، و با انتشار مجموعه‌ای از مقاله‌ها و کتاب‌های محقّقانهٔ دیگر تا به امروز ادامه یافت (مثلاً نجفی ۱۳۵۹؛ شمیسا ۱۳۵۴؛ ۱۳۶۶؛وحیدیان کامیار ۱۳۵۶؛ ۱۳۵۷). با این‌همه هنوز هم موانعی اساسی در راه پرداختن به مسائل نظری و رده‌شناختی در عروض فارسی وجود دارد. عروض سنّتی همچنان حاکم بلامنازع در گروه‌های ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ایران است، و در گروه‌های زبان‌شناسی نیز متأسّفانه دیگر توجّه چندانی به عروض جدید نمی‌شود؛ ازین گذشته سؤالات بسیار

مهمّی نیز در زمینهٔ عروض جدید وجود دارد که بی‌پاسخ مانده است. این مجموعه، چنان‌که گفتیم شامل مقالاتی است که به صورت سخنرانی در هم‌اندیشیِ «وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی» (برگزارشده در پنجشنبه و جمعه ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹، به همّت انجمن زبان‌شناسی ایران) ارائه شد. در این مقالات کوشیده‌ایم تا ضمن نقد صریح عروض قدیم، به موضوعات بنیادی عروض جدید بپردازیم و به سؤال‌هایی پاسخ دهیم که برای بسیاری از علاقه‌مندان به عروض جدید مطرح بوده است؛ درعین‌حال کوشیده‌ایم تا وزن عروضی فارسی را از جهات گوناگون بررسی کنیم و از طریق مقایسهٔ آن با وزن عروضی عربی و چند وزن غیرعروضی دیگر، همچون وزن فهلویات، وزن شعر عامیانهٔ فارسی، وزن شعر عامیانهٔ کردی و وزن شعر ترکی آذربایجانی، تصویری هرچه جامع‌تر از ویژگی‌های آن به‌دست دهیم. در آنچه به دنبال می‌آید، ضمن معرّفی اجمالی مقالات مجموعهٔ حاضر، منطق حاکم بر انتخاب مقالات و نحوهٔ چینش آنها را شرح می‌دهیم.

۱. ضرورت نظریه

پرداختن به هر مبحثی از مباحث علوم انسانی، و من‌جمله علوم ادبی، بی‌استعانت از نظریه امکان‌پذیر نیست، و کسانی که تصوّر می‌کنند می‌توانند بدون هیچ نظریهٔ خاصّی به بررسی موضوعی از موضوعات این حوزه بپردازند، درواقع یا از همان روشی پیروی می‌کنند که روش قدمایی یا سنّتی نامیده می‌شود، و یا اینکه دست‌بالا از تلفیق آشفتهٔ چند نظریهٔ گوناگون، آن هم بی‌آنکه خود متوجّه این تلفیق باشند، بهره می‌جویند. در این معنا روش سنّتی، خود نیز نوعی نظریه است، اما نظریه‌ای که فاقد روش‌شناسی مشخص، و اصطلاحات همگن و تعاریف دقیق و یکدست برای مفاهیم خود است. روش سنّتی در حوزهٔ مطالعات زبانی مشخّصات دیگری نیز دارد، مثلاً اینکه مبتنی بر انبوه شواهد زبانی که توصیف می‌کند نیست، یا بیش از آنکه درصدد توصیف زبان براساس شواهد واقعی موجود باشد، می‌کوشد تا قواعد و اصولی را برای آن زبان تجویز کند که مربوط به زبانی

دیگر است و غیره. اولین بحث ما نیز در این مجموعه به اهمیت و لزوم نظریه برای توصیف وزن شعر اختصاص دارد. می‌دانیم که عروض سنتی شعر فارسی تحت‌تأثیر و به دنبال عروضی که خلیل بن احمد برای زبان عربی پایه‌ریزی کرده بود پدید آمده است. بنابراین در پاسخ به این سؤال ابتدایی و مهم که الگو یا سرمشقِ نظریِ ایرانیان برای تدوین نظام عروضی شعر فارسی، و نه البته خود شعر فارسی، چه بوده است، با قطعیّت می‌توان پاسخ داد که انگارهٔ خلیل بن احمد. اما حال سؤال مهم‌تر دیگری مطرح می‌شود و آن اینکه خود نظام عروضی عرب چگونه و براساس کدام الگوی نظری پدید آمده است؟ آیا اصلاً این الگو که کارایی و کمالِ بی‌نظیر آن قرن‌ها مورد قبول و مایهٔ حیرت محقّقان حوزهٔ عروض و وزن شعر عرب بوده، یک‌شبه و صرفاً به‌یمنِ نبوغ دانشمندی چون خلیل بن احمد شکل گرفته است، یا در اینجا نیز باید در جست‌وجوی سرمشق یا الگویی نظری برای آن برآمد؟ با دانشی که درحال حاضر داریم نمی‌توان پاسخ قطعی به چنین سؤالی داد، امّا از یک‌سو راه گمانه‌زنی همواره باز است، و از سوی دیگر ناگزیر از گمانه‌زنی هستیم، زیرا بدون گمانه‌زنی‌های گوناگون و سنجش آنها با هم و با واقعیّات موجود و دستاوردهای جدید، هرگز نمی‌توان به نظریهٔ محکم و قابل‌اعتمادی دست یافت. آغاز تمام علوم در هاله‌ای از ابهام نهفته است، امّا این امر مانع از تلاش محقّقان در واپس راندن آن هالهٔ ابهام‌آمیز تاریخی نبوده است. اوّلین مقالهٔ این مجموعه به معرّفی یکی از مستندترین و مستدل‌ترینِ این گمانه‌زنی‌ها اختصاص دارد.

دکتر فتح‌الله مجتبائی[1] تصریح می‌کند که پدید آمدن سه علمِ گوناگونِ نحو و لغت و عروض در میان مسلمانان و گسترش سریع آن در طول یکی دو سده در آثار

---

۱. قرار بر این بود که آقای دکتر فتح‌الله مجتبائی با مقاله‌ای با عنوان «عروض ودایی و عروض عربی» در این هم‌اندیشی شرکت داشته باشند، اما متأسّفانه به‌علّت کسالتی که برایشان پیش آمد از محضر ایشان محروم ماندیم. نگارنده خود دست‌نویس مقالهٔ ایشان را در آن هم‌اندیشی قرائت کرد، و مطالب این بخش را نیز براساس همان دست‌نویس و بخش‌هایی از کتاب ارزشمند ایشان با عنوان *نحو هندی و نحو عربی: همانندیها در تعریفات، اصطلاحات و طرح قواعد* (۱۳۸۳) تهیّه کرده است.

دانشمندانی چون خلیل بن‌احمد و سیبویه نمی‌توانسته نتیجهٔ رشد طبیعی آنها در آن زمان کوتاه بوده باشد. به اعتقاد وی اگر سرمشقی در دست نمی‌بود، ممکن نبود که مثلاً صرف و نحو بدان تفصیل و اتقان که در *الکتاب* سیبویه آمده است برای عربی نوشته شود. اقوام عرب جاهلی نه هیچ‌گونه دانشی از قواعد نحو و اصول اشتقاق داشتند، و نه اساساً نیازمند به چنین دانشی بودند. این نیاز به طریق‌اولی در میان مردمان غیرعرب‌زبانی پدید آمد که مخصوصاً پس از سقوط بنی‌امیه، هم خواهان شرکت داشتن در ساختار سیاسی حکومت و سهم داشتن هرچه بیشتر از قدرت بودند، و هم درعین حال بهره‌مند از مواریث علمی و فرهنگی کهنی بودند که حکمرانان عرب غالباً بهره‌ای از آن نداشتند؛ یعنی در میانِ نومسلمانان غیرعرب و مخصوصاً موالی ایرانی. می‌دانیم که نواحی شرقی ایران تا مرزهای چین، قرن‌ها مسکن و مأوای ایرانیان بودامذهبی بوده که بعدها مسلمان شدند و مواریث فرهنگی خود را به این مدنیّت نو منتقل کردند. این ایرانیان که به طرق گوناگون با معارف و دانش‌های هندی در زمینه‌های گوناگونی همچون صرف و نحو و عروض آشنا شده بودند، از همین نظریه‌ها در مقام سرمشق‌های نظری برای توصیف و تدوین صرف و نحو و عروض عربی استفاده کردند. شواهد بسیاری دالّ بر همانندی‌های متعدّد میان نحو هندی و عربی وجود دارد، و این شواهد چندان است که نمی‌توان به‌سادگی آن را حاصل تصادف و توارد دانست. باید توجّه داشت که در اینجا مطلقاً سخن از تشابه میان دو زبانِ کاملاً متفاوت و ناخویشاوندِ عربی و هندی نیست، بلکه گفت‌وگو از تشابه میان نظریهٔ دستوری و وزنی مشابهی است که توصیف صرف و نحو و عروضِ این هر دو زبان بر آن استوار است. حلقهٔ رابط و واسط میان مراحل اوّلیهٔ تکوین علم نحو در میان مسلمانان و آنچه هندوان در این موضوع حاصل کرده بودند محیط فکری و فرهنگی ایران و مواریث علمی و آموخته‌های موالی ایرانی بوده است. به‌عبارت دیگر، دانشمندان ایرانی‌نژادی که عمدتاً از

موالی ساکن بصره و کوفه بودند و سال‌ها به کارهای دفتری و دیوانی در دستگاه خلافت اشتغال داشتند همچون پلی ارتباطی میان دانش هندی و زبان عربی عمل کردند، و صرف و نحو و عروض عربی را براساس انگاره‌های هندی به‌وجود آوردند. شواهد تاریخی بسیاری در اثبات وجود دانش هندی در میان دانشمندان ایرانی پیش از اسلام وجود دارد، مثلاً اینکه در زمان شاپور اوّل، پادشاه ساسانی، کتاب‌هایی در صرف و نحو و قواعد زبانِ سنسکریت از این زبان به زبان پهلوی ترجمه شده بود تا هیربدان مزداپرست را در فهم *اوستا* و تعلیم و تعلّم آن یاری دهد و برای ایشان سرمشقی باشد تا قواعد و احکام زبان اوستایی را، که خواهر همزاد زبان وداهاست، براساس آن تنظیم کنند. دیگر اینکه در اکتشافات باستان‌شناسی قرن بیستم نیز، در نواحی شرق خراسان قدیم، آثار بودایی فراوانی از جمله قطعاتی از کتاب معروف *کاتنتره* در نحو و قواعد سنسکریت به‌دست آمده است. گذشته از اینها، شواهد بسیاری نیز در همانندی‌های اصطلاحات و مفاهیم و علائم میان دو عروض هندی و عربی وجود دارد که همگی مبیّن پیوند ساختاری میان این دو نظام توصیفی است. از جملهٔ این تشابهات می‌توان به اصطلاحات کم‌وبیش همانندی اشاره کرد که هردو نظام عروضی برای مفاهیمی چون «سبب» و «وتد» به‌کار می‌برده‌اند، یا به علامت‌های یکسانی که هردو برای نمایش هجاهای ثقیل و خفیف به‌کار می‌برده‌اند، و غیره. این همانندی‌ها که تعداد آنها کم هم نیست، نشان می‌دهد که خلیل‌بن احمد، که به‌احتمال بسیار تباری ایرانی هم داشته است، به‌خوبی از قواعد عروض هندی آگاه بوده است[۱].

می‌توان گفت که شعر کلاسیکِ فارسی «عروضی‌بودن» یا «کمّی‌بودن» خود را مدیون شعر عربی است، امّا این شعر درعین‌حال از ویژگی‌های خاصّی نیز برخوردار است که

---

۱. برای آشنایی با نظرات متفاوت دیگر در مورد چگونگی شکل‌گیری عروض عربی، رجوع شود به اظهارات دکتر علی اشرف صادقی و دکتر علی اصغر قهرمانی مقبل در مباحث پایانی میزگرد عروض در همین مجموعه.

ریشه در مسائل گوناگونی همچون سلایق هنری و عادات وزنی ایرانیان و نیز ساخت آوایی و واجی خاص زبان فارسی دارد. به‌رغم تأثیری که شعر فارسی از وزن شعر عربی گرفته است، تفاوت‌های آشکار بسیاری میان وزن این دو شعر وجود دارد: مثلاً وزن‌های پرکاربرد بسیاری در شعر عربی هست که در شعر فارسی از زمرهٔ اوزان نامطبوع قلمداد می‌شود، و بالعکس؛ یا زحافات بسیار پرکاربردی در برخی اوزان عربی وجود دارد، که هیچ‌گونه کاربردی در همان اوزان در شعر فارسی ندارد، و باز هم بالعکس؛ یا اختیارات شاعریِ متعدّدی در شعر عربی هست، که این اختیارات کوچک‌ترین نقشی در شعر فارسی ندارد. یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که توجّه محقّقان عروض را مخصوصاً در دوره‌های متأخّر به خود جلب کرده، توضیح دقیق همین ویژگی‌های شعر فارسی و تفاوت‌های آن با شعر عروضی عربی بوده است، و چنان‌که اشاره شد، یکی از راه‌های پرداختن به این گونه بحث‌ها بررسی سنّت‌های شعری ایرانیان در دوره‌های پیش از اسلام و یکی دو قرن آغازین اسلامی در ایران است.

۲. شعر پیش از اسلام

می‌دانیم که از دوره‌های پیش از اسلام در ایران، اشعار چندانی برجای نمانده است. دکتر ژالهٔ آموزگار در توضیح این امر دلایلی را متذکر می‌شود، ازجمله اینکه سنّت‌های شفاهی در ایران باستان بر سنّت‌های مکتوب، سیطرهٔ بی‌چون‌وچرایی داشته، و دیگر اینکه در ایران پیش از اسلام اشعار با ساز و آواز همراه بوده و با تحریم موسیقی در دوره‌های اسلامی و نیز رواج شعر عروضی در این دوره، این اشعار خودبه‌خود از رونق و رواج افتاده است (← آموزگار، ۱۳۸۷: ۳۲۴ تا ۳۸۳). او در اوّلین مقالهٔ این مجموعه با عنوان «یادگار زریران؛ نثر توأم با شعر» به بررسی یکی از اشعار ایرانیِ باقی‌مانده از دوران پیش از اسلام، یعنی *منظومهٔ یادگار زریران*، می‌پردازد، امّا پیش از پرداختن به این

منظومه، به‌اختصار دربارهٔ تاریخچهٔ شعر و وزن شعر در دوران باستان و میانهٔ ایران سخن می‌گوید و در جست‌وجوی نشانه‌هایی از نظم و وزن، به معرّفی و تحلیل متون گوناگونی چون سنگ‌نوشته‌های هخامنشی، متون اوستایی و مخصوصاً گات‌ها و بخش‌هایی از یشت‌ها، سروده‌های مانوی به زبان‌های پارتی و پارسی میانه و بالاخره اشعار باقی‌مانده به زبان پهلوی می‌پردازد. سپس تصریح می‌کند که *یادگار زریران*، به‌عنوان کهن‌ترین نمایشنامهٔ ایرانی دراصل منظومه‌ای بوده است به زبان پارتی و آنچه امروزه در دست ماست نثری است توأم با نظم به زبان و خطِ پهلوی. امیل بنونیست (۱۹۳۲) وزن این منظومه را هجایی، و بو اوتاس (۱۹۷۵) وزن آن را ضربی یا تکیه‌ای دانسته است و دکتر آموزگار دراین میان دیدگاه جدیدتر دوم را بیشتر مقرون به صواب می‌داند. دستاوردهای جدید و شواهد موجود نیز بیشتر مؤیّد نظر اوتاس است (نیز رک. خالقی مطلق ۱۳۶۹؛ ابوالقاسمی ۱۳۷۴: ۱۰۸؛ تفضلی ۱۳۷۶: ۳۲۷ تا ۳۴۷؛ رضائی باغ‌بیدی ۲۰۰۱؛ و مخصوصاً لازار ۱۹۸۵؛ C.V)[1]؛ مثلاً اینکه در ایران هیچ‌گاه، مگر بر سبیل تفنّن یا نوآوری و آن‌هم فقط در دوره‌های متأخّر، شعر هجایی کاربردی نداشته است (آرین‌پور ۱۳۸۲: ۱۷۰؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۷: ۱۱۳ تا ۱۱۹)، و دیگر اینکه وزنِ شعرِ بسیار رایج عامیانهٔ فارسی که قدمت آن بی‌گمان به پیش از دورهٔ اسلامی می‌رسد به‌وضوح مبتنی بر ضرب یا تکیه است (احمد ۲۰۰۷؛ طبیب‌زاده، ۱۳۸۲). دکتر آموزگار همچنین ترکیب متناوب نظم و نثر را در این اثر بازمانده از سنّتی کهن برمی‌شمرد که مشابه آن در نمایشنامه‌های سنّتی هند نیز قابل‌مشاهده است. این نظر را می‌توان به عنوان استدلالی در تأیید نظرات دکتر مجتبائی مبنی بر وجود پیوندهای فرهنگی و مخصوصاً ادبی میان ایرانیان و هندیان در عصر ساسانی نیز قلمداد کرد. درهرحال در بخش نخست این مقاله، مهم‌ترین دیدگاه‌های

---

۱. نگارنده در اینجا از خانم لیلا ضیا مجیدی که ترجمهٔ فارسی دو مقالهٔ اخیر را در اختیار وی گذاشت تشکر می‌کند. گفتنی است که مجموعهٔ مقالات لازار در زمینهٔ وزن شعر به زودی به ترجمهٔ ایشان منتشر خواهد شد.

موجود در زمینهٔ وزن شعر پیش از اسلام معرّفی می‌شود و از این طریق محقّقان جوان به‌سادگی با مآخذ اصلی و دست‌اوّلِ موجود در این زمینه آشنا می‌شوند، و بخش دوم مقاله به ارائهٔ نمونه‌هایی از نظم و نثر در متن *یادگار زریران*، و نیز بحث‌هایی دربارهٔ ویژگی‌های محتوایی اشعار زبان پهلوی اختصاص دارد.

۳. عروض عربی و عروض فارسی

چنان‌که در بالا اشاره شد، سؤال‌های بسیاری از دیرباز دربارهٔ رابطهٔ میان وزن شعر فارسی و عربی برای علما و پژوهشگران علم عروض مطرح بوده که تاکنون پاسخ قطعی و روشنی به آنها داده نشده است. مثلاً اینکه چرا به‌رغم شباهت‌های ذاتی و ارتباط‌های تاریخی فراوانی که میان دو شعر عروضی فارسی و عربی وجود دارد، بسیاری از اوزان پرکاربرد عربی برای فارسی‌زبانان غیرقابل درک یا نامطبوع است، و بالعکس؟ ابوعلی‌سینا در پاسخ به این سؤال به عادت‌های متفاوت فارسی‌زبانان و عرب‌زبانان در شنیدن اوزان گوناگون اشاره کرده است (ابن‌سینا، ۱۹۵۶، ۹۲)، امّا بدیهی است که مسئله فراتر از صرفاً بحث عادت است، و حتی اگر عادت‌های متفاوت اهل زبان را عامل این تفاوت‌ها بدانیم، باید بپذیریم که خود این عادت‌ها ریشه در تفاوت‌های بنیادی‌تر زبانی و وزنیِ موجود میان این دو زبان و شعر دارد. این تفاوت‌ها کدام است؟ سؤال دیگری که باز قرن‌هاست توجّه علاقه‌مندان به عروض را به‌خود جلب کرده این است که آیا واقعا همان‌گونه که برخی از شعرا و عروض‌دانان تذکّر داده‌اند، سرودن شعر به فارسی دشوارتر از سرودن شعر به عربی است (مثلاً نظرات امیر خسرو دهلوی، منقول در شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۱۳۴)، یا اوزان فارسی خوش‌آهنگ‌تر و زیباتر از اوزان عربی است؟ (مثلاً رک. فرزاد ۱۳۴۵) ازاین‌حیث نیز تفاوت مهمّی میان این دو شعر وجود دارد، امّا توصیف علمی و مستدل این تفاوت، فارغ از گرایش‌های احساسی

و ناسیونالیستی چیست؟ و بالاخره سؤال دیگر این است که چرا تعداد وزن‌های شعر فارسی به حد چشمگیری بیشتر از تعداد وزن‌های شعر عربی است؟ ابوالحسن نجفی تعداد اوزان فارسی را بیش از ۴۰۰ دانسته است (نجفی، ۱۳۸۷پ: ۱۰۳)، درحالی‌که تعداد بحرها یا همان خانواده‌های وزنی را در شعر عربی ۱۵ یا ۱۶ ذکر کرده‌اند که با احتساب گونه‌های مختلف آن به کمتر از ۷۰ وزن می‌رسد، و تازه اگر اوزان مستحدث و مهمل را نیز حساب کنیم، این تعداد به ۲۰۰ تا هم نمی‌رسد (ابن عبد ربّه ۱۹۶۵: الجزء الخامس؛ شمس قیس، چاپ ۱۳۳۶: ۹۴؛ حسنی ۱۳۸۳: ۱۱۸). علّت این اختلافِ شمارِ چشمگیر چیست؟

دکتر قهرمانی مقبل در مقالهٔ خود با عنوان «ضرورت وزنی و اهمّیّت آن در شعر فارسی و عربی و تأثیر آن در اعتدال وزنی»، توانسته است با بررسی و مقایسهٔ دقیق اختیارات شاعری و ضرورت‌های وزنی در دو شعر فارسی و عربی، عاقبت، پاسخی اساسی و روشن برای هریک از سه سؤال تاریخی فوق بیابد. ضرورت وزنی در شعرهایِ کمّی همچون فارسی و عربی، به تغییراتی مربوط می‌شود که شاعر برای حفظ سلامت وزن مجبور است که در کیفیت هجاهایِ واژه‌های زبان به‌وجود آورد. امّا اختیارات شاعری به تغییراتی اطلاق می‌شود که شاعر مجاز است در حدی که مقبول اهل زبان باشد، *در وزن شعر* به‌وجود آورد. یعنی این هردو به ایجاد نوعی تغییر دلالت دارند، امّا ضرورت‌های وزنی به تغییر در زبان مربوط می‌شود، درحالی‌که اختیارات شاعری به تغییر در وزن؛ و دیگر اینکه وجود ضرورت‌های وزنی برای حفظ سلامت وزن ضروری است، درحالی‌که در اختیارات شاعری، شاعر مجبور به ایجاد تغییر نیست، بلکه مجاز است تا از میان معمولاً دو احتمال که یکی اصلی و دیگری فرعی (مزاحف) است، یکی را به‌کار ببرد. دکتر قهرمانی متذکّر می‌شود که تعداد ضرورت‌های وزنی مهم در متونِ مشکول (حرکت‌گذاری‌شده) در دیوان‌های عربی تنها محدود به دو مورد زیر است که تازه از این میان کاربرد اوّلی بسیار اندک است: ۱. اشباع یا بلند کردن

فتحهٔ دوم در ضمیر «انا»، و ۲. اشباع ضمیر «ـهُ» وقتی که پس از مصوّت بلند قرار گیرد. امّا تعداد ضرورت‌های وزنی و مخصوصاً بسامد وقوع آنها در شعر فارسی بسیار بیشتر از آن چیزی است که در شعر عربی دیدیم. ضرورت‌های وزنی مهم در شعر فارسی عبارت اند از: ۱. ضرورت حذف همزه، ۲. ضرورت اشباع کسره اضافه و مصوّت‌های کوتاه پایانی در کلمات، ۳. ضرورت تبدیل مصوّت‌های بلند /u/ و /i/ در پایان واژه به مصوّت‌های کوتاه (برای فهرست ضرورت‌ها در فارسی ← نجفی، ۱۳۸۱؛ ۱۳۸۳، ۴۱). او همچنین نشان می‌دهد که درمورد اختیارات شاعری وضع برعکس می‌شود؛ یعنی تعداد و رواج اختیارات شاعری یا همان زحافات در شعر عربی بسیار بیشتر از این موارد در شعر فارسی است. تعداد اختیارات شاعری در شعر عربی بالغ بر ۵۰ است که البته ذکر آنها در اینجا مقدور نیست (← حسنی، ۱۳۸۳، ۱۱۲ و ۱۱۳)، و تعداد این اختیارات در شعر فارسی تنها محدود به سه مورد زیر است: ۱. اختیار فاعلاتن به‌جای فعلاتن، ۲. اختیار یک هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه در میان مصراع، ۳. جابه‌جایی یک هجای کوتاه و یک هجای بلند در میان مصراع (← نجفی، ۱۳۸۰، ۴۰ تا ۴۹؛ ۱۳۸۶؛ ۱۳۸۷پ: ۴۰). دکتر قهرمانی مقبل در ادامهٔ بحث فوق، براساس یک آمارگیری جالب نشان می‌دهد که هم در زبان عربی و هم در فارسی نسبت وقوع هجاهای کوتاه به‌طرز معنی‌داری بیشتر از وقوع هجاهای بلند است، درحالی‌که این تناسب در مورد مثلاً بحرهای دایرهٔ هزج (یعنی اوزان هزج و رجز و رمل) که اوزان مشترک و پرکاربرد در این دو زبان هستند، کاملاً برعکس است: نسبت هجای کوتاه به هجای بلند در این وزن‌ها یک به سه است. وی سپس نتیجه می‌گیرد که حتماً ویژگی‌هایی در شعر (اختیارات شاعری) یا امکاناتی در زبان (ضرورت‌های وزنی) وجود دارد که به شاعر کمک می‌کند تا از طریق آنها بتواند تعادل و تناسب هجایی موجود در چنین وزن‌هایی را حفظ کند و در کار سرودن شعر دچار تکلّف و مشکل نشود. وی با بررسی این

موضوع از طریق آمارگیری دیگری در همان اوزان مشترکِ میان فارسی و عربی (هزج و رجز و رمل)، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان وزن شعر فارسی و عربی را کشف می‌کند، و آن اینکه شاعر عرب‌زبان برای ایجاد تناسب هجایی میان شعر و زبان عربی از اختیارات شاعری متعدّد موجود در شعر عربی بهره می‌برد، و شاعر فارسی‌زبان که اختیارات شاعری‌اش کوچک‌ترین کاربردی در سه وزن فوق ندارد، برای این مهم از ضرورت‌های وزنی موجود در زبان و نظام شعری‌اش کمک می‌گیرد. امّا این کشف بزرگ، راه را برای رسیدن به پاسخ سه سؤالی که در ابتدای بحث مطرح کردیم نیز هموار می‌کند. سؤال اوّل این بود که چرا بسیاری از اوزان پرکاربرد عربی برای فارسی‌زبانان غیرقابل درک یا نامطبوع است، و بالعکس؟ پاسخ این است که در شعر عربی از زحافاتی استفاده می‌شود که مطلقاً در شعر فارسی کاربردی ندارند، و در شعر فارسی نیز از ضرورت‌های وزنی خاصّی استفاده می‌شود که کوچک‌ترین نشانی از آنها در زبان عربی نیست. همین تفاوت باعث می‌شود که بسیاری از اوزانِ یک شعر، برای اهل زبانی که با ویژگی‌های زبانی و وزنی آن شعر آشنایی ندارد، ناموزون بیاید. سؤال دوم این بود که آیا واقعاً اوزان فارسی خوش‌آهنگ‌تر و زیباتر از اوزان عربی است؟ دکتر قهرمانی مقبل الفاظی چون «خوش‌آهنگ» و «زیبا» را که بار احساسی دارند و فاقد وجاهت علمی هستند کنار می‌گذارد و در عوض توجّه ما را به تعریف جارالله زمخشری از مفهوم کاملاً عینیِ «اعتدال»، که در نزد عرب از ویژگی‌های مثبت شعر قلمداد می‌شود، جلب می‌کند: «بیت معتدل بیتی است که در ارکان [قرینهٔ] دو مصراع آن اختلافی نباشد» (← الزمخشری، ۱۴۱۰/ ۱۹۸۹). وجود اختیارات شاعری یا زحافات متعدّد در شعر عربی، باعث می‌شود که معمولاً هر رکنی در مصراع اوّل دقیقاً مشابه رکن قرینه‌اش در مصراعِ دوم بیت نباشد، و همین بر اعتدال بیت لطمه می‌زند، امّا چنین اتفاقی در شعر فارسی که اختیارات شاعری بسیار کمی دارد به‌ندرت رخ می‌دهد و در نتیجه بیت‌های

فارسی نسبت به بیت‌های عربی از اعتدال بیشتری برخوردارند. بنابراین در پاسخ به سؤال فوق تنها می‌توان گفت که شعر فارسی اگر نه زیباتر و خوش‌آهنگ‌تر، که دست‌کم بسیار معتدل‌تر از شعر عربی است. و بالاخره سؤال سوم این بود که چرا تعداد اوزان فارسی به‌مراتب بیش از تعداد اوزان شعر عربی است؟ پاسخ دکتر قهرمانی مقبل به این سؤال به‌سادگی این است که اعتدال، منجر به تنوّع ارکان اصلی در عروض فارسی شده و همین تنوع ارکان سبب تنوّع بسیار زیاد اوزان فارسی در قیاس با اوزان عربی است.

۴. سکتهٔ عروضی و اختیارات شاعری

شعر فارسی نسبت به شعر عربی دارای اعتدال بسیار بیشتری است، زیرا، چنان‌که دیدیم، تعداد اختیارات شاعری در شعر فارسی بسیار کمتر از تعداد این اختیارات در شعر عربی است. امّا وجود همان معدود اختیارات شاعری در بعضی از مصراع‌های شعر فارسی، اعتدال آنها را نسبت به مصراع‌های دیگری که اختیارات شاعری در آنها کاربردی ندارد کمتر می‌کند. گاهی از بعضی از این موارد با عنوان سکتهٔ عروضی یاد شده است و آنها را به دو دستهٔ سکتهٔ ملیح و سکتهٔ قبیح تقسیم کرده‌اند (مثلاً فرزاد، ۱۳۴۵؛ خانلری، ۱۳۷۳، ۱۳۸)، امّا عروض جدید که تمام این موارد را ذیل بحث اختیارات شاعری یا استثنائات گنجانده است، با این استدلال که اصطلاح «سکتهٔ عروضی» به احساس ذهنی شنوندگان، و آن هم عمدتاً شنوندگان امروز مربوط می‌شود، این اصطلاح را از زمرهٔ اصطلاحات «عاطفی» و غیرعلمی دانسته است (مثلاً ← نجفی، ۱۳۵۵). دکتر سیروس شمیسا در مقالهٔ خود با عنوان «سکتهٔ عروضی»، ضمن شرح و تأیید نظرگاه عروض جدید در مورد سکتهٔ عروضی، دیدگاه‌های قدیم‌تر دربارهٔ این مفهوم را معرّفی می‌کند، و سپس به معرّفی نظرات دو تن از ادبای معروف هند در زمان حملهٔ نادر به هندوستان، یعنی سراج‌الدین علی خان آرزو و صهبایی دهلوی، دربارهٔ سکتهٔ

عروضی می‌پردازد. احتمالاً شاعران و عروض‌دانان هندی که وزن شعر فارسی را همچون وزنی در زبان مادری خودشان درک نمی‌کردند، و به اصطلاح فاقد شمّ زبانی و وزنی لازم در مورد آن بودند، پیش و بیش از فارسی‌زبانان، به ضرورت توجیه مسئلهٔ «اعتدال» در شعر فارسی پی برده بوده‌اند. درهرحال از مباحثات این دو ادیب هندیِ فارسی‌دان که از دو نوع سکتهٔ «حرکتی» و «حرفی» سخن می‌گویند، پیداست که مدّت‌ها پیش از آنکه این بحث در میان عروضیان ایرانی مطرح بوده باشد، مورد بحث دانشمندان عروض‌دان هندی بوده است.

برای درک اختیارات شاعری باید شمّ وزنی داشت، امّا درک ضرورت‌های وزنی بیشتر منوط به دارا بودن شمّ زبانی است (مثلاً ← نجفی، ۱۳۸۷، الف؛ ۱۳۸۷ب). مهری قره‌گزی و دکتر یدالله ثمره در مقاله‌ای با عنوان «پاره‌ای ملاحظات تاریخی در عروض فارسی»، به بررسی ضرورت‌های وزنی در شعر عروضی فارسی برآمده و کوشیده‌اند تا از طریق بحثی تاریخی نشان دهند که درک فارسی‌زبانان از ضرورت‌های وزنی، ریشه در برخی تحولات تاریخی این زبان دارد. آنان عللِ کشیده تلفّظ شدنِ مصوّت‌های کوتاه را در دو گروه متفاوت بررسی کرده‌اند. گروه اوّل شامل مصوّت‌هایی است که در دوره‌های قدیم زبان فارسی به‌صورت کشیده تلفّظ می‌شده، امّا امروزه به کوتاه تبدیل شده‌اند. مثلاً کسرهٔ اضافه از نظر تاریخی بلند بوده است و بعدها بر اثر تحول زبان مبدّل به مصوّتی کوتاه شده است، بنابراین امروزه نیز فارسی‌زبانان به ضرورت وزن هرجا نیاز باشد آن را به‌صورت کوتاه یا کشیده تلفظ و محاسبه می‌کنند. گروه دوم شامل مصوّت‌های پایانی در کلماتی است چون «خانه» و «چو» که در قدیم با صامتی پایانی (مثلاً به شکل «خانگ» و «چون») تلفّظ می‌شده‌اند، امّا با حذف صامت از پایان آنها، مصوّت‌های پایانی در آنها دچار کشش جبرانی شده است. فارسی‌زبانان این مصوّت‌ها را نیز امروزه به ضرورت وزن به صورت کوتاه یا بلند تلفّظ یا محاسبه می‌کنند.

۵. اوزان شعر فارسی و طبقه‌بندی آنها

دیدیم که شعر فارسی «عروضی‌بودن» یا «کمّی‌بودن» خود را مدیون شعر عربی است، امّا در بسیاری دیگر از ویژگی‌های خود، شعر مستقلی است که کوچک‌ترین ربطی نه به نظام وزنی و نه به زبان عربی دارد. امّا عروض‌دانانی که از دیرباز برای توصیف وزن شعر فارسی از نظامِ عروضِ عربی به‌عنوان سرمشق یا الگوی نظری خود استفاده کرده‌اند، در بهره‌گیری از این نظریه راه افراط پیموده‌اند و درنتیجه ویژگی‌هایی را به شعر فارسی نسبت داده‌اند که مطلقاً در این شعر وجود نداشته است. این وضعیّت خاصّه در بحث طبقه‌بندی وزن‌ها، یا اشتقاق وزنی از وزن دیگر با وضوح بیشتری مشاهده می‌شود. اغراق‌آمیز نیست اگر بحث طبقه‌بندی اوزان در عروض سنّتی را به نمایش یا تئاتری تشبیه کنیم که قرار بوده مثلاً تراژدی باشد، امّا دست برقضا و ناخواسته مضحکه‌ای بی‌سروته از آب درآمده است! مثلاً یکی از پرکاربردترین و درنتیجه مطبوع‌ترین اوزان شعر فارسی، وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان (یا فاعلن)» است که عروض سنّتی نام وحشت‌انگیزِ «مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور (یا محذوف)» را بر آن گذاشته است:

ما بی‌غمان مست دل از دست داده‌ایم همراز عشق و هم‌نفس جام باده‌ایم

(حافظ)

حال ببینیم چرا عروض سنّتی چنان نام بلند و رعب‌آوری بر چنین وزن زیبا و دلکشی نهاده است. در عروض سنّتی پیش‌فرض غلط و گمراه‌کننده‌ای وجود دارد و آن اینکه هر وزنی در شعر فارسی لزوماً از وزنی در شعر عربی مشتق شده است. وقتی که عروض‌دانان سنّتی ما وزنِ معروفی مشابه وزن بیت فوق را در شعر عربی نیافتند، به‌جای رها کردن پیش‌فرض اشتباه خود، یا به‌جای تصحیح و تعدیل نظریهٔ مورد استفادهٔ خود، دست به ترفند عجیبی زدند و آن اینکه کوشیدند تا به هر طریق ممکن

نظریه را بر زبان تحمیل کنند و درنتیجه اشتقاقی ساختگی برای وزن فوق خلق کنند. عجبا که همین روش امروزه نیز مألوف بسیاری از زبان‌شناسان ما در توصیفِ صرف و نحو زبان فارسی بوده است، و این‌بار در برخورد و مواجهه با نظریه‌های صرفی و نحوی غربی! درهرحال عروض‌دانان سنّتی مدّعی‌اند که وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان (یا فاعلن)»، یکی از مشتقات وزنِ به اصطلاح سالمِ «مضارع مثمّن»، یعنی «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» در شعر عربی است (به‌عنوان مثال ← ماهیار، ۱۳۸۲: ۸۲)، و برای توجیه اینکه چگونه وزن سالمِ «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» مبدّل به وزن مشتق یا به‌اصطلاح مزاحفِ «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان / فاعلن» می‌شود به‌تقلید از نظام عروضی عربی پای زحافات متعدّدی را به میان می‌کشند: ابتدا زحاف «خرب»، «مفاعیلن» اوّل را در وزن سالم مبدّل به رکن مزاحفِ «مفعولُ» می‌کند، پس وزن ما «اخرب» می‌شود؛ سپس زحافِ «کَف»، «فاعلاتنِ» اوّل در رکن سالم را به رکن مزاحفِ «فاعلاتُ» تبدیل می‌کند، پس وزن ما «مکفوف» هم می‌شود؛ بعد یک بار دیگر زحاف «کف» عمل می‌کند امّا این‌بار «مفاعیلنِ» دوم در وزن سالم را مبدّل به «مفاعیلُ» می‌کند، یعنی وزن ما دوباره «مکفوف» می‌شود امّا چون یک بار قبلاً مکفوف شده بوده، دیگر نیازی به ذکر مجدّد آن نیست؛ و بالاخره در پایان زحاف «قصر» عمل می‌کند و «فاعلاتن» دوم در وزن سالم را مبدّل به «فاعلان» می‌کند، پس وزن ما «مقصور» هم می‌شود؛ البتّه گاهی نیز به‌جای زحاف «قصر» که در مورد رکن آخر عمل کرد، زحاف «حذف» عمل می‌کند و «فاعلاتن» دوم در وزن سالم را مبدّل به «فاعلن» می‌کند، پس وزن ما در این حالت «محذوف» می‌شود. حال ببینیم شواهد موجود تا چه حد با این داستان علمی ـ تخیّلی سازگاری دارند. اگر طبق ادعای عروض سنتی، وزن مطبوع و رایجِ «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان / فاعلن» واقعاً از وزن به‌اصطلاح سالمِ «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» مشتق شده باشد، منطقاً انتظار می‌رود که وزن اصلی یا سالم

نیز به‌طریق اولی در فارسی وزنی مطبوع و رایج بوده باشد، امّا مطلقاً چنین نیست. وزن اصلی در فارسی چنان نامطبوع است که شاید هیچ شاعر معروف و نیمه‌معروفی، حتی برسبیلِ تفنّن و خودنمایی، هم بدان شعری نسروده باشد. تنها نمونه‌هایی که برای این وزن و اوزانی از این دست یافت می‌شود ابیاتی است که عروض‌دانان خود برای خالی نبودن عریضه و نیز برای عرضه داشتنِ مثالی برای وزن مورد بحثشان ساخته‌اند. مثلاً به بیتی که شمس قیس خود برایِ این وزن سروده است، توجّه کنید (شمس قیس ۱۳۳۶: ۱۱۲):

به سنبل چون مر سمن را بپوشانیدی نکویی بیفزودی ای مُشَعوذ ز که آموختی نگویی

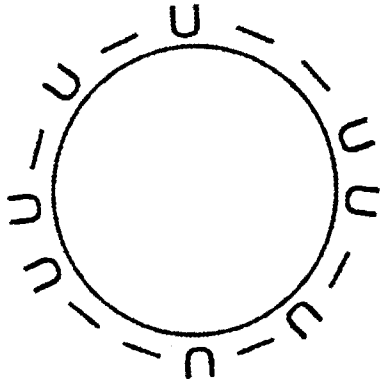
تو گویی نامطبوعی و غرابت وزن خودبه‌خود دامن معنای بیت را گرفته و آن را هم مبتلا و عبث کرده است! استدلال دیگری که در ردِّ نظر عروض‌دانان سنّتی می‌توان مطرح کرد این است که اگر وزن فارسی «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان / فاعلن» از وزن سالمِ عربیِ «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» مشتق شده باشد، باز منطقاً انتظار می‌رود که چنین اتفّاقی در خود شعر عربی هم رخ داده باشد، امّا می‌دانیم که چنین نبوده و ظاهراً این وزن به‌گوش عرب‌زبانان نامطبوع بوده است، به‌گونه‌ای که هیچ شاعر مهمّی در عربی شعری به وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان / فاعلن» نسروده است (← خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹، ۱۰۶ تا ۱۱۱).

ابوالحسن نجفی در مقالهٔ مهمِّ «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی (بحث روش)» (۱۳۵۹)، ضمن طرحِ بحثی دربارهٔ اهمیت طبقه‌بندیِ اوزان شعر فارسی، تمام دیدگاه‌های مهم در این زمینه (یعنی دیدگاه سنّتی و همچنین نظرات دکتر خانلری (۱۳۲۷؛ ۱۳۴۵)، مسعود فرزاد (۱۳۴۵) و الول ساتن (۱۹۷۶)) را به‌تفصیل نقد و بررسی کرده و نشان داده است که هیچ‌یک از آنها توان کافی برای تفکیک و طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی را ندارند (برای چاپ جدید این مقاله ← نجفی، ۱۳۸۷ت: از ۱۳۲ تا ۲۱۷). او در آن مقاله هیچ بحثی از

نظریهٔ خودش در طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی به میان نیاورده، امّا از برخی اشاراتِ مقاله پیداست که او خود صاحب دیدگاه خاصی در این زمینه بوده است. درهرحال وی تا سال ۱۳۸۶ که بالاخره بخشی از نظریه‌اش را برای اولین بار در سخنرانی نسبتاً مفصّلی در بنیاد ایران‌شناسی ایراد کرد، در این باره هیچ مطلبی را عنوان یا منتشر نکرده بود (برای متن آن سخنرانی ← نجفی،۱۳۸۷ت: از ۱۰۳ تا ۱۲۲)، امّا شاگردان و دوستان نزدیک او به‌خوبی می‌دانند که او در تمام این سال‌ها به تدوین فرهنگ عروضی مفصّل خود و نیز تکمیل نظریه‌اش دربارهٔ طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی مشغول بوده است، و مقالهٔ او در این مجموعه نیز با عنوان «دایره‌ای با ۱۸۰ وزن» شامل آخرین و احتمالاً قطعی‌ترین نظر او دربارهٔ نظام طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی است. او در این مقالهٔ موجز، که البته مبتنی بر حدود نیم قرن تحقیق و مطالعهٔ مستمر در وزن شعر است، تصویری از نظام عروضی فارسی به دست داده است که کاملاً متفاوت با نظام عروضیِ عربی و مستقل از آن است. در این معنی می‌توان دستاوردهای او را در عروض فارسی مشابه همان اقداماتی دانست که خلیل‌بن احمد در عروض عربی انجام داده است. روش نجفی برای دست یافتن به چنین مهمّی منطقاً و حقاً روشی کاملاً داده‌بنیاد و توصیفی است؛ محقّق در این روش ضمن آگاهی داشتن از تمام تحقیقات پیشین، کار خود را براساس انبوه داده‌هایی که در اختیار دارد آغاز می‌کند، تا مصون از بروزِ خطاهای احتمالی در دیدگاه‌های پیشین باشد. ابتدا پیکره‌ای از حدود ۴۰۰ وزن متفاوت فارسی را گردآوری کرده، و سپس برای توجیه هرچه دقیق‌تر این پیکره، سه مفهومِ به‌ظاهر بدیهیِ «وزن» و «اوزان مشابه» و «اوزان متفاوت» را از نو و به‌دقت تعریف کرده است: وزن عبارت است از «تکرار مقادیر متساوی و منفصل» (نجفی، ۱۳۵۹)، و وزن مشابه یعنی وزن بیتی که در یک قطعه شعر همراه بیت‌های دیگر به‌کار رود، به‌طوری‌که «گوش شنونده نیز آنها را هم‌وزن حس کند» (همان). سپس به‌دنبال تعریفی که از وزن به‌دست داده، به

جست‌وجوی رکن‌ها، یا همان مقادیر متساوی و منفصل، در مصراع‌های پیکرهٔ انبوه خود برآمده و براساس دو محدودیت به این نتیجه رسیده است که تعداد رکن‌های شعر فارسی نمی‌تواند نامحدود باشد: اولاً در شعر فارسی هیچ‌گاه بیش از دو هجای کوتاه متوالی مشاهده نشده است، و ثانیاً فقط سه نوع رکن در اشعار فارسی وجود دارد که عبارت‌اند از سه و چهار و پنج‌هجایی. بنابراین با توجّه به این دو محدودیّت رکن‌های شعر فارسی عبارت خواهند بود از ۶ رکن سه‌هجایی و ۹ رکن چهارهجایی و ۲۱ رکن پنج‌هجایی (که فقط هشت رکن آن در اشعار فارسی مشاهده شده است). بنابراین تعداد رکن‌های فارسی عملاً به ۲۳ رکن محدود می‌شود. گام بعدی او این بوده است که این ۲۳ رکن یا همان مقادیر تکرارشوندهٔ متساوی و منفصل را در ۴۰۰ وزن پیکرهٔ خود بیابد، که این عمل منجر به شناساییِ ۲۲۰ وزنِ به‌اصطلاح متفق‌الارکان شده است (برای توضیحات بیشتر ← نجفی ۱۳۸۷ت: از ۱۰۴ تا ۱۳۱). سپس مفهوم خانوادهٔ وزنی را مطرح می‌کند: هر خانوادهٔ وزنی از یک بیت سرگروه آغاز می‌شود که هر مصراع آن چهار رکن دارد؛ با کاستن یک هجا از پایان وزن هر مصراعِ این بیت، عضو دیگری از این خانواده به‌دست می‌آید، و با ادامهٔ این عمل تمام اعضای خانواده شناسایی می‌شود. مثلاً چگونگی اشتقاقِ اعضای خانوادهٔ وزنی «مستفعلن»، از بزرگ‌ترین عضو خانواده تا کوچک‌ترین آن، چنین است: ۱. مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن / ۲. مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن / ۳. مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع‌لن / ۴. مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع/ ... و به همین ترتیب می‌رسیم به ۱۱. مستفعلن فع‌لن / ۱۲. مستفعلن فع. بنابراین، چنان‌که می‌بینیم، برای اشتقاقِ وزنی از یک وزنِ دیگر ، مطلقاً نیازی به مفهوم زحاف نداریم، بلکه با کاستن یک هجا از وزن سرگروه و وزن‌های حاصل‌شدهٔ بعد در هر خانواده، تمام وزن‌های بالفعل و بالقوهٔ خانواده‌های متفق‌الارکان را یک‌به‌یک استخراج و شناسایی می‌کنیم. البته این روش تا اینجا برای طبقه‌بندیِ حدود ۱۸۰ وزن به اصطلاح

مختلف‌الارکانِ باقی‌مانده قابل‌استفاده نیست. نجفی این ۱۸۰ وزن دیگر را متعلق به گروه وزنی متفاوتی می‌داند که تمام آنها به شکل حیرت‌انگیزی در دایرهٔ زیر، که دکتر قهرمانی مقبل آن را حقاً «دایرهٔ نجفی» نامیده است، می‌گنجند (قهرمانی مقبل، ۱۳۸۹). اگر در این دایره برخلاف حرکت عقربه‌های ساعت حرکت کنیم به ۱۰۰ وزن، و اگر درجهت حرکت عقربه‌های ساعت در آن حرکت کنیم به ۸۰ وزن باقی‌ماندهٔ دیگر می‌رسیم:



در اینجا نیز برای شناسایی اعضای هر خانوادهٔ وزنی، از سرگروه که بیتی است با مصراع‌هایی متشکل از چهار رکن (یا به بیان دقیق‌تر، دو رکن چهارهجایی نامتشابه) آغاز می‌کنیم و یک‌به‌یک با کاستن هجاها از پایان آن، تمام اعضای بالفعل و بالقوهٔ هر خانواده را به دست می‌آوریم. مثلاً چگونگی اشتقاقِ اعضای خانوادهٔ وزنیِ «مفاعلن فعلاتن» از بزرگ‌ترین تا کوچک‌ترین عضو خانواده، با حرکت از طرف چپ دایره (بر خلاف حرکت عقربه‌های ساعت) چنین است: ۱. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن / ۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن / ۳. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعَل/ ... تا برسیم به ۹. مفاعلن فعلاتن / ۱۰. مفاعلن فعلن. حال می‌توانیم جای وزن سابق‌الذکر را (ما بی‌غمان مست دل از دست داده‌ایم...) نیز در همین دایره به‌دست آوریم و حقّانیّت آن را، که وزنی

خاص زبان فارسی است و نه عربی، توجیه کنیم:

ما بی‌غمان مست دل از دست داده‌ایم

تقطیع آن با حرکت از سمت چپ دایرهٔ فوق چنین است:

– U – U – – U U – U – U – –

به این ترتیب کلّیّتِ دستگاه یا نظام وزنیِ شعر فارسی که متشکل از دو گروه وزنی است شناسایی می‌شود: گروه اوّل شامل اوزان متّفق‌الارکان، و گروه دوم (یا همان دایره)، شامل اوزان متفاوت‌الارکان. یکی از ویژگی‌های جالب این نظام، که البته مبیّن صحّت آن نیز هست، این است که هیچ‌کدام از اوزانی که از قدیم آنها را اوزان نامطبوع می‌نامیده‌اند در هیچ‌یک از این دو گروه نمی‌گنجد. بنابراین به تعریف روشنی از اوزان نامطبوع نیز می‌رسیم: وزن نامطبوع وزنی است که دراین نظام وزنی نمی‌گنجد. دیگر اینکه این نظام نه‌تنها ۴۰۰ وزنِ مطبوع و بالفعل یا عملاً موجودِ شعر فارسی را در برمی‌گیرد، بلکه محلِ خالیِ حدود ۲۰۰ وزن بالقوهٔ دیگر را نیز نشان می‌دهد یا پیش‌بینی می‌کند (← نجفی، ۱۳۸۴). روزی استاد نجفی یکی از اوزانی را که به‌صورت بالقوه در طبقه‌بندی او وجود داشت، امّا شاهد مثالی برای آن نیافته بود، به دوست شاعر و عروض دان خود دکتر سیروس شمیسا داد و از او خواست تا شعری بر آن وزن بسراید. حاصل، در کمال حیرت هردوی آنها، غزلی زیبا شد با مطلع و مقطع زیر که چون برای دیگران خوانده شد هیچ‌کس باور نکرد که این وزن دلکش در گذشتهٔ شعر فارسی وجود نداشته است. مطلع آن شعر چنین است:

خاطره‌ات فسانه‌ای شد بر لب من ترانه‌ای شد

و مقطع آن چنین:

شعر به وزن تازه گفتم وه که چه عاشقانه‌ای شد

۶. شعر عروضی و شعر عامیانهٔ فارسی

به علت تغییراتی که در شرایط سیاسی و ویژگی‌های اجتماعی طبقهٔ حاکمِ ایـران در قرون سوم و چهارم هجری مخصوصاً در خراسان رخ داد، شعرایِ ایرانی امّا عربی‌سرایِ دربار ناگهان با ضرورت سرایش شعری به زبان فارسی مواجه شدند (← *تـاریخ سیـستان*، ۱۳۸۱ ص ۲۱۶؛ نیز ← صادقی ۱۳۶۳). ژیلبر لازار دربارهٔ چگونگی پیـدایش شـعر عروضـی فارسی، فرضیهٔ قابل‌توجهی مطرح می‌سازد که بسیار منطقی و قابل‌قبـول مـی‌نمایـد. بـه اعتقاد وی تنها شعرِ فارسی رایج در آن زمان، شعر عامیانه‌ای بوده است که هنوز نیـز در بسیاری از شهرهای ایران رواج دارد، امّا شاعران ایرانی نمی‌توانستند از چنین شعری که خواه‌ناخواه یادآورِ مفاهیم مطایبه‌آمیز بوده است به عنـوان رسـانه‌ای تبلیغـاتی و جـدّی برای مدح شاهان استفاده کنند. آنان کوشیدند تا ضمن بهره‌گیری از برخی ویژگـی‌هـای شعر خودشان که به گوش ایرانیان مطبوع می‌آمد، شعری بگویند همانند شـعر کمّـی یـا عروضی عربی که ازیک‌سو از قبل بدان خوگرفته و کاملاً بـا آن آشـنا شـده بودنـد و از سوی دیگر تنها سرمشق ممکن و موجود برای آنان در الگوبرداری بـود (لازار،۱۹۷۵: ۶۰۵ تا ۶۲۰). می‌دانیم که نظام کمّی مصوّت‌هـای فارسـی در آن دوره بـسیار شـبیه بـه نظـام مصوّت‌های عربی بود (← صـادقی ۱۳۵۷)، و این مشابهت نیز امکان الگـوبرداری از شـعر کمّی عربی را برای شاعران ایرانی میسّر می‌ساخت. امّا سؤال این اسـت کـه ایرانیـان از کدام ویژگیِ شعرهای خودشان در خَلقِ شعر جدیدِ عروضیِ فارسـی بهـره جـستند؟ و دیگر اینکه آیا می‌توان گفت تفاوت چشمگیری که از حیث کاربرد اوزان گوناگون میان شعرهای فارسی و عربی موجود است، ریشه در همین استفادهٔ ایرانیـان از اوزان خـاص خودشان دارد؟

نگارندهٔ این سطور در مقاله‌ای با عنوان «دو نوع وزن در زبان فارسـی؛ تفـاوت‌هـای رده‌شناختی و شباهت‌های تاریخی» متذکر رواج دو نـوع شـعر بـا دو وزن متفـاوت در

زبان فارسی امروز شده است: یکی شعر کلاسیک با وزنِ کمّی یا عروضی، و دیگری شعر عامیانه با وزن تکیه‌ای ـ هجایی. قدمت شعر عروضی فارسی به قرون اولیهٔ اسلامی بازمی‌گردد و وزن آن براساس تقابل میان هجاهای سبک (تک‌مورایی) و سنگین (دومورایی) شکل می‌گیرد، امّا وزن شعر تکیه‌ای ـ هجایی مبتنی بر تقابل میان هجاهای بی‌تکیه و تکیه‌بر است و قدمت آن نیز احتمالاً به مدت‌ها پیش از آغاز دورهٔ اسلامی در ایران بازمی‌گردد. مؤلف برای پیشبردِ مطالعات رده‌شناختی خود، ابتدا براساس تعریف اهل ایقاع از اتانین، تعریف جدیدی از مفهوم پایه (foot) در دو وزن عروضی و تکیه‌ای ـ هجایی به‌دست می‌دهد، و سپس واحد وزنی بزرگ‌تر دیگری را به‌اسم شطر (metron) که از ترکیب پایه‌ها به‌وجود می‌آید معرّفی می‌کند. این دو نوع وزن از حیث رده‌شناختی کاملاً متفاوت‌اند، زیرا کیفیت هجاهای قوی و ضعیف در شعر عروضی بر اساس وزن هجا تعیین می‌شود، و در شعر عامیانه بر حسب تکیه‌بر بودن یا نبودن آنها. امّا به‌رغم این اختلاف، و احتمالاً به علت وجود پیوندهای تاریخی، شباهت‌های بسیاری نیز میان آنها مشاهده می‌شود. مثلاً هر دو شعر دارای پایه‌هایی با ساختار وزنی یکسان‌اند، به این ترتیب که اولاً پایه‌ها در این هردو وزن از صفر تا دو هجای ضعیف به‌علاوه یک و فقط یک هجای قوی تشکیل می‌شود، و ثانیاً هجای قوی در تمام این پایه‌ها همواره هجای پایانی است. براساس این شباهت‌ها می‌توان این‌گونه نظر داد که ایرانیان برای خلقِ شعر عروضیِ خود از پایه‌های کاملاً بومی و اصیل شعر عامیانه بهره جستند، امّا هجای قویِ تکیه‌بر در شعر عامیانه را مبدّل به هجای سنگین، و هجای ضعیفِ بی‌تکیه را مبدّل به هجای سبک کردند. آنان همچنین برای متنوع کردن اوزان شعر عروضی خود، به‌تدریج و در طی قرون، پایه‌ها را به شیوه‌های گوناگونی ترکیب کردند و شطرها یا افاعیل متفاوتی اقتباس و ابداع کردند؛ این شطرها احتمالاً به سه طریق ساخته شده‌اند: تبدیل برخی شطرهای شعر تکیه‌ای ـ هجایی به شطرهای عروضی، ابداع

شطرهای مطبوعی که مشابه آنها قبلاً نه در شعر تکیه‌ای ـ هجایی فارسی وجود داشته است و نه در شعر عروضی عربی، و بالاخره تقلید از برخی شطرهای مطبوع وزن شعر عربی و استفاده از آنها در شعر عروضی جدید فارسی. حال می‌توان گفت که یکی از علل وجود تفاوت میان اوزان فارسی و عربی تا حد زیادی به استفادهٔ آنها از مجموعهٔ متفاوتی از شطرها مربوط می‌شود.

۷. فهلویات

قطعاً اولین گام‌ها در سرودن شعر عروضی فارسی متزلزل و پراز ایراد بوده است، امّا به‌تدریج و با گذشت زمان، همچنان‌که زبان فارسی معیارتر می‌شده و منزلت اجتماعی بیشتری می‌یافته، شعر عروضی نیز که مهم‌ترین ابزار تبلیغاتی حکومت‌ها در آن زمان محسوب می‌شده، پابه‌پای زبان فارسی رشد می‌کرده و به قوام و تنوع بیشتری در وزن و قالب و قافیه دست می‌یافته است (← خالقی مطلق ۱۳۶۹). شعر عروضی فارسی در قرون شش و هفت دیگر به اوج کمال و استحکام خود رسیده بود و اصول مربوط به وزن و قافیهٔ آن نیز در آثار دانشمندانی چون شمس قیس رازی و خواجه نصیرالدین طوسی تدوین شده بود. در واقع اشعار عروضیِ به‌ظاهر صحیح و محکمی که امروزه از قرون سه و چهار و حتی پنج هجری در دست است، بیش از آنکه مبیّن صورت اصلی و واقعی خود آن اشعار بوده باشند، حاصل تصحیحات و تصرفاتِ کاتبانِ باسواد و شعرشناسِ ادوار بعد بوده‌اند (مثلاً ← اشعار ابوشکور بلخی و رودکی در *تحفة‌الملوک*، ۱۳۸۲؛ نیز ← توضیحات صادقی ۱۳۸۴: ۵۲ تا ۶۳). به‌علت وجود همین تصحیحات و نیز به‌علت موجود نبودن صورتِ اصلی و اولیهٔ اشعار مربوط به قرون سه و چهار، شاید قضاوتِ دقیق دربارهٔ چگونگی سیرِ «عروضی‌شدنِ» شعر فارسی، و نیز چگونگی رشد و تحولِ وزن و قالب و قافیه در آنها، به‌سادگی امکان‌پذیر نباشد، امّا لازار براساس شواهد

موجود، مراحل تکاملِ شعر فارسی را به شرح زیر برشمرده است: ۱. شعر تکیه‌دار و بی‌قافیهٔ پیش از اسلام، ۲. شعر تکیه‌دار و مقفّی (مانند «سرود کرکوی»)، ۳. شعر کمّیِ نامنظم با قوافی نامنظم (مانند اشعار مندرج در *تحفة‌الملوک*)(← گیلک۱۳۶۴)، ۴. شعر کمّیِ نامنظم با قوافی منظم (مانند دوبیتی‌های عامیانه)، و ۵. شعر کمّیِ منظم با قوافیِ منظم (شامل کل اشعار کلاسیک فارسی) (← لازار، ۱۹۸۵: ۳۹۹-۳۷۱؛ نیز ← اسماعیل‌پور، ۱۳۸۶: ۱۴۲). اگر این مراحل را در سیرِ تحول شعر فارسی بپذیریم، می‌توانیم بگوییم که نخستین تأثیرِ شعر عربی در شعر فارسی از مرحلهٔ دوم به بعد شروع شده است، یعنی از زمان ظهور قافیه در شعر فارسی. امّا تأثیر قطعی‌تر و آشکارِ شعر عربی در شعر فارسی از مرحلهٔ سوم آغاز می‌شود، یعنی از زمانی که این شعر نخستین گام‌های خود را به‌تقلید از شعر عربی به سویِ «عروضی شدن» برمی‌دارد، و جالب است که این زمان درعین‌حال مقارن است با نخستین گام‌های زبان فارسی به سمت معیار شدن. از این مرحله به بعد، هرچه زبان فارسی معیارتر می‌شود، وزن‌ها و قالب‌های اشعار متنوع‌تر و محکم‌تر، و قافیه نیز در آنها بیشتر تثبیت می‌شود.

مراحل پنج‌گانهٔ فوق مربوط به زبان فارسی دری است، امّا جالب است که چیزی شبیه به همین تحولات را در فهلویات نیز می‌توان مشاهده کرد، یعنی در اشعاری به گویش محلی که ادامهٔ سنت شفاهی خنیاگران پارتی در اوایل عصر اسلامی بوده است (← بویس ۱۹۵۷: ۱۰-۴۵؛ لازار ۲۰۰۷)، و اشکال قدیمی آنها نیز تا حد زیادی مبیّن اصول و مبانی شعریِ ایرانی میانه است (← تفضلی ۱۳۸۵؛ صادقی ۱۳۷۷؛ ۱۳۷۹؛ ۱۳۸۲). می‌دانیم که فهلویات معمولاً دوبیتی‌هایی هستند که با ترکیبی از وزن هزج و مشاکل سروده شده‌اند. برای توجیه این نابسامانی وزنی، که فریاد شمس قیس را نیز درآورده بود (← شمس قیس، ۱۳۳۶: ۲۸ و ۲۹)، به چهار نظر گوناگون می‌توان اشاره کرد. اولین نظر متعلق به خود شمس قیس است که علتِ نابسامانیِ وزنِ فهلویات را خیلی ساده در این می‌دانست که

شاعرانِ آنها «علم ندارند و اصول افاعیل نمی‌شناسند» (شمس قیس، همان). بدیهی است که چنین نظری صحیح نیست، زیرا وقتی وزنِ شعری به ذوق عده‌ای موزون و مطبوع می‌آید و به ذوق جمعی دیگر نامطبوع، باید معیارهای سنجش وزن را براساسِ زبان و ذوقیات دستهٔ اوّل تعیین کرد و نه گروه دوم (← مقالهٔ دکتر علی‌اشرف صادقی در همین مجموعه). نظر دوم متعلق به تفضّلی است که معتقد است این اشعار اصولاً برای خوانده شدن با موسیقی سروده شده‌اند، و از این‌رو سکته‌ها یا نابسامانی‌های وزنی تنها زمانی در آنها مشاهده می‌شود که بدون موسیقی و مثلاً به‌شکل دکلمه خوانده شوند (← تفضلی، ۱۳۸۵: ۱۱۸ تا ۱۳۰). البته چنین وضعیتی درمورد بسیاری از ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی هم قابل مشاهده است، امّا سؤال اینجاست که چرا باید فهلویات فقط به همین دو وزن سروده شده باشند، و نه مثلاً به اوزان متداول دیگری چون رمل یا مضارع یا متقارب؟ دیگر اینکه چرا هرچه به دوران معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، انتظام وزن عروضی در آنها بیشتر می‌شود، و با ازمیان رفتن بحر مشاکل، وزن آنها کاملاً مبدّل به هزج می‌شود؟ به‌احتمال بسیار، روزگاری این اشعار صرفاً برای همراهی با موسیقی سروده می‌شده‌اند، امّا با گذشت زمان و با تضعیف موسیقی در جامعهٔ اسلامی، این اشعار در قالبی عروضی قرار گرفته‌اند، و اتفاقاً آن دسته از فهلویاتی هم که امروزه به ما رسیده است همه متعلق به همین دوران‌اند. پس شاید باید در جست‌وجوی دلیل محکم‌تری برای وجود تغییر وزن در این اشعار برآمد. سومین نظر متعلق به وحیدیان کامیار است (۱۳۵۷: ۲۱) که می‌گوید وزن این اشعار کاملاً منطبق با وزن هزج مسدس محذوف یعنی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» است و فقط هرجا مصوّت بلندی وزن را به‌هم می‌زند باید آن را به ضرورت وزن کوتاه کنیم و بالعکس. امّا این روش دقیقاً همان روشی است که تذکره‌نویسان و کاتبان قرن‌ها به‌اصطلاح در تصحیح یا اصلاح اشعار فارسی به‌کار برده‌اند، یعنی هرجا ایرادی در وزن یا حتی معنا و مضمون شعر می‌دیدند

آن را مطابق ذوق و معیارهای زمانهٔ خودشان تصحیح می‌کردند و صورت اصلی و اولیه را از میان می‌بردند. چنین توجیهی در مورد معضل وزن در فهلویات در واقع به معنای حذف صورت مسئله است و نه حل آن. سؤال این است که چرا در تمام این اشعار فقط دو وزن هزج و مشاکل باهم می‌آید؟ یا چرا هیچ وزن دیگری به‌جز مشاکل با هزج همراه نشده است؟ دیگر اینکه می‌دانیم در اکثر فهلویات این محدودیت هم وجود دارد که مصراع اوّل به وزن هزج است و وزن مشاکل فقط در مصراع‌های بعد ظاهر می‌شود. اگر مشکلِ اختلاط وزن فقط به بلند و کوتاه کردن اختیاریِ مصراع‌ها مربوط می‌شود، پس چرا چنین محدودیتِ محکمی در این اشعار مشاهده می‌شود؟ بنابراین پاسخ اخیر هم نمی‌تواند مسئلهٔ به‌اصطلاح نابسامانی وزنی را در فهلویات توضیح دهد. امّا نظر چهارم را دکتر علی‌اشرف صادقی در مقالهٔ خود با عنوان «وزن فهلویات» در این مجموعه عرضه می‌کند. او تصریح می‌کند که شمس قیس وزن فهلویات را با میزان عروض فارسی می‌سنجیده و چون وزن این شعر در قالب‌های عروض فارسی نمی‌گنجیده وزن آنها را دارای مشکل می‌دانسته است. یعنی، به‌عبارت‌دیگر، ما با دو نظام وزنیِ متفاوت که اختیارات شاعری گوناگون دارند مواجهیم، و ازین‌رو نباید آنها را با معیارهای یکسانی سنجید. دکتر صادقی با مثال‌های بسیار نشان می‌دهد که تفاوت وزنی میان فهلویات و اشعار فارسی تا حدود قرن هفتم هجری ادامه داشته است، امّا از آن قرن به بعد، مخصوصاً تحت تأثیر سعدی و مثلثات او، فهلویات در قالبِ عروض فارسی گنجانده می‌شود و کاملاً به وزن هزج درمی‌آید. این نظر بیش از سه نظر قبلی منطبق بر واقعیات تاریخی است. شاید بتوان گفت که فهلویات در طی مراحل رشد خود کم‌وبیش همان مراحلی را طی کرده که لازار برای شعر فارسی برشمرده است و ما در بالا به آن اشاره کردیم. اگر این قیاس را بپذیریم باید به دو نکتهٔ دیگر هم توجّه داشته باشیم: اوّل اینکه از مرحلهٔ سوم و چهارم به‌بعد، این تغییرات قطعاً هم‌زمان نبوده

است، بلکه ابتدا شعر فارسی مرحله‌ای را از سر می‌گذرانده و سپس مدت‌ها بعد نوبت به فهلویات می‌رسیده است؛ و دوم اینکه شعر فارسی همواره تحت تأثیر شعر عربی از مرحله‌ای وارد مرحلهٔ بعدی می‌شده است، امّا گذر فهلویات از یک مرحله به مرحلهٔ بعد، نه تحت تأثیر شعر عربی، بلکه عمدتاً تحت تأثیر شعر فارسی بوده است. این مراحل را در مورد فهلویات می‌توان این‌گونه ترسیم کرد که دو مرحلهٔ آغازین فهلویات که آثار چندانی از آنها در دست نیست احتمالاً کم‌وبیش مانند دو مرحلهٔ آغازین شعر فارسی بوده است (یعنی اوّل شعر تکیه‌دار و بی‌قافیهٔ پیش از اسلام، و سپس شعر تکیه‌دار و مقفّی). سپس نوبت به قدیم‌ترین نمونه‌های موجود از فهلویات می‌رسد که آنها را می‌توان کم‌وبیش متعلق به دو مرحله‌ای دانست که معادل با مرحلهٔ سوم و چهارم در شعر فارسی است (یعنی شعر کمّیِ نامنظم با قوافی نامنظم، و شعر کمّیِ نامنظم با قوافی منظم). و بالاخره به مرحلهٔ پنجم فهلویات می‌رسیم که ازحیث کیفیت با مرحلهٔ پنجم در شعر عروضی مطابقت دارد (یعنی شعر کمّیِ منظم با قوافیِ منظم). امّا پس از مرحلهٔ پنجم، هرکدام از این دو شعر راه جداگانه‌ای می‌پیمایند: زبان اکثر فهلویات کلّاً به زبان فارسی تغییر می‌کند و درنتیجه فهلویات به‌تدریج مبدّل به دوبیتی‌های فارسی می‌شوند؛ اشعار فارسی منسوب به بابا طاهر بارزترین نمونهٔ این مواردند. البته گونه‌ای از فهلویات نیز به‌صورت اشعار محلی در گویش‌های مختلف ایران سروده و خوانده می‌شود که درهرحال، درقیاس با شعر عروضی فارسی، رونق و رواج بسیار کمی دارند و به‌تدریج از تعدادشان کاسته می‌شود. امّا شعر عروضی فارسی، همگام با معیار شدنِ روزافزون زبان فارسی، همچنان راه کمال و تنوع خود را می‌پیماید، و با ازسر گذراندن ادوار گوناگون، سبک‌ها و قالب‌های متعدّدی را تجربه می‌کند.

۸. سیطرهٔ وزن عروضی در ادب فارسی

کاربرد وزن عروضی فقط محدود به قالب‌های گوناگونِ شعر رسمی یا کلاسیک فارسی نمی‌شود، بلکه سیطره و تأثیر آن را در اَشکال جدیدتر دیگری چون اشعار سپید شاملو نیز می‌توان مشاهده کرد (← لازار ۱۹۸۳). در این مجموعه کوشیده‌ایم تا نقش و اهمیت وزن عروضی را در آثار سه شاعر بزرگ از دو نوع شعر فوق بررسی کنیم. ابتدا استاد احمد سمیعی در مقالهٔ خود با عنوان «اوزان شعر در غزلیات سعدی»، غزلیات سعدی را از حیث تعداد و نوع اوزان آنها بررسی کرده و بسامد وقوع هر وزن را نشان داده است. بررسیِ چگونگی تحول شعر عروضی فارسی از حیث نوع و بسامد اوزانی که در طول دوران رشد و حیات این شعر در آن به‌کار رفته است از جمله مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات عروضی در زبان و شعر فارسی است. در این زمینه البته تحقیقاتی صورت گرفته است (مثلاً فرزاد ۱۳۴۹الف؛ ۱۳۴۹ب؛ ۱۳۵۰)، امّا هنوز جای تحقیق مفصّل و دقیقی که به‌شیوه‌ای آماری و یکدست زمان ظهور هر وزن را در تاریخ شعر فارسی مشخّص کند خالی است. راه رسیدن به چنین مهمّی، تعیین دقیق نوع اوزان و بسامد وقوع آنها در کار تک‌تک شاعران، یا دست‌کم شاعران صاحب‌نام و صاحب‌سبک در هر دوره است. از کنار هم چیدن چنین پژوهش‌هایی می‌توان به اطلاعات بسیاری همچون چگونگیِ سیر تطور اوزان در شعر فارسی، نسبت اختیار وزن با تحول سبک، مقایسهٔ گرایش شاعران متفاوت در استفاده از اوزان گوناگون و غیره دست یافت. استاد سمیعی در این مقاله همچنین گرایش غالب سعدی را در انتخاب اوزان غزلیات خود با گرایش غالب حافظ در انتخاب وزن مقایسه کرده است. سپس آقای محمدجواد عظیمی در مقالهٔ «عروض و موسیقی شعر ه. الف. سایه» به ویژگی‌های موسیقایی و عروضی شعر ه. الف. سایه (هوشنگ ابتهاج) می‌پردازد و ضمن بررسی شمار بحور عروضی در غزلیات و اشعار نیمایی سایه، آن را با شمار بحور عروضی در غزلیات سعدی و حافظ و مولوی

مقایسه می‌کند. دکتر سعید رضوانی نیز؛ در مقالهٔ خود با عنوان «آهنگ در شعرهای سپید شاملو»، به مطالعهٔ وزن عروضی در اشعار به‌اصطلاح سپید شاملو پرداخته و اهمیت این وزن را در متمایز ساختن شعر او از شعر شاعران دیگری که شعر بی‌وزن می‌سرایند نشان داده است. وی ابتدا از این نظر رایج انتقاد می‌کند که موفقیت شاملو در سرودن اشعار سپیدِ آهنگین، تنها به تقلید از نثرهای قرون چهارم و پنجم مربوط می‌شود (مثلاً براهنی، ۱۳۷۱: ۹۰۵ تا ۹۱۰)، و سپس نشان می‌دهد که روش اصلی شاملو در ایجاد وزن یا آهنگ خاص او در اشعار سپیدش عبارت بوده است از کاربردِ پاره‌های عروضی در برخی از سطرها یا مصراع‌های شعر یا در همهٔ آنها. یعنی گرچه مصراع‌های اشعار سپید او قابل تقطیع به اوزان مألوف عروضی نیست، بخش یا بخش‌هایی از آنها عروضی است؛ و در مواردی نیز مصراعی به وزنی عروضی در میان یک شعر ظاهر می‌شود، بی‌آنکه وزن آن مصراع ارتباطی به وزن کلّیِ شعر داشته باشد. درواقع اگرچه مصراع‌های نیمه‌عروضی خاصیت موسیقاییِ مصراع‌های کاملاً عروضی را ندارند، به علت بسامد بسیار زیادشان ویژگی موسیقایی خاصی در اشعار سپید شاملو پدید می‌آورند که در کار هیچ‌یک از پیروان شاملو در سرودن شعر سپید مشاهده نمی‌شود.

۹. مقایسهٔ سیطرهٔ وزن عروضی در شعر فارسی و کردی

شعر عروضی از قدرتِ فرهنگی منحصربه‌فردی در زبان فارسی برخوردار بوده است. این شعر از یک‌سو رقیب سرسختی چون فهلویات را از میدان به در کرده و تمام دستاوردهای آن را به نفع خود مصادره کرده است، و از سوی دیگر به چنان جایگاهی در ادبیات فارسی رسیده که نوآوری‌های عصر تجدّد ادبی نه تنها از اعتبارش نکاسته، بلکه شأن و اهمیتش را در شعر نیمایی اعتلا بخشیده است. حتی چنان‌که دیدیم، شعرِ به‌اصطلاح بی‌وزنِ احمد شاملو نیز ویژگیِ آهنگین خود را عمدتاً مدیونِ ارکان عروضی

است، به‌طوری‌که شاید بدون این وزن، شعر سپید شاملو هرگز بـه چنـین جایگـاهی در ادب فارسی نمی‌رسید (نیـز ← لازار ۱۹۸۳). دیگر اینکه شعر عروضی تا همین چنـد دهـهٔ پیش مطلقاً اجازهٔ مکتوب شدن شعر عامیانه را به کسی نمی‌داد، درحالی‌که هـم قـدمت شعر عامیانه، و هم رواج آن در افواه و میان مردم کوچه و بازار به‌مراتب بـیش از شـعر عروضی بوده است. سؤال اینجاست که چنین قدرتی از کجا آمده است؟ به اهمیت ایـن سؤال مخصوصاً زمانی بیشتر پی می‌بریم که به جایگاه وزن عروضی در زبان‌هایی چون کردی یا ترکی عثمانی توجّه کنیم. دکتر آمر طاهر احمـد در مقالـهٔ «وزن شـعر عامیانـهٔ کردی و جایگاه آن در ادبیات نوشتاری در مقایسه با وزن شعر عامیانـهٔ فارسـی»، نـشان می‌دهد که نخستین نمونه‌های شعر عروضی کردی که عمدتاً تحت تـأثیر شـعر فارسـی پدید آمده بوده است، به قرن ۱۶ میلادی بازمی‌گردد، درحالی‌کـه نخـستین نمونـه‌هـای شعر عامیانهٔ کردی مربوط به حدود قرن ۱۰ میلادی است. یعنـی در کـردی هـم ماننـد فارسی، قدمت شعر عامیانه به‌مراتب بیش از شعر عروضی است، امّا جالب اینجاست که برخورد شعرای متجدّد کرد با شعر عامیانهٔ خودشان کاملاً متفاوت بـا برخـورد شـعرای متجدّد فارسی‌سرا با شعر عامیانهٔ فارسی بـوده اسـت. در دورهٔ تجـدّد، اسـتفاده از اوزان شعر عامیانه در شعر کردی به اوج خود رسید و شعرای کرد بـه‌تقلیـد از شـعرای تـرک عثمانی، اوزان عامیانه را به‌عنوان شعر ملّی خـود جانـشین اوزان عروضـی کردنـد، امّـا شعرای متجدّد ایرانی جز یکی دو نمونه، هرگـز اقبـالی بـه شـعر و وزن عامیانـه نـشان ندادند و تنها کوشیدند تا قالب‌های جدیدی برای شعر عروضی پیدا یا ابداع کنند. یعنی تجدّد در زبان‌های کردی و ترکی باعث تضعیف هرچه بیشتر شعر عروضـی و تقویـت شعر عامیانه شد، درحالی‌که تجـدّد در زبـان فارسـی، ازیـک‌سـو شـعر عروضـی را در چهارپاره‌ها و سپس شعر نیمایی و شعر شاملو و فروغ احیا کرد، و البتـه ازسـوی دیگـر باعث جلب توجّه شعرا و پژوهشگران علوم ادبی به شـعر عامیانـه گردیـد. آمـر طـاهر

احمد وجود دو میراث متفاوت ادبی در فارسی و کردی را مهم‌ترین دلیل این تفاوت می‌داند. قدمت هزارسالهٔ شعر فارسی در کنار یک زبان معیار و فراگیر، باعث تدوین اصول محکمی برای این شعر شده است، به‌گونه‌ای که هرگونه تخطّی از آن خواه‌ناخواه نشانهٔ عجز و ناتوانی قلمداد می‌شده است، ازاین‌رو شعرای فارسی‌زبان هیچ‌گاه نخواسته و نتوانسته‌اند که بیرون از این دو حوزهٔ فرهنگی بسیار قوی، یعنی زبان معیار و شعر عروضی، فعالیتی داشته باشند. امّا شعر عروضی کردی در هر دو گویش شمالی و میانی آن قدمتی بیش از چهار قرن نداشته است و ازین‌رو طبیعی است که شاعران کرد در نبودِ ادبیات نوشتاری فراگیر و البته نبودِ زبان معیار قوی، بیشتر بر ادبیات شفاهی و شعر عامیانه تکیه کنند، تا ادبیات مکتوب و شعر عروضی. وجود زبان معیار فارسی، از همان نخستین قرن‌های شکل‌گیری شعر عروضی در این زبان، باعث شکل‌گیری تمایزاتی چون زبان ادبی یا لفظ قلم درمقابل زبان کوچه و بازار، یا ادبیات خواص درمقابل ادبیات عوام شده بود. ازین‌رو امکان استفاده از شعر عامیانه برای بیان مفاهیم متعالی و جدی در زبان فارسی متصوّر نبوده، زیرا این شعر برای فارسی‌زبانان همواره یادآور مفاهیم عامیانه و پیش‌پاافتاده بوده است. امّا چنین تمایزاتی در شعر و ادبیات کردی که فاقد زبان رسمی و معیار مشخصی بوده، کمتر وجود داشته است، و به همین دلیل نیز وزن اشعار عامیانهٔ کردی برای بیان هر مضمونی آمادگی و مناسبت داشته است.

۱۰. ضرورت مطالعات نظری و بررسی اوزان دیگر

امکان مطالعات نظری در شعر عروضی فارسی منوط به آشنایی با دو حوزهٔ متفاوت است: یکی نظریه‌های وزنی و دیگری نظام‌های وزنی گوناگون. لیلا ضیامجیدی در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی شعر هجایی ترکی آذری براساس نظریهٔ وزنی»، به طور خلاصه و نمونه‌وار ما را با این هر دو حوزه آشنا می‌سازد. در این مقاله، براساس نظریهٔ

وزنی بروس هیز (۱۹۸۳)، وزن شعر هجایی ترکی آذری را در اشعار شهریار و مخصوصاً در منظومهٔ معروف و زیبای او «حیدر بابا»، توصیف می‌کند. هر مصراع ۱۱ هجایی در منظومهٔ «حیدر بابا» متشکل از سه شطر است، و هر شطر خود مرکب از دو پایه است. پنج پایهٔ نخست در این شعر لزوماً دوهجایی، و پایهٔ آخر تک‌هجایی است. دو نکتهٔ جالب توجّه دیگر در مورد این وزن وجود دارد، و آن اینکه اوّلاً مرز شطرها در هر مصراع هم با تکیه و هم با مرز واژه مشخّص می‌شود، درحالی‌که مرز پایه‌ها در آن فقط با تکیه مشخّص می‌شود، و ثانیاً آرایش پایه‌ها در شطرها تا حد زیادی به مسئلهٔ وزن هجا وابستگی دارد، به این ترتیب که در شطرهای چهار و سه‌هجایی، آرایش پایه‌ها به‌ترتیب به‌صورت (۲ + ۲) و (۱ + ۲) است، مگر درمواردی که هجای دوم شطر باز (سبک) و هجای نخست آن بسته (سنگین) باشد، که دراین صورت آرایش پایه‌ها به‌صورت (۳ + ۱) و (۲ + ۱) درمی‌آید. یعنی عوامل ایجاد وزن در این شعر به‌ترتیب اهمیت عبارت‌اند از: تعداد هجاها؛ محل تکیهٔ شطر که لزوماً منطبق با مرز واژه است؛ محل تکیهٔ پایه که لزوماً منطبق با مرز واژه نیست، و بالاخره وزن هجاها. چنان‌که می‌بینیم، تفاوت بسیار میان این وزن و وزن عروضی کلاسیک وجود دارد که عوامل وزن در آن به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از: تعداد هجاها و کمیت هجاها. آشنایی با اوزان دیگری به‌جز وزن عروضی، خودبه‌خود توجّه ما را به امکانات بسیار متنوع در ایجاد وزن، و درنتیجه به ضرورت آشنایی با حوزه‌های گسترده‌ای چون وزن‌شناسی و رده‌شناسی وزن‌ها جلب می‌کند، یعنی حوزه‌هایی که هدف آنها وضع چهارچوب‌های نظری است برای توصیف همهٔ اوزان شعری جهان.

۱۱. مباحث دیگر و میزگرد

دو مقالهٔ پایانی این مجموعه به ارتباط وزن شعر فارسی با موسیقی ایرانی، و نیز معرّفی

نسخ خطیِ مربوط به عروض فارسی اختصاص دارد.

رابطهٔ شعر فارسی با موسیقی ایرانی همواره یکی از موضوعات بسیار جالب و بحث‌انگیز در حوزهٔ مطالعات عروضی بوده است. تشابهات و پیوندهای آشکار میان این دو حوزه، که برای هر فارسی‌زبانی ملموس و قابل‌درک است، می‌تواند دانش نظری ما را در هر دو حوزه به نحو چشمگیری افزایش دهد. دکتر نگار بوبان در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی بصری کمیت‌های هجا و دیرند: ابزار تحلیل تطبیقی ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی»، ریتم موسیقی دستگاهی ایرانی را با ریتم زبان و شعر فارسیِ رسمی مقایسه کرده و رسم‌الخط مشترکی برای بازنماییِ این دو نوع ریتمِ به‌ظاهر متفاوت ابداع و پیشنهاد کرده است. ابتدا شرح مفصّلی از تحقیقاتی را به دست می‌دهد که دربارهٔ تطبیق ریتم در موسیقی ایرانی و در زبان و شعر فارسی صورت گرفته است، و سپس براساس ویژگی‌های مشترک میان ریتم در موسیقی ایرانی و در زبان فارسی، چهار علامت را برای نمایش الگوهای ریتم در موسیقی و زبان پیشنهاد می‌کند، و ساختار زمان‌بندیِ نمونه‌هایی از موسیقی ایرانی و شعر فارسی را با آن علائم نمایش می‌دهد و مقایسه می‌کند.

در طی قرن‌ها، جزوات و رساله‌های خطی بسیاری دربارهٔ عروض فارسی و آموزش آن به‌رشتهٔ‌تحریر درآمده است. این آثار از یک‌سو مبیّن چگونگی رشد و تطور مطالعات عروض فارسی در طی قرن‌های متمادی در تاریخ ادبیات فارسی است، و از سوی دیگر اطّلاعات فنّی دقیقی دربارهٔ دقایق این علم دراختیار صاحب‌نظران می‌گذارد. دکتر محسن ذاکرالحسینی، در مقاله‌ای تحت عنوان «عروض منظوم صدرالشّریعه»، یکی از مختصرترینِ این‌گونه رساله‌ها را معرّفی کرده است، و متن آن را نیز که خود براساس پنج نسخهٔ خطی تصحیح کرده در اختیار ما گذاشته است. این رسالهٔ منظوم که به‌احتمال بسیار اثر صدرالشّریعهٔ دوم عبیدالله بن مسعود بخاری (وفات ۷۴۷ ق، بخارا) است، دوایر و

بحور و زحافات عروضی را به صورتی بسیار فشرده در هجده بیت، پنج بیت عربی و ۱۲ بیت فارسی، معرّفی کرده است.

و بالاخره آخرین بخش این مجموعه مشتمل بر متن پیاده‌شدهٔ گفت‌وگوهایی است که در میزگردی با حضور جمعی از صاحب‌نظران عروض برگزار شد. مطالب این میزگرد شامل زمینه‌های متنوعی مانند تفاوت عروض فارسی با عروض عربی، تحول اوزان فارسی، ارتباط وزن شعر با موسیقی، وزن نیمایی و غیره است.

منابع

- آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی*، ج ۲: *آزادی؛ تجدّد*، زوّار، تهران، ۱۳۸۲.
- آموزگار، ژاله، «سنّت شفاهی در ایران باستان»، *زبان فرهنگ اسطوره*، چ ۲، انتشارات معین، تهران، ۱۳۸۷.
- ابن‌سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله، *جوامع علم الموسیقی*، تحقیق زکریا یوسف، نشر وزارة التربیة و التعلیم، القاهره، ۱۹۵۶.
- ابن‌عبد ربّه، ابوعمر احمدابن‌محمد، *العقد الفرید*، شرحه و ضبطه و صحّحه و عنون موضوعاته و رتّب فهارسه احمد امین، احمد الزین، ابراهیم النیازی، مطبعة لجنة التألیف و الترجمة و النشر، القاهره، ۱۹۶۵.
- ابوالقاسمی، محسن، *شعر در ایران پیش از اسلام*، نشر بنیاد اندیشهٔ اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، *سرودهای روشنایی؛ جستاری در شعر ایران باستان و میانه و سرودهای مانوی*، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و نشر اسطوره، تهران، ۱۳۸۶.
- براهنی، رضا، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، ج ۲، تهران، ۱۳۷۱.
- *تاریخ سیستان*، به تصحیح محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا)، معین، تهران، ۱۳۸۱.
- *تحفة‌الملوک*، منسوب به علیّ‌بن ابی‌حفص‌بن‌فقیه محمود اصفهانی، به کوشش علی‌اکبر احمدی دارانی، تهران، ۱۳۸۲.
- تفضّلی، احمد (۱)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژالهٔ آموزگار، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- ـــــــــ (۲)، «فهلویات»، ترجمه فریبا شکوهی، *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول، مسلسل ۲۹، بهار، ۱۱۹ - ۱۳۰، تهران، ۱۳۸۵.
- حسنی، حمید، *عروض و قافیه عربی*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۳.
- خالقی مطلق، جلال، «پیرامون وزن شاهنامه»، *ایران‌شناسی*، س ۲ (۱۳۶۹)، ش ۱، ص ۴۸-۶۳.
- خانلری، پرویز (۱)، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی*، تهران، ۱۳۲۷.
- ـــــــــ (۲)، *وزن شعر فارسی*، تهران، ۱۳۴۵.
- ـــــــــ (۳)، *وزن شعر فارسی*، چ ۶، توس، تهران، ۱۳۷۳.
- خواجه نصیرالدّین طوسی، *معیار الاشعار*، به اهتمام جلیل تجلیل، جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹.
- الزمخشری، ابوالقاسم محمود جارالله، *القسطاس فی علم العروض*، تحقیق فخرالدّین قباوه، مکتبة المعارف، بیروت، ۱۹۸۹/۱۴۱۰.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *موسیقی شعر*، چ۵، آگه، تهران، ۱۳۷۶.
- شمس قیس (شمس‌الدّین محمد بن‌قیس رازی)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۳۶.
- شمیسا، سیروس (۱)، *فرهنگ عروضی*، نشر علم، تهران، ۱۳۸۶.
- ـــــــــــ (۲) ، *آشنائی با عروض و قافیه*، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۶۶.
- صادقی، علی‌اشرف (۱)، *تکوین زبان فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ۱۳۵۷.
- ـــــــــــ (۲)، «نخستین شاعر فارسی‌سرای و آغاز شعر عروضی فارسی»، *معارف*، دورهٔ ۱، ش ۲، ۱۳۶۳، ص۸۷-۱۱۵
- ـــــــــــ (۳)، «فهلویات عبید زاکانی»، *مجلّهٔ زبان‌شناسی*، سال ۱۳ (۱۳۷۷)، ش۱ و ۲، (مسلسل: ۲۵ و ۲۶)، ص ۲-۸.
- ـــــــــــ (۴)، «شروینیان یا عشق‌نامه شروین دشتَبی و شروه‌سرایی»، *یادنامهٔ دکتر احمد تفضّلی*، به کوشش علی‌اشرف صادقی، ص ۲۳۳-۲۴۳، ۱۳۷۹.
- ـــــــــــ (۵)، «فهلویات عین‌القضات همدانی و چند فهلوی دیگر»، *مجلّهٔ زبان‌شناسی*، س ۱۸ (۱۳۸۲)، ش۱، پیاپی ۳۵، ۱۳-۲۴.
- ـــــــــــ (۶)، «تدقیقی در *تحفةالملوک*»، *نشر دانش*، س ۲۱ (۱۳۸۴)، ش ۳.
- طبیب‌زاده، امید (۱)، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۲.
- ـــــــــــ (۲)، *نگاهی به شعر نیما یوشیج؛ بحثی در چگونگی پیدایش نظام‌های شعری*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۷.
- فرزاد، مسعود (۱)، *مبنای ریاضی عروض فارسی*، سخنرانی در کنگرهٔ جهانی ایران‌شناسان، ۱۱ شهریور، چاپخانه بانک ملّی ایران، تهران ۱۳۴۵.
- ـــــــــــ (۲)، «عروض رودکی»، *ضمیمهٔ خرد و کوشش (مجلّهٔ دانشگاه شیراز)*، دفتر سوم، آبان ۱۳۴۹.
- ـــــــــــ (۳)، «عروض مولوی»، *ضمیمهٔ خرد و کوشش (مجلّهٔ دانشگاه شیراز)*، دفتر اوّل، دورهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۴۹.
- ـــــــــــ (۴)، «مجموعه اوزان شعری»، *ضمیمهٔ خرد و کوشش*، دفتر چهارم، بهمن ۱۳۴۹.
- ـــــــــــ (۵)، «عروض حافظ»، *مجلّهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۷۵، فروردین، ۱۳۵۰.
- قهرمانی مقبل، علی اصغر، *ارکان عروضی؛ بررسی یک مشکل تاریخی در علم عروض فارسی*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۹.

- گیلک، سیامک(علی‌محمد هنر)، «دو منظومهٔ کهن فارسی در *تحفةالملوک*»، مجلهٔ *آینده*، س ۱۱، ش ۹و۱۰، آذر و دی ۱۳۶۴، ص ۶۶۰ تا ۶۶۶.
- لازار، ژیلبر (۱)، «فارسی، *راهنمای زبان‌های ایرانی*، ج ۲: *زبان‌های ایرانی نو*، ویراستهٔ رودیگر اشمیت، ترجمهٔ حسن رضائی باغ‌بیدی و دیگران، ققنوس، تهران، ۱۳۸۳، ص ۴۳۷-۴۸۳.
- ـــــــــ (۲)، *دستور زبان فارسی معاصر*، ترجمهٔ مهستی بحرینی، توضیحات و حواشی از هرمز میلانیان، هرمس، ۱۳۸۴.
- ماهیار، عباس، *عروض فارسی؛ شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه*، چ ۶، قطره، تهران، ۱۳۸۲.
- مجتبائی، فتح‌الله، *نحو هندی و نحو عربی؛ همانندیها در تعریفات، اصطلاحات و طرح قواعد*، کارنامه، تهران، ۱۳۸۳.
- نجفی، ابوالحسن (۱)، «اختیارات شاعری»، *جنگ اصفهان*؛ ویژهٔ شعر، دفتر دهم ۱۳۵۲، ص ۱۴۷-۱۸۹.
- ـــــــــ (۲)، «یک قاعدهٔ منسوخ عروضی»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*، س ۱۲ (۱۳۵۵)، ش ۱۳، ص ۵۸۷-۵۸۹.
- ـــــــــ (۳)، «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی (بحث روش)»، *آشنائی با دانش*، فروردین ۱۳۵۹، ص ۵۹۱-۶۲۶.
- ـــــــــ (۴)، «دربارهٔ «قاعدهٔ قلب» و چند نکتهٔ عروضی دیگر»، *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ ۵، ش ۲، مهر ۱۳۸۰، مسلسل ۱۸، ص ۴۱-۴۹.
- ـــــــــ (۵)، «تغییر کمیت مصوّت‌های فارسی و تحوّل وزن شعر در دوران معاصر»، *نشر دانش*، س ۱۹ (۱۳۸۱)، ش ۲، ص ۷-۹.
- ـــــــــ (۶)، «وزن‌های تازه در شعر بهار»، *جشن‌نامهٔ استاد دکتر محمد خوانساری*، زیرنظر حسن حبیبی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۴، ص ۵۶۳-۵۷۱.
- ـــــــــ (۷)، «تقطیع در عروض جدید»، *دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، به سرپرستی اسماعیل سعادت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۶، ص ۳۹۸-۴۰۱.
- ـــــــــ (۸)، «آیا «و» زاید است؟»، *شاخه‌های شوق (یادگارنامهٔ بهاءالدّین خرمشاهی)*، تهران، ۱۳۸۷، ص ۱۰۴۳ تا ۱۰۴۷.
- ـــــــــ (۹)، «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم»، *جشن‌نامهٔ استاد احمد سمیعی* [لوح فشرده]، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه گیلان، ۱۳۸۷.
- ـــــــــ (۱۰)، «طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، *نخستین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و اب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی، به‌کوشش حسن قریبی،

بنیاد ایران‌شناسی و فرهنگستان زبان و ادب فاسی، تهران، ۱۳۸۷، ص۱۰۳-۲۱۸.

- ـــــــــــ (۱۱)، «عروض قدیم در برابر عروض جدید»، *نخستین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و اب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی، به‌کوشش حسن قریبی، بنیاد ایران‌شناسی و فرهنگستان زبان و ادب فاسی، تهران، ۱۳۸۷، ص۳-۴۹.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱)، «وزن شعر فارسی مأخوذ از وزن شعر عرب نیست»، *مجموعه خطابه‌های هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۶*.
- ـــــــــــ (۲)، *بررسی وزن شعر عامیانه فارسی*، آگاه، تهران، ۱۳۵۷.
- Ahmed, Amr (2007), "Les statut de la métrique populaire dans la poétique de Nima Yusij", *Studia Iranica*, Tome 36, fascicule 2, pp. 277-251.
- Benveniste, E. (1932), "Le mémorial de Zarer", *Journal Asiatique*, pp.93-245.
- Boyce, M. (1957), "The Parthian Gosan and Iranian Minstrel Tradition", *JRAS*.
- Elwell-Sutton, L.P. (1976), *The Persian Meters*, Cambridge University Press.
- Horn, P. (1898-1901). Neupersische Schriftsprache. Grundriss der Iranischen Philologie. Ed. W. Geiger and E. Kuhn. Strassburg, Truebner. 1.2, 1-200
- Hayes, B. (1983), "A grid-based theory of English meter", *Linguistic Inquiry*, 14, pp. 357-393.
- Johanson, L & Bo Utas (eds) (1994), *Arabic Prosody and Its Applications inMuslim Poetry*, Swedish Reseach Institute in Istanbul, Vol. 5, Uppsala.
- Lazard, G. (1957). *Grammaire du persan contemporain,* Paris.
- Lazard, G. (1975), "The rise of the New Persian Language", *The Cambridge History of Iran*, Vol. 4, Cambridge, pp. 605-620.
- Lazard, G. (1983), "La versification de Foruq Farroxzād", *Studia Iranica*, 12, 223-229.
- Lazard, G. (1985), "La métrique de la poésie parthe", *Papers in Honour of Prof. Mary Boyce, Acta Iranica*, 25.
- Lazard, G. (1989). "Le persan", *Compendium Linguarum Iranicarum*. ed. By R.
- Lazard, G. (2007), "La versification en parth et son héritage persan" in: *Iranian Languages and texts from Iran and Turan*, Roland E. Emmerick Memorial Volume, Edited by Maria Macuch, Mauro Maggi and Werner, *IRANICA*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Rezai Baghbidi (2011), "West Middle Iranian poetic Metres and their continuation in Early New persian", Summer School of Iranian Linguistics, August 15th. September 2nd. Department of Iranian Studies, Hamburg University, Germany.
- Schmitt. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, pp.263-293.
- Pisowicz, A. (1985). *Origins of the New and Middle Persian Phonological Systems*. Krakow: Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- Thiesen, F. (1982). A Manual of Classical Persian Prosody. Wiesbaden.
- Utas, Bo (1975), *Acta Iranica*, vol. 5, Tehran, pp. 399-418.
- Utas, Bo (1994), "Arabic and Iranian elements in New Persian prosody", *Arabic Prosody and Its Applications in Muslim Poetry*, ed. L. Johanson and Bo Utas, Swedish Reseach Institute in Istanbul, Transactions, Vol. 5, Uppsala, pp. 129-145.
- Windfuhr, G. (1979), Persian Grammar: *History and State of its Study; Trends Linguistics*: State-of-the-Art Reports 12. The Hague. Mouton.

یادگار زریران
نثر توأم با شعر

ژاله آموزگار

این گفتار که موضوع اصلی آن نگاهی به نثر توأم با شعر متن پهلوی *ایادگار زریران*[1] است در دو بخش عرضه می‌شود: در بخش نخست که خود به دو قسمت دورهٔ باستان و میانه تقسیم می‌گردد، به اجمال به تاریخچه و قوانین شعر در دوران کهن ایران می‌پردازیم و مثال‌های کوتاهی به عنوان نمونه نقل می‌گردد. در بخش دوم بحث به رسالهٔ شاعرانه و حماسی *یادگار زریران* کشانده می‌شود. در این بخش هدف، توصیف حالت شاعرانهٔ متن است، ولی اوزان آن مورد بررسی قرار نمی‌گیرد.

خوشبختانه دیگر مدت‌هاست که آغاز شعر و نظم در ایران به گردویی که امیرزاده‌ای بر گنبدی بچرخاند: «غلطان غلطان همی رود تا لب گوْ» نسبت نمی‌دهند یا شرح دویدن آهوی کوهی در دشت را:

«آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا او ندارد یار بی‌یار چگونه بوذا»

---

1. ayādgār ī zarērān

آغاز ترانه‌سرایی ایرانیان باذوق نمی‌دانند!![۱]

گوئی تا آن زمان، مادران ما برای فرزندان خود لالایی نخوانده و عاشقان در هجر و شوق دیدارِ یار ترانه‌ای سر نداده بودند!!

گرچه شاید منظور تذکره‌نویسان، شعر با وزن عروضی بوده است. ولی دامنهٔ این مطلب در میان نویسندگان عرب‌زبانِ آن دوران به جایی رسیده است که در مواردی اصلاً ایرانیان را فاقد شعر پنداشته‌اند، چنان‌که ابوحاتم رازی (درگذشت ۳۳۲ ه) می‌نویسد که ایرانیان کلام منظوم نداشته‌اند.[۲]

بنا به گفته‌های ادیبان، شعر تألیفی از کلمات است که نوعی از وزن را در آن بتوان شناخت[۳] و وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. این تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه خوانند و اگر در زمان واقع شود وزن خوانده می‌شود.[۴]

وزن نظمی در اصوات است و وسیله ادراک آن حواس ماست.[۵]

همچنین گفته شده است که شعر مجموعه‌ای از کلمه‌هاست که با ترتیب خاصی در پی یکدیگر قرار می‌گیرند و هر کلمه از چند واحد صوت گفتار به‌وجود می‌آید که هجا (Syllabe)خوانده می‌شود.[۶] همین هجاست که در شعر دورهٔ باستان نقش اساسی را بازی می‌کند.

از سوی دیگر شعر با سنت شفاهی ارتباطی تنگاتنگ دارد و ما می‌دانیم که این سنت در فرهنگ ایران باستان جایگاه خاصی داشته است. از آنجا که در این سرزمین همیشه به نوعی به قداست کلام معتقد بوده‌اند، اجداد ما دیرتر از دیگران و به خصوص دیرتر

---

۱. صفا، ذبیح‌الله، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد اول، ۱۳۴۷، صفحات ۱۷۲ و ۱۷۴.

۲. تفضّلی، احمد، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، ۱۳۷۶، ص ۳۱۳.

۳. ناتل خانلری، پرویز، *وزن شعر فارسی*، ۱۳۴۵، ص ۱۹.

۴. همان، ص ۲۴. ۵. همان، ص ۲۶. ۶. همان، ص ۲۷.

از همسایگان میان‌رودانیِ ما آغوش به روی خط گشوده‌اند. حتی سرودهای مقدس دینی خود را نیز سینه به سینه انتقال داده‌اند و ضبط و نگاهداری سرودهای غیردینی خود را نیز به حافظهٔ گوسان‌های پارتی و یا خنیاگران ساسانی سپرده‌اند و زمانی که قلم به دست گرفتند تا مطالب را به کتابت درآورند، یا به متون دینی پرداختند که پشتوانهٔ اعتقادی داشت و یا مطالب دولتی و حکومتی را مدنظر قرار دادند. با این توصیفات، سرنوشت شعرهای غیردینی که کاربرد اساسی آنها در ادبیات شفاهی مردمی است، بر همگان روشن است.[۱]

بخش اول: شعر در دوران کهن

الف. شعر در متون دوران باستان

۱. سنگ‌نوشته‌های هخامنشی

از مدتی پیش دانشمندان بخش‌هایی از سنگ‌نوشته‌های هخامنشی را منظوم دانسته‌اند و حتی عبارتی را که بسامد تکرار آن در کتیبه‌ها بسیار است به عنوان قطعهٔ منظومی در زبان فارسی باستان تلقی کرده‌اند[۲].

به نقل این عبارت می‌پردازم که نوعی تناسب هجایی در آن هست و احتمالاً تکیه نیز داشته است. گرچه نمی‌توان به تلفظِ دقیق و تکیه‌ها اطمینان کامل داشت.[۳]

۹ هجا	خدای بزرگ است اهوره مزدا	baga vazarka aura-mazdā
۸ هجا	که این زمین را آفرید	hya imam būmim adā
۹ هجا	که آن آسمان را آفرید	hya avam asmānam adā

---

۱. آموزگار، ژاله، «سنت شفاهی در ایران باستان» و «جادوی سخن در اساطیر ایران»، *زبان، فرهنگ، اسطوره*، چاپ دوم ۱۳۸۷، صفحات ۳۲۴ تا ۳۳۵، ۳۷۱ تا ۳۸۳.

۲. ناتل خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص ۳۹ و همچنین معین، محمد، «یک قطعه شعر در پارسی باستان» ۱۳۲۲ به نقل از مجموعه مقالات معین، ص ۱۷۹؛ ابوالقاسمی، محسن، *شعر در ایران پیش از اسلام*، ۱۳۷۴، ص ۵۱.

۳. کتیبهٔ داریوش در نقش رستم: Kent, R. G. Old Persian, 1953, p. 137 (DN.a)

hya martiyam adā	که مردم را آفرید	۷ هجا
hy šiyātim adā	که شادی را آفرید	۷ هجا
martiyahya	برای مردم	۴ هجا

۲. شعر در متون اوستایی

از وجود کلام موزون در متون اوستایی آگاهی‌های بیشتری داریم.

گات‌ها یا گاهان که قدیمی‌ترین بخش اوستاست خود به معنی سرود است.

شعر در زبان اوستایی vačas-tašti نامیده می‌شد که vač به معنی گفتار و tašti به معنی «بریده» و «به اندازه» است و کل واژه به معنی گفتار موزون یا بریده‌شده است.

هر بیت شعر afsman نامیده می‌شد. از ریشهٔ pas به معنی «بسته» و «به هم پیوسته» که در زند پهلوی آن را به paymān به معنی «اندازه» و «پیمان» برگردانده‌اند.[۱]

اشعار گاهانی شباهتی به اشعار ودایی دارند، هر سرود دارای بندهایی است و هر بندی ابیاتی با تعداد ثابتی هجا در بر دارد.[۲]

گاهان و بخش‌هایی از یشت‌های اوستا را دارای نظم هجایی دانسته‌اند. ولی اوزان گاهان و یشت‌ها با هم تفاوت‌هایی دارند.[۳]

در پنج سرود گاهانی، اشعار ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۶ و ۱۹ هجایی هستند. ولی وزن اشعار در اغلب یشت‌ها ۸ هجایی است اما در میان آنها شعرهای ۱۰ و ۱۲ هجایی هم دیده می‌شود. این وزن‌ها خود به چند قسم تقسیم می‌شوند و در میان آنها وقف یا درنگ نیز هست.

به طور کلی تعداد هجا و درنگ با وقف، اساس نوشته‌های منظوم اوستایی است.[۴] متن کوتاهی را از یشت‌های *اوستا* نقل می‌کنم (بند ۵۰ مهر یشت)[۵].

---

۱. پورداود، ابراهیم، *گاتها*، ص ۶۶؛ ناتل خانلری، همان، ص ۴۲.

۲. تفضلی، همان، ص ۳۸. ۳. ناتل خانلری، همان، ص ۴۲.

۴. ناتل خانلری، همان‌جا و پورداود، *گاتها*، بمبئی، ۱۳۲۹، صفحات ۶۴ تا ۶۹.

۵. پورداود، *یشت‌ها*، چاپ دوم، ۱۳۴۷، جلد اوّل ص ۴۵۰ و ۴۵۱؛ ابوالقاسمی، همان، ص ۲۴.

۸ هجا	آنجا نه شب نه تاریکی	yθra noiṭ xšapa nōiṭ təmâ
۸ هجا	نه بادِ سرد نه بادِ گرم	nōit aotō vātō nōiṭ garəmō
۷ هجا	نه بیماریِ پر مرگ	nōiṭ axtiš pouru-mahrkō
۸ هجا	نه آلودگی دیو آفریده	nōiṭ āhitiš daēvō-dāta
۸ هجا	و نه مِه بیرون آید	naēδa dunmąn uzja-saiti
۸ هجا	از بلندای (کوه) هرئیتی (= البرز)	haraiθyō paiti barəzayâ

ب. شعر در دورهٔ میانه

۱. شعر در متون مانوی

می‌توان گفت که بخش عمده از اشعار دورهٔ میانه را سرودهای دینی مانوی تشکیل می‌دهند که به زبان پارتی و پارسی میانه در قطعاتی پراکنده برجای مانده‌اند.

اشعار مانوی را از نظر صورت ظاهر می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:[۱]

۱) سرودهای بلند، که دارای بخش‌های متعدد هستند.

۲) مدایح دینی بلند، بدون داشتن تقسیمات فرعی.

۳) سرودهای کوتاه.

این سرودها را همراه با موسیقی در مراسم دینی می‌خواندند.

از سرودهای بلند به چهار مجموعه می‌توان اشاره کرد که دو مجموعه به فارسی میانه است با نام‌های:

۱- گفتار نفس زنده gōwišn ī grīw zīndag

۲- گفتار نفس روشن gowišn ī grīw rōšn

و دو مجموعه که به زبان پارتی است:

۱ـ هویَدگمان huyadag-mān به معنی بخت نیک برای ما.

---

۱. تفضّلی، همان، ص ۳۴۸.

۲ـ اَنگد روشنان angad rōšnān به معنی (دوست) ثروتمند، موجودات روشنی که قطعاتی از آنها به زبان سغدی نیز در دست است.

در این دو مجموعه که هر کدام دارای هشت بخش (هَندام) است. سخن از روح سرگردان و پریشانی هست که گرفتار حمله‌های دشمن شده و در آرزوی نجات‌دهنده‌ای است.

سرایندهٔ مجموعه سرودهای هویَدَگمان، اسقفی مانوی به نام مار خورشید وَهمن بوده است.[۱]

شعرهای مانوی در نسخه‌ها به صورت نثر نوشته شده‌اند، ولی معمولاً آخر ابیات را با نقطه‌های رنگین مشخص کرده‌اند. اما سرودهای بلند را به صورت شعر نوشته‌اند و در میان ابیات فاصله گذاشته‌اند. هر بیتی دارای دو مصراع است و در میان هر مصراع یک یا دو نقطه گذاشته می‌شود که مصراع را به دو پاره تقسیم می‌کند.

علائمی در حاشیه هست که مثلاً ρ مخفف padwāzag به معنی پاسخ است و نشان می‌دهد که این ابیات در میان جمع خوانده می‌شد و شنوندگان می‌بایست بخش‌هایی را تکرار کنند.[۲]

مانویان شعر را bāšāh به پارتی و mahr به فارسی میانه می‌نامیدند.[۳]

در اشعار مانوی وزن از نوع هجایی است همانند وزن در زبان پهلوی که بعداً بدان می‌پردازیم.

قطعه‌ای از انگدْ روشْنان[۴]

۱ـ بیا تو ای جان	1)	āsā tu gyān
دیگر مترس		ud mas ma tirsāh
مرگ فرو افتاد		maran kaft ahāz

۱. تفضّلی، همان، ص ۳۴۹.
۲. تفضّلی، همان، ص ۳۵۰.
۳. ابوالقاسمی، همان، ص ۱۸۱.
۴. ابوالقاسمی، همان، ۱۴۹، و اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، *سرودهای روشنایی*،۱۳۸۵، ص ۳۲۳.

	ud yōbahr abnaft	و بیماری گریخت
2)	ud absist padmān	۲ـ و پایان گرفت پیمانهٔ
	čē rōzān āyōštag	روزهای آشفته
	uš gad ispāw	و ترسش رفت
	Pad mēγān ādurēn	به میغ‌های آذرین

۲. شعر در متون پهلوی

اشعار کمی به زبان پهلوی در دست است و بیشتر آنچه باقی مانده‌اند اشعار تعلیمی و اخلاقی هستند که در میان اندرزنامه‌های منثور جای دارند و به دلیل نحوهٔ نگارش و ویژگی‌های خط پهلوی و عدم آگاهی نسخه‌نویسان در هنگام نسخه‌برداری، اغلب تشخیص آنها از نثر آسان نیست. از سوی دیگر چون متون پهلوی، در مواردی دچار آشفتگی و تصحیف نیز شده‌اند. بازسازی صورت اصلی آنها مشکل است.[۱]

اگر بخشی از کتیبهٔ حاجی‌آباد را که آندره آس آن را شعر هشت هجایی فرض کرده است کنار بگذاریم،[۲] از میان منظومه‌های کوتاه اخلاقی که در دست است، می‌توان از رسالهٔ *اندرز دانایان به مزدیسنان*، رساله *دربارهٔ خیم و خرد فرخ مرد* و قطعه‌ای در وصف خرد را در *اندرز بهزاد فرخ پیروز* نام برد.

قطعه‌ای نیز دربارهٔ *آمدن شاه بهرام وَرجاوند* در دست است که حالت شعرگونه دارد.[۳] هم‌چنین در *جاماسب‌نامه* و *ایادگار جاماسبیگ* نیز نشانه‌هایی از منظوم بودن یافته‌اند

---

۱. تفضلی، همان، ص ۳۰۸.

۲. ابوالقاسمی، همان، ص ۶۵.

۳. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ این آثار نک به آموزگار، تفضلی، *زبان پهلوی، ادبیات و دستور آن*، چاپ چهارم ۱۳۸۲، صفحات ۳۴، ۳۶؛ تفضلی، *تاریخ ادبیات*، صفحات ۱۷۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، و برای متن پهلوی آنها نک به:
Jamasp. Asana, *Pahlavi texts*, Bombay, 1913, pp. 51, 73, 160, 162.

در مورد اندرز بهزاد فرخ پیروز نک:
Tafazzoli A. "Andarz ī wehzād Farrox Pērōz containing a Pahlavi poem in praise of wisdom", *Iran-Shenasi* II/2, 1971, p. 45-60.

و متن فارسی آن: تفضّلی، احمد، «اندرز بهزاد فرخ پیروز» هفتاد مقاله، ۱۳۷۱، ص ۵۳۷ تا ۵۴۲.

و تقطیع هجایی آن را نیز عرضه کرده‌اند ولی مشکل بتوان آنها را کاملاً منظوم دانست. شاید در اصل به شعر بوده‌اند و از این جهت حالت شعرگونهٔ خود را حفظ کرده‌اند.[۱]

به قطعات کوتاه دیگری نیز در کتاب‌های پهلوی مانند *بندهشن* و *دینکرد* می‌توان اشاره کرد که حالت منظوم دارند.[۲]

اما از میان منظومه‌های باقی‌مانده، از دو اثر شعری نسبتاً مفصّل می‌توان نام برد، یکی درخت *آسوریگ* است و دیگری *ایادگار زریران*.[۳] این دو اثر که اولی مناظره‌ای میان نخل و بز است و دیگر متنی حماسی دربارهٔ نبردهای ایرانیان و خیونان (= هون‌ها هیاطله)، هر دو اثر در اصل به زبان پارتی بوده‌اند. ولی متن‌هایی که اکنون از این دو در دست است به زبان پهلوی جنوبی است.

در کتاب‌های دورهٔ اسلامی نیز گاهی به اشعاری که متعلق به سنت‌های دورهٔ ساسانی است برمی‌خوریم[۴].

شعر دیگری نیز که به خط فارسی نوشته شده ولی هم از نظر زبان و هم از نظر وزن، آن را باید شعر پهلوی به حساب آورد *سرود آتشکدهٔ کرکوی*، است که در *تاریخ سیستان* آمده است.[۵]

احتمالاً نوع دیگری از اشعار پهلوی نیز وجود داشته است که منظومه‌های عاشقانه بوده‌اند، ولی صورت پهلوی آنها فعلاً در دست نیست مانند منظومهٔ *ویس و رامین* که قطعاً اصل پارتی و پهلوی داشته است و اگر به بازتاب‌های فرهنگ دورهٔ ساسانی در منظومه‌های *هفت پیکر*، *خسرو و شیرین* و *وامق و عذرا* نیز توجه کنیم می‌توانیم این

---

۱. تفضّلی، *تاریخ ادبیات*، ص ۱۷۲ و ۱۷۳.

۲. ابوالقاسمی، همان، ص ۶۸ و ۹۵.

۳. تفضّلی، *تاریخ ادبیات*، ص ۲۵۶ و ۲۶۷ و آموزگار، تفضّلی، زبان پهلوی، ص ۳۷.

4. Tafazzoli, A. "Some Middle Persian Omotations in Classical Arabic and Persian Texts", *Memorial Jean de* Mennasce, Louvain, 1974, p. 337.

۵. تفضّلی، همان، ص ۳۰۹.

فرضیه را هم مطرح کنیم که این‌ها نیز احتمالاً اصل ساسانی داشته‌اند.

اما چرا این‌گونه اشعار پهلوی به دوره‌های بعد نرسیده‌اند. یکی از دلایل آن می‌تواند اهمیت سنت شفاهی در دورهٔ ایران پیش از اسلام باشد و پیوند این گونه اشعار با این سنت. روحانیون و دبیران که اهل قلم بودند تنها آثار دینی و یا اسناد دولتی و اقتصادی را به کتابت در می‌آوردند و دیگر به ضبط شعرهای بزمی و رزمی نمی‌پرداختند.

از سوی دیگر رواج فارسی دری و رو به فراموشی گذاشتن زبان و خط پهلوی نیز به این موضوع کمک کرده است.

هم‌چنین با رواج شعر عروضی، این‌گونه اشعار کم‌کم از رونق افتادند و به‌تدریج از خاطره‌ها محو شدند و یا به قالب شعر عروضی فارسی درآمدند.

و علت عمدهٔ دیگر این بود که در ایران پیش از اسلام، این‌گونه اشعار با آواز و ساز همراه بودند و با تحریم موسیقی یا کم‌اهمیت شدن آن در دوره‌های اسلامی، این‌گونه اشعار از رونق همگانی افتادند و منحصر به مجالس اشراف شدند.[۱]

۳. طبیعت شعر دورهٔ میانه

در آغاز گمان می‌شد که وزن شعر فارسی میانه و پارتی فقط هجایی است یعنی تساوی هجاها مبنای وزن است. این نظر مورد انتقاد هنینگ قرار گرفت، وی بر آن بود که وزن این اشعار ضربی یا تکیه‌ای (accentual) است.[۲]

از آخرین پژوهش‌ها در این باره، این نتیجه به دست آمده است[۳] که در اشعار دورهٔ میانه هر بیت معمولاً شامل دو مصراع است. هر مصراع نیز مجموعه‌ای از چند واژه است که دو کلمهٔ آن اصلی است و تکیهٔ کلمه بر روی هجای آخر آنهاست. این دو

---

۱. تفضّلی، همان، ص ۳۱۱ و ۳۱۲.

2. Henning, "A pahlavi Poem" BSOAS, 1950.

۳. آموزگار، تفضلی، *زبان پهلوی*، ص ۴۰؛ تفضّلی، *تاریخ ادبیات*، ص ۳۵۰.

کلمهٔ اصلی (همراه کلمات وابستهٔ آنها) دو پایه یا رکن (Foot) به شمار می‌آیند و هر یک مرکب از دو یا سه یا چهار هجا و به‌ندرت یک یا پنج یا شش هجاست.

در وزن شعر فارسی میانه و پارتی علاوه بر تعداد هجاهای تکیه‌دار، ضرب وزن یا Ictus از اهمیت برخوردار است و جای تکیه و ضرب وزن می‌تواند متفاوت باشد.[۱]

ضرب وزن یا Ictus عبارت از ضربی است که در شعر به روی پایه، معمولاً با بالا بردن صدا وارد می‌شود و شاید بتوان آن را ضرب‌آوا نیز نامید.[۲]

بخش دوم: یادگار زریران[۳]

این متن رسالهٔ کوچکی است به زبان پهلوی ساسانی که به نظر می‌آید نثری همراه با شعر باشد. این اثر اصل پارتی داشته است و در خلال آن، واژگان، ترکیبات و ساختارهای زبان پارتی را می‌توان دید.

این متن حماسی که کهن‌ترین نمایشنامهٔ ایرانی به شمار می‌آید، قطعه‌ای است احتمالاً از یک رشته حماسه‌های ایرانی که به همت گوسان‌های پارتی تا دورهٔ ساسانی به طور شفاهی زنده مانده است و در آن زمان تدوین یافته و چون به دست موبدان ایرانی از حالت شفاهی به صورت نوشتاری درآمده است رنگ و بویی نیز از دین مزدیسنایی گرفته است ولی روح پهلوانی آن همچنان محفوظ مانده است.

احتمال دارد که مطالب این اثر از متنی اوستایی که امروزه در دست نیست اقتباس شده باشد. چون بخش‌هایی از آن را در کتاب هفتم دینکرد نیز می‌توان یافت.[۴]

---

1. Lazard, G, "La métrique de la Poésie parthe", Papers in Honour of Prof. Mary Boyce, *Acta Iranica*, 25. 1985, p. 371-99.

۲. آموزگار، تفضّلی، همان.

۳. در پهلوی ayādgār ī zarērān برای توضیحات کامل و کافی در مورد این اثر نگاه کنید به: ماهیار نوابی، یحیی، *یادگار زریران*، متن پهلوی با ترجمه فارسی و آوانویسی لاتین و سنجش آن با *شاهنامه*، ۱۳۷۴.

۴. تفضّلی، *تاریخ ادبیات*، ص ۲۶۸.

یادگار زریران شرح جنگ ایرانیان با خیونان در دورهٔ گشتاسب، شاه دورهٔ کیانی ایرانیان و اَرجاسب خداوندگار خیونان است. ارجاسب از اینکه گشتاسب و درباریانش دین مزدیسنایی را پذیرفته‌اند ناخشنود است. او دو فرستاده گسیل می‌دارد با این پیام که اگر شما این دین را رها کنید و با ما هم‌کیش شوید، ما چون سروَری، شما را خدمت کنیم و اگر این دین را رها نکنید، به شما زیان رسانیم. گشتاسب با رایزنی برادرش زریر، نامه را چنین پاسخ می‌دهد: که هرگز این دین را رها نخواهند کرد. فرستاده‌ها باز می‌گردند، اختلاف بالا می‌گیرد و مقدمات نبرد فراهم می‌شود. جاماسب همهٔ حوادث نبرد را پیشگویی می‌کند و چون رزم آغاز می‌گردد بیست و سه تن از برادران و پسران گشتاسب و از آن میان زَریر، پادخسرو، فرشاورد و... کشته می‌شوند. بَستور پسر خردسال زَریر به خونخواهی پدر به میدان می‌رود، بر تنِ بی‌جان پدر نوحه می‌سراید و بیدرَفْش را که زریر را کشته است از پای در می‌آورد و سرانجام سپاه ایران به یاری اسفندیار پسر گشتاسب بر سپاه خیونان پیروز می‌شوند و ارجاسب را شکست‌خورده و با هیئتی شرم‌آور به دیارش باز می‌گردانند.

دقیقی این داستان را به شعر آورده است و فردوسی آن را به طور کامل در *شاهنامه* گنجانده است.

بنونیست نخستین بار به نظم هجایی داشتن این متن اشاره کرد و کوشید که ساختمان شعری آن را مشخص کند و همهٔ متن را به صورت منظوم با نظم هجایی عرضه کرد.[1] سپس اوتاس با پیروی از هنینگ این متن را قطعهٔ منظوم با نظم ضربی دانست.[2]

او مطرح کرد که هر سطر منظوم *یادگار زریران* که بیت محسوب می‌شود سه هجای تکیه‌دار دارد و هر سطر به طور متوسط مرکب از هفت یا هشت هجاست و گاهی

1. E. Benveniste, "Le memorial de Zarēr", Journal, Asiatique (J.A) 220, 1932, p. 245-93.
2. Utas. B. *Acta Iranica* 5, Tehran 1975, p. 399-418.

تفاوت‌هایی هم در هجاها دیده شده است.[۱]

من در این گفتار به بحث دربارهٔ اوزان و هجاهای این متن نمی‌پردازم، تنها در مورد نثر شاعرانهٔ آن سخن می‌گویم. از دید من *یادگار زریران* نثری توأم با شعر است و به گونه‌ای نمایشنامه‌ای است با ویژگی‌های هنر نمایشی، از قبیل ساخت و پرداخت صحنه‌ها، شخصیت‌سازی‌های قهرمانان داستان، توصیف نبردها و غیره. در این بافت ترکیب نظم و نثر کاملاً خود را نشان می‌دهد و چنین ترکیبی یکی از ویژگی‌های نمایش‌های سنتی هند نیز به شمار می‌آید.[۲] در روایت‌های خنیاگران هم این شیوه معمول بوده است و جای پای آن را در نقالی‌های *شاهنامه* هم می‌توان دید. به این صورت که گوینده یا نویسنده، صحنه‌ها را به نثر می‌گوید و در میان، هر کجا لازم باشد مطالب به شعر می‌آیند.

در این متن نیز چنین سنتی دنبال می‌شود.

در مقدمهٔ این متن حماسی نیایش اهوره‌مزدا هست، معرفی گشتاسب و درباریانش و ارجاسب و خیونان، سپس بنا بر موقعیت داستانی نخست شرح ماجرا داده می‌شود و به دنبال آن متنی شعرگونه می‌آید. نمونه‌هایی در توالی داستان عرضه می‌گردد:

آنجا که نامهٔ ارجاسب به دربار گشتاسب می‌رسد آمدن فرستاده‌ها و ورود آنها به پیشگاه گشتاسب توصیفی است و سپس قرائت‌نامهٔ ارجاسب با تحبیب‌ها و تهدیداتی که شده است، نوعی حالت شعرگونه دارد:[۳]

12) agar ēn dēn bē nē bēlēd	اگر این دین رها نکنید
abāyg amāh ham kēš nē bawēd	با ما هم‌کیش نشوید

---

۱. ابوالقاسمی، همان، ص ۱۰۸.

۲. کیا، خجسته، *قهرمانان بادپا*، ۱۳۷۵، ص ۲۶ و ۲۷.

۳. شمارهٔ بندها مطابق متن پهلوی است. نک به متن پهلوی این اثر در Pahlavi Texts که قبلاً معرفی شد، صفحات ۱ تا ۱۷ و هم‌چنین *یادگار زریران*، ماهیار نوابی.

ēg-tān abar rasēm	بر شما بررسیم
xwēd xwarēm xušk sozēm	خوید خوریم، خشک سوزانیم
čahār pāy ud dō pāy az šahr	چارپای و دوپای از شهر
wandag gērēm	برده گیریم
ud utān pad band ī garān	آنگاه شما را به پند گران
ud dušxwārīh kār farmayēm	و دشواری کار فرماییم

در پاسخ نامه نیز همین فرایند دنبال می‌گردد. ساز و برگ نبرد فراهم می‌گردد، سپاهیان با شکوه تمام به حرکت درمی‌آیند. سازهای جنگی به صدا در می‌آیند، تمبک زده می‌شود، نای نواخته می‌گردد، بانگ گاو دُمب‌ها درمی‌آید. خیمه‌ها بر پا می‌شوند با تشریفاتی نمایشی و بسیار درخور توجه.

پس گشتاسب بر کی‌گاه می‌نشیند، جاماسب را به پیش می‌خواهد تا آیندهٔ این نبرد را پیش‌بینی کند. رخدادها چنان دردناک خواهند بود که جاماسب چنین سوگنامه‌ای می‌سراید:

40)	Kāj man az mādar nē zād bēm	کاش من از مادر نزادمی
	ayāb ka zād hēm	یا چون زادمی
	pad xwēš baxt pad rahīgīh	به بخت خویش به کودکی
	bē murd hēm	بمردمی
	ayāb murwē būd hēm	یا مرغی بودمی
	ō drayāb ōbast hēm	به دریا فتادمی
	ayāb ašmāh baγān	یا شما خدایگان
	ēn frašn az man nē pursīd hē	این پرسش از من نمی‌پرسیدی
	bē ka-tān pursīd hē	لیک چون پرسیدی
	ēg-im nē kāmēm hē	من نخواستمی
	ka rāst gowēm	که راست گویمی

در بخشی از پیشگویی جاماسب می‌آید:

46)	Fradāg rōz kū ρay kōbēnd	فردا روز که گویند
	nēw pad nēw ud wirāz pad wirāz	پهلوان به پهلوان، گراز به گراز
	was mād abāg puhr, abē ρuhr	بس مادر با پسر، بی‌پسر
	was puhr abēpid	بس پسر بی‌پدر
	was pid abē puhr	بس پدر بی‌پسر
	ud was brād abē brād	و بس برادر بی‌برادر
	was zan ī šoyōmand	و بس زن شوی‌دار
	abē šōy bawēnd	بی‌شوی شوند

پیش‌بینی جاماسب دردناک است، گشتاسب با اینکه سوگند یاد کرده است که او را به دلیل راست‌گویی آسیب نرساند، باز تاب تحمل از دست می‌دهد و به سوی او می‌تازد. اما سوگند را به یاد می‌آورد و از تخت‌گاه به زمین می‌افتد.

برادران و پسران هر کدام، همچون شیوهٔ رزم‌نامه‌ها، می‌آیند، رجز می‌خوانند، پهلوانی‌هایی را که در نبرد خواهند کرد شرح می‌دهند. او از جای برنمی‌خیزد تا زمانی‌که اسفندیار به او اطمینان می‌دهد که ارجاسب را شکست‌خورده باز خواهد گرداند، گشتاسب برمی‌خیزد. نبرد آغاز می‌شود، زریر به میدان می‌رود و سپاهِ دشمن را تار و مار می‌کند. ارجاسب بیدرفش جادوگر را به میدان می‌فرستد و زریر با تیرِ جادوشدهٔ در دوزخ‌پروردهٔ بیدرفش به خاک می‌افتد.

سکوتی پس از مرگ زریر، آوردگاه را فرا می‌گیرد چنان سکوتی که گشتاسب می‌گوید:

76)	ēm pad ēd dārēm	چنین پندارم
	kumān ōzad zarēr ērān spāhbed	که کشته شد زریر، ایران سپاهبد ما
	čē nun nē āyēd	چه کنون نمی‌آید
	parrišn ī kamānān	پرش کمانان

ud wāng ī nēw mardān — و بانگ نیومردان (= پهلوانان)

گشتاسب از پهلوانان می‌خواهد که به خونخواهی زریر روند بَستور پسر هفت ساله زریر برمی‌خیزد و از گشتاسب می‌خواهد که اسب او را زین کنند تا برود و رزم آزادگان بیند، شاهزاده گشتاسبی را بیند، آن تهم سپاهبد زریر را.

گشتاسب پاسخ می‌دهد:

80) tō mă šaw čē tō aburāy hē — تو مشو، چه تو نابرنایی،
razmān pahrēz nē dānē — پرهیز (= دفاع) رزم ندانی
ud angust pad tīr nē ōst estēd — و انگشت تو به تیر استوار نه ایستد
mă xyōnān rasēnd — مبادا خیونان رسند
tō ōzanend — ترا کشند
čē-šān zarēr-iz ōzad. — چنان که زریر را کشتند
pas xyōn dō nām barēnd — پس خیونان دو نام برند
ku-mān ōzad zarēr ēran spāhbed — که ما کشتیم زریر، ایران سپاهبد را
umān ōzad bastūr iš pus — و ما کشتیم بستور پسر او را

اما بستور پنهان از گشتاسب با یاری آخورسالار بر اسب می‌نشیند و به جایی می‌رسد که مردهٔ پدر را می‌بیند، نوحه سر می‌دهد:

84) halā dārwan — هلا داروَن
jān afzandat kē hamwašt — جان در رفته را که درهم پیچید
halā wirāz — هلا گراز
payrāhanat kē hamwašt — پیراهنت را که درهم پیچید
halā sēnag muwag — هلا سیمرغک
bāragat kē hamwašt — بارهات را که در هم پیچید

بستور بر تن بی‌جان پدر نوحه می‌سراید و به پیش گشتاسب باز می‌گردد.

سوگوارانه توصیف مرگ پهلوان می‌کند و به گشتاسب می‌گوید:

اگر خدایگان را پسند افتد مرا بهلید (= رها کنید) تا شوم و کین پدر خواهم. این بار گشتاسب به توصیهٔ جاماسب که بستور را بر بخت می‌بیند، فرمان رفتنش را می‌دهد. او را بر باره می‌نشانند و گشتاسب از تیردان خویش به او تیری می‌دهد و بر آن تیر ورد می‌خواند و خطاب به تیر می‌گوید:

92)	az man šawē	از سوی من شوی
	pērōz ō man āyē	(باشد که) پیروزی آوری
	pad har razm ud pād razm	به هر رزم و پادرزم
	tō pērōz wendē	(باشد که) پیروزی یابی
	pād rōz	هر روز
	nām āwarē	(باشد که) نام آوری
	jawēdān rōzān	جاویدان روزان
	dušman murdag āwarē	(باشد که) دشمن مرده آوری

بستور به آوردگاه می‌رود، بیدرفش را که زریر را کشته است، به مقابلهٔ او می‌فرستند، بستور با چنین رجزخوانی دشمن را به پیش می‌خواند:

101)	man dārēm bārag azēr rān	من دارم باره زیر ران
	bē tāxtan nē dānēm	لیک تاختن ندانم
	man dārēm tīr andar tīrdān	من دارم تیر در تیردان
	bē wistan nē dānēm	انداختن ندانم
	frāz ō pēš āwar	فراز پیش آی
	ut ēn xwaš ǰan appar kunēm	تا این جان خوشت را برگیرم.[1]

و چون بیدرفش آهنگ کشتن او می‌کند روان زریر به یاری او می‌آید و شیوهٔ بهتر

۱. گونهٔ دیگری از تفسیر این بند این بوده است: که بیا و جان خوش مرا بگیر. ماهیار نوابی، ص ۱۰۱.

تیر انداختن را به او می‌آموزد، بارهٔ زریر که زیر ران بیدرفش است نیز کمک می‌کند و بستور تیری می‌زند و آن را به دل و پشت بیدرفش می‌گذراند، درود به روان زریر می‌دهد و روانهٔ صحنهٔ جنگ می‌شود، پهلوانان را می‌ستاید و آنها او را می‌ستایند و سپس به پیش گشتاسب باز می‌گردد.

پهلوانان ایران هر کدام بخشی از سپاه دشمن را درهم می‌کوبند و سرانجام اسفندیار ارجاسب را می‌گیرد، دستی و پایی و گوشی از او می‌برد. چشمش را می‌سوزاند و سوار بر خری دم‌بریده به دیارش باز می‌گرداند و داستان چنین پایان می‌یابد که اسفندیار خطاب به این دشمن شکست‌خورده می‌گوید:

بشو و بگو که چه دیدی	Šaw ud go kūt čē dīd
از دستِ من یل اسفندیار	az dast ī man yal spandād
که خیونان نیز دانند	kū xyōnān-iz dānēnd
که چه بود	kū če būd
به روز فروردین	pad rōz ī frawardīn
اندر اژدها رزم گشتاسبی	andar azdahāg razm ī wištāspān

منابع

- آموزگار، ژاله (و) تفضّلی، احمد، *زبان پهلوی، ادبیات و دستور آن*، چ ۴، تهران، ۱۳۸۲.
- آموزگار، ژاله، «جادوی سخن در اساطیر ایران»، در: *زبان، فرهنگ، اسطوره*، انتشارات معین، چ ۲، تهران، ۱۳۸۸.
- ــــــــــ ، «سنت شفاهی در ایران باستان»، در: *زبان، فرهنگ، اسطوره*، انتشارات معین، چ ۲، تهران، ۱۳۸۷.
- ابوالقاسمی، محسن، *شعر ایران در پیش از اسلام*، نشر بنیاد اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، *سرودهای روشنایی*، نشر سازمان میراث فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.
- پورداود، ابراهیم، *گاتها*، ۱۳۴۷.
- ــــــــــ ، *یشت‌ها*، چ ۲، تهران، ۱۳۴۷.
- تفضلی، احمد، «اندرز بهزاد فرخ پیروز»، *هفتاد مقاله*، ص ۱۱.
- ــــــــــ ، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- صفا، ذبیح‌الله، *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۷.
- کیا، خجسته، *قهرمانان بادپا*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵.
- ماهیار نوابی، یحیی، *یادگار زریران، متن پهلوی با ترجمهٔ فارسی و آوانویسی لاتین و سنجش آن با شاهنامه*، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۴.
- معین، محمد، «یک قطعه شعر در پارسی باستان»، *مجموعه مقالات معین*، ۱۳۲۲.
- ناتل خانلری، پرویز، *وزن شعر زبان فارسی*، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵.

- Jamasp. Asana, *Pahlavi texts*, Bombay, 1913, pp. 51, 73, 160, 162.
- Kent, R. G. *old Persian*, New Haven, 1953.
- Lazard. G. "La métrique de la Poésie parthe", Papers in Honour of Prof. Mary Boyce, *Acta Iranica*, 25. 1985, p. 371-99.
- Tafazzoli A. "Andarz ī wehzād Farrox Pērōz containing a Pahlavi poem in praise of wisdom", *Iran-Shenasi* II/2, 1971, p. 45-60.
- ————. "Some Middle Persian Omotationsin Classical Arabic and Persian Texts", *Memorial Jean de* Mennasce, Louvain, 1974, p. 337.

ضرورت وزنی و اهمّیت آن در شعر فارسی و عربی و تأثیر آن در اعتدال وزنی

علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل

اختیارات شاعری (جوازهای وزنی) و ضرورت‌های وزنی، دو مقولهٔ مهم و اساسی از علم عروض فارسی و عربی است و وظیفهٔ عروضیان است که به آن دو بپردازند. علمای عروض عربی از دیرباز این دو مسئله را مورد توجّه قرار داده‌اند، امّا می‌توان بر علم عروض سنّتی فارسی خرده گرفت که برای یافتن و توصیف اختیارات و ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی تلاش بسزایی نکرده است. از این رو عروض نوین در پی رفع این نقص برآمده است و عروضیان معاصر کوشیده‌اند که جوازهای وزنی، و نیز ضرورت‌های وزنی شعر فارسی را بیابند. امّا به نظر می‌رسد که بسیاری از آنان این دو مبحث را با یکدیگر خلط کرده‌اند، همچنین به بحث ضرورت وزنی آنچنان که شایستهٔ آن است، توجهّی نشده است. ما در اینجا علاوه بر ارائهٔ تعریفی برای ضرورت وزنی و راه تمیز آن از اختیارات، نمونه‌هایی از ضرورت‌های وزنی عربی و فارسی را ذکر می‌کنیم.

از سوی دیگر متذکّر این نکته شده‌ایم که وظیفه‌ای که اختیارات شاعری (جوازهای وزنی) در شعر عربی به عهده دارد همانند وظیفه‌ای است که ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی به عهده دارد و آن این است که ویژگی‌های وزنی را در نسبت کاربرد هجاهای کوتاه و بلند و توالی آنها، به ویژگی‌های زبانی

نزدیک می‌کند، امّا تفاوت عمده میان دو نظام وزنی در این است که اختیارات شاعری در شعر عربی اغلب اعتدال و استحکام وزن شعر را دچار اضطراب و سستی می‌کند، ولی ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی هیچ آسیبی به اعتدال وزنی وارد نمی‌کند. از این رو به طور کلّی وزن‌های شعر فارسی معتدل‌تر و استوارتر از وزن‌های شعر عربی است.

ضرورت شعری یکی از اموری است که از یک سو با قواعد زبانی و دستور زبان و از سوی دیگر با علم عروض پیوند دارد. اغلب ضرورت‌های شعر عربی بیش از آنکه با علم عروض در ارتباط باشد با علم صرف و نحو مرتبط است. از این رو از دیر باز عروض‌دانان عربی این بحث را به علمای نحو عربی سپرده‌اند، و به جز در موارد معدودی به آن نپرداخته‌اند.

اما ضرورت‌های شعر فارسی بیش از آنکه با دستور زبان پیوند داشته باشد، نقش بسیار مهمّی را در علم عروض ایفا می‌کند. با این وجود، گذشتگان ما نه در علم دستور زبان و نه در علم عروض اهمّیت چندانی برای آن قائل نشده‌اند. در عروض نوین نیز با وجود کشف اهمیّت برخی از ضرورت‌های شعری، هنوز بحث جامعی در این باره ارائه نشده است.

ما در این نوشته برآنیم، ضمن مقایسهٔ ضرورت شعر در عروض عربی و فارسی، به اهمیّت و جایگاه آن در هر دو عروض به‌ویژه عروض فارسی بپردازیم. سپس وظیفه‌ای را که ضرورت وزنی در اعتدال و استحکام وزن شعر فارسی ایفا می‌کند بررسی نماییم.

ضرورت شعر عربی و فارسی و تقسیم آن

این بحث قبل از هر چیز مستلزم تفکیک ضرورت شعر به دو بخش اساسی است که عبارت‌اند از: ضرورت وزنی، و ضرورت قافیه. این نکته‌ای است که بسیاری از بزرگان از آن غفلت کرده و آن دو را با یکدیگر خلط نموده‌اند و گاهی ضرورت قافیه

را به عنوان ضرورت وزنی به شمار آورده‌اند. از آنجایی که وزن شعر فارسی و عربی کمّی است و با کمّیت هجاها مرتبط است، ضرورت وزنی با تغییر واژه‌ها به هدف ایجاد تغییر در کمّیت هجاها مرتبط است، یعنی ضرورت وزنی با تغییر واژه‌ها به هدف ایجاد تغییر در کمّیت هجاها صورت می‌پذیرد. ولی از آنجایی که عنصر قافیه در شعر علاوه بر کمّیت هجاها، با ماهیّت حروف نیز مرتبط است، در نتیجه شکل ضرورت قافیه متفاوت از ضرورت وزنی خواهد بود. به طور مثال در بیت زیر که شمس قیس در مبحث «تغییر الفاظ از منهج صواب» از ابوشکور آورده است:

آب انگـــور و آب نیلوفـــل مرمـرا از عبیـر و مـشک بـدل

(شمس قیس، *المعجم*، ص ۳۰۷)

شمس قیس به‌درستی تشخیص داده است که این ضرورت قافیه است و نه ضرورت وزنی، چرا که تبدیل حرف «را» به «لام» تغییری در کمیت هجا ایجاد نکرده است که ضرورت وزنی باشد، بلکه این تغییر تنها در ماهیّت حرف در موضع قافیه رخ داده است.

اکنون سه بیتی را که شمس قیس در مبحث «زیادات» آورده است با یکدیگر مقایسه می‌کنیم:

بـودنی بـود مـی بیـار اکنـون رطل برکن مگوی بیش سخون

(همان، ص ۲۹۹)

در این بیت نیز ما تنها با ضرورت قافیه روبه‌رو هستیم زیرا تغییر «سخن» به «سخون» تنها به علت استقامت قافیه انجام شده است و قافیه پیش از رَوی نیازمند رِدفِ «واو» است.

خاص در بنـد لـذّت و شـهوات عـام در بنـد هـزل و ترّاهـات

(*همان*، ص ۲۹۹)

چنان‌که ملاحظه می‌شود «ترّهات» به ترّاهات، تغییر یافته است و این تغییر اگر چه

در موضع قافیه رخ داده است ولی یک ضرورت وزنی به شمار می‌آید، زیرا قافیه نیازی به تغییر ندارد، بلکه با افزودن «الف» هجای کوتاه به بلند تبدیل شده وزن از اشکال احتمال رهایی یافته است.

نوحه‌گر کرده زبان چنگ حزین از غم گل　　موی بگشاده و بر رویْ زنان ناخونا
که قنینه به سجود اوفتد از بهر دعا　　که ز غم برفکند یک دهن از دل خونا

شمس قیس توضیح داده است که «در ناخن واوی زیادت کرده از بهر قافیت». (*همان*، ص ۲۹۹)

واقعیّت این است که در این واژه هم‌زمان با ضرورت وزن و قافیه مواجه هستیم. از یک سو این تغییر ضرورت وزنی است، زیرا وزن در این موضع نیازمند هجای بلند است و با افزودن «و» هجای «خُ» تبدیل به هجای بلند «خو» شده است. ولی باید دقت نمود که ضرورت وزنی تنها نیازمند آمدن مصوّت بلند است و از این حیث نوع مصوّت بلند اهمیتی ندارد. به عبارت دیگر از نظر وزنی تفاوتی میان «ناخونا»، «ناخانا» و «ناخینا» نیست. امّا ضرورت قافیه ایجاب می‌کند که در اینجا فقط و فقط مصوّت بلندِ «و» بیاید.

پس باید میان ضرورت وزن و ضرورت قافیه تفاوت قائل شد. این توضیح از آنجا ضروری به نظر می‌رسید که بسیاری، اصطلاح «ضرورت شعری» به کار می‌برند، بدون آنکه به ضرورت قافیه نظری داشته باشند. پس صحیح آن است که هنگام به کار بردن این تعبیر، هر دو بخش مورد توجّه قرار گیرد، و یا اگر تنها پرداختن به تغییرات کمّی مورد نظر باشد، دقیق‌تر آن است که تعبیر «ضرورت وزنی» به کار برده شود.

پس از تفکیک میان ضرورت وزنی و ضرورت قافیه و تبیین تفاوت میان آن دو، بهتر آن است که هر یک از دو ضرورت، مستقلّ از دیگری تعریف شود، چرا که بسیاری با عنوان تعریف ضرورت شعری، تنها به جنبهٔ ضرورت وزنی پرداخته‌اند. ولی از آنجایی که در این نوشته بحث مورد نظر ما ضرورت وزنی است، به تعریف آن اکتفا می‌کنیم.

تعریف ضرورت وزنی

ابوسعید سیرافی شاید نخستین کسی باشد که ضرورت وزنی را ـ البته با عنوان ضرورت شعری ـ تعریف دقیقی کرده و وجوه آن را ذکر نموده است. او چنین آورده است: «بدان که شعر از آنجایی که سخن موزون است، افزودن به آن یا کاستن از آن، منجر به خروج آن از وزن می‌شود. برای اینکه با حفظ صحّت معنای شعر، آن را از روش مورد نظر شعر برگرداند، و برای استقامت وزن شعر تغییراتی را در زبان؛ مانند افزودن و کاستن و غیر آن جایز دانسته‌اند که در سخن [منثور] جایز نباشد».[1] (السیرافی، *ضرورة الشعر*، ص ۳۴)

صاحب *المعجم* نیز همین مضمون را چنین بیان کرده است: «شاعر برای صحّت وزن یا درستی قافیت، لحنی[2] به شعر خویش درآرد و خطای لفظی یا معنوی جایز دارد و اگرچه شعرا را در این باب رخصتِ «یجوز للشاعر ما لا یجوز لغیره» متمسّکی قوی است و بهانهٔ ضرورت شعر مستندی وطیّ [= السهل اللیّن]». (شمس قیس، *المعجم*، ۲۹۷)

چنان که ملاحظه می‌شود در هر دو قول، یک مفهوم مشترک دیده می‌شود و آن اینکه ضرورت وزنی، تغییری است که در زبان ایجاد می‌شود تا وزن از تغییر مصون بماند و دچار عیب و خلل نگردد.

با توجّه به این تعریف، تفاوت اساسی میان «جواز وزنی» و «ضرورت وزنی» وجود دارد؛ در جواز وزنی این وزن است که ـ در حدّ مقبول در نظر اهل آن زبان ـ دچار تغییر می‌شود، ولی در ضرورت برای حفظِ سلامت وزن، این زبان است که دچار تغییر می‌گردد.

---

۱. «اعلمْ أنّ الشعر لما کان کلاماً موزوناً، تکون الزیادة فیه والنقص منه، یخرجه عن صحّة الوزن، حتّی یُحیلَهُ عن طریق الشعر المقصود مع صحّة معناه، استُجیز فیه لتقویم وزنه، من زیادة ونقصان وغیر ذلک ما لا یُستجاز فی الکلام مثلُه».

۲. «لحن: خطا در اِعراب کلمه، خطا در تلفّظ کلمه». (معین، *فرهنگ فارسی*، ج ۳، ص ۳۵۷۲)

ضرورت وزنی در نزد گذشتگان

سابقهٔ بحث ضرورت شعری در ادب عربی به زمان تأسیس علم عروض عربی یعنی به قرن دوم هجری باز می‌گردد، و از آنجا که بحث ضرورت شعری در ضمن بحث‌های صرف و نحو بوده است، در جای جای *کتاب* سیبویه اصطلاح ضرورت شعری به چشم می‌خورد، به طوری که ابوسعید سیرافی (۳۶۸ هـ /۹۷۸م) در شرح *الکتاب* لازم می‌بیند که کتاب مستقلّی با عنوان *ضرورة الشعر* به بحث ضرورت شعری اختصاص دهد، که نخستین کتاب مستقل در این موضوع به شمار می‌آید. پس از او چندین کتاب دیگر نیز دربارهٔ ضرورت‌های شعر عربی نوشته شده است.

امّا در شعر فارسی این بحث نه از سوی عروضیان و نه از سوی دستور زبان‌نویسان تاکنون مطرح نشده است و تنها کسی که چند صفحه‌ای از کتاب عروض خود را به این بحث؛ آن هم به صورت بسیار ناقص اختصاص داده، شمس قیس رازی است که پس از بحثِ قافیه، بخشی تحت عنوان «عدول از جادهٔ صواب در شعر» آورده است که تنها نوع اوّل آن به ضرورت‌های وزنی اختصاص دارد. (ر.ک: شمس قیس، *المعجم*، ص۲۹۷- ۳۱۴)

در حالی که در عروض عربی مقولهٔ اعتبار ملفوظ در برابر مکتوب، مقوله‌ای کاملاً مستقل از ضرورت‌های وزنی مطرح شده، و علّت طرح آن نیز به چگونگی رسم‌الخطّ عربی باز می‌گردد. به طوری که در کهن‌ترین کتاب عروض عربی که به دست ما رسیده، چنین آمده است: «در شعر، حروف بر اساس شکل مکتوب به حساب نمی‌آیند، آیا نمی‌بینی که تنوین در شعر مورد اعتبار است در حالی که نوشته نمی‌شود، زیرا معیار برای حروف در شعر گوش و شنیدن است، که به واسطهٔ آن درستی و نادرستی آن تشخیص داده می‌شود، و حروف مکتوب با چشم شناخته می‌شود».[1] (الأخفش، *کتاب العروض*، ص ۱۱۵-۱۱۶)

اگرچه عروضیان ایرانی به تأثیر از عروض عربی به «اعتبار ملفوظ» در برابر

---

۱. «و لیس یُحسَب الحروف علی الکتاب فی الشعر... ألا تری أنّ التنوین یُحسَب به فی الشعر و لا یکون فی الکتاب، لأنّ حروف الشعر الأُذُن والسمع، بهما تُعرَف استقامته من انکساره، وحروف الکتاب العین».

«مکتوب» پرداخته‌اند، ولی آن را با بحث ضرورت وزنی خلط کرده‌اند، همانند شمس قیس که در این باره می‌گوید: «در این باب اعتبار ملفوظ شعر را باشد نه مکتوب آن را؛ اعنی هر حرف که در لفظ نیاید اگر چه در کتابت باشد در تقطیع آن را اعتباری ننهند، و هر چه در لفظ آید اگر چه در کتابت نباشد در تقطیع به حرفی محسوب بود». (شمس قیس، *المعجم*، ص ۹۷) امّا او در میان مثال‌هایی که می‌آورد، برخی ضرورت‌های وزنی را با این مقوله خلط می‌کند.

جالب اینکه سیفی نیز در فصل چهارم و پنجم از کتاب خود، در ذیل مبحثی که آن را «در بیان حروفی که ملفوظ‌اند و مکتوب نه» نامیده، به مواردی اشاره کرده است که در مقولهٔ ضرورت وزنی می‌گنجد، اگرچه نویسنده اشاره‌ای به اصطلاح ضرورت نمی‌کند. (سیفی، *عروض*، ص۲۷ -۲۸) به طور مثال چنین آورده است: «و دیگر یایی است که از اشباع کسره حاصل شود چنان که کسرهٔ «منِ بیدل» را کشند بر وجهی که بعد از نون، «یا» ملفوظ شود و در تقطیع این «یا» نوشته شود بدین صورت: «منی بیدل»، مفاعیلن». (سیفی، *همان*، ص۲۷) مسئله این است که چگونه باید تشخیص داد که کسره را در یک جا با اشباع و در جای دیگر بدون اشباع خواند. به همین دلیل ما این امر را در باب ضرورت وزنی جست‌وجو می‌کنیم، نه «اعتبار ملفوظ».

انواع ضرورت وزنی از نظر املایی

ضرورت‌های وزنی را هم در شعر عربی و هم در شعر فارسی می‌توان به دو نوع مهم تقسیم کرد:

۱. ضرورت‌هایی که در شکل املایی یا الفبایی ظاهر می‌شوند و یا قابلیّت ظهور دارند.

۲. ضرورت‌هایی که در شکل املایی یا الفبایی قابلیّت ظهور ندارند.

نوع اوّل از ضرورت‌ها بیش از آنکه مرتبط با علم عروض باشند به قواعد دستوری زبان باز می‌گردند و نوع دوم از ضرورت‌هاست که در ارتباط تنگاتنگ با علم عروض

است، و عروضیان تلاش می‌کنند که این ضرورت‌ها را در ضمن قواعد منسجمی بیان کنند و خواننده را در خواندن درست شعر یاری نمایند.

البته باید توجّه داشته باشیم که رسم‌الخطّ عربی و فارسی در طول قرن‌های متمادی در حال تکامل بوده است، از این رو برخی از ضرورت‌هایی که ما امروزه می‌توانیم آنها را در نوع اوّل بگنجانیم در ضمن نوع دوم قرار می‌گرفته‌اند. به طور مثال مشکول ساختن شعر یعنی رعایت حرکت‌گذاری کامل بیت، کاری است که امروزه مصحّحان دیوان‌های عربی خود را مستلزم به رعایت آن می‌دانند تا کار خواندن شعر برای خواننده آسان باشد و از خطاهای احتمالی مصون بماند. و از این قبیل است تشدید و تخفیف یک حرف که قابلیت ظهور در شکل املا دارد، ولی اگر در متنی این امر رعایت نشده باشد، به عهدهٔ خواننده خواهد بود که با آن مانند ضرورت وزنی از نوع دوم مواجه شود.

نکتهٔ قابل توجّه این است که در ضرورت نوع اوّل ممکن است ذوق اهل زبان برخی از این ضرورت‌ها را متناسب به قواعد آن زبان بدانند، امّا در برخی دیگر از این ضرورت‌ها احساس کنند که سلامت زبان دچار آسیب شده است، از این رو این نوع ضرورت‌ها را علیرغم ورود آنها در شعر، ناپسند بدانند. به طور مثال:

ز زین برگرفتش به کردار باد نیامد همی زو به دلْش ایچ یاد

اما ضرورت‌های وزنی از نوع دوم یعنی ضرورت‌هایی که املای آن زبان نشان داده نمی‌شوند، هیچ‌گاه به سلامت زبان لطمه وارد نمی‌کنند و از ضرورت‌های ناپسند نیستند، چرا که شاعر از قواعد دستوری زبان عدول نکرده است، اگرچه او تغییراتی جزئی در شکل تلفّظ واژه‌ها ایجاد نموده است.

واقعیّت این است که در شعر عربی ضرورت‌ها بیشتر از نوع نخست است، اگر دیوان شاعری به دقّت مشکول شده و در اختیار یک خوانندهٔ عادی قرار گرفته باشد، او

به‌ندرت در خواندن ابیات دچار اشتباه خواهد شد، مگر آنکه از خواندن درست کلام منثور عرب عاجز باشد، چرا که تعداد معدودی از ضرورت‌های نوع دوم در شعر عربی کاربرد دارد. از این روست که اغلب علمای صرف و نحو عربی به موضوع ضرورت‌های وزنی پرداخته‌اند و نه عروضیان. و به‌جرئت می‌توان گفت در کتاب‌های عروض عربی قدیم باب مستقلّی به این موضوع اختصاص داده نشده است، و به جز چند بندی که اخفش اوسط به موضوع ضرورت پرداخته در دیگر کتاب‌های عروضی مطلبی در این باره نیامده است. (ر.ک: اخفش، «هذا باب ما یحتمله الشعر ممّا یکون فی الکلام وممّا لایکون فی الکلام» *العروض*، ص ۱۳۷- ۱۳۹)

از موارد مهم ضرورت وزنی در شعر عربی از نوع دوم که نمی‌توان آنها را در املای عربی منعکس نمود، دو مورد زیر است:

ـ اشباع حرکت فتحهٔ دوم در ضمیر «أنَا» و تبدیل هجای کوتاهِ «na» به هجای بلند «nā»، مانند بیت زیر از متنبّی:

أنَا لائمی إن کُنتُ وَقتَ اللَّوائمِ عَلِمتُ بِما بی بَینَ تلکَ المَعالِمِ

این بیت بر وزن طویل است و هجای دوم ضمیر «أنَا» به عنوان هجای دوم بیت آمده که معادل هجای «عو» در «فعولن» است که جزئی از وتد است و جواز وزنی نمی‌پذیرد. بنابراین حرف «نَ» در «أنَا» به دلیل ضرورت وزنی اشباع می‌شود، یعنی اینکه حرف «الف» در «أنا» به تلفّظ درمی‌آید. کاربرد این ضرورت بسیار اندک است.

ـ اشباع ضمیرِ «ـهُ» که پس از مصوّت بلند قرار گرفته باشد، مانند بیت زیر از متنبّی بر وزن وافر:

إلی ذی شیمَةٍ شَعَفَتْ فُؤادی فَلَولاهُ لَقُلتُ بِها النَّسیبا

مفاعیلن مفاعَلَتن فعولن مفاعیلن مفاعَلَتن فعولن

این ضرورت به‌وفور در شعر عربی یافت می‌شود. البتّه ما به‌درستی از اِعمال این ضرورت در نزد پیشینیان به‌ویژه در نزد شعرا و علمای پیش از قرن سوم هجری اطّلاع

نداریم که آیا آن را با تلفظ عادی و بدون اشباع می‌خوانده‌اند و یا با اشباع، زیرا به ابیاتی بر می‌خوریم که بدون اعمال این ضرورت با زحافاتی در شعر عربی که علم عروض آنها را پذیرفته است، روبه‌رو می‌شویم اگر چه آنها را به عنوان زحافات کم‌کاربرد می‌شناسد. به طور مثال در بیت زیر:

وَ اسمٍ عَلَیهِ جُنَنٌ لِلهَوَی وَ ضَمَّهُ لِلوَرد دُوّارُ

مستفعلن فعَلتن فاعلن مفاعلن مستفعلن فَعْلن

(ابو نواس، *دیوان*، ص ۱۹۹)

چنان که ملاحظه می‌شود رکن دوم از مصراع نخست مخبول (فَعَلتن) است که در عروض عربی از زحافات ناپسند به شمار می‌آید. حال با اعمال ضرورت اشباع در واژهٔ «عَلیهِ»، این رکن تبدیل به «مفتعلن» (مَطْوی) می‌شود که از ارکان رایج در بحر سریع عربی است.

دو ضرورت وزنی دیگر در شعر عربی وجود دارد که اگرچه می‌توان آنها را با املای عربی نشان داد، ولی مصحّحان دواوین ممکن است به آنها توجّهی نکنند و در متن مشکول دیوان نیاورند. ضرورت نخست تحریک حرف میم در ضمیرهای «هُم» و «کُمْ» است که بدین روش به جای یک هجای بلند؛ یک هجای کوتاه و یک هجای بلند حاصل شود، یعنی به صورت «هُمُ» «humū»، و «کُمُ» «kumū» تبدیل شوند. البتّه باید توجّه داشت که این ضرورت زمانی یک ضرورت وزنی است که حرفِ پس از این ضمایر متحرک باشد، زیرا در صورت ساکن بودن حرفِ بعد از آنها، تحریک «میم» در ضمن قواعد دستوری است و نه ضرورت وزنی. به طور مثال بیت زیر از متنبّی بر وزن وافر:

وَما مَوتٌ بِأبغَضَ مِن حَیاةٍ أرَی لَهُمُ مَعی فیها نَصیبا

تلفّظ عادی واژهٔ «لهمْ» سکون حرف «مْ» است که بنابر ضرورت وزنی متحرّک شده و به صورت «هُمو» تلفّظ می‌شود.

ـ ضرورت دیگر مفتوح ساختن ضمیر متکلّمِ «ی» است و مثال آن در بحر متقارب به‌صورت زیر است:

رَوانیَ صَبری فَأضحَت إلَیَّ عُیونٌ عَلی غَفَلات رَوانی
عَوانیْ قَضاءٌ دُوینَ المُرادِ وَما بِکرُ شَأنکَ مِثلُ العَوانِ

(ابوالعلاء معرّی، *اللزومیّات*، ج ۲، ص ۴۷۲)

در بیت نخست ضمیر «ی» در «رَوانیَ» بنابر ضرورت وزنی مفتوح تلفّظ می‌شود ولی در بیت دوم در واژهٔ «عَوانیْ» نباید چنین ضرورتی اعمال گردد.

انواع ضرورت‌های وزنی فارسی از نظر املایی

ما در شعر فارسی علاوه بر ضرورت‌هایی که در املای فارسی ظاهر می‌شود، با ضرورت‌های متعدّدی از نوع دوم مواجه هستیم که برخی از آنها بسامد بسیار بالایی دارند، و کمتر بیت فارسی یافت می‌شود که از ورود آنها مصون مانده باشد. در اینجا مجال آن نیست که تمامی ضرورت‌های وزنی فارسی را بازگو کنیم، به همین دلیل به ذکر شایع‌ترین آنها می‌پردازیم.

برخی از ضرورت‌های وزنی نوع اوّل عبارت‌اند از:

ـ گونه‌های آزاد (free variant) از یک واژه که تفاوت آنها اغلب در تغییر مصوّت بلند آنها به مصوّت کوتاه است که از لحاظ معنایی هیچ تفاوتی با هم ندارند، به طور مثال، «آینه» و «آیینه» که شاعر با توجّه به نیاز خود به نوع کمّیت هجاها از آنها بهره می‌گیرد. مثال دیگر در این باره امکان استفادهٔ شاعر از چهار فعلِ «گفت» و «بگفت» و «گفتا» و «بگفتا» در شعر است.

ـ مخفّف کردن واژه‌ها که با تبدیل مصوّت بلند به مصوّت کوتاه ایجاد می‌شود، مانند «ماه» و «مه»، «نگاه» و «نگه»، یا «خاموش» که می‌تواند به صورت «خامُش» یا

«خموش» یا «خَمُش» بیاید. از همین منظر می‌توان بیت زیر را بررسی نمود:

کنون رزم سهراب رستم شنو دگرها شنیدستی این هم شنو

چنان که می‌بینیم وزن شعر متقارب است و متقارب وزنی است که با هجای کوتاه آغاز می‌شود و از آنجایی که شاعر در ابتدای مصراع به هجای کوتاه نیاز دارد، به جای «اکنون» از «کنون» و به جای «دیگر» از «دگر» استفاده کرده است.

اکنون بپردازیم به ضرورت‌های وزنی نوع دوم، یعنی ضرورت‌هایی که در املای فارسی ظاهر نمی‌شوند:

ـ ضرورت حذف همزهٔ آغازین: ابوالحسن نجفی دربارهٔ صامت همزه در زبان فارسی از زاویهٔ زبان‌شناسی بحث دقیق و مفصّلی کرده است که در اینجا قصد تکرار آن نیست، (ر. ک: نجفی، *مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*، ص ۶۹-۷۴) تنها نکته‌ای که می‌خواهم به آن اشاره کنم، این است که در زبان فارسی همزهٔ ابتدای واژه می‌تواند در داخل عبارتی تلفّظ شود و یا نشود، و به اصطلاح صرف عربی می‌تواند همزهٔ قطع یا همزهٔ وصل باشد بدون آنکه به سلامت کلام کوچک‌ترین لطمه‌ای وارد شود، از این نظر، زبان فارسی تفاوت عمده‌ای با زبان عربی خواهد داشت. به طوری که عبارت «پس از این» را به چهار شکل می‌توان خواند و تقطیع کرد:

۱- pas 'az 'īn
– – –

۲- pas az 'īn
U – –

۳- pas 'az īn
– U –

۴- pas az īn
U U –

(مسعود فَرْزاد، *مبانی ریاضی عَروض فارسی*، ص ۴)

ـ ضرورت اشباع کسرهٔ اضافه و واژه‌ای که به مصوّت کوتاه ختم می‌شود.

ـ ضرورت‌های موجود در واو عطف.

ـ ضرورت تبدیل مصوّت بلند به کوتاه در واژه‌های مختوم به مصوّت «و» (ū) و «ی» (ī).

ـ از دیگر ضرورت‌هایی که با املای فارسی قادر به نشان دادن آنها نیستیم، در واژه‌هایی به کار می‌رود که در املای آنها حرف «و» بیانگر مصوّت کوتاه «ُـ» است، مانند «تو» و «نوک» و «خوشا». اکنون اگر بنا بر ضرورت وزنی، نیازمند اشباع مصوّت ُـ و تبدیل آن به «ō» یا «ū» باشیم، نمی‌توانیم در املای واژه تغییری ایجاد کنیم. به طور مثال:

خوشا جامِ میا خوشا صبوحا خوشا کاین ماهرو ما را غلام است

(منوچهری، *دیوان*، ص ۱۲)

ـ ضرورت در واژهٔ «الله» (allāh') و تبدیل مصوّت بلند «ا» به فتحه (allah'):

ـ ضرورت مشدّد خواندن واژهٔ مختوم به مصوّت بلند «ی» (ī)، البته این ضرورت می‌تواند در املای فارسی ظاهر شود، ولی معمولاً در دواوین اظهار نمی‌شود.

ـ انعطاف‌پذیری حروف: حروف در زبان فارسی همانند موم در دست اهل زبان و نیز شاعر است و شاعر با توجّه به نیاز خود در وزن شعر از آنها بهره می‌جوید. به طور مثال:

«و» می‌تواند به سه شکل در شعر حاضر شود: ۱- o : (مصوّت کوتاه) ۲- ō : (مصوّت بلند) ۳- va : (هجای کوتاه U)

البتّه یکی از مشکلات اساسی قرائت شعر فارسی به‌ویژه در تک‌بیت‌ها یا در قرائت نخستین مصراع شعر، به همین ضرورت وزنی باز می‌گردد، زیرا تشخیص ضرورت‌های وزنی در وهلهٔ نخستِ قرائت، به‌ویژه در وزن‌های مختلف‌الارکان، ممکن است به‌درستی صورت نگیرد، و این امر حتّی از سوی اشخاص مسلّط به شعر و عروض رخ می‌دهد، سپس ذهن خواننده با مقایسه کردن و مقابل هم قرار دادن هجاها در مصراع‌های دیگر قادر به تشخیص درست ضرورت شعری گشته و قرائت نادرست خود را اصلاح می‌کند. برای روشن شدن این امر چند مثال می‌آوریم:

مصراع «ای همه هستی ز تو پیدا شده» را می‌توان با توجّه به بحث ضرورت دو نوع قرائت کرد، زیرا واژهٔ «همه» و «تو» می‌توانند جزء مقولهٔ ضرورت وزنی قرار گیرند:

'ey hame hastī ze to peydā šodē
– U U – – U U – – U –
(مفتعلن مفتعلن فاعلن)

'ey hamē hastī ze tō peydā šodē
– U – – – U – – – U –
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

جالب اینکه هر دو قرائت، از وزن‌های مورد استعمال در شعر فارسی است. پس نوع هجای سوم «مِ»، و هجای هفتم «تُ» این مصراع در تقابل با همین هجاها در مصراع دوم بیت تشخیص داده می‌شوند:

خاکِ ضعیف از تو توانا شده
– U – UU – – UU –

اگرچه این مصراع نیز به‌تنهایی قابلیت پذیرش برخی ضرورت‌های دیگر را داراست؛ همچون اشباع یا عدم اشباع کسره در «خاکِ»، یا حذف و عدم حذف همزهٔ «از»، و یا کوتاه یا بلند به حساب آمدن واژهٔ «تو». ولی مصراع اوّل وضعیت این ضرورت‌ها را مشخّص کرده و مجالی برای ابهام باقی نگذاشته است. و دیگر اینکه هجای سوم و هفتم در این مصراع بی‌تردید کوتاه هستند و توجیهی جز این ندارند. بنابراین مصراع اوّل نیز باید به صورت قرائت اوّل باشد.

البتّه کسی که این بیت را در خلال بیت‌های دیگر منظومه بخواند، بی‌تردید به همان صورت اوّل قرائت خواهد کرد، چرا که بیت‌های قبلی، ذهن خواننده را با موسیقی همان وزن مشغول کرده است و او حتّی متوجّه قرائت دوم نخواهد شد.

گاهی پیش می‌آید که عروض‌دانان بزرگ در تعیین وزن تک‌بیت با یکدیگر اختلاف نظر پیدا می‌کنند. به طوری که محقّق عروض در برخورد با تک‌بیت، خواه از دورهٔ

متقدّم یا متأخّر، نمی‌تواند تقطیع و وزن آن را به طور قطع و یقین معلوم کند و برای این منظور در اغلب موارد حتماً باید به بیت‌های دیگر آن نیز دسترسی داشته باشد.

الول ساتن که به تبع مسعود فرزاد کوشیده است تا برای هر وزنی، قدیم‌ترین شاهد شعری موجود را به دست دهد، از آنجایی که برخی از این شواهد تک‌بیت است، در تقطیع این قبیل اشعار چند بار دچار لغزش می‌شود. مانند:

تا پدید آمدت امسال خط غالیه‌بار غالیه تیر شده و بوی خونش عنبربار

که آن بر وزن «فعلاتن فعلاتن مفاعلن فعلن» تقطیع می‌کند. (Elwell- Satton, *The Persian Metres*, p. 105.) استاد نجفی دربارهٔ این تقطیع چنین می‌گوید: «حال آنکه تقطیع درست آن به نظر من «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است... منشأ این اشتباه ظاهراً در مشدّد خواندن واژهٔ «خط» بوده است». (نجفی، «طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، *مجلّهٔ آشنایی با دانش*، ۱۳۵۹، عدد ۷، ص ۶۱۹)

و یا نمونهٔ دیگر آن این بیت بحث‌برانگیز است:

ماه کانون است ژاژک نتوانی بستن هم از این کومک بر خشک و همی‌بند آن را

استاد نجفی دربارهٔ وزن این بیت چنین آورده است: «الول ساتن آن را بر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» تقطیع می‌کند. (ص ۹۵) و مورد اعتراض فین تیزن قرار می‌گیرد که تقطیع درست آن را «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعْلن» می‌داند. (ص ۲۵۲) به گمان من هر دو به خطا رفته‌اند و اصل وزن در این بیت ظاهراً «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است، منتها در مصراع اوّل بر طبق اختیارات شاعری «فاعلاتن» به جای اوّلین «فعلاتن» و سپس «فعْلن» به جای «فعِلن» آمده است؛ «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعْلن». و تقطیع مصراع دوم، باز هم به حکم اختیارات شاعری «فعلاتن مفعولن فعلاتن فعْلن» است. بر این استنباط تنها یک ایراد می‌توان گرفت: اینکه در مصراع اوّل، عبارت «کانون است» را به جای اینکه بر «–––U» تقطیع کنم بر «––UU» تقطیع کرده‌ام. دیگران ممکن است تقطیع مرا به یک شرط بپذیرند، اینکه حرف «ت» در واژهٔ «است»، چنان که در بسیاری موارد دیگر زائد تلقّی می‌شود و در نتیجه «کانون است» بر وزن «مفعولن» (– – –) باشد. گمان من این است که در این بیت «کانون است» باید به سکون «ن» یعنی به صورت «کانوْنْسْت» خوانده شود و آن گاه بر طبق یکی از اختیارات شاعری که در قدیم رایج بوده و سپس منسوخ شده است، این عبارت را می‌توان به دو صورت تقطیع کرد: «––U» یا «––UU». و در این مصراع صورت دوم به کار رفته است». (نجفی، «طبقه‌بندی وزن‌های

شعر فارسی»، *مجلّهٔ آشنایی با دانش*، ۱۳۵۹، عدد ۷، ص ۶۲۰)

واقعیّت این است که این بزرگان علم عروض همه بر جوازات وزنی شعر فارسی مسلّط هستند و مشکلات موجود در تقطیع این تک‌بیت به ضرورت‌های وزنی باز می‌گردد؛ اینکه همزه در کدام واژه باید خوانده شود و در کدام واژه باید حذف شود. و یا اینکه «ن» باید ساکن گردد، و یا اینکه «ت» باید حذف شود؛ جزء مقوله‌های ضرورت وزنی است نه جواز وزنی، زیرا خواننده به دنبال آن است که از طریق تغییرات مقبول زبانی، قادر به درست خواندن بیت از نظر وزنی گردد و از آنجایی که این بیت فرد است، نمی‌توان از طریق مقایسهٔ هجاها با نظیر خود در بیت دیگر، موارد التباس را رفع نمود.

البتّه برخی نیز ضرورتی را در بیتی تشخیص نداده و برای توجیه اختلاف وزنی، به جواز غیر متعارف پناه برده‌اند. به طور مثال در این بیت حافظ:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیرِ ما چیست یارانِ طریقت بعد از این تدبیرِ ما

دکتر عبّاسی مصراع نخست را بر وزن «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلن» تقطیع نموده، و چنین پنداشته است که در رکن دوم، جواز قلب به کار رفته و به جای «فاعلاتن» «مستفعلن» آمده است. (حبیب‌الله عبّاسی، *عَروض و قافیه*، ص ۳۲) در حالی که در این بیت واژهٔ «سوی» با پذیرفتن دو ضرورت به شکل «soyē» تلفّظ شده، که هجای نخست آن کوتاه و هجای دوم آن بلند به شمار می‌آید. بنابراین رکن دوم از مصراع نخست نیز «فاعلاتن» است.

شعر فارسی به‌ندرت ممکن است از موارد التباس مصون باشد؛ یعنی بیتی از «کسرهٔ اضافه»، «واژهٔ مختوم به های غیر ملفوظ»، «واژه‌ای آغاز شده با همزه»، «تو»، «واو عطف» و... خالی باشد. پس در هر یک از این موارد می‌تواند بحث ضرورت وزنی مطرح شود، بنابراین روش حلّ اختلاف و مواضع التباس، مصراع‌های دیگر شعر است. البتّه وقتی که ذهن با وزنِ شعر انس گرفت، دیگر به‌ندرت دچار اشتباه خواهد شد.

اکنون اگر شاعری به عمد در تمامی مصراع‌های یک شعر، واژه را به گونه‌ای هنرمندانه بیاورد که هجاهای همانند هم به صورت کوتاه و به صورت بلند خوانده شود، دیگر به جای اینکه با مشکل ضرورت وزنی مواجه شویم، با یک صنعت ادبی

کتابخانه تخصصی ادبیات

روبه‌رو خواهیم شد، به نام «ذوبحرین».

ذوبحرین

حال باید بگوییم که شاعر در اشعار ذوبحرین همواره از ضرورت‌های نوع دوم بهره می‌برد؛ یعنی ضرورت‌هایی که در املای فارسی قابل اظهار نیست، که مهم‌ترین این ضرورت‌ها عبارت‌اند از: ضرورت حذف همزه، ضرورت اشباع کسرهٔ اضافه یا واژهٔ مختوم به مصوّت کوتاه، اشباع واو عطف، اشباع «تو».

از آنجایی که در شعر عربی چنین ضرورت‌هایی وجود ندارند، در نتیجه شعر ذوبحرین نیز در آن پدید نیامده است.

نقش ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی

بی‌تردید باید این جمله را بپذیریم که «در وزن شعر هیچ نیست که نخست در زبان نبوده باشد. اگر خصوصیتی در زبان وجود نداشته باشد نمی‌توان آن را به کوشش وارد وزن شعر کرد». (نجفی، «تغییر کمّیت مصوّت‌های فارسی»، *نشر دانش*، تابستان ۱۳۸۱)

چنان که می‌دانیم وزن شعر فارسی و عربی مبتنی بر کمیت هجایی است، یعنی وزن از نظم موجودِ میان هجاهای کوتاه و بلند به وجود می‌آید. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی که در وزن شعر عربی و فارسی تأثیر بسزایی دارد، تناسب موجود میان بسامد هجای کوتاه و بلند و چگونگی توالی آنها، در زبان فارسی و زبان عربی است.

اخفش اوسط مؤلّف قدیمی‌ترین کتاب عروض عربی که بخش‌هایی از آن به دست ما رسیده است در این باره چنین می‌گوید: «نیکوترین حالتی که شعر بر آن استوار می‌شود این است که بر دو متحرّکی که میانشان ساکن باشد یا دو متحرّکی که میان دو ساکن باشد بنا شود. پس این، معتدل‌ترین و نیکوترین شعر است، و اگر ساکن‌ها و متحرّک‌ها برخلاف این ویژگی افزون گردد، [شعر] زشت شود و بسیاریِ متحرّک‌ها بهتر از بسیاریِ ساکن‌هاست». (*العروض*، ص ۱۲۰)

اگر بخواهیم عبارت اخفش را به صورت امروزی برگردانیم، چنین می‌شود که اخفش اعتدال و زیبایی وزن شعری را در نسبت هجایی زیر می‌داند: نسبت هجای

کوتاه به بلند: یک به یک (دو متحرّک میانشان ساکن) و یک به دو (دو متحرّک میان دو ساکن). او بسیاریِ متحرّک‌ها را بر بسیاریِ ساکن‌ها ترجیح می‌دهد یعنی اینکه نسبت یک هجای کوتاه به سه هجای بلند را عامل زشتی شعر می‌شناسد، یعنی همان ویژگی که در وزن معیارِ بسیاری از بحرها شاهد آن هستیم. شمس قیس نیز در این باره چنین آورده است: «و امّا ثقل وافر و کامل [در شعر فارسی] از آن جهت است که ترکیب آن بر وتدی و فاصله‌ای است، و متحرّکات این ترکیب بر سواکن آن زاید است، زیادتی خارج از اعتدال برای آنک بنای آن بر پنج متحرّک است و دو ساکن، و میان پنج و دو، نسبت ضِعف است و زیادت نصفی؛ یعنی پنج دو بار و نیم چندِ دو است و غایت آن چه اشعار فارسی از زیادتی متحرّکات بر سواکن احتمال کنند نسبت ضِعف است که صحیح‌ترین نسبت است». (*المعجم*، ص ۸۷-۸۸)

و در جای دیگر چنین می‌گوید: «در جمیع اوزان، اتّفاق اجزا و تناسب نظم ارکان و تعادل متحرّکات و سواکنِ آن علّت عذوبت شعر است، امّا علّت آنکه این اختلافات در اشعار تازی متحمّل است و موجب گرانی شعر نمی‌شود و در اشعار پارسی متحمّل نیست و سبب گرانی شعر می‌گردد، عالِم السرّ و الخفیّات داند و همانا هیچ آفریده را بر سرّ آن وقوف نتواند بود». (*همان*، ص ۸۹)

کتاب	تعداد هجای کوتاه	تعداد هجای بلند	تعداد هجای کشیده	توالی هجاها							
				۳ هجای متوالی		۴ هجای متوالی		۵ هجای متوالی		۶ هجای متوالی	
				کوتاه	بلند	کوتاه	بلند	کوتاه	بلند	کوتاه	بلند
گلستان[۱]	۱۵۴	۲۲۲	۲۵	۱	۱۱	—	۴	—	۱	—	۱
البخلاء[۲]	۱۸۳	۱۹۴	–	۱۰	۱۸	۷	۵	۲	—	—	۲
ترجمهٔ گلستان[۳]	۲۰۹	۲۲۳	—	۸	۱۳	۵	۴	۳	۲	۱	۳

۱. سعدی، *کلّیات*، «گلستان»، باب هفتم، حکایت چهارم، ص ۱۵۵.

۲. الجاحظ، *البخلاء*، «قصّهٔ أحمد بن خلف»، ص ۷۴-۷۵.

۳. سعدی، *روضة الورد (گلستان)*؛ ترجمهٔ محمّد الفراتی، (همان حکایتی که در متن فارسی انتخاب کرده‌ایم)، ص ۲۲۸.

از این جدول با اعتراف به نقص‌های موجود در این آمار، چند نتیجهٔ کلّی قابل استنتاج است:

۱- کاربرد هجای کشیده خاصّ زبان فارسی است، اگرچه کاربرد آن کمتر از هجای بلند و کوتاه است.

۲- نسبت کاربرد هجای بلند به کوتاه در زبان فارسی بیش از این نسبت در زبان عربی است، به طوری که کاربرد هجای بلند نسبت به هجای کوتاه در فارسی اندکی بیشتر است.

۳- کاربرد سه هجای بلند متوالی و حتّی بیش از آن، در زبان فارسی و عربی امری عادی تلقّی می‌شود، امّا کاربرد سه هجای کوتاه متوالی در زبان فارسی بسیار اندک است، در حالی که توالی هجاهای کوتاه حتّی بیش از سه هجا در عربی به وفور دیده می‌شود.

پس از بررسی تناسب میان هجاهای کوتاه و بلند در زبان فارسی و عربی و چگونگی توالی آنها، اکنون تناسب موجود میان هجاهای کوتاه و بلند را در برخی از وزن‌های شعری فارسی و عربی بررسی می‌کنیم. به طور مثال بحرهای موجود در دایرهٔ هزج را می‌آوریم:

هزج: مفاعیلن مفاعیلن

رجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن

رمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

چنان‌که ملاحظه می‌کنیم نسبت هجای کوتاه به هجای بلند در وزن‌های فوق، یک به سه است، در حالی که چنین نسبتی در هیچ یک از دو زبان دیده نمی‌شود، به عبارت دیگر اگر این وزن‌ها را با نسبت هجاها با یکدیگر در ضمن زبان معمولی مقایسه کنیم، نسبت هجای بلند بیش از توازن هجایی موجود در زبان است.

دربارهٔ وزن‌هایی که در آنها چنین نسبتی میان هجای بلند و کوتاه دیده می‌شود، چند احتمال وجود دارد:

نخست اینکه شاعر در سرودن شعر بر این وزن‌ها به‌ناچار دچار تکلّف خواهد شد، زیرا مجبور است از ویژگی تناسب هجاهای رایج در زبان عدول کند. دوم اینکه ویژگی‌های دیگری در شعر یا امکانات دیگری در زبان وجود دارد که شاعر را یاری می‌کند تا از طریق آن بتواند تعادل و تناسب هجایی موجود را در چنین وزن‌هایی حفظ کند و در نتیجه در سرودن شعر دچار تکلّف و حرج نگردد.

با نگاهی به کثرت کاربرد چنین اوزانی در شعر فارسی و عربی احتمال نخست قابل پذیرش نخواهد بود، پس باید در جست‌وجوی ویژگی‌هایی باشیم که شاعر را در سرودن یاری می‌کند. با بررسی این موضوع یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان وزن شعر فارسی و عربی نمودار می‌گردد، به طوری که شاعر عرب‌زبان برای ایجاد تناسب هجایی میان شعر و زبان از اختیارات شاعری بهره می‌برد، ولی شاعر فارسی‌سرا از ضرورت‌های وزنی کمک می‌گیرد.

برای روشن شدن مطلب یک بار دیگر به بحر رجز و رمل و هزج باز می‌گردیم که نسبت هجای کوتاه به بلند در هر رکن و در نتیجه در شعر یک به سه است. حال قصیده‌ای عربی را در نظر بگیریم که بر وزن رمل است، با تقطیع این قصیده متوجه می‌شویم که زحاف خبن (تبدیل فاعلاتن به فعلاتن) بسیار رایج است و کاربرد رکن مخبون تقریباً به اندازهٔ یک رکن سالم است. از سوی دیگر در برخی موارد با زحاف کف (تبدیل فاعلاتن به فاعلاتْ) روبه‌رو می‌شویم. اگرچه کاربرد آن زیاد نیست، امّا به هر حال در بحر رمل دیده می‌شود. در بحر هزج نیز زحاف کفّ (تبدیل مفاعیلن به مفاعیلُ) همانند خبن در رمل شایع است. چنان‌که می‌بینیم در تمامی تغییرات، همواره از تعداد هجای بلند کاسته و به هجای کوتاه افزوده می‌شود تا تناسب هجایی میان شعر و

زبان حفظ گردد. جالب اینکه تمامی این زحافات عربی که غالباً معادل اختیارات شاعری هستند، همواره چنین نقشی را ایفا می‌کنند، یعنی هجای بلند را به جای هجای کوتاه تبدیل می‌کنند، به جز اضمار (تبدیل مُتَفاعلن به مستفعلن) و عصب (تبدیل مفاعَلَتن به مفاعیلن)که دو هجای کوتاه را به یک هجای بلند تبدیل می‌کنند، ولی اگر دقت کنیم می‌بینیم که در اینجا نیز این دو زحاف نقش ایجاد تناسب میان هجای کوتاه و بلند را به عهده دارند، زیرا در این دو رکن برخلاف دیگر ارکان، نسبت هجای کوتاه به بلند سه به دو است. پس می‌توان نتیجه گرفت که شاعر عربی‌سرا با استفاده از اختیارات شاعری (جوازات وزنی) بدون آنکه دچار تکلّفی شود، بر وزن‌های مختلف عربی شعر می‌سراید.

حال ببینیم که در شعر فارسی چه اتفاقی می‌افتد. می‌دانیم که شعر فارسی در اوزان مذکور در فوق، هیچ اختیار شاعری را نمی‌پذیرد، یعنی اینکه شاعر نمی‌تواند در ترتیب هجای شعر دخل و تصرّفی کند، زیرا منجر به عدول از وزن می‌شود و ذوق فارسی‌زبان آن را برنمی‌تابد، از سوی دیگر تناسب موجود میان هجای کوتاه و بلند متناسب با ویژگی زبان فارسی نیست، همچنین می‌دانیم که چنین وزن‌هایی از وزن‌های نسبتاً پرکاربرد نزد شاعران است، پس شاعران در سرودن شعر به چنین وزن‌هایی دچار حرج نمی‌شوند، چرا که ضرورت‌های وزنی فارسی که ریشه در ویژگی‌های زبانی دارند و با ذوق فارسی‌زبانان سازگار هستند، به یاری شاعر می‌آیند تا او را در سرودن شعر یاری کنند.

ضرورت اشباع مصوّت کوتاه در پایان واژه و تبدیل آن به مصوّت بلند و در نتیجه تبدیل هجای کوتاه به هجای بلند یکی از پر کاربردترین ضرورت‌های وزنی فارسی است که چنین نقشی را ایفا می‌کند. همچنین ضرورت اسکان متحرّک در واژه‌هایی چون «نگذرد» و «نبود» نیز چنین نقشی را بر عهده دارند. ضرورت حذف همزه اگرچه

همواره منجر به تبدیل هجای کوتاه بـه بلنـد نمـی‌شـود، ولـی در اغلـب مـوارد چنـین نتیجه‌ای را به دنبال دارد.

البته این بدان معنی نیست که اگر چنین ضرورت‌هایی در یک مصراع یا بیتی به کـار نرفته باشد، آن بیت متکلّف اسـت، بلکـه نگـاه مـا در ایـن بـاره یـک نگـاه آمـاری بـه ضرورت‌های موجود در ضمن یک منظومه است.

برای نمونه چند بیت از غزلی از حافظ را که در بحر رمل مثمّن محـذوف اسـت از این منظر بررسی می‌کنیم:

بلبلی برگِ گلی خوشرنگ در منقار داشت — و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیـست — گفت ما را جلوهٔ معـشوق در ایـن کـار داشـت
یار اگر نَنْشست با ما نیست جایِ اعتراض — پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت

اگر به ابیات دیگر غزل نیز مراجعه کنیم ملاحظه می‌شود که تنها در موارد معـدودی هجای بلند بنابر ضرورت وزنی به هجای کوتاه تبـدیل شـده اسـت و در اغلـب مـوارد (چنان که در ابیات فوق شاهد آنیم) ضرورت وزنی، هجای کوتاه را به هجای بلند تغییر داده و منجر به افزایش تعداد هجای بلند در شعر شده است تا از این طریق نسبت یـک به سه هجای کوتاه به بلند در وزن رمل که متـشکّل از ارکـان «فـاعلاتن» اسـت انجـام پذیرد.

اعتدال در وزن شعر فارسی و عربی

در میان عروض‌دانان ایرانی برخی همانند دکتر فشارکی، وزن شعر فارسی را بر وزن شعر عربی برتری داده‌اند به طوری که او شعر عربی را متهم به «ناهماهنگی‌هـای وزنـی میان ارکان مختلفِ» آن کرده است و واژه‌های دیگری از قبیل «ناهمواری‌هـا، نابـسامانی موسیقی برای وزن شعر عربی» به کار برده اسـت. (فـشارکی، «*اختلافـات عـروض فارسـی و عربی*»، ص ۴۰۶ – ۴۰۷)

عده‌ای از این فراتر رفته و «اوزان شعری فارسی را بی‌هیچ اغراق، خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری جهان... و عروض فارسی را کامل‌ترین و دقیق‌ترین عروض جهان» دانسته‌اند. (مسعود فرزاد، *مبنای ریاضی عروض فارسی*، ص ۱)

در چنین عباراتی گاهی تعصّب‌هایی دیده می‌شود که بر علمی بودن این سخنان خدشه وارد می‌کند. حتّی اگر اوزان شعر فارسی خوش‌آهنگ‌تر از اوزان شعر عربی باشد، ما علاوه بر اظهار براهین و عوامل آن، نیازمند تعبیر علمی‌تر هستیم، چرا که واژه‌هایی همچون خوش‌آهنگ‌تر و زیباتر بیش از آنکه بار علمی داشته باشد، دارای بار عاطفی است. زیرا ممکن است وزنی برای عرب‌زبان، وزن خوش‌آهنگی باشد ولی برای ذوق فارسی خوشایند نباشد، چنان که در بحر طویل عربی شاهد آن هستیم، به گونه‌ای که اوزانِ این بحر پرکاربردترین اوزان عربی است، در حالی که در شعر فارسی تقریباً هیچ شعر معروف و مطرحی بر این بحر سروده نشده است و همچنین است دیگر بحور پرکاربرد عربی مانند وافر و کامل و بسیط. آیا می‌توان مدّعی شد این بحور پرکاربرد عربی خوش‌آهنگ نیستند؟ و یا اینکه تمامی اوزان این بحرها نسبت به اوزان فارسی دارای ناهماهنگی و نابسامانی موسیقی هستند؟

ابوعلی سینا دانشمند بزرگ ایرانی که هم با شعر عربی و هم با شعر فارسی آشنا بوده و سروده‌هایی نیز به هر دو زبان دارد، به مسئلهٔ بسیار ظریفی دربارهٔ اختلاف وزنی عربی و فارسی اشاره کرده است، اگرچه عامل اصلی اختلاف میان اوزان فارسی و عربی را تفاوت در عادت اهل دو زبان می‌داند. او در این باره می‌گوید: «و بدان که عادت در مطبوع و نامطبوع یافتن نغمه‌ها و آهنگ‌ها و وزن‌های شعر تأثیر بسیاری دارد، پس هر آینه آنچه به آن عادت نشده است اگرچه در معنی رسا و تأثیرگذار باشد، برای شنیدن خوشایند نخواهد بود و اگر [از نظر تأثیر] متوسّط یا دشوار باشد ذوق از آن احساس نفرت می‌کند. و تو می‌دانی که در بسیاری از وزن‌های عربی اگر اشعار فارسی بر آنها سروده شود، با وجود فراهم بودن شرایطی که برای وزن ذکر کردیم، ذهن با وجود موزون بودن آن تأثیرات آن را چندان درنمی‌یابد، و دلیل آن جز عادت نیست، و

علّت آنکه ذوق اغلب مطبوع بودنِ اشعار را به لحاظ آهنگ یا لفظ در نمی‌یابد، آن است کـه بـه چیـزی جز آن عادت کرده است».[۱]

اگرچه نمی‌توان منکر تأثیرات عادت در مطبوع و نامطبوع یافتن وزن شعر شد، ولـی به نظر می‌رسد که عادت مهم‌ترین عامل تفاوت نیـست، چـرا کـه بـسیاری از شـاعران پارسی‌گو پس از قرن‌های متمادی، شعر فارسی بحر طویل عربـی را همچنـان نـامطبوع احساس می‌کنند. جالب اینکه شاعران دو زبانهٔ ما که هم بر وزن شعر فارسی و هـم بـر وزن شعر عربی مسلّط بوده‌اند، قصاید عربی خود را بر بحرهای طویل و بسیط و کامـل و وافر سروده‌اند، ولی در اشعار فارسی خود از این بحرها استفاده نکرده‌اند. به نظـر مـا سعدی گویاترین شاهد بر سخن ماست، بنابراین گوش سعدی بر شنیدن شعر به هر دو زبان عادت داشته است. با این وجود، اشـعار فارسـی را بـر وزن‌هـای همچـون طویـل نامطبوع یافته است. در نتیجه مسئله باید فراتر از عادت باشد.

خواجه نصیرالدین طوسی علاوه بر تأیید سخن استاد خود در تأثیر عادت بر موزون و ناموزون یافتن کلام، ریشهٔ اصلی مسئله را در اختلافات ویژگی‌های زبانی میان عربـی و فارسی جست‌وجو کرده است و همچنان که پیش از این گفتـیم ویژگـی‌هـای زبـانی مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در شکل گرفتن ویژگی‌های وزنـی در یـک زبـان اسـت، و از آنجایی که زبان فارسی و زبان عربی هر دو کمّی هستند مهم‌ترین ویژگی مشترک وزنی یعنی کمّی بودن شعر عربی و فارسی از این ویژگی مشترک نشئت گرفته است. بـا ایـن وجود، اختلافات زبانی بسیاری میان فارسی و عربی وجود دارد که منجر بـه اختلافـات

---

۱. ابن سینا، *جوامع علم الموسیقی*، ص ۹۲. «واعلم أنّ للعادة تأثیراً قویّاً فـی جعـل الألحـان والإیقاعـات والأوزان الشعریّة، مطبوعة وغیر مطبوعة، فإنّ ما لم یُعتَدْ، وکان بالغاً فی معناه، طرأ علی السمع وهو بالغ جداً فی التأثیر فـإن کان متوسّطاً أو معنفاً نفر عنه الطبع. وأنت تعلم أنّ کثیراً من الأوزان العربیّة، إذا قرضت علیها الأشعار الفارسیّة، کـاد الذهن لا یُشعر تأثیراتها مع اتّزانها، ومع وجود الشرائط الّتی نذکرها بعد الوزن، ولا سـبب فـی ذلـک غیـر العـادة، فیوشک أن یکون کثیر مما هو مطبوع نقْراً أو لفظاً، فقد یجهله الطبع لاعتیاده سواه».

وزنی میان آن دو شده است.

بنابراین ویژگی‌های زبانی در شکل‌گیری وزن‌ها و مطبوع و نامطبوع بودن آن مؤثر است. همچنین می‌دانیم که دو مبحث مهمّ عروضی یعنی اختیارات شاعری (جوازهای وزنی) و ضرورت‌های وزنی در ادبیات منظوم ریشه در ویژگی‌های زبانی دارد، و به دلیل برخی از شباهت‌ها و برخی اختلافات موجود در ویژگی‌های زبانی در زبان فارسی و عربی، شباهت‌ها و نیز اختلافات قابل توجّهی دربارهٔ اختیارات شاعری و ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی و عربی به وجود آمده است. و چنان که می‌دانیم اختیارات شاعری در وزن‌های شعر عربی دامنهٔ بسیار وسیع‌تری نسبت به اختیارات شاعری در شعر فارسی دارد.

امّا با اینکه اختیارات شاعری در هر زبانی متناسب با ویژگی‌های زبانی و ذوق اهل آن زبان شکل می‌گیرد، و در واقع اختیارات شاعری تفاوت‌های جزئی در وزن شعر است که مورد پذیرش اهل آن واقع شده است، با این حال باید پذیرفت که وجود اختیارات شاعری از استواری وزن می‌کاهد، چرا که در هر صورت میان مصراع‌های یک شعر اختلافات وزنی ایجاد می‌کند، و به عبارت علمی‌تر به اعتدال وزن لطمه وارد می‌کند.

تعریف اعتدال: اعتدال اصطلاح چندان رایجی در میان عروض‌دانان نیست و برخی از عروضیان عرب آن را به معنی یکسانی عروض (آخرین رکن مصراع نخست بیت) و ضرب (آخرین رکن مصراع دوم بیت) دانسته‌اند، زیرا چنان که می‌دانیم در بسیاری از وزن‌های بحور، رکن عروض همانند رکن ضرب نیست، و همین امر منجر به این شده است که واحد وزن در شعر عربی بیت باشد، نه مصراع. به طور مثال در اوزان بحر طویل:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعیلن فعولن فعولن

بنابراین از میان سه وزن مذکور تنها وزن دوم در عروض و ضرب دارای اعتدال است.[۱]

امّا جارالله زمخشری در کتاب خود برای اعتدال تعریفی آورده که بسیار قابل توجّه است: «بیت معتدل بیتی است که در ارکانِ دو مصراع آن اختلافی نباشد».[۲] بنابراین بیت معتدل در نظر زمخشری بیتی است که در ارکان مصراع اوّل همانند ارکان مصراع دوم باشد. البته منظور این نیست که در بیت، اختیار شاعری به کار نرفته باشد، بلکه مهم این است که اگر در رکنی از مصراع اوّل جواز وزنی وارد شده باشد، در رکن نظیر آن در مصراع دوم نیز همان جواز به کار رفته باشد تا از این طریق مصراع دوم همانند مصراع نخست گردد.

چنان که آورده‌ایم، ذوق عربی جوازهای متعدّد شعری را پذیرفته است، ولی اعتدال را پسندیده‌تر می‌داند. به طور مثال می‌دانیم که در بحر رجز عربی «مستفعلن مستفعلن مستفعلن» به جای رکن «مستفعلن» ممکن است «مفاعلن» (مخبون) یا «مفتعلن» (مَطوی) بیاید، که ورود این جوازها به اعتدال وزنی شعر آسیب وارد می‌کند و سبب می‌شود که بحر رجز به عنوان سست‌ترین بحر عربی تلقّی گردد. با این حال ابوالحسن عروضی، یکی از بزرگ‌ترین علمای عروض عربی، بیت زیر را که بر بحر رجز سروده شده، از نظر وزنی بیتی نیکو و گوش‌نواز قلمداد کرده است:

منزلةٌ صَمَّ صَداها وعَفَتْ أرسُمها إنْ سُئلَتْ لَمْ تُجِبِ

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

(*الجامع*، ص ۲۰۴)

بی‌تردید دلیل نیکو بودن وزن این بیت، معتدل بودن آن است اگر چه تمامی ارکان آن دارای زحاف طیّ هستند.

حال، چنان که می‌دانیم، در رجز فارسی چنین جوازی پسندیده نیست، به بیان دیگر در عروض فارسی هر یک از وزن‌های زیر مستقل از دیگری به شمار می‌آید:

---

۱. اعتدال به این معنی در *العقد الفرید* و *الجامع* به کار رفته است: ر. ک: *العقد الفرید*، ۴۲۷/۵، ۴۶۴/۵؛ *الجامع*، ص ۲۱۸.

۲. «البیت المعتدل» الّذی استُوفی مصراعاه من غیر خُلفٍ بین أجزائهما. الزمخشری، ***القسطاس***، ص ۶۷-۶۸.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن　　مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن　　مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

در حالی که در میان اشعار عربی قصیده‌ای یافت نمی‌شود که شاعر خود را ملزم به تمییز میان ارکان مستفعلن و مفاعلن و مفتعلن نماید، در نتیجه ما با یک بحر به نام رجز سر و کار داریم و شاعر مجاز به خلط این ارکان در هر مصراع از قصیده است.

حال می‌توان نتیجه گرفت که رجز در فارسی معتدل‌تر از رجز در عربی است و همچنین است بحر رمل و هزج و متقارب.

نکتهٔ قابل توجّه اینکه این اعتدال منجر به تنوّع ارکان اصلی در عروض فارسی شده است و تنوع ارکان اصلی نیز سبب تنوّع اوزان فارسی در مقایسه با اوزان عربی شده است و چنان که آورده‌ایم، در عروض فارسی مستفعلن و مفاعلن و مفتعلن به عنوان ارکان اصلی قلمداد می‌شوند، در حالی که در عروض عربی مستفعلن به عنوان رکن اصلی و دو رکن دیگر، ارکان جایگزین آن (ارکان مزاحف) هستند، و قابلیت تشکیل دادن اوزان مستقلّی را ندارند.

اکنون نقشی را که ضرورت‌های وزنی فارسی در شعر ایفا می‌کنند به یاد بیاوریم، این ضرورت‌ها علاوه بر آنکه به شاعر پارسی‌گو امکان دخل و تصرّف در هجاها و متناسب ساختن آنها با وزن شعر را می‌دهد، بدون آنکه به اعتدال شعر لطمه‌ای بزند، او را از دست یازیدن به جوازهای وزنی بی‌نیاز می‌کند. شاعر عرب‌زبان در صورت بهره نبردن از جوازهای وزنی به حرج خواهد افتاد، زیرا نسبت کاربرد هجای کوتاه به بلند در زبان عربی با نسبت آن در شعر عربی متفاوت است، امّا شاعر فارسی‌گو با در اختیار داشتن ضرورت‌های وزنی متنوّع، بدون آنکه از اعتدال وزن خارج شود، و بدون آنکه از نظر زبانی دچار حرج گردد، بر وزن‌های متنوع شعر می‌سراید.

امیر خسرو دهلوی به دلیل کثرت جَوازات شعر عربی، شعر فارسی را دارای

استحکام بیشتری دانسته و از این رو آن را یکی از سه عاملِ رجحان شعر فارسی بر عربی قلمداد کرده است. و این همان چیزی است که از آن به اعتدال یاد کردیم. او در این باره چنین می‌گوید:

«به سه وجه شعر پارسی راجح است بر عربی:

اوّل: میزان شعر فارسی وزن است و در این موازنه ایشان با هم، هم‌ترازو نتوانند شد، زیرا که آنچه در شعر ایشان زَحف است که اگر در شعر پارسی ما باشد، آن را ناموزون خوانیم. اوزانِ ما از غایت استحکام، به تفاوتِ حرفی ـ بلکه به تغییر حرکتی ـ بشکند؛ امّا نزدیک ایشان، به تغییر حرف و لفظ، ازدیاد و انتقاص آن درست باشد. این میزان که شعر پارسی راست ـ اگر راستی است ـ در عربی و عبری و غیره نباشد. کسانی که سخن دانند، دانند که این سخن از سرِ تعنّت نمی‌گویم». (امیر خسرو دهلوی، *مقدمهٔ دیوان غرّة الکمال*، منقول در صفحهٔ ۱۵-۱۷، *گزیدهٔ آثار امیر خسرو*، جلد اوّل، کابل، به نقل از: شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۱۳۴)

پس از نظر زبانی کارکرد جوازهای وزنی در شعر عربی همانند کارکرد ضرورت‌های وزنی در شعر فارسی است، با این تفاوت که جوازهای وزنی اندکی باعث سستی در وزن شعر عربی می‌شود، در حالی که ضرورت‌های وزنی هیچ لطمه‌ای به اعتدال و استواری در شعر فارسی وارد نمی‌کند. در نتیجه در بحرهایی همانند بسیط، رجز و رمل و هزج، سریع، و متقارب که در این بحرها اوزانِ تقریباً مشترک میان عروض فارسی و عربی یافت می‌شود، می‌توان ادّعا کرد که وزن‌های فارسی معتدل‌تر و استوارتر از نظیر عربی خود هستند، در نتیجه این وزن‌های فارسی در مقایسه با نظیر عربی خود خوش‌آهنگ‌تر هستند.

و بالاخره اینکه از آنجایی که اوزان فارسی در مقایسه با اوزان عربی از جوازهای وزنی اندکی بهره می‌برند، اوزان فارسی در مقایسه با اوزان عربی دارای اعتدال بیشتری هستند.

منابع

- ابن سینا، أبوعلی حسین بن عبد الله، *جوامع علم الموسیقی*؛ تحقیق زکریا یوسف وتصدیر ومراجعة أحمد فؤاد الإهوانی ومحمود أحمد الحنفی، القاهرة: نشر وزارة التربیة والتعلیم، ۱۹۵۶/۱۳۷۶.
- ابن عبد ربّه، أبوعمر أحمد بن محمد، *العقد الفرید*؛ شرحه وضبطه وصحّحه و عنوان موضوعاته و رتّب فهارسه أحمد أمین، أحمد الزین، إبراهیم الابیاری، لا طبعة، القاهرة: مطبعة لجنة التألیف و الترجمة والنشر، ۱۹۶۵/۱۳۸۵، الجزء الخامس.
- أبوالحسن العروضی، أحمد بن محمّد، *الجامع فی العروض والقوافی*؛ حقّقه وقدّم له زهیر غازی زاهد وهلال ناجی، الطبعة الأولی، بیروت: دارالجیل، ۱۹۹۶/۱۴۱۶.
- الأخفش، أبوالحسن سعید بن مسعدة، *کتاب العروض*؛ تحقیق وتعلیق وتقدیم أحمد محمّد عبد الدایم عبداللّه، لا طبعة، مکّة ـ المعابدة: المکتبة الفیصلیّة، ۱۹۸۵/۱۴۰۵.
- الزمخشری، أبوالقاسم محمود جارالله، *القسطاس فی علم العروض*؛ تحقیق فخرالدین قباوة، الطبعة الثانیة، بیروت: مکتبةالمعارف، ۱۹۸۹/۱۴۱۰.
- السیرافی، أبو سعید الحسن بن عبد اللّه بن المرزبان، *ضرورة الشعر*؛ تحقیق رمضان عبد التوّاب، الطبعة الأولی، بیروت: دارالنهضة العربیّة للطباعة والنشر، ۱۹۸۵/۱۴۰۵.
- سیفی بخارایی و جامی، نورالدین عبدالرحمان، *عروض سیفی و قافیهٔ جامی*؛ تصحیح بلاخمان و اهتمام محمّد فشارکی، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۲.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۷۶.
- شمس قیس، شمس‌الدین محمّد قیس الرازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ تصحیح محمّد بن عبد الوهّاب قزوینی و تصحیح مجدّد مدرّس رضوی، چاپ سوم، کتابفروشی زوّار، تهران، ۱۳۶۰.
- شمیسا، سیروس، *آشنایی با عروض و قافیه*، چاپ هجدهم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۸۱.
- خواجه نصیرالدین طوسی، محمّد، *معیار الاشعار*؛ به اهتمام محمّد فشارکی و جمشید مظاهری، چاپ اوّل، انتشارات سهروردی، اصفهان، ۱۳۶۳.
- عباسی، حبیب‌الله، *عروض و قافیه*: درسنامهٔ دانشگاهی، به انضمام وزن شعر عربی و انگلیسی، چاپ اوّل، انتشارات ناز، تهران، ۱۳۸۱.
- فرزاد، مسعود، *مبنای ریاضی عروض فارسی*، سخنرانی در کنگرهٔ جهانی ایران‌شناسان، چاپخانهٔ

بانک ملّی ایران، ۱۱ شهریور ۱۳۴۵.

- المتنبّی، أبو الطیّب أحمد بن حسین، *الدیوان*؛ شرحه وکتب هوامشه مصطفی سبیتی، الطبعة الأولی، بیروت: دارالکتب العلمیّة، ۱۹۸۶/۱۴۰۶، مجلّد واحد، جز آن.
- المعرّی، أبوالعلاء، *دیوان لزوم ما لا یلزم*؛ حرّرهُ وشرحَ تعابیره کمال الیازیجی، الطبعة الأولی، بیروت: دارالجیل، ۱۴۱۲/ ۱۹۹۲، جز آن.
- معین (محمّد)، *فرهنگ فارسی*، چاپ هفتم،مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر، دورهٔ شش جلدی، تهران، ۱۳۶۴.
- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد، *دیوان*؛ به کوشش محمّد دبیرسیاقی، چاپ اوّل، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۰.
- ناتل خانلری، پرویز، *وزن شعر فارسی*، چاپ ششم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۳.
- نجفی، ابوالحسن، «اختیارات شاعری»، *مجلّهٔ جُنگ اصفهان*، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۵۲، صفحات ۱۴۷-۱۸۹.
- ــــــــــــ ، «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی: بحث روش»، *مجلّهٔ آشنایی با دانش* (دانشگاه آزاد اسلامی)، شمارهٔ ۷، فروردین ۱۳۵۹، صفحات ۵۹۱-۶۲۵.
- ــــــــــــ ، *مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*، چاپ هفتم، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۸۰.

- Elwell- Sutton (Laurence Paul), *The Persian Metres*, First edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Thiesen (Finn), *A Manual of Classical Persian Prosody:* with Chapters on Urdu, KaraKhanidic and Ottoman Prosody, Wiesbaden: Harrassowitz, 1982.

سکتهٔ عروضی

سیروس شمیسا

در مورد سکتهٔ عروضی در آثار کهن عروضی سخنی نرفته است. از عروضیان معاصر استاد مسعود فرزاد و دکتر خانلری به اختصار به آن اشاره کرده‌اند. اما در آثار سراج‌الدین علی خان آرزو از ادبای معروف هند در زمان حملهٔ نادرشاه به هند و جوابیهٔ صهبایی دهلوی به آرزو در مورد حزین لاهیجی بحث‌های جالبی در مورد سکته آمده است و از جمله از دو اصطلاح سکتهٔ حرفی و سکتهٔ حرکتی سخن گفته‌اند. از این نوشته‌ها برمی‌آید که شخصی به نام قوسی شُشتری رساله‌ای در سکته نوشته بود که گویا امروزه در دست نیست. در مقالهٔ حاضر این مباحث مورد بحث قرارگرفته است.

سکته چیست؟

مکث بین کلمات و عدم روانی در قرائت شعر را اصطلاحاً سکته می‌گویند. این اصطلاح در میان شاعران و ادب‌پژوهان مرسوم است چنان‌که در *غیاث‌اللغات* آمده است: «در اصطلاح شعر [۱] آنکه در وزن اندکی توقّف باشد که قبیح نماید و در بعضی جا ملیح پندارند». امّا در کتب عروضی (مثلاً *المعجم* یا *معیارالاشعار*) از آن سخنی نرفته است. از میان معاصران، استاد مسعود فرزاد و دکتر خانلری به آن اشاره کرده و آمدن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه را سکته خوانده‌اند. فرزاد افزودن یک

مصوت کوتاه به صامت تنها مانده در تقطیع را شبه سکته خوانده است. در افواه ادبای ایران دو اصطلاح سکتهٔ ملیح و قبیح رایج است. سکتهٔ ملیح نه تنها زشت نیست بلکه حکم صنعت لفظی را دارد و شعر را زیبا می‌کند. اگر در اشعاری که نوعاً سکتهٔ آنها را ملیح می‌دانند دقت کنیم می‌بینیم که غالباً همین دو حالت تسکین و افزودن یک مصوت کوتاه به صامت مطرح است. این دو مورد به حدّی در تقطیع رایج است که به‌ناچار باید قبول کنیم که ایجاد مکث آنها گوش‌آزار نیست.

نمونه‌های تسکین

فغان کنم من از این همّتی که هر ساعت ز قدر و رتبت، سر بر ستارگان ساید

مسعود سعد سلمان

وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن است. سکته در «رتبت» اتفاق افتاده است، زیرا در تقطیع به جای فعلاتن، مفعولن آمده است.

از تبریز، شمس دین می‌رسدم چو ماه نو چشم سوی چراغ کن، سوی چراغدان مکن

مولوی

وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن است اما مفتعلن نخست مفعولن شده است و لذا در «از تبریز» سکته است. مردم معمولاً در این‌گونه موارد تلفّظ را تغییر می‌دهند و مثلاً می‌خوانند «از تبَ ریز» تا سکته را زایل کنند.

در حافظ که شعر او به روانی و خوش‌آهنگی معروف است تسکین جز چند مورد، در حشو شعر نیامده است، اما در هجای ماقبل آخر آمده است زیرا در آنجا تسکین باعث سکته نمی‌شود یعنی گوش ناهماهنگی احساس نمی‌کند. از جمله تسکین در حشو در ابیات حافظ، یکی این است:

هر که را خوابگهِ آخر، مشتی خاک است گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را

استاد خانلری این بیت را به سبب همین تسکین، در متن مصحّح خود به صورت زیر آورده است:

هر که را خوابگه، آخر نه که مشتی خاک است　　گو چه حاجت که بر آری به فلک ایوان را

و می‌نویسد: «در این وجه [خوابگهِ آخر] که مطابق نسخهٔ خلخالی (مورّخ ۸۲۷) است [یعنی ضبط قزوینی] در مصراع اول به اصطلاح عروض زحاف تشعیث است (یعنی چنین تقطیع می‌شود: فاعلاتن فعلاتن مفعولن فعلن: رمل مخبون مُشعّث اصلم) که به زبان ساده آن را سکته می‌خوانند و پیش از آن نیز اشباع کسره [خوابگهی آخر] بر ثقل وزن می‌افزاید. نظیر این زحاف یا سکته در هیچ بیت دیگر از غزل‌های حافظ نیامده و نه تنها به گوش مردم این زمان بلکه ظاهراً برای زمان حافظ یا چندی پس از او نیز روان و خوشایند نبوده است. شاید به این سبب بوده است که از یازده نسخهٔ اساسِ کار ما که این غزل در آنها مندرج است، در دو نسخه، این بیت حذف شده و در نسخه‌های دیگر [نُه نسخه] صورت‌های مختلف پذیرفته است»[۱].

این مطلب استاد که در ابیات حافظ تسکین نیست صحیح نیست. در چند بیت دیگر هم به جای دو هجای کوتاه، هجای بلند آورده است. از جمله در چاپ خود استاد آمده است:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم　　خم می دیدم خون در دل و سر در گل بود

خانلری، غزل ۲۰۳

در مکتب حقایق پیش ادیب عشق　　هان ای پسر بکوش که روزی پدر شوی

خانلری، غزل ۴۷۸/ قزوینی، غزل ۴۸۷

اما این بیت غزل ۲۳۴ چاپ قزوینی را:

به‌سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود　　خیال باشد کاین کار بی‌حواله برآید

به صورت زیر آورده است که در آن تسکین نیست:

به‌سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود　　خیال بود که این کار بی‌حواله برآید

خانلری، غزل ۲۳۰

---

۱. *دیوان حافظ*، ج۲، ص ۱۱۳۸. اما در ادامه در توضیحات خود که ضبط‌های مختلف را می‌آورد می‌نویسد: «در سه وجه همان نقص وزن وجود دارد».

نمونه‌های افزودن یک مصوت کوتاه به صامت

تـا مـرد، خـر و کـور و کـر نباشـد از کـار فلـک بـی‌خبـر نباشـد

ناصرخسرو

که باید در تقطیع خواند: «تا مردُ». این قاعده به حدی در شعر فارسی رایج است که به نظر نمی‌رسد بتوان به آن عامل سکته گفت. فرزاد هم شبه سکته گفته است نه سکته. اما می‌توان گفت اگر این عامل با عامل دیگری همراه شود سکته ایجاد می‌کند:

دو دهـان داریـم گویـا همچـو نـی یـک دهـان پنهانـست در لـب‌هـای وی

مثنوی

که نخست باید «ت» را از «پنهانست» حذف کرد و سپس به سین حرکت داد: پنهانسُ

سکتهٔ سنگین

اما مواردی که به نظر می‌رسد سکته در آنجا آشکارتر یا قوی‌تر باشد موارد زیر است که البته من به آنها قبیح نمی‌گویم زیرا گاهی این‌گونه سکته‌ها ملیح‌تر از نوع اول است.

تسکین در محل التقای دو رکن باشد[۱]

در باطن من جان مـن از غیـر تـو بُریـد محـسوس شـنیدم مـن، آواز بریـدن

مولانا

وزن مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن است. در مصراع دوم در محل التقای رکن دوم و سوم، تسکین اتفاق افتاده و وزن چنین شده است: مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فعولن

تسکین همراه با ضرورات شعری

۱. صامت اضافه

---

۱. بنا به رکن‌بندی قدما.

زمـان برْبـود از مـن هـر آنچـه بـود مـرا بجز که محنتْ کان نـزد مـن همـی پایـد

مسعود سعد سلمان

وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن است و در هر دو مصراع در رکـن دوم بـه جـای فعلاتن، مفعولن آمده است. اما چرا سکته در مصراع اول قوی‌تر از مصراع دوم احساس می‌شود؟ زیرا هر چند دال «برْبود» با همزهٔ «از» در تقطیع می‌رود اما در قرائت متعـارف ما آن دال را می‌خوانیم و در نتیجه زاید بر وزن می‌شود.

گاهی صامت اضافه به تنهایی هم سکته ایجاد می‌کنـد، ایـن مـورد در اشـعار قـدما نمونه‌های متعددی دارد:

ور بـــه بلـــور انـــدرون ببینـــی گـــوئی گوهر سرخ است به کفْ موسـی عمـران

رودکی

که «ت» در «است» زاید بر وزن است.

در اوزان دوری جایز است که شاعر صامتی را در پایان پاره‌ها یـا قرینـه‌هـای شـعر اضافه بیاورد، اما همین مورد طبیعی گاهی در برخی از اوزان، غیرطبیعی می‌نمایـد مـثلاً اقبال لاهوری گوید:

از همـــه کـــس کنـــاره‌گیـــر صـــحبت آشـــنا طلـــب

که دوبار مفتعلن مفاعلن است و رای «گیر» در گوش خوش‌آهنگ نیست. باری ایـن مورد اگر با تسکین همراه شود غالباً سکته ایجاد می‌شود:

مولانا در غزلی (جزو چهارم، غزل شمارهٔ ۲۰۶۶) به مطلع:

بـاز برآمـد ز کـوه خـسرو شـیرین مـن باز مرا یاد کـرد جـان و دل و دیـن مـن

در مقطع گوید:

بس کن ای شهسوار، کز حُجُبِ گفـت تـو نقد عجـب مـی‌بـرد دزد ز خـرجین مـن

که وزن مفتعلن فاعلن، تبدیل به مفعولن فاعلن شده است و «رای» زاید «شهـسوار» احساس سکته را القا می‌کند.

۲. اشباع مصوت کوتاه

زمانهٔ بد هر جا که فتنه‌ای باشد چو نوعروسش در چشم من بیاراید

مسعود سعد سلمان

وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن است اما در مصراع اول رکن دوم مفعولن شده است (بد هر جا) و قبل از آن کسرهٔ اضافهٔ زمانهٔ بد باید اشباع شود: زمانه‌ای بد. این دو عامل با هم سکته را سنگین کرده‌اند، حال آنکه در مصراع دوم فقط تسکین (نوعروسش) اتفاق افتاده و لذا چنین ثقلی ندارد.

گر بترسی همی از آتش دوزخ بگریز سوی پیمانْشْ که پیمانْشْ از آتش سیرست

ناصرخسرو

أنس

در سکته مکث و انس نقش اساسی دارد، ظاهراً هر چه مکث و وقفه محسوس‌تر باشد سکته سنگین‌تر است که به این مورد سکتهٔ قبیح می‌گفتند، اما واقعاً چنین نیست و گاهی این سکته‌های به اصطلاح قبیح از ملیح هم ملیح‌تر است، مخصوصاً اگر به آن اشعار مأنوس باشیم مثل ابیات زیر از حافظ:

ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی تا راهرو نباشی کی راهبر شوی

در مکتب حقایق پیش ادیب عشق هان ای پسر بکوش که روزی پدر شوی

قزوینی، شمارهٔ ۴۸۷ / خانلری، شمارهٔ ۴۷۸

سکته در کلمهٔ حقایق بین رکن دوم و سوم ایجاد شده است و ظاهراً باید قبیح باشد، اما به‌حدی نامحسوس است که استاد خانلری متوجه نشده است و فرموده است که تسکین در حشو شعر حافظ نیست. باری به حکم آن همه سکته که در شعر امثال ناصرخسرو و حتی مولاناست باید گفت که لابد احساس سکته در ادوار مختلف مقول بالتشکیک بوده است و لابد این اشعار برای قدما روان و مطبوع تلقی می‌شده است. لذا نمی‌توان برای سکته احکام قطعی عروضی صادر کرد و بدین‌ترتیب می‌توان دریافت که چرا عروضیان کهن به آن پرداختند.

استاد ابوالحسن نجفی در مقالهٔ مختصر اما پر محتوای یک «قاعدهٔ منسوخ عروضی» که در مورد کلمات دو حرفی مشدّد مثل «پرّ» است می‌نویسد: «لفظ سکته در عروض اصطلاحی عملی [علمی] نیست و چون فقط به احساس ذهنی شنوندگان، آن هم شنوندگان امروز، مربوط می‌شود، باید آن را از زمرهٔ اصطلاحات «عاطفی» دانست که در بحث عروض ـــ علمی که با اصول و موازین دقیق و ریاضی‌وار سروکار دارد ـــ اجتناب از آنها اولی است».[۱]

و در اشاره به آن کلمات دو حرفی مشدّد می‌گوید: «اگر زمانی قاعده‌ای در عروض رایج بوده و بعداً بر اثر تحول از رواج افتاده باشد نباید تصور کرد که در هر دوره‌ای شنوندگان شعر با شنیدن یا خواندن آن احساس سکته می‌کرده و آن را خصوصیتی غیرطبیعی یا نامطبوع می‌شمرده‌اند».[۲]

در این مورد می‌توان مثال‌های فراوان زد. چنان‌که گفتم در قدیم آوردن مفعولن به جای فعلاتن اول مرسوم نبوده و لذا چند مثال بیش ندارد، اما امروزه در شعر نو طبیعی است. سپهری می‌گوید:

ابری نیست
بادی نیست
می‌نشینم لب حوض

وزن فعلاتن فعلن است و در سطر اول و دوم مفعولن آورده است و سکته حس نمی‌شود. چند روز پیش عروضی جوان آقای الوند بهاری از من پرسید کسی این بیت سعدی را:

گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی

چنین خواند: چون بگویم که غم از دل برود... و همه به او اعتراض کردند، ماجرا چیست؟

به لحاظ عروضی جایز است که در رکن اول به جای فعلاتن، فاعلاتن بیاید چنان‌که

---

۱. «یک قاعدهٔ منسوخ عروضی»، ابوالحسن نجفی، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه فردوسی، سال دوازدهم، شمارهٔ سوم، ص۵۸۸.

۲. همان.

در مصراع اول سعدی چنین است، لذا «چون بگـویم» معـادل فـاعلاتن ایـراد عروضـی ندارد، اما به لحاظ «أنس» ایراد دارد، یعنی در ذهن همهٔ مـا «چـه بگـویم» اسـت و لـذا احساس سکته می‌کنیم.

اوزان سکته‌پذیر

سکته ـ هر چند دقیقاً مساوی با تسکین نیست ـ اما غالباً در اوزانی اتفاق می‌افتد که در آنها دو هجای کوتاه متوالی داشته باشیم، مثل تکرار فعلاتن یا وزن مفعـولُ مفـاعلن مفاعیلن و از این قبیل، و برعکس در اوزانی چون تکرار فاعلاتن یا مفعولن یا مستفعلن و از این قبیل دیده نمی‌شود مگر آنکه مسئلهٔ تلفظ‌های قدیمی مطرح باشد. بدین‌ترتیـب جایز است که بگوییم سکته یا بر اثر مسائل عروضی است یا مسائل آوایی.

رسالهٔ سکته

سراج‌الدین علی‌خان آرزو، از ادبای معروف هند در عصر حملهٔ نادر به هندوسـتان، در *تنبیه الغافلین* (ص ۱۰) که در رد بر اشعار حزین نوشته است از شخصی به نام مولانـا مجدالدین علی قوسی ششتری نام می‌برد که *رسالهٔ سکته* را نوشته بود. شرح حال ایـن شخص را نیافتم، نه در *لغت‌نامهٔ دهخدا* بود و نه در آن فرهنگی که نبی هادی در شـرح حال ادبا و شعرای هند نوشته است[1]. رسالهٔ سکته هم گویا امروزه در دست نیست.

در نقد سراج‌الدین علی‌خان آرزو و جوابیهٔ صهبایی دهلوی به او در دفاع از حـزین، از دو اصطلاح سکتهٔ حرکتی و حرفی استفاده شده است که لابد مأخوذ از همان رسـالهٔ قوسی ششتری است. در مباحثات ایشان مراد از سکتهٔ حرکتی همین تسکین و افـزودن یک مصوت به صامت تنها یعنی شبه سکته است، اما مراد از سکتهٔ حرفـی، زایـد بـودن

1. *A Dictionary of Indo-persian Literature*, India Ganelhi National Centre for the Arts, 1995.

صامتی در تقطیع است که من برخی از انواع آن را شرح دادم، اما موردی که در آرزو مطرح است زاید بودن صامت در پایان افاعیل پنج هجایی مثل مفاعلاتن است، مثل این ابیات حزین که مورد انتقاد آرزو قرارگرفته است:

اگرچه صد سال ز بیخودی‌ها، به خاک راهت فتاده باشم
چو بازپرسی حدیث منزل، ز شوق گویم لَبَثتُ یوما
خوشا محبت که فارغم کرد، ز قید هستی و بت‌پرستی
نه ذوق کاری نه زیر باری نه رنج امروز نه بیم فردا

وزن چهاربار مفاعلاتن است و لام از سال و دال از کرد و ز از امروز در تقطیع ساقط می‌شود. خان آرزو در *تنبیه الغافلین* (ص ۱۰-۱۱) دربارهٔ آن می‌نویسد: «در این دو بیت سه سکته واقع شده اگرچه بعضی از ارباب عروض[۱] این را جایز دانسته‌اند لیکن بر طبع سلیم بسیار گرانی می‌کند. مصراع اول به اندک تغییر چنین می‌شود: اگرچه صد سال در ره خود ز بی‌خودی‌ها فتاده باشم[۲]... اگرچه در مصرعی که فقیر رسانید هم سکته است لیکن این سکته حرکتی است[۳]

۱. اشاره او به کیست؟
۲. اما ظاهراً لطف مصراع حزین را ندارد و گویا همان سکته، مصراع حزین را ملیح کرده است.
۳. یعنی باید لام را در سال متحرک خواند: سالُ.

منابع

- *دیوان حافظ*، مصحح دکتر پرویز ناتل خانلری، ۲ ج، خوارزمی، چ ۲، ۱۳۶۲.
- *دیوان حافظ*، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، چاپخانهٔ مجلس، ۱۳۱۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *تنبیه‌الغافلین*، چاپ شده در «شاعری در هجوم منتقدان»، نگاه، ۱۳۷۵.
- شمیسا، سیروس، *آشنایی با عروض و قافیه*، ویرایش چهارم، میترا، ۱۳۸۳.
- ـــــــــــ ، *نقد ادبی*، ویرایش دوم، میترا، ۱۳۸۵.
- ـــــــــــ ، *فرهنگ عروضی*، ویرایش چهارم، علم، ۱۳۸۶.
- ـــــــــــ ، *کلیات سبک‌شناسی*، ویرایش دوم، میترا، ۱۳۸۶.
- ـــــــــــ ، *یادداشت‌های حافظ*، علم، ۱۳۸۸.
- نجفی، ابوالحسن، یک قاعدهٔ منسوخ عروضی، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*، سال دوازدهم، شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۵۵)، ص۵۸۷-۵۸۹.

پاره‌ای ملاحظات تاریخی در عروض فارسی

دکتر یدالله ثمره ـ مهری قره‌گزی

اگر خصوصیتی در شعر بروز کند، مسلماً در خود زبان وجود دارد و اگر در زبان نباشد در شعر هم نمی‌تواند بروز کند. ضرورت‌های وزنی در عروض جدید از جملهٔ چنین خصوصیاتی هستند که ریشه در تحولات طبیعی زبان دارند. در این مقاله، به علل تاریخی ضرورت وزنیِ کشیده تلفظ شدن واکه‌های کوتاه پرداخته شده است. بررسی سابقهٔ تاریخی زبان فارسی نشان می‌دهد که واکه‌های کوتاه فارسی امروز در برهه‌ای از تاریخ این زبان در برخی از تکواژها به دو صورت کوتاه و کشیده وجود داشته‌اند و همین امر باعث شده در عروض نیز، که مبتنی بر نظام آوایی دوره‌های پیشین است، این واکه‌ها در برخی بافت‌ها کوتاه و در برخی دیگر کشیده تلفظ شوند. گروهی دیگر از این واکه‌ها نیز در یک فرایند کشش جبرانی به دنبال حذف همخوان پایانی در برهه‌ای از تاریخ زبان کشیده تلفظ می‌شده‌اند که به دنبالِ آن در عروض نیز گاه کشیده تلفظ می‌شوند.

۱. مقدمه

شاعران، به‌پیروی از ویژگی‌های کلی حاکم بر نظام زبان، شعر گفته‌اند و محققان با تجزیه و تحلیل اشعار آنان عواملی را که باعث ایجاد وزن شده است، کشف و اصول و

قواعدی برای ساخت آن تدوین کرده‌اند. مجموعهٔ همین اصول و قواعد، دانش وزن‌شناسی (porosody) را پدید آورده است. امروزه با تأکید بر این نکته که اگر خصوصیتی در شعر بروز کند، مسلماً در خود زبان وجود دارد و اگر در زبان نباشد در شعر هم نمی‌تواند بروز کند (نجفی، ۱۳۸۳- ۱۳۸۴: ۲۴)، به کمک علم زبان‌شناسی اسباب و علل وزن و قواعد وزن شعر فارسی روشن شده است. مثلاً برای یافتن پاسخ این سؤال که کوتاه و بلند کردن واکه‌ها (vowels) و هجاها (syllables) بر مبنای چه اصول و ضوابطی و به چه علت صورت می‌گیرد، ناگزیر باید تحولات تاریخی زبان را در پیدایش ضرورت وزنی کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه (short) بررسی کرد. بدین منظور در این مقاله تلفظ واکه‌های کوتاه اعم از واکه‌های کوتاه پایان کلمه، تکواژهای عطف [o] و اضافه [e] از دیدگاه تاریخی بررسی شده است[۱].

۲. پیشینهٔ تحقیق

پایه‌ریز علم عروض، خلیل بن احمد است. ایرانیان این علم را یکباره از عربی اقتباس کردند (ناتل‌خانلری، ۱۳۴۵: ۷۵)، اما ادیبانی همچون شمس قیس رازی (۱۳۶۰) و خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۷۰) سعی کردند عروض خلیل بن احمد را با شعر فارسی انطباق دهند. بدین گونه با توجه به ویژگی‌های ذاتی زبان فارسی و مقتضای روح آن، تغییرات اساسی در عروض پدید آمد و عروض فارسی از عروض عربی متمایز گشت تا پاسخ‌گوی نیازهای زبانی، وزنی و آهنگی شعر فارسی باشد. روند تکاملی تطبیق عروض عرب با ویژگی‌های آوایی زبان فارسی به شکلی بسیار محدود و نه درخور توجه ادامه یافت تا اینکه گذشت زمان تحولاتی را که به کندی در زبان

---

۱. با تشکر از آقای دکتر امید طبیب‌زاده که پیشنهاد بررسی تحولات تاریخی ضرورت‌های شعری را مطرح کردند و خانم دکتر گلناز مدرسی‌قوامی که راهنمایی‌های ارزنده‌ای ارائه نمودند.

فارسی پدید آمده بود، آشکار کرد. بدین ترتیب نیاز علمی و به‌روز کردن عروض بیش از پیش احساس شد. در این میان ناتل‌خانلری (۱۳۲۷) به این نیاز پاسخ داد و دیگر ادیبان قرن اخیر نیز کوشیدند تا برای قواعد عروض دلایل علمی بیابند. همچنین آنان قواعدی ابداع کردند که با شیوهٔ هزار سالهٔ این علم مغایرت داشت. از آن جمله می‌توان به ضرورت وزنی کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه اشاره کرد.

کشش (duration) یا طول واکه مدت زمانی است که برای تولید واکه در شرایط عادی صرف می‌شود. بر این اساس واکه‌های فارسی را از لحاظ کشش به دو دستهٔ کوتاه /a, e, o/ و کشیده /ɑ, i, u/ تقسیم می‌کنند، اما باید توجه داشت که تقابل بین واکه‌های کشیده (long) و کوتاه در زبان فارسی معیار امروز دیگر تفاوتی کمّی (quantitative) نیست، بلکه تفاوتی کیفی (qualitative) است، یعنی کشش در گفتار امروز صرفاً یک عامل آوایی محسوب می‌شود که می‌تواند تحت تأثیر بافتی که در آن قرار می‌گیرد تغییر کند. یک واکهٔ واحد در بافت‌های آوایی گوناگون دارای کشش‌های متفاوت است، به طوری که گاهی کشش واکه‌های به اصطلاح کوتاه، بیشتر از واکه‌های کشیده می‌شود (ثمره، ۱۳۸۵: ۸۴- ۸۵).

واکه‌های کوتاه [a, o, e] در شعر گاه به ضرورت وزن، کشیده تلفظ می‌شوند. الول‌ساتن (Elwell-Sutton, 1976: 186-221) با این سؤال که الگوهای نظری وزن حساس به کمیت (quantity- sensitive weight) تا چه حد در قرائت شعر رسمی منعکس می‌شود، نسبت ۱: ۲: ۳: را برای سه نوع کمیت کوتاه، بلند و کشیده قائل شده است. وی دربارهٔ اینکه کشش متوسط هجای بلند کمتر از دو برابر هجای کوتاه است در صورتی که قاعدتاً باید دو برابر آن باشد را این گونه توضیح می‌دهد که مقولهٔ اول شامل هجای کوتاهی است که به‌جای هجای بلند استفاده می‌شود. یعنی، هجای کوتاهی که به ضرورت وزن، واکهٔ کوتاه آن کشیده تلفظ می‌گردد تا به هجای بلند تبدیل شود. قره‌گزی (۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۱۱) نیز برای پاسخ‌گویی به این سؤال که آیا امروزه واکه‌های کوتاه

پایان کلمه گاه کشیده تلفظ می‌گردد تا کمیت هجایی را که در آن قرار گرفته‌اند از کمیت کوتاه (U) به کمیت بلند (–) بدل کنند یا بر طبق قاعده فقط به جبر وزن کمیت آن را بلند محسوب می‌کنند، به اندازه‌گیری کمیت چنین هجاهایی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این هجاهای کوتاه در قرائت شعر به هجاهای بلند تبدیل شده‌اند[۱]. در واقع باید گفت که این الگو و قاعده بازتابی از تلفظ شعر رسمی است.

شرط لازمِ کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه در شعر آن است که این واکه‌ها در پایان کلمه قرار گرفته باشند، (نجفی، ۱۳۵۲: ۱۶۲)، یعنی در جایگاهی که این واکه‌ها دارای کشش طبیعی هستند (ثمره، ۱۳۸۵: ۹۰، ۹۲ و ۹۵). بدیهی است که اگر واکهٔ کوتاه در پایان کلمه قرار گیرد، هجای پایانی کلمه، هجای باز و کوتاه است که گاه به ضرورت وزن با کشیده تلفظ کردن واکهٔ آن، کمیت این هجا به کمیت بلند تغییر می‌کند. به عنوان مثال، در نمونهٔ شمارهٔ (۱) هجای پنجم [ne] در مصراع اول با هجاهای بلند [tan] در مصراع دوم برابر شده است:

(۱) تو در آینه نظر کن که چه دلبری ولیکن
تو که خویشتن نبینی نظرت به ما نباشد (سعدی)

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
[to	da	rɑ:	je	ne:	na	zar	con	ce	ʧe	del	ba	ri:	va	li:	cen]
U	U	–	U	–	U	–	–	U	U	–	U	–	U	–	–
[to	ce	xi:ʃ		tan	na	bi:	ni:	na	za	rat	be	mɑ:	na	bɑ:	ʃad]
U	U	–	U	–	U	–	–	U	U	–	U	–	U	–	–

۱. اندازه‌گیری دیرش هجا به‌جای اندازه‌گیری دیرش واکه صورت گرفته است، زیرا در تحقیقات پیشین، محاسبهٔ امتداد واکه در انواع هجا نتوانسته است توجیهی برای کمّی بودن شعر فارسی به دست دهد. به همین دلیل محققین برای توجیه کمّی بودن شعر به اندازه‌گیری امتداد هجا پرداخته‌اند (ناتل‌خانلری، ۱۳۴۵: ۱۴۱-۱۴۲).

در نمونهٔ شمارهٔ (۲) نیـز هجـای سـوم [lo] و هفـتم [fe] در مـصراع اول و هجـای هشتم [na] در مصراع دوم به ترتیـب بـا هجاهـای بلنـد [:zi]، [ɬar] در مـصراع دوم و [soh] در مصراع اول برابر شده است. این هجاها دارای الگوی هجایی کوتاه هستند، اما واکهٔ آنها کشیده تلفظ می‌گردد تا به ضرورت نظم بین هجاهای کوتاه و بلنـد، بلنـد بـه شمار آیند.

(۲) از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است[۱]

غرض این است وگر نه دل و جان این همه نیست (حافظ)

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
[ʔaz	de	lo:	ʤan	ʃa	ra	fe:	soh	ba	te	ʤa:	nan	Ga	ra	zast]
-	U	–	-	U	U	–	-	U	U	-	-	U	U	-
[Ga	ra		zi:	nast	va	gar	na:	de	lo	ʤa:	nin	ha	me	ni:st]
U	U		–	– U	U	-	–	U	U	-	-	U	U	-

لازم به ذکر است که [a, o, e] چه خود بخشی از یک واژه یا هجا باشند و چه بـه تنهایی یک تکواژ (morpheme) را تشکیل دهنـد، قواعـد بـالا در مـورد آنهـا صـدق می‌کند. البته /a/ در فارسی صورت هـیچ تکـواژی نیـست، ولـی /e/ و /o/ بـه ترتیـب صورت تکواژ اضافه و عطف را تشکیل می‌دهند. همچنین واکه‌های کوتاه پایان کلمـه شـامل واکـهٔ [a] در کلمـهٔ [na]، [o] در کلمـات [to]، [do] و [ʧo] و [e] در پایـان کلمات، مانند [xane] و [ʔa:jene] می‌شود (پرهیـزی، ۱۳۸۱: ۱۲۲). بـه عنـوان مثـال، در نمونهٔ شمارهٔ (۳) هجای چهارم در مصراع اول ([to]) و هجای هشتم ([to]) در مصراع دوم به ترتیب با هجاهای بلند [ʔin] در مصراع دوم و [bar] در مصراع اول برابر شـده

۱. لازم به ذکر است که عدم تطابق کمیت هجاهای اول نمونهٔ شمارهٔ (۲) مربوط به اختیارات شاعری است که در حیطهٔ بررسی این پژوهش نمی‌گنجد.

است. در حالی‌که [o] در هجای چهارم در مصراع اوّل ([to]) تکواژ عطف است، اما [o] در هجای هشتم ([to]) در مصراع دوم بخشی از یک واژه است.

(۳) حرف و گفت و صوت را بر هم زنم
تا که بی این هر سه با تو دم زنم (مولوی)

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
[har	fo	gof	to:	sowt		ra:	bar	ham	za	nam]
-	U	-	-	– U		-	-	-	U	-
[ta	ce	bi:	ʔin	har	se	ba:	to:	dam	za	nam]
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-

تنها کسی که به علت این ضرورت وزنی اشاره کرده، صادقی است. وی که فقط تکواژهای اضافه و عطف را در مد نظر قرار می‌دهد، در گفت‌وگو با طبیب‌زاده (۱۳۸۲: ۱۲۴) اشاره می‌کند که ضرورت‌های شعری، ریشه در تحولات تاریخی زبان دارد. به عنوان مثال، کسرهٔ اضافه از نظر تاریخی بلند و تلفظ آن در زبان پهلوی [ī] بوده و بعدها به [i] و سپس به واکهٔ کوتاه [e] بدل شده است. البته تا مدت‌ها، عده‌ای به قیاس زبان قدیم هنوز آن را کشیده تلفظ می‌کردند. بر این اساس در شعر هر کجا نیاز بوده آن را به صورت کوتاه یا کشیده به کار برده‌اند. وضعیت تاریخی واو عطف نیز همین طور بوده است، یعنی واو عطف به صورت هجای بلند [ud] تلفظ می‌شده؛ چه بسا با حذف [d] از این هجا در دوره‌ای نوعی کشش جبرانی (compensatory lengthening) به وجود آمده و [ud] به صورت [u:] درآمده است و در نهایت با تحول آن به صورت [o]، هم صورت کوتاه و هم صورت کشیدهٔ آن را در شعر به کار برده‌اند.

۳. ملاحظات تاریخی

نظام آوایی واکه‌های شعر رسمی فارسی مطابق با نظام آوایی واکـه‌هـای فارسـی دری است که با نظام آوایی واکه‌های فارسی امروز تفاوت‌هـایی دارد. واکـه‌هـای فارسـی دری همان واکه‌های فارسی میانه هستند. فارسی میانه سه واکهٔ کوتاه [a, i, u] و پنج واکـهٔ بلنـد [ā, ī, ū, ē ,ō] داشته است. در فارسی دری فرق میان واکه‌های [a, i, u] با واکه‌هـای [ā, ī, ū] کمّی است، اما امروزه فرق میان واکه‌های [a, e, o] با واکه‌های [ɑ, i, u] کیفی است. البتـه در فارسی امروز ایران [ē] به [i] و [ō] به [u] بدل شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴: ۲۶۴).

در شعر رسمی فارسی واکه‌های کوتاه در برخی از جایگاه‌ها، کشیده تلفظ می‌شود. نگارنده ابتدا کشیده تلفظ کـردن واکـه‌هـای کوتـاه در جایگـاه پایـان مـصراع را کنـار گذاشته، زیرا بدیهی است که در پایان مصراع تکواژهای عطف و اضافه وجود ندارد و واکه‌های کوتاه پایان کلمات نیز در آن جایگاه الزامـاً کـشیده تلفـظ مـی‌شـوند. سـپس کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه در جایگاه غیر از پایان مصراع را بـه دلیـل تفـاوت برش هجایی در کلماتی که این واکه‌ها در زنجیرهٔ گفتار در آن قرار مـی‌گیرنـد، در دو دسته قرار داده است:

دستهٔ اول واکه‌های کوتاه پایان کلمه هستند که فقط از لحاظ آوایی تحت تأثیر قـرار می‌گیرند و کشیده تلفظ می‌شوند. این واکه‌ها شامل [a] در کلمـهٔ [na]، [o] در کلمـات [to]، [do] و [tʃo] و [e] در کلماتی مانند [xane] و [ʔɑ:jene] است. به عنـوان مثـال، تغییر آوایی [o] در " تو" [to]، در نمونهٔ شمارهٔ (۴) آورده شده است:

(۴)

بازنمایی واجی/ زیرساختی	/#to#/
~~قاعدهٔ کشش~~	~~[to:]~~
بازنمایی آوایی/ روساختی	[to:]

دستهٔ دوم شامل تکواژهای عطف /o/ و اضافه /e/ می‌شود. این واکه‌ها ابتدا با تغییر برش هجایی کلمات در جایگاه واکهٔ هجای پایانی کلمهٔ قبل قرار می‌گیرند، سپس قاعدهٔ کشش واکهٔ پایانی بر آنها اعمال می‌شود. به عنوان مثال، تغییری که /o/ عطف در برش هجایی و آوایی "گفت و صوت" [goft-o-sowt] و /e/ اضافه در "زلفِ یار" [zolf-e-jɑ:r] به وجود می‌آورند در نمونه‌های شمارهٔ (۵) و (۶) آورده شده است:

(۵)

بازنمایی واجی/ زیرساختی		/#goft#/+#o#/+/#sowt#/
برش هجا		[gof. to. sowt]
قاعدهٔ کشش		[gof. to:. sowt]
بازنمایی آوایی/ روساختی		[gof. to:. sowt]

(۶)

بازنمایی واجی/ زیرساختی		/#zolf#/+/#e#/+/#jɑr#/
برش هجا		[zol. fe. jɑ:r]
قاعدهٔ کشش		[zol. fe:. jɑ:r]
بازنمایی آوایی/ روساختی		[zol. fe:. jɑ:r]

همان‌گونه که گفته شد علت کشیده تلفظ کردن دستهٔ دوم شامل تکواژهای عطف /o/ و اضافه /e/ در شعر، آن است که در سابقهٔ تاریخی این واکه‌های کوتاه، هم کشیده بودن و هم کوتاه بودن را می‌توان یافت. به عنوان مثال، در یک دوره، کاربرد حرف اضافه به دو صورت «ـِ» (کسره یا i) و «ی» (ī) بوده است. مانند «دشتِ بیابان» و «جامگ ی من» (صادقی، ۱۳۵۷: ۱۳۴)، اما بررسی تاریخی واکه‌های کوتاه دستهٔ اول، یعنی واکه‌های کوتاه پایان کلمه نشان می‌دهد که هریک از این واکه‌ها تحولات گوناگونی را پشت سر نهاده‌اند. دربارهٔ واکهٔ [e] پایان کلمه که در شعر گاه کوتاه و گاه کشیده

خوانده می‌شود، باید گفت که در فارسی دری [i] که در فارسی امروز به [e] بدل گشته، در پایان هیچ کلمه‌ای نیامده است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴: ۲۶۵). وضعیت تاریخی واکهٔ [e] به این صورت است که در فارسی میانه با افزودن پسوند [ac] به اسم، صفت و بن‌های افعال، واژه‌های زیادی ساخته می‌شده است. از آنجا که واج قبل از /c/ در این پسوند یک واکه است، براساس قاعده‌ای کلی در تحولی آوایی /c/ به /g/ بدل شده و سپس در تحول بعدی به‌کلی حذف شده است. خط فارسی برای نوشتن واکه‌های کوتاه حرفی ندارد، اما در زبان فارسی تفاوت معنایی جفتِ کلماتی تنها با همین واکه کوتاه مشخص می‌شده است. بنابراین، حتماً باید واکهٔ /a/ در پایان واژه به طریقی نوشته می‌شده، از این رو نویسهٔ « ه، ه» یعنی «های غیر ملفوظ» یا «های بیان حرکت» برای ثبت آن استفاده شد. مانند کلمهٔ «نامک» /nāmac/ که تبدیل به «نامگ» /nāmag/ گردیده، سپس به شکل «نام» /nāma/ درآمد و در خط فارسی به دلیل تفاوت معنایی آن با کلمهٔ «نام» /nām/ به شکل "نامه" نوشته شد (باقری، ۱۳۸۴: ۱۰۲-۱۰۴). این در حالی است که با گذشت زمان واکهٔ /a/ به /e/ بدل شده است و در زبان فارسی رسمی امروز ایران به صورت [e] تلفظ می‌شود، اما حذف همخوان پایانی این کلمات باعث شده که، در دوره‌ای واکه‌های کوتاه پایانی این کلمات، تحت تأثیر قاعدهٔ کشش جبرانی قرار گیرد تا وزن گفتار جبران شود و از آنجا که تقابل بین واکه‌های کشیده و کوتاه در زبان فارسی کیفی شده است، این امر باعث شده تا به قیاس در دوره‌های بعد واکه‌های کوتاه پایان این کلمات هم به صورت کوتاه و هم به صورت کشیده تلفظ شود.

در زبان رسمی فارسی امروز تنها کلمه‌ای که در پایان دارای [a] است، کلمهٔ [na] است که تلفظ قدیم آن با یای مجهول و به صورت /nē/ بوده است. تلفظ این کلمه در دوره‌های بعد به صورت /ne/ درآمده و با یک تحول دیگر به /na/ بدل شده است (صادقی، ۱۳۸۰: ۴۵)، اما تا مدت‌ها عده‌ای به قیاس زبان قدیم هنوز آن را کشیده تلفظ

می‌کردند. شاعران نیز واکهٔ این کلمه را در شعر بر حسب نیاز به صورت کوتاه یا کشیده به کار برده‌اند.

واکهٔ [o] پایان کلمات /tʃo/، /to/ و /do/ نیز در شعر گاه کوتاه و گاه کشیده تلفظ می‌شود. هجای /tʃo/ مخفف هجای /tʃon/ است (پرهیزی، ۱۳۸۱: ۱۲۲). چه بسا با حذف [n] از هجای /tʃon/ در دوره‌ای نوعی کشش جبرانی به وجود آمده و [tʃon] به صورت [:tʃo] درآمده و این تلفظ هم‌پای [tʃo] به کار می‌رفته است. شاعران نیز هم صورت کوتاه و هم صورت کشیدهٔ آن را در شعر به کار می‌برده‌اند.

تلفظ تاریخی کلمات /to/ و /do/ نشان می‌دهد، واکهٔ [o] در [to] و [do] نیز در برهه‌ای از تاریخ زبان به صورت کشیده تلفظ می‌شده است. در واقع کلمهٔ [do] در فارسی باستان به صورت /dava/ و در فارسی میانه به صورت /dō/ تلفظ می‌شده، همچنین کلمهٔ /to/ در فارسی باستان به صورت /θuva/ و در فارسی میانه به صورت /tō/ تلفظ می‌شده است (باقری، ۱۳۸۴: ۹۶). این کلمات نیز در برهه‌ای از تاریخ زبان دارای هر دو تلفظ بوده‌اند و در شعر هم به صورت کشیده و هم به صورت کوتاه به کار می‌رفته‌اند.

ملاحظات تاریخی فوق نشان می‌دهد که عامل پیدایش ضرورت وزنیِ کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه در دو دسته تحولات تاریخی زبان پنهان شده است. در سابقهٔ تاریخی دسته‌ای از این واکه‌های کوتاه که شامل واکه‌های عطف /o/ و اضافه /e/ و همچنین واکه‌ها در کلمات [to]، [do] و [na] می‌شود، هم کشیده بودن و هم کوتاه بودن را می‌توان یافت، اما در سابقهٔ تاریخی دسته‌ای دیگر از این واکه‌های کوتاه، ابتدا همخوان پایانی کلمات حذف گردیده است، سپس واکه‌های کوتاه پایانی ایسن کلمات تحت تأثیر قاعدهٔ کشش واکه قرار گرفته است تا وزن گفتار جبران شود. با توجه به آنکه تقابل بین واکه‌های کشیده و کوتاه در زبان فارسی کیفی شده است، این امر باعث شد در دوره‌های بعد به قیاس، واکه‌های کوتاه پایان کلمات هم به صورت کوتاه و هم به صورت کشیده تلفظ شود.

۴. خلاصه و نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان داده‌ایم که عامل پیدایش ضرورت وزنی کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه در عروض جدید در دو دسته تحولات تاریخی زبان پنهان شده است. با ذکر سابقهٔ تاریخی هریک از واکه‌های کوتاه عطف /o/ و اضافه /e/ و همچنین واکه‌ها در کلمات [to]، [do] و [na] مشخص گردید که این واکه‌های کوتاه در ابتدا به شکل کشیده تلفظ می‌شده و در برهه‌ای از زمان، هم به صورت کشیده، هم به صورت کوتاه تلفظ می‌شده‌اند، همچنین با ذکر سابقهٔ تاریخی واکهٔ کوتاه در کلمهٔ [tʃo] و کلماتی مانند [xane] و [ʔa:jene] مشخص گردید که در این کلمات ابتدا همخوان پایانی حذف گردیده است، سپس در دوره‌ای، واکه‌های کوتاه پایانی این کلمات با کشش جبرانی تلفظ می‌شده تا وزن هجا جبران شود. این امر سبب شده تا در دوره‌های بعد این واکه‌های کوتاه نیز هم به صورت کوتاه و هم به صورت کشیده تلفظ گردد و امروزه این وزن شعر است که مشخص می‌کند، واکه‌های کوتاه، در چه جایگاهی کوتاه یا کشیده تلفظ شوند.

در نتیجه می‌توان گفت در دورهٔ انتقال زبانی، تلفظ‌های جدید هم‌پای تلفظ‌های قدیم به‌کار می‌رفته است و هرچند در دوره‌های بعد نیز به قیاس این امر در شعر اتفاق افتاده است. اما با از بین رفتن تلفظ‌های قدیمی در علومی همچون عروض که حساسیت زبانی در آنها زیاد است، تغییر و تعدیل قواعد گذشته احساس گردید. بنابراین با توجه به ویژگی‌های زبانی دورهٔ جدید با قاعدهٔ ضرورت وزنی کشیده تلفظ کردن واکه‌های کوتاه، مشکلی را که این تحول قاعده‌مند تاریخی به وجود آورده بود برطرف شد.

منابع

- ابوالقاسمی، محسن، *تاریخ زبان فارسی*، چاپ ششم، ویرایش دوم، سمت، تهران، ۱۳۸۴.
- باقری، مهری، *تاریخ زبان فارسی*، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۸۴.
- پرهیزی، عبدالخالق، *عروض نوین فارسی*، چاپ اول، ققنوس، تهران، ۱۳۸۱.
- ثمره، یدالله، *آواشناسی زبان فارسی (آواها و ساخت آوایی هجا)*، چاپ دهم، ویرایش دوم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۵.
- خواجه نصیرالدین طوسی، *شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی به انضمام مجموعه اشعار فارسی خواجه و متن کامل و مفتح معیار الاشعار*، معظمه اقبالی اعظم، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۰.
- شمس‌الدین محمد بن‌قیس‌رازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح مدرس رضوی، چاپ سوم، زوار، تهران، ۱۳۶۰.
- صادقی، علی‌اشرف، *تکوین زبان فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۵۷.
- ــــــــــــ ، «التقای مصوتها و مسئلهٔ صامتهای میانجی»، *مسائل تاریخی زبان فارسی*، سخن، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۵- ۵۰.
- طبیب‌زاده، امید، «گفتگو با دکتر علی‌اشرف صادقی»، پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی ۱ (جشن‌نامهٔ دکتر علی‌اشرف صادقی)، به همت امید طبیب‌زاده، هرمس، تهران، ۱۳۸۲، ص ۵- ۱۴۰.
- قره‌گزی، مهری، *مبانی آواشناختی تعیین وزن شعر فارسی*، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۸۸.
- ناتل‌خانلری، پرویز، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل*، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۲۷
- ــــــــــــ *وزن شعر فارسی*، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵.
- نجفی، ابوالحسن، «اختیارات شاعری»، *جنگ اصفهان ویژهٔ شعر* (دفتر دهم)، تابستان ۱۳۵۲، ص ۱۴۷- ۱۸۹.
- ــــــــــــ ، «وزن شعر فارسی»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، اسفند و فروردین ۱۳۸۳-۱۳۸۴، ص ۲۲- ۳۶.
- Elwell-Sutton, L. P. (1976). *The Persian Meters*. London: Cambridge University Press.

دایره‌ای با ۱۸۰ وزن

ابوالحسن نجفی

در شعر فارسی، نزدیک به ۴۰۰ وزن مختلف هست که در طی ۱۲۰۰ سال تاریخِ مستندِ شعرِ فارسی ساخته شده است. دو وزن را هنگامی مختلف می‌نامیم که نتوانند با هم در یک قصیده یا غزل یا رباعی یا مثنوی یا مسمّط یا قطعه و جز اینها به کار روند، و هنگامی آنها را مشابه می‌دانیم که برعکس بتوانند در یک قصیده یا غزل یا رباعی یا مثنوی .... با هم به کار روند ولو اینکه تقطیع آنها یکسان نباشد، مانند وزنِ دو مصراع بیت زیر که در آغازِ مثنوی *مخزن‌الاسرار* نظامی آمده است:

بسم الله الرحمن الرحیم
مفعولن مفعولن فاعلان
هست کلید درِ گنج حکیم
مفتعلن مفتعلن فاعلان

حال، با این تعریف، ۴۰۰ وزن مختلف شعر فارسی را چگونه می‌توانیم طبقه‌بندی کنیم به‌طوری‌که هر وقت دنبال وزنی می‌گردیم به‌آسانی بتوانیم جای آن را در مجموعهٔ

اوزان بیابیم یا هرگاه به وزن جدیدی برخورد کنیم بتوانیم آن را در این مجموعه قرار دهیم و در عین حال رابطهٔ آن را با وزن‌های دیگر و مقامِ آن را در میان وزن‌های دیگر مشخّص کنیم؟

برای این منظور، لازم است که اوّلاً رکن‌های شعر فارسی و ثانیاً خانواده‌های اوزان را تعیین کنیم. رکن‌های شعر فارسی از سه دسته تشکیل می‌شوند: سه هجایی، چهارهجایی، پنج هجایی (اثبات این امر احتیاج به بحثی دارد که مستلزم گفتاری دیگر است). هر خانوادهٔ وزنی نخست از یک بیتِ سرآغاز، که هر مصراع آن مرکّب از چهار رکن است، تشکیل می‌شود. سپس از پایانِ وزن این بیت یک هجا کم می‌کنیم و به وزن دوم دست می‌یابیم. از پایانِ این وزن دوم نیز یک هجا کم می‌کنیم تا به وزن سوم برسیم. به همین ترتیب با کم کردنِ یک (یا احیاناً دو) هجا از پایان هر وزن می‌توانیم افراد دیگر این خانواده را به دست آوریم. محض نمونه، خانوادهٔ «مستفعلن» (– – U –) را مثال می‌آوریم که وزن سرآغاز آن متشکل از چهار مستفعلن است و بقیّهٔ وزن‌ها، به ترتیبی که گفتیم، از کاستن یک هجا از پایانِ وزنِ ماقبلِ آنها حاصل می‌آید:

خانوادهٔ مستفعلن

(نمونه‌ای از رکن‌های چهارهجاییِ مکرّر)

۱) ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود

آن دل که با خود داشتم با دل‌ستانم می‌رود (سعدی)

– U – –/ – U – –/ – U – –/ – U – –

۲) تا کی کنی جانا ستم بر عاشق بیچاره

روزی بُوَد کز جور تو گردد ز شهر آواره (*معیارالاشعار*، ص ۱۰۴)

– – – –/ – U – –/ – U – –/ – U – –*

---

* هجای کوتاه در پایانِ مصراع خودبه‌خود تبدیل به هجای بلند می‌شود.

۳) امشب به یادت پَرسه خواهم زد غریبانه

در کوچه‌های ذهنم اکنون از تو ویرانه (حسین منزوی)

– – U – / – U – – / – U – – / – –

۴) چون خواب نوشین یاد دارم ماهتابی

روشن‌تر از روز سپید کامکاران (شهریار)

– / – U – – / – U – – / – U – –

۵) دل برگرفت از من بُتم یک‌بارگی

جاوید ماندم من درین بیچارگی (*المعجم*، ص ۱۲۷)

– – U – / – U – – / – U – –

۶) عاشق شدم بر دلبری عیّاری

شکّرلبی سیمین‌بری خونخواری (*المعجم*، ص ۱۲۸)

– – U – / – U – – / – – –

۷) آن شب شبِ سرد سیاهی بود

اندوهناک و شوم و پرتشویش (نوذر پرنگ)

– – U – / – U – – / – –

۸) بی‌تو مرا زنده نبینند

من ذرّه‌ام تو آفتابی (رودکی، *المعجم*، ص ۱۳۱)

– / – U – – / – U – –

۹) دیوانه‌ام دیوانه‌ام

از عقل و دین بیگانه‌ام (میرزا حبیب خراسانی)

– U – – / U – –

– U – – / U – –

۱۰) گر یار دیگر داری

زان آمدم دشواری (*معیارالاشعار*، ص ۱۰۵)

– – U – / – – –

۱۱) آخر بیا ای دل
او را رهایش کن
بیگانه‌ای خوانش
از خود جدایش کن (پروین جزایری)
– – / – U – –

۱۲) ای دست‌هایت
گهوارهٔ من
پرورده در خود
هم جان و هم تن (پروین دولت‌آبادی)
– / – U – –

اوزان دوری

۱) من دیده‌ام رنگین‌کمان را خندیده در ذرّات باران
من خوانده‌ام راز نهان را در دفتر سبز بهاران (سیمین بهبهانی)
– / – U – – / – U – – // – / – U – – / – U – – / – U – –

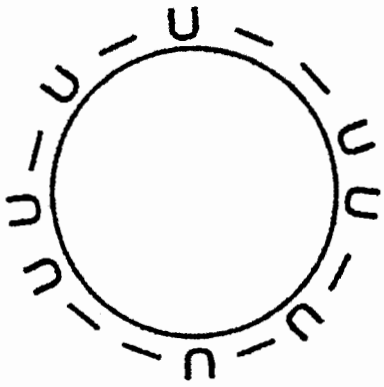
۲) آیا کدامین آبی در من ز نو خواهد زاد
آیا کدامین روشن بر جان جلا خواهد داد (سیمین بهبهانی)
– – – / – U – – // – – – / – U – –

۳) آه این چه پیوند است ضرب رقم در هیچ
حاصل چه خواهم داشت یک هیچ و دیگر هیچ (سیمین بهبهانی)
– – / – U – – // – – / – U – –

۴) افتاده بازم در سر هوایی
دل باز دارد میلی به جایی (عبید زاکانی)
– / – U – – // – / – U – –

به همین ترتیب می‌توان ۲۲۰ وزن را طبقه‌بندی کرد.

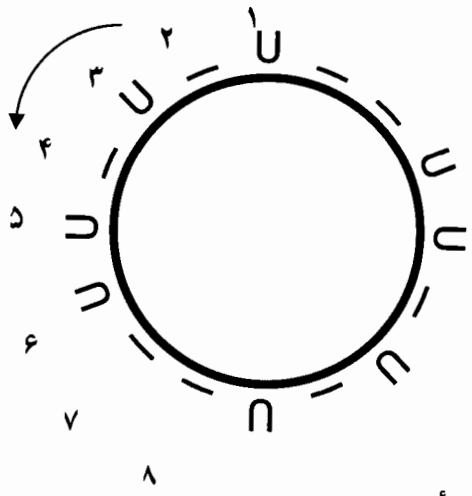
باقی می‌ماند ۱۸۰ وزن دیگر که به خلاف وزن‌های فوق مبتنی بر تکرار ارکان مشابه (به اصطلاح: متفق‌الارکان) نیست. این گروه از وزن‌ها را می‌توان متعلق بـه دایـره‌ای بـه شکل زیر دانست:



حال از هر کجای این دایره شروع کنیم، از طرف چپ یـا از طـرف راسـت (یعنـی مخالف یا موافق حرکت عقربه‌های ساعت)، و دایره را دور بـزنیم بـه یـک وزن دیگـر دست مـی‌یـابیم و بـدین‌گونـه مـی‌تـوانیم بقیـهٔ وزن‌هـای شـعر فارسـی (یعنـی اوزان مختلف‌الارکان) را رده‌بندی کنیم، البته مشروط بر اینکه هر وزن را به ترتیـب سـابق در «خانواده»اش قرار دهیم.

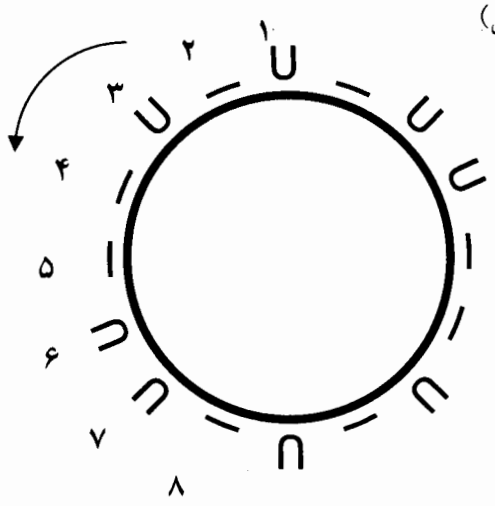
برای سهولت بیشتر، دایرهٔ دوسویهٔ فوق را به دو دایرهٔ یـک‌سـویه، هـر دو مخـالف حرکت عقربه‌های ساعت، تقسیم می‌کنیم تا بتوانیم هر دو را از طرف چپ دور بزنیم و در نهایت به ۱۸۰ وزن مختلف، اندکی کمتر یا بیشتر، دست یابیم:

دایرهٔ اول



دایرهٔ دوم

(معکوس دایرهٔ اوّل با اندکی چرخش)



برای مثال، از خانواده‌هایی که در این دو دایره می‌گنجند دو نمونه، که به ترتیب پیشین منظّم شده‌اند، در ذیل می‌آوریم:

خانوادهٔ مفاعلن فعلاتن

(با شروع از شمارهٔ ۱ دایرهٔ اول)

۱) هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم
نبود بر سر آتش میسّرم که نجوشم (سعدی)
– – U U/ – U – U/ – – U U/ – U –U

۲) درین زمانه رفیقی که خالی از خلل است
صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است (حافظ)
– U U/ – U – U/– – U U/ – U –U

۳) مرا دلی است که دایم ستم کند به من
چه بودی ار ستمم از ستمگر آمدی (شجرةالعروض، ص ۵۰)
– U/ – U – U/ – – U U/ – U –U

۴) دلی پر آتش و چشمی پر آب دارم
از آن که با من بدخو شده‌ست جانان (شجرةالعروض، ص ۴۹)
–/ – U – U/ – – U U/ – U –U

۵) دلم ببرده‌ای ای یار بی‌بها
بها بیار و لبان را به من سپار (معیارالاشعار، ص ۱۴۳)
– U – U/ – – U U/ – U –U

۶) مراد رای یکی یار دارم (ترجمان‌البلاغه)
– – U/ – – U U/ – U –U

۷) هزار مرتبه گفتم به او
که هرچه گم شد کمتر بجو (بهاءالدین خرمشاهی)
– U/ – – U U/ – U –U

۸) مسی به رنگ شفق بودم
زمان سیه شدنم آموخت (نادر نادرپور)
–/ – – U U/ – U –U

۹) سکوت دسته‌گلی بود

میان حنجرهٔ من (یدالله رؤیایی)

– – U U/ – U –U

۱۰) سکوت بود و نسیم

که پرده را می‌بُرد (فروغ فرخزاد)

– U U/ – – – U

اوزان دوری

۱) زنی که صاعقه‌وار آنک ردای شعله به تن دارد

فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد (حسین منزوی)

– / – – U U/ – U – U// – / – – U U/ – U –U

۲) چرا همی بت من به من نمی‌نگرد

به یک دو بوسه همی غم از دلم نبرد (معیارالاشعار، ص ۸۳)

– U U/ – U – U// – U U/ – U –U

خانوادهٔ مفاعلن مفتعلن

(با شروع از شمارهٔ ۱ دایرهٔ دوم)

۱) فغان‌کنان هر سحری به کوی تو می‌گذرم

چو نیست ره سوی توام به بام و در می‌نگرم (جامی)

– U U –/ – U – U/ – U U –/ – U –U

۲) اگر دلم تازه شود به بادهٔ کهنه‌ای

صلای وصلت شنوم ز نالهٔ هر نی‌ای (بهاءالدین خرمشاهی)

– U –/ – U – U/ – U U –/ – U –U

۳) بیا که بی روی تو من به محنت افتادم

چه‌سان بگویم که به تو چگونه دل دادم (موحد محمدی)

– –/ – U – U/ – U U –/ – U –U

۴) اگر به گلشن مه من به ناز گردد

قدِ بلندت مه من تو جلوه فرما (عروةالله طایر اُف)

– / – U – U / – U U – / – U – U

۵) زمین مُبَعّد نَبُوَد از آسمان

چنان که بخل تو ز تو مبعّدا (المعجم، ص ۱۳۰)

– U – U / – U U – / – U – U

۶) بگو چرا با همهٔ تلاشم

نبایدم شیفتهٔ تو باشم (بهاءالدین خرمشاهی)

– – U / – U U – / – U – U

۷) مگر تو باران نوازشی

که خواب در پنجره می‌کنی (سیروس شمیسا)

– U / – U U – / – U – U

۸) بیا بیا سوی سرایم

که من به سویت به سر آیم (بهاءالدین خرمشاهی)

– / – U U – / U – U

۹) چو ابر برکرد سر

ز کوه مازندران

سیاه کرد این جهان

همه کران تا کران (نیما یوشیج)

– U – / – U – U

وزن دوری

۱) جهان فرتوت باز جوانی از سر گرفت

به سر ز یاقوت سرخ شقایق افسر گرفت (قاآنی)

– U – / – U – U // – U – / – U – U

در این مجموعه، که از دو گروه اوزان متفق‌الارکان و اوزان متناوب‌الارکان تشکیل شده است، آنچه در وهلهٔ نخست جلب توجّه می‌کند دستگاه (سیستم) منظّم و دقیق اوزان شعر فارسی است. در حال حاضر ۴۰۰ وزن در این دستگاه می‌گنجد و امکان آن هست که تا ۶۰۰ وزن گسترش یابد. به نظر نمی‌آید که هیچ زبان دیگری در جهان دارای چنین کثرت و چنین نظمی باشد. اگر، چنان‌که به‌غلط تصور می‌شود، اصول و ضوابط وزن شعر فارسی از عروض عربی گرفته شده باشد، باید دانست که اوزان عربی نه چنین وسعتی و نه چنین نظمی دارند. مجموع اوزان شعر عربی به رقم ۸۰ نمی‌رسد. ولی تعداد چندان مهم نیست. مهم‌تر از آن دستگاه منسجم اوزان شعر فارسی است که عروض عربی فاقد آن است.

دو نوع وزن در زبان فارسی؛ تفاوت‌های رده‌شناختی و شباهت‌های تاریخی

امید طبیب‌زاده

(دانشگاه بوعلی سینا، همدان)

مقدّمه[1]

دو نوع وزن متفاوت در زبان فارسی وجود دارد، یکی وزن تکیه‌ای ـ هجاییِ اشعار عامیانهٔ فارسی که ریشه‌های آن، به‌احتمال زیاد، به دوره‌های پیش از اسلام بازمی‌گردد (← طوسی۱۳۳۲؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۲؛ احمد۲۰۰۷)، و دیگری وزن کمّی یا عروضی اشعار کلاسیک فارسی که احتمالاً در قرن دوم یا سوم اسلامی به‌تقلید از شعر عروضی عربی شکل گرفته است (لازار ۱۹۵۷؛ ۱۹۸۹؛ صادقی ۱۳۵۷). کودکان فارسی‌زبان ایرانی معمولاً وزن اشعار عامیانه را دو سه سالی پیش از آغاز دورهٔ دبستان خودبه‌خود و از محیط

---

۱. نگارنده از استادان ابوالحسن نجفی و بو اوتاس که نسخهٔ دست‌نویس این مقاله را مطالعه کردند و تصحیحاتی در آن انجام دادند سپاسگزاری می‌کند. البته این مقاله حاوی نکاتی است که شاید مورد تأیید این بزرگواران نباشد، و این بدان معناست که تمام ایرادات مقاله به پای نگارنده است و بس.

زبانی فرامی‌گیرند، امّا یادگیری وزن اشعار عروضی معمولاً به سال‌ها پس از تحصیلات ابتدایی مربوط می‌شود. هرکدام از این دو نوع وزن دارای پایه[1]های خاصی است که از تکرار یا تلفیق آنها شطر[2]ها و سپس الگوهای وزنی گوناگونی در قالب مصراع‌ها پدید می‌آید. پایه‌های وزن عروضی براساس تقابل میان هجاهای سبک (ضعیف) و سنگین (قوی) شکل می‌گیرد، درحالی‌که پایه‌های وزن تکیه‌ای ـ هجایی براساس تقابل میان هجاهای بی‌تکیه (ضعیف) و تکیه‌بر (قوی) پدید می‌آید. چنان‌که خواهیم دید، باوجود این تفاوت در کیفیت پایه‌ها، پایه‌های این دو وزن دارای مشابهت‌های خاصّی نیز هستند که احتمالاً ریشه در پیوستگی‌های تاریخی این دو وزن دارد. پایه‌ها در هردوِ این وزن‌ها مرکّب از صفر تا دو هجای ضعیف به‌علاوهٔ یک و فقط یک هجای قوی است، و دیگر اینکه هجای قوی در تمام این پایه‌ها همواره هجای پایانی است. در بخش اوّل مقاله به بررسی ویژگی‌های ساختاری وزن عروضی می‌پردازیم، و ضمن ارائهٔ تعریف جدیدی از مفهوم پایه در شعر عروضی، اصطلاح شطر را معرّفی می‌کنیم و از ضرورت به‌کارگیری این دو مفهوم در توصیف‌های مربوط به وزن شعر سخن می‌گوییم. در بخش دوم مقاله به بحث دربارهٔ وزن تکیه‌ای ـ هجایی می‌پردازیم و پایه‌ها و شطرهای این وزن را بررسی می‌کنیم و دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری الگوهای وزنی در این شعر سخن می‌گوییم. بخش سوم مقاله به مقایسهٔ پایه‌ها و شطرها در دو وزن عروضی و تکیه‌ای ـ هجایی در زبان فارسی اختصاص دارد. در این بخش نشان می‌دهیم که گرچه جنس هجاهای ضعیف و قوی در این دو وزن کاملاً متفاوت است، امّا این دو وزن دارای سه پایهٔ هم‌شکل به‌شرح زیر است (در این اَشکال، «U» مبیّن هجای ضعیف، و «–» مبیّن هجای قوی است):

الف) —

1. Foot 2. Metron

ب) U –

پ) U U –

و بالاخره در بخش چهارم مقاله براساس ملاحظات تاریخی، فرضیه‌ای را برای توجیه شباهت‌های ساختاری میان پایه‌های این دو نوع وزن پیشنهاد می‌کنیم.

۱. وزن عروضی در اشعار کلاسیک فارسی

هر مصراع شعر عروضی را می‌توان متشکّل از دو نوع واحد وزنی دانست که از کوچک به بزرگ عبارت‌اند از پایه و شطر. منظور ما از پایه در اینجا همان چیزی است که موسیقی‌دانان قدیم ایرانی و اهل ایقاع از مجموعهٔ آنها با عنوان اتانین یاد کرده‌اند (← فروغ ۱۳۶۳؛ بوبان ۱۳۸۸)، و شطر نیز همان چیزی است که عروض‌دانان، از قدیم، مجموعهٔ آنها را افاعیل (← شمس قیس ۱۳۳۶) یا گاه ارکان (خواجه نصیر ۱۳۶۹) یا اجزاء و یا در دوره‌های متأخرتر پایه‌های عروضی (خانلری ۱۳۴۵؛ ۱۳۷۳) نام نهاده‌اند (در مورد شطر ← هله و فب، ۲۰۰۶: ص۱۸۷). در تحقیقات جدید معمولاً توجّه چندانی به پایه‌ها یا اتانین شعر نشده است، حال اینکه این مفهوم به علّت سادگی و قابل‌درک‌بودنش برای اهل زبان، شایستهٔ توجّه بیشتری در توصیف‌های رده‌شناختی این وزن است (دراین مورد همچنین ← توضیحات حمیدی شیرازی۱۳۶۳، ص ۲۳). نگارنده، در آزمایش‌های متعدّدی که با گویشوران فارسی‌زبان انجام‌داده، مشاهده کرده است که اگر فقط ۳ تا ۵ مصراع را با اوزان گوناگون و با ضرب نسبتاً ملایم برای فارسی‌زبانان قرائت کنیم و پایه‌های آن مصراع‌ها را نیز برایشان بخوانیم، آن گویشوران، به‌راحتی و بی‌هیچ کمکی، خود قادر به تقطیع انبوهی از اوزان دیگر به پایه‌هاشان خواهند بود. مثلاً به مصراع‌های زیر و پایه‌های آنها توجّه شود:

۱. بشنو از نی چون حکایت می‌کند: تن ت تن تن، تن ت تن تن، تن ت تن

۲. غمت در نهان‌خانهٔ دل نشیند: ت تن تن، ت تن تن، ت تن تن، ت تن تن

۳. ای نام تو بهترین سرآغاز: تن تن، ت ت تن، ت تن، ت تن، تن

۴. مگر دیوانه خواهم شد در این سودای شب تا روز: ت تن تن تن، ت تن تن تـن، ت تـن تـن تن، ت تن تن تن

این مشاهدات به‌خوبی نشان می‌دهد که هر مصراع شعر عروضی مرکّب از پایه‌های کوچکی است که گویشوران تنها براساس شمّ وزنی خود می‌توانند آنها را شناسایی کنند. این پایه‌ها در واقع واحدهای ریتمیک طبیعی شعر عروضی هستند و به یکی از سه شکل زیر در شعر عروضی ظاهر می‌شوند:

۵. تَن: –

۶. تَ تَن: U –

۷. تَ تَ تَن: U U –

چنان‌که می‌بینیم هر پایه در شعر عروضی عبارت است از صفر تا دو هجای سبک[1] (ت = U) به‌علاوهٔ یک و فقط یک هجای پایانی سنگین[2] (تـن = –). توجّه نکردن به پایه‌ها، گرچه توصیف عملی این شعر را با مشکلی مواجه نساخته است، باعث پدید آمدن سردرگمی‌های بسیاری در توصیف‌های نظری وزن شعر فارسی، خاصّه در مباحث رده‌شناختی، شده است. مثلاً الول‌ساتن شعر عروضی فارسی را فاقد پایه دانسته است، زیرا طبق تعریفی که او براساس وضع پایه‌ها در زبان انگلیسی برای مفهوم پایه درنظر داشته است، هر پایه باید مرکّب از یک و فقط یک هجای تکیه‌بر، به‌علاوهٔ یک تا چند هجای بی‌تکیه باشد، حال اینکه افاعیل یا شطرهای اشعار عروضی فارسی (یعنی آنچه او به‌اشتباه پایه‌های شعر فارسی قلمداد می‌کرده است) مطلقاً واجد چنین شرطی نیستند (← الول‌ساتن ؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۸). اشتباه دیگر الول‌ساتن به تعریف وی از مفهوم پایه بازمی‌گردد. برخلاف تصوّر الول‌ساتن هرپایه لزوماً مرکّب از یک هجای تکیه‌بر به‌علاوهٔ یک تا چند هجای بی‌تکیه نیست، بلکه هر پایه متشکّل است از یک هجای

1. Light 2. Heavy

قوی[1] به‌علاوهٔ صفر تا چند هجای ضعیف[2]، و باید توجّه داشت که هجاهای ضعیف و قوی در هر زبانی به شیوهٔ خاصِّ همان زبان تعریف می‌شود. مثلاً در زبان انگلیسی هجاهای تکیه‌بر در لغات را قوی، و هجاهای بی‌تکیه را ضعیف می‌نامیم (← آکماجیان ۱۹۹۵، ص ۱۲۰)، امّا در فارسی رسمی و، مخصوصاً در شعر عروضی این زبان، هجاهای سنگین یا دومورایی را قوی، و هجاهای سبک یا تک‌مورایی را ضعیف می‌دانیم (← طبیب‌زاده، ۱۳۸۸). طبق این تعریف می‌بینیم که ازیک‌سو شعر فارسی دارای پایه‌هایی است که چنان‌که دیدیم ریشه در شمّ وزنی فارسی‌زبانان دارند، و از سوی دیگر هریک از این پایه‌ها، طبق تعریفی که برای پایه برشمردیم، مرکّب از یک و فقط یک هجای قوی و صفر تا چند هجای ضعیف است. باید توجّه داشت که منظور از پایه در اینجا تقریباً همان چیزی است که در عروض قدیم از آن با عنوان اجزای اصلی عروض، یعنی سبب و وتد یاد کرده‌اند.

پایه در شعر فارسی مفهومی کاملاً شمّی و آوایی است، یعنی چنان‌که دیدیم، هر فارسی‌زبانی، حتی اگر بی‌سواد هم باشد، بعد از شنیدنِ تقطیعِ دو سه مصراع به پایه‌هایشان، خود قادر به تقطیع انبوهی از مصراع‌ها و اوزان دیگر به پایه‌هایِ «تَن»، «تَ، تَن» و «تَ، تَ، تَن» خواهد بود.

امّا دومین واحد وزنی در شعر عروضی شطرها یا همان افاعیل عروضی است که از ترکیب پایه‌ها با هم پدید می‌آید و از دیرباز مورد توجّه پژوهشگران عروض بوده است. دیدیم که فارسی‌زبانان با اندک تمرینی می‌توانند هر مصراع را به پایه‌ها یا اتانین تشکیل‌دهندهٔ آن تقطیع کنند، امّا آنان درهرحال، برای تقطیع مصراع به شطرهایش به آموزش خاصّی در زمینهٔ عروض فارسی نیاز دارند. برای اشاره به شطرها دراین مقاله از همان اصطلاحات سنّتی، مثلاً فعولن، مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن و غیره استفاده

1. strong 2. weak

می‌کنیم. به تجزیهٔ شطرهای معروف زیر به پایه‌هاشان توجّه شود:

۸. فعولن: ت تن تن

۹. مفاعیلن: ت تن تن تن

۱۰. فاعلاتن: تن ت تن تن

۱۱. مستفعلن: تن تن ت تن

بنابراین از ترکیب پایه‌ها با هم شطرها، و از ترکیب شطرها با هم مصراع‌ها پدید می‌آید. مصراع واحد وزن در شعر فارسی است، یعنی هر مصراع به‌تنهایی و فارغ از بیت، خود مبیّن الگوی وزنی خاصّی در شعر فارسی است. مثلاً به الگوهای وزنی زیر که ازجمله الگوهای پرکاربرد در شعر فارسی است، توجّه شود:

۱۲. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۳. فعولن فعولن فعولن فعل

۱۴. مفاعیلن مفاعیلن فعولن

شعر عروضی فارسی دارای بیش از ۴۰۰ الگوی وزنی گوناگون است، امّا قریب به اتفّاق اشعار فارسی فقط به ۳۰ الگو از این تعداد سروده شده است (نجفی، تقریرات).

۲. وزن تکیه‌ای ـ هجایی در اشعار عامیانهٔ فارسی

هر مصراع شعر تکیه‌ای ـ هجایی نیز متشکّل از دو نوع واحد وزنی است که از کوچک به بزرگ عبارت‌اند از پایه و شطر. فارسی‌زبانان وزن اشعار عامیانه را نیز به‌راحتی می‌توانند به پایه‌های آن تقطیع کنند. نگارنده مشاهده کرده است که اگر چند قطعه شعر عامیانه را برای فارسی‌زبانان قرائت کنیم و پایه‌های آن مصراع‌ها را نیز برایشان ضرب بگیریم، آنان نیز خود به‌راحتی قادر به تقطیع تمام دیگر اشعار عامیانه به پایه‌هاشان خواهند بود. مثلاً به مصراع‌های زیر و پایه‌های آنها توجّه شود:

۱۵. اتل متل توتوله: ت تن، ت تن، ت تن، تن

۱۶. پریا تشنتونه: ت ت تن، تن، ت ت تن

۱۷. گفتم لاکِ پشت: ت تن، ت تن، تن
قرت ما را کشت: ت تن، ت تن، تن
۱۸. بیا بریم باغِ پودونک: ت تن، ت تن، ت ت ت ت تن

این امر نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که هر مصراع شعر تکیه‌ای ـ هجایی مرکّب از پایه‌های کوچکی است که گویشوران براساس شمّ وزنی خود به‌راحتی آنها را شناسایی می‌کنند. این پایه‌ها، که واحدهای ریتمیک طبیعی در شعر تکیه‌ای ـ هجایی هستند، به یکی از چهار شکل زیر در این شعر ظاهر می‌شوند:

۱۹) تَن: –
۲۰) تَ تَن: U –
۲۱) تَ تَ تَن: U U –
۲۲) تَ تَ تَ تَ تَن: U U U U –

یعنی هر پایه در شعر تکیه‌ای ـ هجایی عبارت است از صفر تا چهار هجای سبک یا بی‌تکیه، به‌علاوهٔ یک و فقط یک هجای پایانی سنگین یا تکیه‌بر. البتّه توجّه به دو نکته در اینجا ضروری است؛ اوّلاً پایه‌ای با سه هجای سبک در این شعر مشاهده نشده است، و ثانیاً پایهٔ شمارهٔ (۲۲) که خاصّ شعر تکیه‌ای ـ هجایی است و در شعر عروضی مشاهده نشده است، در شعر عامیانه نیز همواره و استثنائاً، به عنوان شطری مرکّب از دو پایه درنظر گرفته می‌شود (← طبیب‌زاده ۱۳۸۲). بنابراین می‌بینیم که عملاً تعداد و شکل ظاهری پایه‌ها در هردو شعر عروضی و عامیانه یکسان است.

۳. شباهت‌ها، تفاوت‌ها و پیوندها

هردونوع این اشعار دارای مصراع‌هایی هستند مرکّب از شطرها، و در هردو نوع نیز شطرها از پایه‌هایی تشکیل شده است که مرکّب از صفر تا دو هجای ضعیف («ت») به‌علاوهٔ یک و فقط یک هجای پایانی قوی («تن») است؛ چنان‌که گفتیم در شعر تکیه‌ای

ـ هجایی پایهٔ «ت ت ت تن» هم ظاهر می‌شود که همواره به‌صورت دوپایهٔ کوچک‌تر درنظر گرفته می‌شود. بنابراین پایه‌ها در این هردو نوع شعر فقط به یکی از سه شکل زیر ظاهر می‌شوند:

۲۳. تن —

۲۴. ت تن U —

۲۵. ت ت تن U U —

تفاوت مهمّی بین پایه‌های این دوشعر وجود دارد که به جنس هجاهای ضعیف و قویِ آنها مربوط می‌شود. هجاهای ضعیف و قوی در وزن تکیه‌ای ـ هجایی به‌ترتیب عبارت‌اند از هجاهای بی‌تکیه و تکیه‌بر، درحالی‌که این هجاها در وزن عروضی یا کمّی عبارت‌اند از هجاهای سبک (تک‌مورایی) و سنگین (دومورایی). امّا پیوند ساختاری خاصّی نیز بین این دو نوع وزن وجود دارد که توجّه به آن ضروری است. به‌نظر می‌رسد که بر اثر تحوّل زبان و کم‌رنگ شدن نقش کمّیّت در دستگاه مصوّتی فارسی (← صادقی ۱۳۵۷؛ نجفی ۱۳۸۶؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۶)، فارسی‌زبانان، و مخصوصاً آنها که آموزش لازم برای قرائت صحیح شعر عروضی را ندیده‌اند، گرایش دارند که هجاهای سبک و سنگین در شعر عروضی را مبدّل به هجاهای بی‌تکیه و تکیه‌بر بکنند و درنتیجه پایه‌های کمّی این شعر را مبدّل به پایه‌های وزن تکیه‌ای ـ هجایی بکنند (← طبیب‌زاده، ۱۳۸۲). بنابراین امروزه هر مصراع شعر عروضی را به دو صورت می‌توان تقطیع و قرائت کرد: یکی به صورت وزنی با همان پایه‌های شعر عروضی، و دیگری به صورت وزنی با پایه‌های شعر تکیه‌ای ـ هجایی، امّا عکس این قضیه به‌هیچ‌وجه میسّر نیست، یعنی نمی‌توان هر مصراع شعر تکیه‌ای ـ هجایی را به‌دلخواه به پایه‌های کمّی یا عروضی تقطیع و قرائت کرد (← طبیب‌زاده، ۱۳۸۲، ۱۲۹ تا ۱۳۵). مثلاً مصراع ای نام تو بهترین سرآغاز را می‌توان به‌صورتی ضربی یا تکیه‌ای ــ هجایی و درست مانند مصراع ارباب خودم بزبز قندی قرائت و تقطیع کرد، اما مصراع ارباب خودم بزبز قندی را مطلقاً

نمی‌توان به وزن (مفعولُ مفاعلن فعولن) یعنی وزن مصراع ای نام تو بهترین سرآغاز قرائت یا تقطیع کرد. در تقطیع عروضی این مصراع می‌بینیم که یک هجای بلند (بُز) و یک هجای کوتاه (بُ) در موقعیّت‌هایی قرار می‌گیرند که با هیچ‌کدام از قواعد مربوط به وزن شعر عروضی قابل توجیه نیستند. اینکه وزن هر مصراع عروضی را می‌توان به‌سادگی به‌صورت وزن تکیه‌ای ـ هجایی درآورد، امّا وزن هر مصراع تکیه‌ای ـ هجایی به‌راحتی قابل‌تبدیل به وزنی عروضی نیست، می‌تواند مبیّن این نکته باشد که از حیث تاریخی، وزن تکیه‌ای ـ هجایی قدیم‌تر از وزن عروضی بوده است، و دیگر اینکه پایه‌های وزن عروضی براساس پایه‌های وزن تکیه‌ای ـ هجایی شکل گرفته است. درمجموع می‌توان گفت که شباهت‌ها و پیوندهای ساختاری میان دو وزنی که بررسی کردیم، بیش از آنی است که بتوان آن را به تصادف محض نسبت داد. در بخش بعد فرضیه‌ای را در مورد علل وجود این شباهت‌ها عرضه خواهیم کرد.

۴. بحثی تاریخی در توجیه شباهت‌ها و پیوندها

فارسی نو[1] را ازحیث ویژگی‌های واج‌شناختی آن به دو دوره تقسیم می‌کنند: فارسی کلاسیک (از قرون نخستین هجری قمری تا حدود قرن هفتم) و فارسی مدرن یا جدید[2] (از حدود قرن هفتم تا زمان حاضر). نظام مصوّتی فارسی کلاسیک را معمولاً به شکل زیر توصیف می‌کنند (← صادقی ۱۳۵۷: ص۱۳۱؛ pisowicz 1985; p.72):

۲۶

	پیشین	پسین
بسته	i / i:	u / u:
میانی	e:	o:
باز	æ / æ:	

1. New Persian
2. Modern Persian

این نظام کمّیِ فارسی کلاسیک به‌مرور دچار تغییراتی شد و مبدّل بـه نظـام فارسـی جدید شد. روند کلّیِ این تغییرات را به شکل زیر می‌توان نمایش داد:

:(→pisowicz 1985; p.89; windfuhr 1997)

۲۷

/i:/ & /e:/ → /i/
/i/ → /e/
/æ/ ~ /æ/
/æ:/ → /a/
/u/ → /o/
/u:/ & /o:/ → /u/

بنابراین در فارسی جدید تقابل کمّی میان مصوّت‌ها از میان رفت و آن تغییـرات در نهایت به نظام شش‌تایی زیر انجامید که در آن دیگر کشش نقـش تقابـل‌دهنـده نـدارد. هریک از این شش مصوت را می‌توان تنها با دو مشخّصهٔ مربوط به ارتفـاع و موقعیّـت افقی زبان توصیف کرد[۱]:

۲۸

	پیشین	پسین
بسته	i	u
میانی	e	o
باز	æ	a

لازار معتقد است که ایرانیان شعر عروضی فارسی را در اوایل عهد اسلامی به تقلیـد از شعر عروض عربی و در عین حـال بـا حفـظ برخـی از ویژگـی‌هـای وزنـی اشـعار خودشان به‌وجود آوردند (Lazard 1989). به اعتقاد نگارنده این نظر کاملاً صـحیح اسـت: نظام مصوّتی فارسی در دورهٔ فارسی کلاسیک (← تصویر ۲۶) نظـامی کمّـی بـود کـه بـه راحتی می‌توانست پذیرای وزن کمّی عروضی باشد. از سوی دیگر، دلایلـی هـست کـه نشان می‌دهد منشأ وزن تکیه‌ای ـ هجایی به دوره‌های پـیش از اسـلام بـاز مـی‌گـردد و بسیار قدیم‌تر از شعر عروضی فارسی است. مـثلاً چنـد مـصراعی کـه از زبـان فارسـی

۱. درمورد ردّ پای کمّیّت در نظام مصوّتی فارسی امروز ← طبیب‌زاده ۱۳۸۶.

مربوط به یکی دو قرن اوّل اسلامی باقی مانده و به دست ما رسیده است (← صادقی ۱۳۵۷، ص۲۱-۳۹؛ Horn 1898-1901)، هم از حیث صورت و هم از حیث محتوا بسیار مانند اشعار عامیانهٔ امروز فارسی است (خانلری ۱۳۷۳، ص۱۲۱-۱۵۹؛ وحیدیان کامیار ۱۳۵۷؛ طبیب‌زاده۱۳۸۲؛ Horn 1898-1901). این امر نیز که هر مصراع شعر عروضی را می‌توان به صورت وزنی با پایه‌های شعر تکیه‌ای ـ هجایی قرائت و تقطیع کرد امّا نه بالعکس، به‌خوبی می‌تواند مبیّن این امر باشد که آن ویژگی‌های وزنی که شاعران ایرانی متقدّم در شعر عروضی حفظ کردند چیزی نبوده است مگر همین پایه‌های اشعار تکیه‌ای ـ هجایی که، درهرحال، مألوف ذهن فارسی‌زبانان بوده است. به عبارت دیگر، شاعران فارسی‌زبان و عربی‌دانِ قرون دوم و سوم هجری، وقتی بنا به شرایط خاصِّ سیاسی و اجتماعی زمان خود با این ضرورت مواجه شدند که دیگر به عربی شعر نسرایند بلکه شعر جدیدی به فارسی پدید آورند، تقابل میان هجاهای بی‌تکیه و تکیه‌بر را در اشعار تکیه‌ای ـ هجاییِ زمان خود مبدّل به تقابل میان هجاهای کوتاه و بلند کردند و سپس شطرها و الگوهای وزنی جدیدی را با آن پایه‌ها به‌وجود آوردند. آنان احتمالاً الگوهای جدید یا همان مصراع‌ها را با تقلیدی کلّی از رویِ شعر عربی به‌وجود آوردند، امّا با این تفاوت که بیت مقفّای عربی را عیناً الگوبرداری کردند، امّا در شعر خودشان، به‌طور ناخودآگاه و به‌پیروی از نظام وزنی شعر قدیم فارسی، مصراع را واحد وزن گرفتند، و نه بیت را چنان‌که در شعر عربی مرسوم بوده است. درمورد چگونگی ساخته شدن شطرهای جدید نیز می‌توان گفت که احتمالاً به‌طور هم‌زمان از سه احتمال زیر استفاده کردند: تبدیل برخی شطرهای شعر تکیه‌ای ــ هجایی به شطرهای عروضی؛ ابداع شطرهای مطبوعی که مشابه آنها قبلاً نه در شعر تکیه‌ای ـ هجایی فارسی وجود داشت و نه در شعر عروضی عربی؛ و بالاخره تقلید از برخی شطرهای مطبوع وزن شعر عربی و استفاده از آنها در شعر عروضی جدید فارسی. احتمالاً معدود اوزان مشترک و رایج میان شعر عروضی فارسی و عربی حاصل همین امکان اخیر بوده باشد.

منابع

- بوبان، نگار، *بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی*، (پایان‌نامهٔ دکتری در رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)، ۱۳۸۸.
- حمیدی شیرازی، مهدی، *عروض حمیدی*، انتشارات گنج کتاب، تهران، ۱۳۶۶.
- خانلری، پرویز، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی*، تهران، ۱۳۲۷.
- ــــــــــ ، *وزن شعر فارسی*، تهران، ۱۳۴۵.
- ــــــــــ ، *وزن شعر فارسی*، چ۶، توس، تهران، ۱۳۷۳.
- خواجه نصیرالدّین طوسی، *معیار الاشعار*، به اهتمام جلیل تجلیل، جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹.
- شمس قیس (شمس‌الدین محمدبن قیس رازی)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۳۶.
- صادقی، علی‌اشرف، *تکوین زبان فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ۱۳۵۷.
- طبیب‌زاده، امید، «تحول مصوّت‌های فارسی و تأثیر آن بر وزن شعر عروضی فارسی»، مجلّهٔ *زبان‌شناسی*، س۱۳، ش۱و۲، ۱۳۷۷، ص ۳۳-۴۹.
- ــــــــــ ، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۲.
- ــــــــــ ، «کشش در دستگاه مصوتی زبان فارسی»، *مجموعهٔ مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*، ج۱، به کوشش محمّد دبیرمقدّم و دیگران، دانشگاه علامهٔ طباطبائی، تهران، ۱۳۸۶، ص ۴۱۸-۴۴۰.
- ــــــــــ ، «ساخت وزنی و تکیهٔ واژه در فارسی؛ پژوهشی براساس نظریهٔ تکیهٔ وزنی»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی (دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی دانشگاه اصفهان)*، س۱، ش۱، پاییز و زمستان، ۱۳۸۸، ۶۳ تا ۷۸.
- طوسی، ادیب، «ترانه‌های محلّی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز*، دورهٔ ۵، ش ۱، ۱۳۳۲.
- فروغ، مهدی، *شعر و موسیقی*، چاپ و صحافی پژمان، ۱۳۶۳.
- لازار، ژیلبر، «فارسی»، *راهنمای زبان‌های ایرانی*، ج۲: *زبان‌های ایرانی نو*، ویراستهٔ رودیگر اشمیت، ترجمهٔ حسن رضائی باغ‌بیدی و دیگران، ققنوس، تهران، ۱۳۸۳، ص۴۳۷-۴۸۳.
- ــــــــــ ، *دستور زبان فارسی معاصر*، ترجمهٔ مهستی بحرینی، توضیحات و حواشی از هرمز میلانیان، هرمس، تهران، ۱۳۸۴.

- نجفی، ابوالحسن، *تقریرات و نامه‌ها*.
- ــــــــــــ ، «تغییر کمّیّت مصوّت‌های فارسی و تحوّل وزن شعر در دوران معاصر»، *نشر دانش*، س۱۹، ش۲، ۱۳۸۱، ص۷ – ۹.
- وحیدیان کامیار، تقی، *بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، آگاه، تهران، ۱۳۵۷.

- Ahmed, Amr (2007), "Les de la metrique populaire dans la poetique de Nima Yusij" *Studia Iranica*, Tome 36, fascicule2, pp. 227-251.
- Elwell-Sutton, L.P. (1976), *The Persian Meters*, Cambridge University Press.
- Fabb, N. and M. Halle. (2008), *Meter in Poetry; A new theory*, Cambridge University Press, Cambridge
- Horn, P. (1898-1901). "Neupersische Schriftsprache", *Grundriss der Iranischen Philologie*, ed. W. Geiger and E. Kuhn, Strassburg; Truebner, 1.2, 1-200.
- Lazard, G. (1957), *Grammaire du persan Contemporain*, Paris.
- ــــــــ. (1989). "Le persan", *Compendium Linguarum Iranicarum*, ed. By R.Schmitt. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, pp.263-293.
- Pisowicz, A. (1985), *Origins of the New and Middle Persian Phonological Systems*, Krakow: Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- Thiesen, F. (1982), *A Manual of Classical Persian Prosody*, Wiesbaden.
- Utas, Bo (1994), "Arabic and Iranian elements in New Persian prosody", *Arabic Prosody and Its Applications in Muslim Poetry*, ed. L. Johanson and Bo Utas, Swedish Reseach Institute in Istanbul, Transactions, Vol. 5, Uppsala, p.p.129-145.
- Windfuhr, G. (1979). *Persian Grammar: State and History of Research; Trends in Linguistics*, State-of-the-Art Reports 12. The Hague. Mouton.
- ــــــــــــ. (1997), "Persian Phonology", *Phonologies of Asia.*

وزن فهلویات

دکتر علی‌اشرف صادقی

در کتیبهٔ داریوش که در آن نام استان‌های گوناگون آمده است، از استان پهله به صورت پَرثَوَه یاد شده است؛ پرثوه شامل شمال خراسان از مرو تا نزدیکی گرگان است، اما از زمان اشکانیان به بعد این نام به مناطق غربی ایران تا حدود همدان و آذربایجان اطلاق شده است، آنجا که در دورهٔ باستان، ماد نامیده می‌شد. البته کلمهٔ ماد به‌تدریج متروک شد و در دورهٔ ساسانی به صورت «ماه» فقط در نام بعضی شهرها دیده می‌شود؛ ما هم ماد بزرگ داشتیم و هم ماد کوچک، که اولی به همدان و دومی به آذربایجان اطلاق می‌شود. از زمان اشکانیان به بعد، کلمهٔ ماه کم‌کم کنار گذاشته می‌شود، و به جای آن از کلمهٔ «پهله» استفاده می‌شود. جالب اینجاست که منطقه‌ای که در اصل بدان پهله اطلاق می‌شد نام خود را از دست داد و مبدل به خراسان شد و خراسان یعنی مشرق. فخرالدین اسعد گرگانی در منظومهٔ *ویس و رامین* می‌گوید:

زبان پهلوی هر کو شناسد　　خراسان آن بود کز وی خورآسد

خود او «خورآسد» را در ادامه این‌طور معنی می‌کند:

خورآسد پهلوی باشد خور آید عراق و فارس را خور زو برآید
خراسان را بود معنی خور آیان کجا از وی خور آید سوی ایران

بنابراین با شکل گرفتن نام خراسان برای منطقه‌ای که هنوز هم آن را به همین نام می‌نامیم، نام «پهله» فقط برای اطلاق به مناطق غربی به کار رفته است. البته بین جغرافی‌نگاران اسلامی همواره در مورد این نام‌ها اختلاف بوده است. بعضی‌ها پهله را مشتمل بر ری و اصفهان و همدان و آذربایجان دانسته‌اند، و برخی دیگر مثل ابن‌خردادبه شهرهای دیگری چون نهاوند و مهرجان‌کده را نیز جزو قلمرو پهله آورده‌اند. اشعاری را که مردم این منطقه به زبان خود می‌سرودند، در گذشته «پهلوی» نامیده‌اند. همچنین می‌دانیم که کلمهٔ «فارسی» نیز امروز معنی شعری دارد:

گر مطرب حریفان این پارسی بخواند

که در آن منظور از «پارسی» غزل یا غزل ملحون بوده است.

در هر حال، «پهلوی» یعنی شعری که به زبان مردم پهله سروده می‌شده است. بعد از اسلام که زبان عربی و عربی‌مآبی باب شد، کلمهٔ «پهلوی» مبدل به «فهلوی» یا «فهلویه» شد و جمع آن نیز به صورت «فهلویات» درآمد. کلمهٔ «فهلویه» را نیز از همان دوران داریم، در معنای شعری به زبان پهلوی یعنی مجموعهٔ گویش‌های غرب ایران غیر از کردی. البته می‌دانیم که معنای کلمهٔ «پهلوی» بارها در طول تاریخ تغییر کرده است. این کلمه در اصل به معنی «پارتی» یعنی اشکانی بوده است و امروز به غلط آن را در مورد «فارسی میانه» به کار می‌بریم. فارسی میانه، زبان دورهٔ ساسانی است که خود آنها در آن زمان آن را «پارسیگ» می‌نامیده‌اند. این «پارسیگ» بعدها مبدل به «پارسی» شد. کلمهٔ «پهلوی» بازهم در دوره‌های بعدی تغییر معنی داد و به معنای «فارسی دری»، یعنی فارسی در دورهٔ اسلامی درآمد. گاهی نیز به فارسی دری اولیه در سه قرن اول هجری اطلاق شد (در این باره رک. مقالهٔ نگارنده در مجلهٔ *فرهنگ‌نویسی*، شمارهٔ ۳، ۱۳۸۹، ص۲-۳۲). گاهی نیز به هر گویش فارسی اطلاق شد.

بنابراین اگر امروزه ما از عبارتی همچون «اشعار پهلوی» استفاده کنیم، با نوعی ابهام مواجه خواهیم بود. آیا منظور اشعاری است که در عهد پارتیان به زبان پارتی سروده می‌شده است؟یا اشعاری که در دورهٔ ساسانی به زبان فارسی میانه سروده شده است؟ و یا اشعاری که در مناطق غربی ایران و یا به یکی از گونه‌های فارسی سروده می‌شده است؟ نتیجتاً بعضی از همکاران ما ترجیح داده‌اند که برای جلوگیری از بروز چنین ابهامی، اشعار سروده شده به گویش‌های غرب ایران را به همان شکل معرّب آن، یعنی «فهلوی» و جمع آن را «فهلویات» بنامند. پس امروزه «فهلوی» به زبان اشعار قدیم مردم ری و همدان و آذربایجان اطلاق می‌شود، و «پهلوی» به زبان فارسی میانه در عهد ساسانی.

ایران در عهد ساسانیان از نظر سیاسی کشور یکدست و یک‌پارچه‌ای بوده که از بین‌النهرین تا جیحون و سند امتداد داشته و تحت یک حکومت واحد شاهنشاهی اداره می‌شده است. هر منطقه از ایران تحت حکومت «شاه» خاصی بوده است؛ مثلاً به استاندار کرمان، به تعبیر امروز، می‌گفتند «کرمانشاه»، یا به استاندار سیستان می‌گفتند «سگان‌شاه»، و به شاه تمام این شاهان، «شاهانشاه» یعنی شاه همهٔ شاهان، اطلاق می‌شده است. در آن دوران، شاهزادگانی که قرار بود به مقام شاهی برسند، قبل از رسیدن به تخت و تاج به مناطق گوناگون می‌رفتند و فرماندهی آن مناطق را به عهده می‌گرفتند. مثلاً «شاهپورسگان شاه» یعنی شاهپوری که والی یا شاه منطقهٔ سیستان است. یا «بهرام کرمانشاه» داریم، به معنای شاهزاده‌ای که شاه منطقهٔ کرمان بوده است. حال ممکن است این سؤال پیش بیاید که پس چرا به شهری که در منطقهٔ غرب ایران وجود دارد، «کرمانشاه»، اطلاق می‌شود. نام این شهر در اصل «کرمانشاهان» بوده است. که «ـــ ـان» در آن پسوند نسبت است. بنابراین «کرمانشاهان» یعنی «منسوب به کرمانشاه» و «کرمانشاه» هم همان‌طور که گفتم، یعنی کسی که پادشاه کرمان است. یعنی مثلاً کسی

که پادشاه کرمان بوده است و او را «کرمانشاه» می‌نامیده‌اند این شهر را احداث یا بازسازی یا آباد کرده است، و بعد آن را به نام خودش منسوب ساخته است. این امر در مورد بسیاری از شهرهای دیگر ایران هم صورت گرفته است و در آن از همین پسوند «ـ سان» یا «ـ گان» استفاده شده است، که معرب این پسوند بعدها به شکل « ـــ جان» درآمده است. حال اگر کشور ایران در عهد ساسانی کشوری یک‌پارچه و تحت حکومت مرکزی قدرتمندی بوده است، می‌توان انتظار داشت که نظام شعری زبان فارسی میانه، در اشعار محلی غرب و جنوب و شمال هم متداول بوده باشد. یعنی مثلاً اگر در مازندران هم شعر می‌گفته‌اند، این شعر احتمالاً دارای همان نظامی بوده است که اشعار مناطق غربی داشته‌اند.

در مورد اشعار پارتی و پهلوی بسیار بحث شده است. بنونیست، هنینگ و لازار از جملهٔ کسانی هستند که کارهای بسیاری در این زمینه انجام داده‌اند، و شایسته است که این آثار همه به صورتی دقیق به فارسی ترجمه شود. آقای دکتر محسن ابوالقاسمی، همکار دانشمند ما، با استناد به این آثار کتابی به نام *شعر در ایران پیش از اسلام*(۱۳۷۴) منتشر کرده‌اند. اما به‌رغم این همه، لازم است که کل این تحقیقات به فارسی ترجمه شود. لازار حدود ۱۲ مقاله در زمینهٔ اشعار گوناگون ایران، مثلاً شعر پارتی، شعر در یشت‌ها، شعر در اوستای جدید، شعر در بلوچی، و حتی شعر حافظ و فروغ فرخزاد نوشته است. در هر حال تصوّر من این است که فهلویات با شعرهای فارسی میانه ارتباط بسیار نزدیکی داشته است. آن طور که در متون بعدازاسلام مشاهده می‌شود، کلمهٔ فهلویات اساساً به دوبیتی‌هایی اطلاق می‌شده است که به گویش‌های غرب ایران سروده می‌شده است، یعنی از نظر آنها تمام یا اکثر فهلویات دوبیتی بوده است و چیز دیگری جز این قالب وجود نداشته است. اما واقعیت جز این است. مرحوم مجتبی مینوی دو ورق در یکی از نسخه‌های یکی از کتابخانه‌های ترکیه پیدا کرد که حاوی

اشعاری منسوب به باباطاهر بود، تاریخ این نسخه حدود قرن نهم است. اگر اشعار این دو ورق را بررسی کنیم می‌بینیم که هم حاوی دوبیتی‌هایی با همان وزن مشهور خودشان (هزج) است، و هم شامل قطعه شعر غزل‌مانندی است که حدود هشت بیت دارد و این شعر هم متعلق به همان فهلویات، یعنی اشعار گویشی غرب ایران است. من دو بیت از آن شعر را که به وزن فاعلاتن مفاعیلن فعولن، یا مفاعیلن مفاعیلن فعولن است در اینجا می‌آورم:

زارِجَم دی وادیِ مورج اَدَخْورد مورِجانی دو دستی وَ خدا دَرْد
بِمَد نچّیروان در دین و دائین بوَکدش تیر و دال اژ کار بدّرد

می‌بینیم که وزن بیت دوم تماماً مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن است، اما رکن اول بیت مطلع در آغاز دو مصراع، فاعلاتن است. می‌دانیم که گفته‌اند شاعر فقط در مصراع‌های بعد و نه مصراع اول، می‌تواند به جای «مفاعیلن» از «فاعلاتن» استفاده کند. پس اگر بپذیریم که فهلوی الزاماً دوبیتی نیست، باید در جست‌وجوی اشعار دیگر هم برآمد. من در *یادنامهٔ* مرحوم دکتر تفضّلی مقاله‌ای نوشتم با عنوان «شروینیان یا عشق‌نامهٔ شروین دشتِبَی و شروه‌سرایی». در آنجا از قول مورخان آورده‌ام که وقتی آرکادیوس پادشاه روم زمان مرگ خودش را نزدیک دید، از یزدگرد ساسانی خواست یکی از سرداران خودش را به روم بفرستد تا به عنوان قیّم ولیعهد خردسال روم در آنجا خدمت کند. یزدگرد سرداری به نام شروین دَشتِبَی را به روم فرستاد. «دَشتِبَی» منطقه‌ای بوده است میان قزوین و همدان که امروز به آن «دشتاوی» گفته می‌شود. («بی» یعنی پادشاه)، پس دشتبی یعنی دشت پادشاه یا امیر یا سرور. شروین ۲۰ سال در آنجا ماند و آنجا دلباختهٔ زنی شد که در تواریخ به عنوان «زنی جادو» از او یاد شده است. اطلاعات ما دربارهٔ «شروین» به همین‌جا ختم می‌شد، تا این‌که کتاب *سفینهٔ تبریز* به صورت عکسی چاپ شد و ما در آنجا برای اولین بار با اصطلاح شروینان روبه‌رو شدیم. ما از طریق شمس قیس و دیگران، اورامنان را می‌شناختیم:

لفـظ اورامـن و بیـت پهلـوی نغمـهٔ رود و سـماع خـسروی

«اورامن» با الف و نون نسبت به صـورت «اورامنـان» هـم دیـده شـده اسـت، و بـه اشعاری اطلاق می‌شده که منسوب بوده است به اورامان کردستان. زبـان ایـن منطقـه از گویش‌های مرکزی ایران است و با زبان زازا ارتباط دارد. اورامان داخل منطقهٔ کردنشین است، اما زبان آنجا به هیچ وجه کردی نیست، ولی دارای لغات کردی بـسیاری اسـت. اَورامی یا اورامانی که خود اهالی آن را هَورامی می‌نامند از مقولـهٔ گـویش‌هـای پهلـوی است. اورامنان نیز به شعرهایی گفته می‌شده که به این گویش سروده می‌شـده و بـسیار شبیه به فهلویات بوده است. در هر حال اطلاعاتی مختصر در مـورد «اورامنـان» وجـود داشت، اما در مورد «شرویـنان» اطلاعات چندانی نداشـتیم. حمـدالله مـستوفی آن را بـه صورت شروینیان آورده است. من در آن مقاله آوردم که « ـ ان» در «شـرویـنان» پـسوند نسبی است. یعنی منسوب به شروین دشتبی. در *تاریخ گزیده* آمده است که نام شـروین در اشعار پهلوی فراوان به کار رفته است. امروز متأسفانه از ایـن اشـعار نـشان چنـدانی باقی نمانده است. منظومهٔ شروینان در واقع داستان عاشقانه‌ای بوده است دربارهٔ شروین در روم، که همین ترکیهٔ امروزی است. بعدها ابیاتی از این منظومه پیدا شده است. و من هم در برخی از متون فارسی ابیات دیگری یافتم که نـام شـروین در آنهـا وجـود دارد. کسی نمی‌داند مؤلف این منظومه چه کسی بوده است، شـاید بتـوان آن را حاصـل ذوق جمعی مردم آن منطقه دانست. آن دو بیت باقی‌مانده از آن منظومه را در اینجا می‌آورم:

هزارم نالـه دکـو مالـه آن بـست ویان اج هنـدوانم دَوَیـان بـست

در اینجا «ویان» همان «جان» پهلوی است: یعنی جان از هندوها در جان من بـست. جان آنها را با جان من پیوند داد.

آننـــدم ارس بـــامر ژیـــن دو چـــشمان لاومی اج‌کهانی(= گهانی)دکهان(دگهـان) بـست

یعنی آنقدر اشک از دو چشمانم آمد که... از جهانی در جهانی بستم (؟)

سفینهٔ تبریز از این اشعار با عنوان «شرویـنان» یاد کرده است. اما در جای دیگـر آنهـا

را «اورامنان» نامیده‌اند، یعنی بعضی این اشعار را منسوب به شروین کرده‌انـد، و بعـضی دیگر آن را منسوب به اورامان دانسته‌اند.

بعدها کلمهٔ شروین و مخفف آن که «شروه» بود به معنای معشوق به‌کار رفـت. ایـن اطلاعات را هم باز از *سفینهٔ تبریز* داریم. تا قبل از چاپ *سفینهٔ تبریز* اطلاعات ما دربارهٔ «شروین» و معنای آن در متون حاوی فهلویات بسیار اندک بود.

عبارتی در *صفوةالصفای* ابن بزاز آمده است که کسروی آن را در رسالهٔ آذری یا زبان باستان آذربایجان خود نقل کرده، ولی معنای آن را درنیافته است:

شروه مرزبان به مرز خود بی

می‌دانیم که کتاب *صفوةالصفا* حدود هزار صفحه است و ظاهراً کسروی تمـام آن را مطالعه نکرده بوده است. بنده به دلیل مقالاتی که می‌نوشتم، ناچار شدم وقتی بگـذارم و تمام کتاب را بخوانم. در آنجا دیدم که یک بـار دیگـر هـم در صـفحات بعـدی کتـاب عبارتی آمده است که ما را در درک معنی شروه یاری می‌دهد. یعنی باز تأکید می‌کند که آنچه در *سفینهٔ تبریز* به عنوان معنی شروه آمده است، صحت دارد.

چو شروه مرزبان بی نام من بی

می‌دانیم که یکی از معانی «مرزبان» یا دارندهٔ مرز، رئـیس بـوده اسـت. پـس معنـای مصراع این می‌شود:

اگر محبوب یا معشوق من رئیس باشد، باعث خوش‌نامی و آبروی من می‌شود. در اینجـا باز روشن می‌شود که معنی شروه همان معشوق اسـت. و همـین‌طـور معلـوم مـی‌شـود کـه شروین در داستان شروینان، به‌تدریج مبدّل به شروه شده است، و سپس از آن «شروه‌خـوانی» درست شده است، به معنای خواندنِ این‌گونه شعرهای عاشقانه به هر گویش.

امروزه شروه‌خوانی بیشتر در مناطق جنوبی ایران رایج است و دیگر در غرب ایران شروه و شـروه‌خـوانی نـداریم. البتـه هنـوز در اطـراف اراک و بعـضی نقـاط مرکـزی، نشانه‌هایی از آن برجا مانده است. پس اگر منظومه‌ای عاشـقانه دربـارهٔ شـروین دشـتبی

وجود داشته، این منظومه قطعاً فقط به صورت دوبیتی نبوده است، بلکه بخشی از آن به احتمال زیاد به صورت غزل بوده است.

حال می‌خواهم این بحث را به بحث دیگری پیوند بزنم. مسعودی مروزی دوبیتی‌ای دارد که مقدسی در *البَدءوالتاریخ* آن را نقل کرده است، به این صورت:

نخستین کیومرث آمد به شاهی گرفتش به گیتی درون پیشگاهی
چو سی سالی به گیتی پادشا بود که فرمانش به هر جایی روا بود

می‌بینیم که در اینجا وزن دو بیت کاملاً متفاوت است؛ مرحوم قزوینی معتقد بوده که باید بیت اول به شکل زیر تصحیح شود:

نخستین کیومرث آمد به شاهی به گیتی در گرفتش پیشگاهی

ولی آیا واقعاً چنین تصحیحی مجاز است. بعدها مرحوم مجتبی مینوی به این تصحیح قزوینی اعتراض کرد و گفت ظاهراً در آن زمان مجاز بوده است که در مثنوی از دو وزن استفاده شود. این تغییر وزن نشان می‌دهد که در اشعار پهلوی قبل از اسلام هم احتمالاً گونه‌هایی از تغییر وزن مجاز بوده است.

شمس‌الدین محمد بن قیس رازی در کتاب *المعجم* خواسته است وزن فهلویات را با میزان عروض رسمی فارسی بسنجد، و چون وزن آنها گاهی با عروض رسمی جور در نمی‌آمده، آن اشعار را دارای اشکال دانسته است و در مورد آنها (ص۲۹-۳۰) آورده است که: «و بدین سبب از منهج صواب و جادهٔ مستقیم منحرف می‌شود، چه بیشتر شعرا بحر هزج و بحر مشاکل را درهم می‌آمیزند و مصراعی از این و مصراعی از آن بر هم می‌بندند».

شمس قیس به عنوان شاهدی بر مدعای خودش بیت زیر را می‌آورد:

خوری کم زهره نی کش سا ببوسم نینم آن دست رس کش پا ببوسم

که مصراع اول بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و مصراع دوم بر وزن «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» است. او سپس از بندار رازی هم ایراد می‌گیرد که با وجود اینکه

زبانش به زبان دری نزدیک‌تر است تا به زبان پهلوی، باز هم اشعاری می‌سراید که از حیث وزن ایراد دارد، این بیت را هم از او مثال می‌آورد:

ای همه فرّ و تأیید زمانه ولایت بتّواج هروی مصفّا

که مصراع اول آن بر وزن «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» است و مصراع دومش به وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن». بعد می‌پرسد اگر مثلاً شاعری به فارسی بیتی مثل بیت زیر بگوید، آیا آن بیت را غیرموزون نمی‌دانیم:

خداوندا در توفیق بگشای بندگان را ره تحقیق بنمای

پاسخ این است که چنین بیتی در فارسی قطعاً غیرموزون است. آری مسئله اینجاست که ما با دو نظام وزنی متفاوت سروکار داریم و اینها را نباید با معیارهای یکسانی بسنجیم.

پس چنین به نظر می‌آید که نظام شعری رایج در ایران عهد ساسانی را به تدریج در قالب شعر عروضی عربی گنجانده‌اند، اما شعرهای محلی را که غیر رسمی بوده‌اند در این قالب نگنجانده‌اند. البته ظاهراً این شعرهای محلی را هم تا قرن هفتم به تدریج در قالب شعرهای عروضی گنجانده‌اند، ولی چند تا مورد خاص در آن باقی‌مانده است، مثل همین موردی که به جای «مفاعیلن مفاعیلن» از «فاعلاتن مفاعیلن» استفاده می‌کرده‌اند. قطعاً پیش از اینکه چنین اتفاقی بیفتد، شعر پیش از اسلام دارای وزن‌های بیشتری بوده است، کما اینکه در اشعار عین‌القضات همدانی نیز اشعاری به گویش‌های پهلوی آمده است که حتّی در همین دو بحر هزج و مشاکل هم نیست، چرا؟ چون از نظر زمانی آنها از اشعار زمان *المعجم* قدیمی‌ترند.

معنی لغت «پهلوی» بعدها بازهم تغییر کرده و به کل لهجه‌ها و گویش‌های محلی، حتی زبان گیلکی اطلاق شده است. حتی یک معنای عام‌تر دیگری هم پیدا کرده و آن مطلق زبان ایرانی در مقابل زبان عربی است. وقتی جامی می‌گوید:

مثنوی معنوی مولوی هست قرآن در زبان پهلوی

منظورش زبانی است که متعلق به ایرانیان است. یعنی فارسی به طور اعم و فارغ از گویش‌های آن، در مقابل عربی. از قرن هشتم و نهم به بعد به‌تدریج تمام این اشعار که به زبان محلی سروده می‌شده‌اند، چه اشعار محلی سعدی و حافظ و ابواسحاق اطعمه و چه اشعار دیگران، کاملاً متروک می‌شوند، یا وزن آنها عروضی می‌شود. این وضع ظاهراً از دوره‌های قبل شروع شده، چنان که آن را به ویژه در مثلثات سعدی با وضوح بیشتری می‌توانیم ببینیم. مثلثات یعنی اشعاری که یک بیت آنها به عربی، یک بیت به فارسی و یک بیت به شیرازی است. سعدی در این اشعار ناچار بوده است که همه را به یک وزن بیاورد:

فارسی: چه نیکو گفت در پای شتر مور
که ای فربه مکن با لاغران زور
شیرازی: ببات ای دهر دون را تیر از ای پشت
نه هم شی تیرآنه کمان بو کِش اُی کُشت

یعنی تیر بر پشت این دنیا... که هنوز تیرش از کمان رها نشده آدم را می‌کشد. یا جای دیگر می‌گوید:

نه کت تفسیر و فقه خواندا‌شتی ابهِشت بسم دی کِسوری ماند پیده بِبدشت

خطاب می‌کند به فقها و می‌گوید: چنین نیست که چون تفسیر و فقه خوانده‌ای به بهشت خواهی رفت. بسیار دیده‌ام که سواری مانده و پیاده گذشته و عبور کرده است.

مثالی دیگر:

عزیزی کِت هِن اُش هردم مَدو پِش
که صحبت زِز ملال آرَت بِش از پِش

که این هم ترجمهٔ حدیثی است که از پیغمبر اکرم(ص) نقل شده است که می‌فرماید: زُرنی غِبّاً تَزدَد حُبّاً، یعنی«یک روز در میان به دیدار من بیا تا دوستی زیاد شود. یعنی اگر کسی را دوست داری هر روز پیش او نرو، زیرا که صحبتِ زیاده از حد

ملال می‌آورد». اینجا آخرین مرحله‌ای است که اشعار محلی کاملاً منطبق می‌شود با عروض فارسی.

دو نکتهٔ دیگر مانده است که باید بگویم. اول اینکه اشعار فهلوی در طول تاریخ چندین نام پیدا کرده است. یکی اورامن یا اورامنان؛ دیگر شروه یا شروینان. در *فرهنگ سروری* به این فهلویات، شروه اطلاق شده است. در این فرهنگ نام دیگری که برای این اشعار به کار رفته، رامندی است. رامند محلی است در جنوب قزوین. کلمهٔ دیگری که برای اشاره به این اشعار به‌کار رفته «باهار» است که اصل آن را نمی‌دانیم چیست. دو اصطلاح «شهری» و «راجی» هم در اشاره به این اشعار در متون به کار رفته است. اما دربارهٔ دو اصطلاح «شهری» و «راجی» به توضیح مختصری نیاز داریم. از زمان سلجوقیان به بعد، وقتی قبایل ترک آمدند و آذربایجان را اشغال کردند، به‌تدریج در اطراف شهرها مستقر شدند و رفته‌رفته روستاها را مبدل به مناطق ترک‌نشین کردند. امّا شهرها چون از حیث فرهنگی مستحکم‌تر و قوی‌تر بودند، زبان خودشان را که همان گویش‌های پهلوی بود حفظ کردند، و در نتیجه نام این فهلویات که هنوز در شهرها رایج بود، به «شهری» در مقابل شعرهای ترکی روستایی تغییر پیدا کرد. در تذکره‌های عهد صفوی به برخی از این اشعار با عنوان «شهری» اشاره شده است. به شاعران این اشعار هم «شهری‌خوان» یعنی سرایندهٔ اشعار شهری (= فهلویات) اطلاق شده است. اصطلاح دیگر راجی است که آن را راژی هم نوشته‌اند.

یکی از حضار:آیا مستندات دیگری هست که نشان بدهد اورامن‌ها کرد نیستند؟

دکتر صادقی: بله، زبان آنها از نظر زبان‌شناسی به هیچ‌وجه کردی نیست. دو کتاب مهم و خوب در این زمینه نگارش شده است یکی اثر کریستن سن و بندیکتسن با عنوان *گویش‌های اورامان و پاوه*، که به زبان فرانسه است. و پروفسور مکنزی هم در ۱۹۶۶ کتاب دیگری به انگلیسی دربارهٔ این گویش نوشت که در دانمارک چاپ شد.

آنجا نشان داده شده که ویژگی‌های این زبان منطبق با ویژگی‌های گویش‌های پهلوی و مرکزی است، یعنی این زبان هیچ ارتباطی با گویش کردی ندارد. علاوه براین زازاهایی هم که در ترکیه زندگی می‌کنند، یعنی افرادی که خودشان را دیملی می‌نامند، دارای زبانی هستند از مقولهٔ زبان اورامی. چند سال پیش دانشمند جوان آلمانی به نام لودویک پاول تحقیق مفصلی در مورد این زبان انجام داد و کتابی نوشت که در آلمان در سری «تحقیقات ایرانی» چاپ شده است.

یکی از حضار: همان‌طور که گفتید شروه در اصل، مضامین عاشقانه داشته است اما چه شد که امروزه در بوشهر از آن به هنگام سوگواری استفاده می‌شود؟

دکتر صادقی: احتمالاً در همان زمان هم رگه‌ای از سوز و گداز در داستان شرویان بوده است که همان مبدل به شروهٔ امروزی شده است.

اوزان شعر در غزلیات سعدی

احمد سمیعی (گیلانی)

این‌جانب نه عروضی‌اَم نه زبان‌شناس امّا وزن شعر را می‌شناسم، و در کار ویرایش، به سکته در وزن پی می‌برم. دوستی داشتم، روانش شاد دکتر حسن هرندی، روان‌پزشک بود امّا وزن شعر می‌شناخت و هر وقت شعری خوانده می‌شد وزن تقطیعی آن را می‌گفت. حتی گاهی آقای نجفی، برای اطمینان، اوّل روی کاغذ تقطیع می‌کرد بعد وزن را می‌گفت امّا او بالبداهه وزن را می‌گفت و این می‌رساند که تشخیص‌دهندهٔ اصلی گوش و ذهنِ برنامه‌ریزی‌شده با اوزان عروضی است. ما در دورهٔ لیسانس عروض نخواندیم. در دورهٔ دکتری درس عروض بود آن هم، وقتی دوره شهادت‌نامه‌ای (certificate) شد، عروض جزو شهادت‌نامه‌های اجباری نبود. در دوره‌های اوّل دکتری، جزو دروس سال دوم بود و ملک‌الشعرای بهار آن را تدریس می‌کرد. از خانلری شنیدم که موقع امتحانِ درس عروض، وقتی در نام وزن درماند، به بهار گفت آن کتابی که در دست شماست به من مرحمت کنید نام وزن را می‌گویم. خانلری خودش شاعر بود و با موسیقیِ شعر انس و الفت تمام داشت؛ امّا وقتی از او می‌خواستند نام وزن را بگوید

درمی‌ماند. در حینِ کاری که مجبور شدم انجام دهم بر سر یک غزل به مطلعِ:

دانی چه گفت مرا آن بلبلِ سحری تو خود چه آدمی‌ای کز عشق بی‌خبری

دچار مشکل شدم به آقای ذاکرالحسینی مراجعه کردم که پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری‌اش را *معیارالاشعار* خواجه نصیر اختیار کرده و اخیراً گذرانده در این همایش هم شرکت و مقاله دارد. بیت را تقطیع کرده بودم امّا نامش را نمی‌دانستم، یعنی نمی‌دانستم در کدام بحر جایش دهم. هم در **منسرح** جا می‌گرفت هم در **مجتثّ** و سرانجام معلوم شد در بحر **بسیط** است (← پیوست، ص ۷). یگانه غزلی است از غزلیات سعدی در این بحر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) که وزن این غزل زحافِ خبن در رکن دوم و چهارم دارد و **بسیط مثمنِ مخبون** است (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن). امّا فعلن مزاحفِ مفعولات (مخبونِ مطویّ مکشوف) در **منسرح** و مزاحفِ فاعلاتن (مخبونِ محذوف) در **مجتثّ** هم هست.

خلاصه این نام‌گذاری‌های عجیب و غریب واقعاً مزاحم‌اند. تازه شما، در ابیات غزل حتی در دو مصرعِ یک بیت، که به‌گوش وزن یکسانی دارند، با نام‌گذاری‌های متعدّد دست و گریبانید؛ مثلاً در غزلی از سعدی به مطلعِ:

جانِ من جانِ من فدای تو باد هیچت از دوستان نیاید یاد

در بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعلن فعلان/فعلان)، ابیات و مصرع‌ها، تقطیع‌ها و اسامی متعدّد دارند مثلاً در می‌روی و التفات می‌نکنی «نکنی»، در رکن آخر، فعلن و مخبون محذوف است امّا در می‌بگیرم عنان شه روزی «روزی»، در رکن آخر، فعِلن و اصلم است. حتّی، در تقطیع، رکن آخر، که همواره به هجای بلند ختم می‌شود، مثلاً فعِلن و فعِلان، دو نام می‌گیرند. آقای نجفی کارِ کارستانی در عروض انجام دادند ـ که در محیط دانشگاهی کمتر از کمّ و کیف آن خبر دارند ـ امّا برای این نام‌گذاری‌ها قدمی برنداشتند.

دیگر مسئله اینکه، در وزن شعر همچون موسیقی، ملاک نمی‌تواند نوشتار باشد، ملاک آن چیزی است که شنیده می‌شود. خوب، با این ملاک مثلاً ذوبحرین بی‌معنی

می‌شود، چون ذوبحرین یعنی یک صورت نوشتاری را دوگونه می‌توان خواند که هر کدام در بحری جداگانه است، یعنی ملاک صورت نوشتاری است.

مثلاً در این بیت از رودکی:

حاتمِ طائی تویی اندر سخا رستمِ دستان تویی اندر نبرد

که آن را به دوگونه می‌توان خواند که دو تقطیع پیدا می‌کند، یکی:

– U – / – U U – / – U U –

مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلان)، سریع مسدّس مطویّ مکشوف

که سعدی نُه غزل در این وزن دارد و دیگری:

– U – / – – U – / – – U –

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، رمل مسدّس محذوف

که سعدی بیست و پنج غزل در این وزن دارد.

خوب اینها در گفتار یکی نیستند که بگوییم یک گفتهٔ موزون در دو بحر است. در گفتار، هر کدام جایگاه خود را دارد و واحد وجودی (entity) جداگانه‌ای است یعنی دو گفته (énoncé) است و هر کدام وزن خود را دارد و با خطِ ما، که گفتار را تماماً منعکس نمی‌کند، یک صورت پیدا کرده‌اند.

توضیحی بدهم دربارهٔ موادّ اوراقی که تقدیم کرده‌ام. در رکن آخر، همهٔ گونه‌ها را نیاورده‌ام و نام‌گذاری نکرده‌ام. مثلاً فقط فعلن و فعلن را آورده‌ام چون در هر پاره از غزل، چنان‌که اشاره کردم، به‌گونه‌ای جداگانه تقطیع می‌شود.

جمع‌بندیِ اوزان می‌رساند:

ـ اوزان سالم درصدِ بسیار کمی را حایز می‌شود (← پیوست، ص ۹) در بعضی از بحور سالم وجود ندارد.

ـ اوزان مسدّس در بحر هزج و رمل نظرگیر است و سعدی در این اوزان شوخ‌طبعی خود را بیشتر منعکس کرده است و اشعارِ به اصطلاح اِروتیک بیشتر در آن قالب آمده

است. مثل غزل به مطلعِ:

دیـدارِ تـو حـل مشکلاتـست صبر از تـو خـلافِ ممکناتـست

هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مقصور) مفعول مفاعلن فعولن (فعولان)

که در بیتی می‌فرماید:

بر کوزهٔ آب نِه دهانت بردار که کوزهٔ نباتست

که، در آن، نکتهٔ دیگری دربارهٔ مشخصّات سبکیِ سعدی هـست و مـنش سـعدی را جلوه‌گر می‌سازد که، برخلاف حافظ، به سیر و سفر و پویایی و تحرّک گـرایش دارد ــ البتّه در جوانی و وقتی در نظامیّهٔ بغداد درس می‌خوانده اسـت؛ و آن مشخّـصه گـرایشِ سعدی به کاربُرد فعل و وصف زنده است. نمی‌گوید «دهانت شیرین است» معـشوق را بـه عمل وا می‌دارد می‌گوید:

بر کوزهٔ آب نِه دهانت بردار که کوزهٔ نباتست

در سبک مطبوعاتی نیز همین شیوه مناسب‌تر است. گزارش را زنـده و تجـسّم‌پـذیر می‌سازد و از صورت انتزاعی و تجریدی بیرون می‌آورد. شـیرین مفهومِ انتزاعی است امّا نهادن دهان و برداشتن تصویرپذیر است یا کوزه و نبـات. ایـن خصیـصه در اشـعار سـعدی شواهد و مثال‌های متعدّد دارد.

ندانمت کـه اجـازت نوشـت و فتـوا داد که خونِ خلق بریزی مکن کس این نکند

ببینید چند فعل به صیغه‌های گوناگون و وجـوه و زمـان‌هـای متعـدّد در یـک بیـت گنجانده است. بیهوده نیست که حافظ او را استاد سخن می‌خواند یا:

چه گنه کردم و دیدی کـه تعلّـق ببریـدی بنده بی‌جرم و خطایی نه صوابست مـرانش

ـ خصیصهٔ مذکور در اختیار ردیف‌های غزل سعدی مؤثّر افتـاده اسـت کـه، سـوای پی‌واژه‌ها، از مقولهٔ فعل است. امّا سعدی در ردیف ابداً تـصنّع نـدارد و خـود را بـا آن محدود نمی‌سازد. ردیف‌های او کوتاه و به‌ندرت جمله است، مثل **از دست رفـت**، یـا **ای دوست دست گیر**، یا **ما نیز هم بد نیستیم**.

ـ توجّهتان را جلب می‌کنم به بسامد بالای **رمل و هزج** و **مجتثّ و مضارع** در **بحور** همچنین بسامد بسیار بالای **مجتثّ مثمّن مخبون محذوف** (اصلم...) در اوزان که **۱۱۲** است و تقریباً یک پنجم غزلیّات سعدی را دربر می‌گیرد و از این حیث با حافظ تشابه دارد.

ـ همچنین محدودیّت شمار بحور جلب نظر می‌کند که اگر از کم‌بسامدها صرف‌نظر کنیم هفت بحر بیش نیست.

ـ امّا، در مقایسه با حافظ، اوزان مسدّس بسامد به مراتب بیشتری دارند، یعنی ۱۴۳ از ۶۳۷، تقریباً ۲۲/۵ درصدِ کلّ غزل‌ها.

از آقای دکتر طبیب‌زاده باید تشکر کنم که وادارم کردند یک بار دیگر با سعدی علیه‌الرحمه در حوزهٔ عروض انس و الفت و تجدید عهد پیدا کنم. بار اوّل را استادم آقای نجفی بانی شده بودند که تکلیف درسی ایشان را روی حافظ انجام دادم و متأسفانه هرچه گشتم آن را پیدا نکردم تا مقایسه مطمئن‌تر و تفصیلی‌تر انجام گیرد.

اوزان شعر در غزلیات سعدی*

رَمَل

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلاتن (فاعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن (فع‌لن)

(– –) – U U / – – U U / – – U U / (– – U –) – – U U

مثمّن مخبون محذوف (اصلم)

۱۶ – ۱۷ – ۲۰ – ۴۹ – ۵۰ – ۵۱ – ۵۸ – ۶۶ – ۷۰ – ۸۷ – ۹۹ – ۱۱۰ – ۱۱۱ –

۱۱۵ – ۱۲۰ – ۱۲۲ – ۱۲۳ – ۱۲۵ – ۱۲۷ – ۱۲۹ – ۱۳۷ – ۱۳۹ – ۱۵۳ – ۱۷۳ –

۱۷۴ – ۱۷۸ – ۱۷۹ – ۱۸۹ – ۱۹۱ – ۱۹۵ – ۲۱۳ – ۲۱۵ – ۲۲۱ – ۲۲۷ – ۲۲۸ –

۲۲۹ – ۲۳۰ – ۲۴۰ – ۲۴۶ – ۲۵۰ – ۲۵۴ – ۲۵۶ – ۲۶۰ – ۲۶۳ – ۲۶۴ – ۲۶۵ –

۲۶۶ – ۲۷۳ – ۲۸۵ – ۲۸۶ – ۲۸۹ – ۲۹۱ – ۳۰۱ – ۳۰۲ – ۳۰۹ – ۳۲۵ – ۳۳۹ –

۳۴۰ – ۳۶۳ – ۳۷۰ – ۳۷۱ – ۳۷۲ – ۳۷۹ – ۳۸۰ – ۳۸۳ – ۳۸۸ – ۳۹۳ – ۳۹۷ –

۳۹۸ – ۳۹۹ – ۴۰۹ – ۴۱۳ – ۴۲۹ – ۴۳۱ – ۴۳۲ – ۴۳۶ – ۴۴۱ – ۴۶۴ – ۴۶۶ –

۴۸۷ – ۴۸۸ – ۴۹۸ – ۴۹۹ – ۵۰۳ – ۵۴۵ – ۵۶۰ – ۵۷۹ – ۵۸۰ – ۵۸۴ – ۵۸۷ –

۵۸۹ ۶۰۷ – ۶۱۴

۹۳

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

– U – / – – U – / – – U – / – – U –

---

* در استخراج اوزان از چاپ فروغی استفاده شده است.

مثمّن محذوف

۱۰ – ۱۲ – ۱۳ – ۲۲ – ۵۹ – ۷۳ – ۸۸ – ۹۲ – ۱۰۷ – ۱۱۷ – ۱۱۹ – ۱۲۱ –
۱۳۰ – ۱۶۲ – ۲۰۹ – ۲۲۳ – ۲۷۲ – ۲۹۳ – ۳۲۷ – ۳۴۲ – ۴۳۳ – ۴۶۸ – ۴۷۲ –
۴۷۶ – ۴۸۳ – ۴۸۵ – ۵۲۸ – ۵۲۹ – ۵۷۲ – ۵۹۰ – ۶۰۱ – ۶۳۱ | ۳۲

فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن

– – U – / U – U U / – – U – / U – U U

مثمّن مشکول

۲۹ – ۳۴ – ۱۸۸ – ۱۹۴ – ۱۹۷ – ۲۰۰ – ۳۲۲ – ۳۶۹ – ۳۹۱ – ۳۹۴ – ۴۴۹ –
۵۰۵ – ۵۱۹ – ۵۲۳ – ۵۶۸ – ۵۷۱ – ۵۹۳ – ۶۱۷ – ۶۳۵ | ۱۹

فعلاتن (فاعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلاتن

– – U U / – – U U / – – U U / (– – U –) – – U U

مثمّن مخبون

۶ – ۱۴۹ – ۲۷۷ – ۳۳۲ – ۳۶۷ – ۴۰۲ – ۴۱۷ – ۴۴۰ – ۵۰۹ – ۵۶۶ – ۵۹۸ –
۶۱۸ | ۱۲

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

– U – / – U – / – U – / – U –

مثمّن سالم

۱۶۶ – ۲۱۲ – ۵۶۱ | ۳

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

– U – / – – U – / – – U –

مسدّس محذوف

۲۷ – ۷۲ – ۱۱۸ – ۱۳۸ – ۱۴۴ – ۲۲۴ – ۲۳۴ – ۲۳۵ – ۲۴۱ – ۲۴۳ – ۲۴۴ –

۲۴۵ – ۲۶۷ – ۳۰۸ – ۳۵۴ – ۳۵۵ – ۳۵۹ – ۴۴۴ – ۵۳۲ – ۵۴۶ – ۵۵۳ – ۵۵۷ –
۵۹۱ – ۶۲۷ – ۶۳۲ **۲۵**

فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلن (فع‌لن)

– U – (– – U U) / – – U U / (– –) – U U –

مسدّس مخبون محذوف (اصلم)

۳۵ – ۴۰۰ – ۴۲۷ **۳**

جمع **۱۸۷**

هزج

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

U – – – U/ – – – U/ – – U/ – – – U

مثمّن سالم

۳۸ – ۱۷۰ – ۱۹۶ – ۲۰۷ – ۲۸۷ – ۳۴۵ – ۳۶۴ – ۳۷۶ – ۴۱۴ – ۴۲۳ – ۴۲۵ –
۴۲۶ – ۴۵۱ – ۴۶۰ – ۴۹۷ – ۵۰۱ – ۵۰۴- ۵۱۰ – ۵۲۵ – ۵۲۶ - ۵۳۶ – ۵۳۹ –
۵۸۶ – ۶۰۹ – ۶۱۰*

۲۵

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن

– – U/U – – U/U – – U/U – –

مثمّن اخرب مکفوف محذوف

۱۸ – ۴۶ – ۶۱ – ۶۲ – ۷۷ – ۱۳۵ – ۱۳۶ – ۱۴۷ – ۱۵۵ – ۱۸۰ – ۲۰۱ – ۲۰۲
– ۲۱۴ – ۲۱۷ – ۲۱۸ – ۲۴۸ – ۲۴۹ – ۲۶۱ – ۳۶۶ – ۳۶۸ – ۴۲۲ – ۴۴۵ – ۴۵۴
– ۴۹۴ – ۵۰۸ – ۵۱۳ – ۵۱۴ – ۵۱۷ – ۵۲۴ – ۵۲۷ - ۵۷۰ – ۵۷۴ – ۵۹۹ – ۶۲۸

۳۴

مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن

– – – U/U – – /– – – U/U – –

مثمّن اخرب

۲۴ – ۱۴۲ – ۱۴۶ – ۱۸۷ – ۲۰۶ – ۲۷۸ – ۴۰۱ – ۴۱۲ – ۵۱۱ – ۵۹۷ – ۶۲۴

۱۱

---

* در متن اشتباهاً ۶۱۱ شماره خورده است.

مفاعیلن مفاعیلن فعولن

– – U / – – – U / – – – U

مسدّس محذوف

۳۷ – ۴۲ – ۷۴ – ۸۱ – ۱۰۸ – ۱۷۲ – ۲۰۳- ۲۰۵ – ۲۷۴ – ۲۷۵ – ۳۱۳ – ۳۱۴

– ۳۳۳ – ۳۳۴ ۳۳۵ – ۳۵۳ – ۳۷۵ – ۴۱۹ – ۴۲۸ –۴۴۳ – ۴۴۸ – ۴۵۲ – ۴۵۹ –

۴۷۵ – ۴۷۹ – ۵۰۲ – ۵۰۷- ۵۲۰ -۵۳۵ – ۵۹۴ – ۶۲۹ | ۳۱ |

مفعولُ مفاعلن فعولن

– – U / – U – U / U – –

مسدّس اخرب مقبوض محذوف

۲۶ – ۲۸ – ۴۱ – ۴۴ – ۴۵ – ۵۲* – ۵۳ – ۶۷ – ۷۹ – ۸۰ – ۹۰ – ۱۱۶ – ۱۵۱

– ۱۸۱ – ۱۹۹- ۲۹۴ – ۲۹۸ – ۳۰۳ – ۳۰۴ – ۳۳۶ – ۳۴۴ – ۳۷۸ – ۳۸۲ – ۳۹۰

– ۳۹۵ – ۴۰۸ – ۴۱۸ ۴۴۲ – ۴۴۶ – ۴۴۷ – ۴۶۷ – ۴۷۰ – ۴۷۸ – ۴۹۳ – ۶۰۸

۶۲۶ – | ۳۶ |

مفعولُ مفاعلن مفاعیلن

– – – U / – U – U / U – – –

مسدّس اخرب مقبوض

۴۱۵ – ۵۳۴ – ۶۱۲ | ۳ |

جمع | ۱۴۰ |

---

* مسمّط (مربّع) است و در غزلیّات درج شده است.

مُجتَثّ

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع‌لن)

(– –) – U U / – U – U / – – U U / – U – U

مثمّن مخبون محذوف (اصلم)

۴ – ۵ – ۱۹ – ۲۱ – ۲۵ – ۳۱ – ۳۲ – ۴۰ – ۴۳ – ۶۰ – ۷۱ – ۸۲ – ۸۳ – ۸۴ –
۸۹ – ۹۱ – ۹۶ – ۱۰۳ – ۱۰۴ – ۱۰۹ – ۱۱۲ – ۱۱۳ – ۱۲۸ – ۱۳۲ – ۱۳۳ –
۱۳۴ – ۱۴۸ – ۱۵۹ – ۱۶۰ – ۱۶۱ – ۱۶۵ – ۱۶۷ – ۱۶۸ – ۱۶۹ – ۱۷۱ – ۱۸۳ –
۱۸۴ – ۱۸۵ – ۱۹۰ – ۱۹۲ – ۲۰۸ – ۲۱۹ ۲۲۰ – ۲۲۶ – ۲۳۱ – ۲۳۲ – ۲۳۳ –
۲۳۶ – ۲۳۹ – ۲۵۱ – ۲۵۳ – ۲۵۵ – ۲۷۶ – ۲۷۹ – ۲۸۰ ۲۸۲ – ۲۸۴ – ۲۸۸ –
۲۹۰ – ۳۱۲ – ۳۲۸ – ۳۲۹ – ۳۳۸ – ۳۴۱ – ۳۴۳* – ۳۴۷ – ۳۵۰ – ۳۵۱ – ۳۵۶
– ۳۵۷ – ۳۵۸ – ۳۶۲ – ۳۶۵ – ۳۷۳ – ۳۷۷ – ۳۸۱ – ۳۸۴ – ۳۸۵ – ۳۸۶ – ۳۸۷
۴۰۴ – ۴۰۵ – ۴۲۴ – ۴۶۳ – ۴۶۵ – ۴۷۴ – ۴۷۷ – ۴۸۴ – ۵۰۶ – ۵۱۵ – ۵۱۸ –
۵۳۰ – ۵۳۷ ۵۴۰ – ۵۴۱ – ۵۶۲ – ۵۶۴ – ۵۶۵ – ۵۶۷ – ۵۶۹ – ۵۷۳ – ۵۷۶ –
۵۷۷ – ۵۷۸ – ۵۸۱ – ۵۸۵ ۵۹۶ – ۶۰۳ – ۶۱۶ – ۶۱۹ – ۶۲۵ – ۶۳۷ **۱۱۲**

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

– – U U / – U – U / – – U U / – U – U

مثمّن مخبون

۳۳ – ۱۵۲ – ۲۸۱ – ۳۴۶ – ۳۹۶ – ۴۰۳ – ۵۱۶ – ۵۲۱ – ۵۲۲ – ۶۱۵ **۱۰**

جمع **۱۲۲**

---

* این غزل بی‌مطلع است امّا در قدیم‌ترین نسخه‌ها در غزلیّات آمده نه در قطعات.

مضارع

مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن

– U – / U – – U / U – U – / U – –

مثمّن اخرب مکفوف محذوف

۹ – ۲۳ – ۵۵ – ۵۶ – ۵۷ – ۶۳ – ۶۴ – ۶۸ – ۶۹ – ۷۵ – ۷۶ – ۷۸ – ۹۳ – ۹۴

– ۹۷ – ۹۸ – ۱۰۰ – ۱۰۱ – ۱۰۲ – ۱۰۶ – ۱۱۴ – ۱۴۰ – ۱۵۶ – ۱۵۸ – ۱۷۵

– ۱۷۷ – ۲۱۱ – ۲۲۵ – ۲۴۲ ۲۴۷ – ۲۵۷ – ۲۵۹ – ۲۶۲ – ۲۷۰ – ۲۷۱ – ۲۹۲

– ۲۹۹ – ۳۰۰ – ۳۰۷ – ۳۱۵ – ۳۱۸ ۳۲۰ – ۳۴۹ – ۳۷۴ – ۴۱۱ – ۴۲۱ – ۴۳۷

– ۴۶۲ – ۴۸۰ – ۴۸۶ – ۴۹۱ – ۴۹۲ – ۴۹۶ – ۵۳۱ ۵۴۳ ۵۵۱ – ۵۵۴ – ۵۵۸

۶۰۲ – ۶۲۰ – ۶۲۱ – ۶۲۳ – ۶۳۳ | ۶۳

مفعولُ فاعلاتن مفعول فاعلاتن

– – U – / U – – / – – U – / U – – –

مثمّن اخرب

۷ – ۱۵۰ – ۱۶۴ – ۱۸۶ – ۱۹۸ – ۲۰۴ – ۲۸۳ – ۳۸۹ – ۴۵۰ – ۴۵۵ – ۴۹۵ – ۵۳۳

– ۵۵۹ – ۵۶۳ – ۵۷۵ – ۵۸۸ – ۵۹۵ – ۶۰۰ – ۶۱۳ – ۶۳۶ | ۲۰

جمع | ۸۳

رجز

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

– U – U / – U U – / – U – U / – U U –

مثمّن مطویّ مخبون

۲۱۰ – ۳۲۱ – ۳۲۶ – ۴۰۶ – ۴۰۷ – ۴۱۰ – ۴۵۳ – ۴۵۸ – ۴۷۱ – ۴۸۲ – ۴۹۰ –

۵۴۹ – ۵۵۲ ۵۵۵ – ۵۸۲ – ۶۰۶ – ۶۲۲ – ۶۳۴

۱۸

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

– U – – / – U – – / – U – – / – U – –

مثمّن سالم

۸ – ۱۱ – ۱۴ – ۱۵ – ۱۷۶ – ۲۳۸ – ۲۶۸ – ۳۱۷ – ۳۵۲ – ۳۹۲ – ۴۳۵* – ۵۴۲

۱۲

۳۰ **جمع**

---

* غزل مطلع ندارد و با این مصرع آغاز می‌شود:« ای سروبالای سهی کز صورتِ جان آگهی» در نسخ چاپی به جای «کز صورتِ جان آگهی»، ردیف غزل «ما نیز هم بد نیستیم» آمده است.

خفیف (مسدّس)

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مفاعلن فعلن (فع‌لن)

(– –) – U U / – U – U / – – U –

مخبون محذوف (اصلم)

۳۰ – ۳۶ – ۶۵ – ۸۵ – ۱۲۴ – ۱۲۶ – ۱۳۱ – ۱۴۵ – ۱۵۴ – ۱۵۷ – ۱۶۳ – ۱۹۳

– ۲۳۷ – ۳۱۰ ۳۱۱ – ۳۱۶ – ۳۱۹ – ۳۲۳ – ۳۲۴ – ۳۳۰ – ۳۳۱ – ۴۱۶ – ۴۳۰ –

۴۳۸ – ۴۳۹ – ۴۶۱ – ۵۰۰ – ۵۱۲ – ۵۳۸ – ۵۴۴ – ۵۵۰ – ۵۵۶ – ۶۰۴ – ۶۰۵ –

۶۱۱* – ۶۳۰

۳۶

جمع ۳۶

---

* در متن اشتباهاً ۶۱۰ شماره خورده است.

مُنسَرِح

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مفعولات

مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

– U – / – U U – / – U – / – U U –

مثمّن مطویّ مکشوف

۴۷ – ۴۸ – ۹۵ – ۱۰۵ – ۱۴۱ – ۲۱۶ – ۲۶۹ – ۲۹۵ – ۲۹۶ – ۳۰۶ – ۳۶۰ –

۳۶۱ – ۴۵۶ – ۴۵۷ – ۴۷۳ – ۴۸۱ – ۵۸۳ | ۱۷

مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع

– / – U U – / U – U – / – U U –

مثمّن مطویّ منحور

۱ – ۳ – ۵۴ – ۸۶ – ۱۴۳ – ۱۸۲ – ۲۲۲ – ۳۴۸ – ۴۳۴ | ۹

جمع ۲۶

سریع (مسدّس)

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

مفتعلن مفتعلن فاعلن

– U – / – U U – / – U U –

مطویّ مکشوف

۲ – ۳۹ – ۲۹۷ – ۳۰۵ – ۳۳۷ – ۴۲۰ – ۴۸۹ – ۵۴۷ – ۵۹۲ | ۹

جمع ۹

متقارب

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعول

– U / – – U / – – U / – – U

مثمّن مقصور

۲۵۲ – ۲۵۸ – ۴۶۹

۳

جمع ۳

بسیط

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

– U U / – U – – / – U U / – U – –

مثمّن مخبون

۵۴۸

۱

جمع ۱

جمع‌بندی

شمار غزل‌ها در بحور

رمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	۱۸۷
هزج	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۴۰
مجتثّ	مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	۱۲۲
مضارع	مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن	۸۳
رجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۳۰
خفیف	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	۳۶
منسرح	مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات	۲۶
سریع (مسدّس)	مستفعلن مستفعلن مفعولات	۹
متقارب	فعولن فعولن فعولن فعولن	۳
بسیط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	۱
	جمع	۶۳۷

شمار غزل‌ها در اوزان پربسامد از هر بحر

مجتثّ مثمّن مخبون محذوف (اصلم...)

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فعلن...) **۱۱۲** از ۱۲۲

رمل مثمّن مخبون محذوف (اصلم...)

فعلاتن (فاعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن (فعلن...) **۹۳** از ۱۸۷

مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن		**۶۳**	از	۸۳
هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف				
مفعولُ مفاعلن فعولن		**۳۶**	از	۱۴۰
خفیف مسدّس مخبون محذوف (اصلم...)				
فاعلاتن مفاعلن فعلن (فعلن)		**۳۶**	از	۳۶
رمل مثمّن محذوف				
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن		**۳۲**	از	۱۸۷
هزج مسدّس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	**۳۱**	از	۱۴۰
رمل مسدّس محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	**۲۵**	از	۱۸۷
هزج مثمّن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	**۲۵**	از	۱۴۰
هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف				
مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن		**۳۴**	از	۱۴۰
مضارع مثمّن اخرب	مفعولُ فاعلاتن مفعول فاعلاتن	**۲۰**	از	۸۳

شمار غزل‌ها در اوزان سالمِ هر بحر

رمل (مثمّن)	**۳**	از	۱۸۷
هزج (مثمّن)	**۲۵**	از	۱۲۹
رجز (مثمّن)	**۱۲**	از	۳۰
مجتثّ، مضارع، منسرح، خفیف، سریع، متقارب، بسیط	**صفر**		

شمار غزل‌ها در اوزان مسدّس هر بحر

هزج	**۷۰**	از ۱۴۰
خفیف	**۳۶**	از ۳۶
رمل	**۲۸**	از ۱۸۷
سریع	**۹**	از ۹
مجتثّ، مضارع، رجز، منسرح، متقارب، بسیط	**صفر**	

جمع غزل‌ها در اوزان مسدّس بحور

۱۴۳ از ۶۳۷ تقریباً **۲۲/۵** درصد

عروض و موسیقی شعر ه. الف. سایه

محمدجواد عظیمی

از هوشنگ ابتهاج (ه. الف. سایه) آثار مختلفی در قالب‌های شعری کلاسیک و نو منتشر شده است که دو کتاب *سیاه مشق* و *تاسیان*، به ترتیب، مجموعه اشعار کلاسیک و نوِ این شاعر را تشکیل می‌دهد.

این مقاله به بررسی عروض و موسیقی شعر ه. الف. سایه می‌پردازد و بر آن است تا ویژگی‌ها و ظرایف موسیقایی و عروضی این دو مجموعه را تحلیل و گزارش کند. در این تحقیق از «سیمیا»، نرم‌افزارِ تخصصی موسیقی شعر فارسی، استفاده شده است.

مقالهٔ حاضر مشتمل بر چهار بخش است: عروض و ساختار وزنی به عنوانِ موسیقی بیرونی، همسانی در سطح هجا اعم از جایگاه و نحوهٔ تکرارِ واکه و همخوان به عنوانِ موسیقی درونی، ویژگی‌های پایان‌بندی به عنوانِ موسیقی کناری و نظام ارتباطیِ معنایی به عنوانِ موسیقی معنوی.

مهم‌ترین سؤال‌هایی که این مقاله به دنبالِ یافتنِ پاسخی به آنهاست، عبارت‌اند از:

۱. ویژگی‌های موسیقایی و عروضی مجموعه اشعار ه. الف. سایه چیست؟

۲. آیا در شعرِ سایه دو مؤلّفهٔ موسیقی و معنا ارتباط و هم‌گرایی دارند؟

۳. آیا دو مجموعهٔ شعرِ *سیاه‌مشق* و *تاسیان* رابطه یا رابطه‌های مشترک موسیقایی و عروضی دارند؟

۴. شباهت‌ها و تفاوت‌های موسیقایی و عروضی دو مجموعهٔ شعرِ *سیاه‌مشق* و *تاسیان* چیست؟

مقدّمه

هوشنگ ابتهاج (ه. الف. سایه) متولّد ۱۳۰۶ در رشت از شاعرانِ برجستهٔ معاصر است که، فارغ از غوغای پیکار کهنه و نو،[۱] نمونه‌های درخشان و ماندگاری در قالب‌های گوناگون شعر فارسی و، به ویژه، غزل خلق کرده است که در ذهن و زبان مردم جریان یافته و حتی برخی از آنها قالب ضرب‌المثل را به خود گرفته است؛ این اقبالِ مردمی را می‌توان حاصل به کارگیری ظرافت‌های موسیقایی و مؤلّفه‌های «زبان زنده»[۲] و پرهیز از ساختارهای زبانی دشوار و ناهموار، بُعد عاطفی قوی و سخن گفتن از درد مشترک و سرشت سوگناک انسان همراه با خلق تصاویر ساده و شفاف در شعر سایه دانست.

یکی از خصایص ممتاز شعر سایه، اعم از کلاسیک و نو، موسیقی آن است؛ سایه همچنان که به عروض و دقایق و بدایع شعر کلاسیک آگاه است، از مبانی شعر نو نیز شناخت کاملی دارد و تلفیق این دو ویژگی موجب شده است تا سایه به معنای واقعی کلمه شاعر معاصر باشد؛ شاعری که شعرش ریشه در گذشته دارد و سایه بر آینده افکنده است. در این مجال به بررسی موسیقی شعر سایه بر پایهٔ تقسیم‌بندی بیرونی، درونی، کناری و معنوی می‌پردازیم.[۳] مقالهٔ حاضر مشتمل بر چهار بخش است: عروض و ساختارِ وزنی به عنوانِ موسیقیِ بیرونی، همسانی[۴] در سطحِ هجا اعمّ از جایگاه و نحوهٔ تکرارِ واکه و همخوان به عنوان موسیقی درونی، ویژگی‌های پایان‌بندی به عنوان موسیقیِ کناری و نظامِ ارتباطی معنایی به عنوانِ موسیقیِ معنوی. در این تحقیق از «سیمیا»، نرم‌افزارِ تخصصی موسیقیِ شعرِ فارسی، استفاده شده است.

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: آرین‌پور، *از نیما تا روزگار ما*، ص ۵۶۹-۶۱۸.

۲. *زبان زنده* عنوان کتابی از منوچهر انور است که به مسئلهٔ زبان گفتار و نوشتار می‌پردازد و امیدوارم هرچه زودتر مراحل نهایی چاپ را طی کند و به دست علاقه‌مندان زبان و ادبیات فارسی برسد؛ انور در این کتاب نظریهٔ زبان زنده را طرح می‌کند و معتقد است: «شاهکارهای ادبی نظیر *تاریخ بیهقی* و آثار سعدی، مولانا و حافظ بر بنیاد الگوهای گفتاری استوارند.» برای اطلاع بیشتر مراجعه کنید به: هنریک ایبسن، *عروسکخانه*، مقالهٔ «چالش ترجمه» و گزارش خبرگزاری فارس به آدرس اینترنتی: http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=8705130722

۳. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۳۹۱-۳۹۲.

۴. Parallelism؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, p. 10.

۱. موسیقی بیرونی

۱-۱. قالب اشعار

اشعار کلاسیک سایه شامل ۱۳۸ غزل، ۱۱ مثنوی، ۱۴ رباعی، ۱۷ دوبیتی و ۹ قطعه است که از این میان می‌توان به مثنوی‌های «بانگ نی»، «ساقی‌نامه» و غزل‌های «زبان نگاه»، «در کوچه‌سار شب»، «آینه در آینه»، «همیشه در میان»، «هنر گام زمان»، «غریبانه»، «غروب چمن»، «چندین هزار امید بنی‌آدم»، «غزل کهنه» و «پایان» اشاره کرد.

اشعار نو سایه شامل ۶۲ شعر نیمایی و ۲۳ شعر در قالب چهارپاره[۱] یا ترکیبی از چهارپاره، مسمّط[۲] و مستزاد[۳] است، که از میان اشعار نیمایی می‌توان «پرده افتاد»، «شاید...»، «مرثیهٔ جنگل»، «آزادی»، «ارغوان»، «زندگی» و «تاسیان» را نام برد و «سراب»، «درد گنگ» و «ای فردا» نمونه‌هایی در قالب چهارپاره یا ترکیبی چهارپاره است. شاید بتوان دو شعر «زبان نگاه» و «شاید...» را، به ترتیب، نقطهٔ عطف غزل و شعر نو سایه دانست.

۱-۲. وزن اشعار

در این بخش ضمن بررسی شمار بحور عروضی در غزلیّات و اشعار نیمایی سایه، آن را با شمار بحور عروضی در غزلیّات سعدی، حافظ و مولوی[۴] مقایسه می‌کنیم.

اگر نسبت بحور عروضی را در غزلیّات سایه، غزلیّات مولوی، سعدی و حافظ مقایسه کنیم (جدول ۱) ملاحظه می‌شود که در غزلیّات سعدی و حافظ بحر رمل بیشترین بسامد را دارد، در حالی که بحر هزج در غزلیّات مولوی و بحر مجتثّ در غزلیّات سایه بیشترین کاربرد را دارد.

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: نجفقلی میرزا، *درهٔ نجفی*، ص ۱۱۴.

۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، ص ۳۸۹؛ محمد بن عمر الرادویانی، *ترجمان‌البلاغه*، ص ۱۰۴.

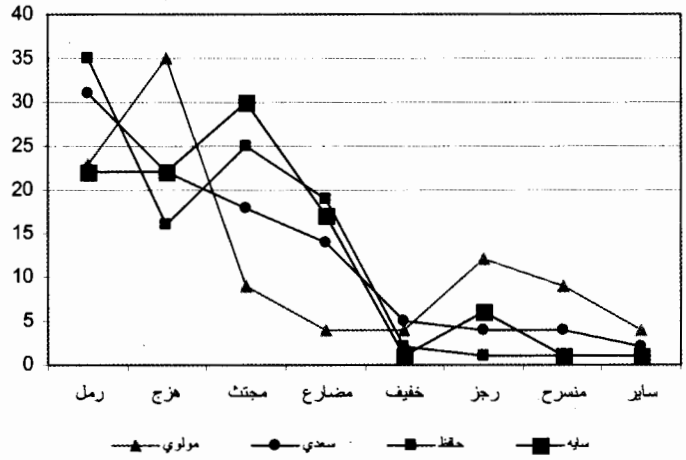
۳. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: نجفقلی میرزا ، ص ۲۲۰.

۴. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: مسعود فرزاد، «عروض مولوی»، *خرد و کوشش*، ص ۱۴۱-۲۲۵.

شاعر / بحر	مولوی	سعدی	حافظ	سایه (غزل)	سایه (نیمایی)
رمل	۲۳	۳۱	۳۵	۲۲	۵۳
هزج	۳۵	۲۲	۱۶	۲۲	۱۱
مجتث	۹	۱۸	۲۵	۳۰	۵
مضارع	۴	۱۴	۱۹	۱۷	۱۹
خفیف	۴	۵	۲	۱	۲
رجز	۱۲	۴	۱	۶	۵
منسرح	۹	۴	۱	۱	۳
سایر	۴	۲	۱	۱	۲

جدول ۱. مقایسهٔ نسبت بحور عروضی در غزلیّات مولوی، سعدی، حافظ و سایه (درصد)

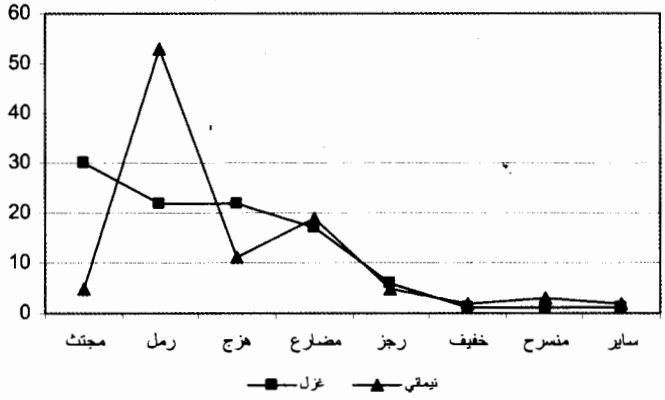
مطابق این داده‌ها، می‌توان گفت موسیقی بیرونی غزلیّات سایه ترکیب‌بندی خاص خود را دارد، امّا در مقایسه با غزلیّات حافظ، سعدی و مولوی، صرف‌نظر از بحر رمل، این ترکیب‌بندی به ترکیب‌بندی غزلیّات حافظ نزدیک‌تر است؛ نمودار ۱، این مقایسه را بهتر نشان می‌دهد.



نمودار ۱. مقایسهٔ نسبت بحور عروضی در غزلیّات مولوی، سعدی، حافظ و سایه (درصد)

مقایسهٔ نسبت بحور عروضی در اشعار نیمایی و غزلیّات سایه (جدول ۱) مؤیّد این نکته است که بسامد بحور مجتثّ، رمل و هزج در این دو مجموعهٔ شعر کاملاً متفاوت است و شاعر با توجّه به قابلیّت‌ها و ظرفیّت‌های بحور عروضی[۱] به نسبتِ متفاوتی از آنها در دو مجموعهٔ *سیاه‌مشق* و *تاسیان* استفاده کرده است؛ همچنان که نسبتِ به کارگیری بحر مضارع در این دو مجموعه نزدیک به هم است و بحور منسرح، خفیف و رجز نیز بسامد ناچیزی در این دو مجموعه دارند.

نمودار ۲، تفاوت‌ها و شباهت‌های نسبت بحور عروضی در اشعار نیمایی و غزل سایه را نشان می‌دهد.



نمودار ۲. مقایسهٔ نسبتِ بحور عروضی در اشعار نیمایی و غزل سایه (درصد)

سایه در اشعار نو، همچنان که از ظرفیت‌های این قالب بهره می‌گیرد، قواعد عروضی را نیز کاملاً رعایت می‌کند و به آن وفادار می‌ماند امّا، در عینِ پای‌بندی به قواعد عروضی، به لحاظ شناخت و مهارت در استفاده از اختیارات شاعری و بهره‌مندی از آزادی عمل‌هایی که در شعر نیمایی وجود دارد، فضای موسیقایی توسعه‌یافته و

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، *معیارالاشعار*، ص ۲۴.

منعطفی در اشعار خود خلق می‌کند که، در ادامه، نمونه‌هایی از آن را بررسی خواهیم کرد.

۱-۳. شعری دو بحری

در مجموعهٔ *تاسیان*، «پرده افتاد» تنها شعری است که در دو بحر سروده شده است. این شعر ابتدا در بحر کم‌کاربردِ متدارک و با وزن «فاعلن، فاع» این‌گونه آغاز می‌شود:

پرده افتاد
صحنه خاموش
آسمان و زمین مانده مدهوش
نقش‌ها، رنگ‌ها چون مه و دود
رفته بر باد
مانده در پردهٔ گوش
رقصِ خاموشِ فریاد. (*تاسیان*، پرده افتاد، ص۶۱)

بند دوم نیز در همین وزن ادامه می‌یابد امّا، در میانهٔ مصراع سوم از بند سوم، ناگهان وزن شعر از تکرار فاعلن به تکرار فعولن تغییر یافته و، به این ترتیب، شعر به بحر متقارب، که همراه با بحر متدارک در یک دایرهٔ عروضی[1] قرار دارد، رفته است و در این بحر پایان می‌پذیرد:

پرده افتاد — U – | – U –
صحنه خاموش — U – | – U –
وان نمایش — – | – U –
که همچون فریبنده‌خوابی شگفت — U – – | U – – | U – – | – U
دل از من همی برد، پایان گرفت. — U – – | U – – | U – – | – U

(همان، ص۶۲)

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۵۱ ؛ شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، ص ۹۶.

نکتهٔ دیگر اینکه با تغییر وزن، طول مصراع‌ها هم افزایش می‌یابد؛ به این معنی که متوسّط طول مصراع‌های پس‌از تغییر وزن بیشتر از متوسّطِ طول مصراع‌ها پیش از تغییر وزن است؛ این در حالی است که، در بخش نخست شعر، حادثه از سوی دانای‌کل در وزن «فاعلن» و با مصراع‌های به نسبت کوتاه روایت می‌شود و در بخش دوم هم‌زمان با تغییر وزن، راوی نیز به اوّل شخص تغییر می‌یابد و با مصراع‌هایی به نسبت بلندتر، ضمن پیوند حادثه با زندگی راوی، مخاطب به دنیای درونی و ذهنی وی راه می‌یابد و، به این ترتیب، شاعر دو فضای متفاوت موسیقایی را متناسب با محتوای شعر ایجاد می‌کند.

شعر نیمایی، از آنجا که محدودیّتی در طول مصراع ندارد، امکان وسیع‌تری برای «تضمین»[1] فراهم می‌کند؛ به‌این معنی که در اینجا می‌توان اشعاری در بحور مختلف از یک دایرهٔ عروضی را تضمین کرد؛ برای مثال، سایه در شعر «آواز غم»، که در بحر رجز است، مصراعی را از «حافظ» در بحر رمل تضمین می‌کند:

ــ درد از نهادِ آدمیزادست!
آن پیرِ شیرین‌کارِ تلخ‌اندیش
حق گفت، آری «آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست»، امّا
این بندیِ آز و نیازِ خویش
هرگز تواند ساخت آیا عالمی دیگر؟
یا آدمی دیگر؟ ... (*تاسیان*، آواز غم، ص۱۹۵)

۱-۴. طول مصراع

یکی از مشخصات ساختاری در شعر نیمایی، کوتاهی و بلندی طول مصراع‌ها، متناسب با طبیعت کلام است؛ و البتّه این ویژگی مهمّی است امّا، همچنان باید توجّه داشت که

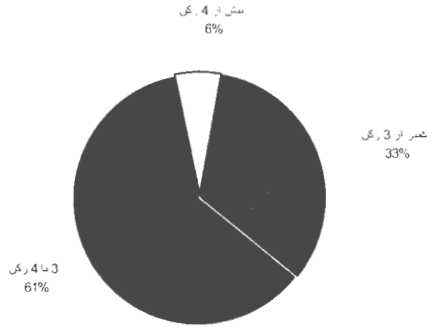
---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، ص ۲۹۵؛ محمدبن عمر الرادویانی، ص ۱۰۳.

ساختار عروضی نیز نظامی برساختهٔ ذهن خلیل‌بن‌احمد یا دیگر عروضیان نیست که به شعر فارسی تحمیل شده باشد، بلکه این قواعد نیز از علم موسیقی و ساختار طبیعی کلام و جملات فارسی اخذ شده است[1] که عبور هزارسالهٔ شعر فارسی از این گذرگاه نیز مؤیّد این معناست؛ با توجّه به این موضوع، اگرچه لزوم تساوی مصراع‌ها در شعر کلاسیک و عدم رعایت آن در شعر نیمایی این دو گونهٔ شعری را از هم متباین می‌نماید، امّا، می‌توان پیش‌بینی کرد که میان این دو نظامِ شعری که هر دو برگرفته از طبیعت کلام است، همچنان وجه مشترکی در طول مصراع باشد؛ بر این اساس، فرضیهٔ زیر طرح می‌شود:

فرضیهٔ طول مصراع: همچنان که در شعر کلاسیک فارسی بیشتر اشعار در قالب اوزانی با ۳ یا ۴ رکن است، در شعر نیمایی نیز، با وجود آزادی شاعر در طول مصراع‌ها، بیشترِ اشعار ۳ یا ۴ رکنی است و این وابسته به مشخّصه‌های طبیعی کلام و جملات فارسی است.

عجالتاً این فرضیه را در اشعار سایه بررسی می‌کنیم؛ نمودار ۳ آمار مربوط به طول مصراع اشعار نیمایی سایه را نشان می‌دهد:



نمودار ۳. طول مصراع در اشعار نیمایی سایه (درصد)

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۴۰.

مطابق این نمودار، در اشعار نیمایی سایه ۶۱ درصد از مصراع‌ها ۳ یا ۴ رکنی، ۳۳ درصد کمتر از ۳ رکنی و ۶ درصد بیش از ۴ رکنی است؛ بنابراین در این جامعهٔ آماری فرضیهٔ «طولِ مصراع» صدق می‌کند؛ البته این فرضیه را در صورتی می‌توان به قالب شعر نیمایی تعمیم داد که جامعهٔ آماری نیز به کل اشعار نیمایی تغییر یابد.

اطّلاعات و دیگر آمارهای مربوط به طولِ مصراع اشعار نیمایی به قرار زیر است:

در کتاب *تاسیان*، از مجموع ۶۲ شعر نیمایی، ۳۹ شعر فاقد مصراع‌هایی با طول بیش از ۴ رکن است و از سوی دیگر فقط در دو شعر کوتاه «طرح» و «کن فیکون» تمامی مصراع‌ها ۳ یا ۴ رکنی است که به نوعی بیانگر تنوّع در طولِ مصراع‌های این مجموعه است.

از مجموع ۳۸ مصراع شعر «بوسه»، ۳۴ مصراع ۳ رکنی و با الگوی وزنی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است و فقط ۴ مصراع طولی کمتر از ۳ رکن دارد؛ این در حالی است که ۲۵ مصراع از این شعر نیز با زحاف «فَعلانْ» پایان می‌یابد و، با توجّه به ۱۵ همسانی در پایان مصراع‌ها، مجموعاً ویژگی‌های موسیقایی شعر کلاسیک را در آن پررنگ می‌کند.

از مجموع ۱۷ مصراع شعر «ز بال سرخ قناری»، ۱۶ مصراع ۴ رکنی و با الگوی وزنی «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و فقط یک مصراع ۲ رکنی است.

از مجموع ۱۹ مصراع شعر «گریز»، ۱۶ مصراع ۴ رکنی و با الگوی وزنی «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» است و ۳ مصراع طولی کمتر از ۳ رکن دارد. البته در چند شعر نیز غلبه با مصراع‌های کوتاه است؛ برای مثال: از مجموع ۸۶ مصراع شعر «آزادی»، ۵۷ مصراع کمتر از ۳ رکن، ۲۸ مصراع ۳ یا ۴ رکن و یک مصراع نیز بیش از ۴ رکن دارد؛ همچنین از مجموع ۶۳ مصراع شعر «دیباچهٔ خون»، ۳۲ مصراع کمتر از ۳ رکن، ۲۷ مصراع ۳ یا ۴ رکن و ۴ مصراع نیز بیش از ۴ رکن دارد.

در برخی از اشعاری که فضایی حزن‌آلود و تألم‌بار دارد، مانند: «آه آیینه»، «تاسیان» و «دید» اکثر مصراع‌ها کوتاه است و گاه تمامی مصراع‌ها ۳ یا کمتر از ۳ رکنی است و این معنا را تداعی می‌کند که گویی انبوه اندوه بر شانهٔ کلام سنگینی می‌کند و مجالی برای سخن طولانی باقی نمی‌گذارد. همچنین در شعر «صلح» که، از شمار شعرهایی با فعل محذوف است، ۱۴ مصراع کمتر از ۳ رکن و فقط یک مصراع ۳ رکن دارد.

کوتاه‌ترین مصراع مجموعهٔ *تاسیان*، در شعر «پند رودکی» است که عبارت است از واژهٔ تک‌هجایی «من»:

گفتم اگر پدر نتوانست یا نخواست
من
هموار کرد خواهم گیتی را
فرزندِ من به عجبِ جوانی تو این مگوی
من خواستم ولی نتوانستم
تا خود چه خواهی و چه توانی. (*تاسیان*، پند رودکی، ص۱۸۲)

از سوی دیگر بیشترین تعداد مصراع‌های بیش از ۴ رکن به‌ترتیب در اشعار «آوازِ غم» (۱۰ مورد)، «بر سنگِ چشمِ او» (۹ مورد) و «زندگی» و «سرود رستاخیز» (۸ مورد) است.

اگرچه اکثر مصراع‌های بلند مجموعهٔ *تاسیان* ۵ رکنی است امّا بلندترین مصراع‌ها را باید در آخرین اشعار *تاسیان* جست‌وجو کرد؛ شعر «زندگی» مصراعی ۸ رکنی دارد که بلندترین مصراع این مجموعه است و اتّفاقاً در آن صفت «بلند» جانشین اسم شده که، طول مصراع نیز به‌نوعی تداعی‌کنندهٔ این صفت است:

نگاه کن
هنوز آن بلندِ دور

آن سپیده آن شکوفه‌زارِ انفجارِ نور
کهربای آرزوست
سپیده‌ای که جان آدمی هماره در هوای اوست
به بوی یک نَفس در آن زلال دم زدن
سزد اگر هزار بار
بیفتی از نشیبِ راه و باز
رو نهی بدان فراز. (*تاسیان*، زندگی، ص۱۸۷)

۱-۵. قاعدهٔ تسکین

تسکین[۱] عبارت است از آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه که یکی از اختیارات شاعری بوده و دراثنای هر وزنی قابل استفاده است.

در *سیاه‌مشق* ـ آن هم نه در غزلیّات ـ اگرچه در مواردی انگشت‌شمار می‌توان استفاده از این قاعده را به جز در زحافات نیز مشاهده کرد امّا شمار استفاده در *تاسیان* بسیار بیشتر از *سیاه‌مشق* است و از این لحاظ یک تفاوت سبکی میان این دو مجموعه شعر به حساب می‌آید؛ این موضوع نشان می‌دهد که سایه برای غزل، ساحت موسیقایی خاص و بسیار ظریفی قائل است و به‌کارگیری این اختیارات را در غزل چندان نمی‌پسندد. به این نمونه‌ها در مثنوی‌های «شمع و سایه» و «آوازِ ماه» توجّه کنید:

شمع آن همدمِ دیرینهٔ من
سوختن‌ها را آیینهٔ من (*سیاه‌مشق*، شمع و سایه، ص۲۶۱)
در رخِ مه یافته دلخواه را
سُر داده نغمهٔ «ای ماه» را (*سیاه‌مشق*، آوازِ ماه، ص۲۶۸)

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: پرویز خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۲۶۸ ؛ ابوالحسن نجفی، «اختیارات شاعری»، *جنگ اصفهان*، ص۱۵۷.

والهٔ آن دلبرِ ترسا شده
عشق در او طاقت‌فرسا شده (*سیاه‌مشق*، آوازِ ماه، ص۲۶۹)

برخلاف *سیاه‌مشق*، سایه در اشعار *تاسیان*، اعم از چهارپاره، مسمّط، نیمایی یا ترکیبی، قاعدهٔ تسکین را در موارد متعدّدی به‌کار برده، که بیشترین استفاده از آن به‌ترتیب در رکن «فعلاتن» از بحر رمل و در مرز دو رکن «فاعلاتُ مفاعیلُ» از بحر مضارع صورت گرفته است؛ به این نمونه‌ها توجّه کنید:

باز طوفانِ شب‌ست
هول بر پنجره می‌کوبد مشت
شعله می‌لرزد در تنهایی:
باد فانوس مرا خواهد کشت؟ (*تاسیان*، هول، ص۱۲۰)

تا نیاراید گیسوی کبودش را
به شقایق‌ها
صبحِ فرخنده
در آیینه نخواهد خندید. (*تاسیان*، سرخ و سفید، ص۱۳۶)

این که همراه تو می‌گرید آیینه‌ست
تو همین چهرهٔ تنهایی. (*تاسیان*، تصویر، ص۱۸۱)

استفاده از قاعدهٔ تسکین، ریتم شعر را نسبت به الگوی وزنی آن تغییر می‌دهد؛ زیرا تسکین موجب تشکیل قطار هجاهای بلند، پشت سر هم می‌شود و به‌این‌ترتیب ریتم شعر را یکنواخت و سنگین می‌کند؛ این حالت در اشعاری که بسامد به‌کارگیری تسکین در آن زیاد است، وضوح بیشتری دارد؛ برای مثال در اشعار سایه، شعر «آزادی» با ۴۷ تسکین بیشترین آمار استفاده از این قاعده را دارد و توجّه به نحوهٔ بهره‌مندی از این

قاعده در آن بااهمّیّت است. این شعر با مصراع «ای شادی، آزادی» کـه شـامل۶ هجـای بلند پشت سر هم است، بر وزن «مفعولن مفعولن» و ریتمی سنگین آغاز می‌شـود و بـه این ترتیب براعت استهلالی موسیقایی مـی‌آفرینـد و در ادامـه براسـاس الگـوی وزنـی «مفعولُ مفاعیلن» به ریتمِ متعارف بازمی‌گردد، در حالی که، ضمیر شخصی در ایـن بنـد مفرد است امّا، ناگهان در بند دوم، ضمیر شخصی از مفرد به جمـع تبـدیل مـی‌شـود و هم‌زمان با اعمال تسکین در ۶ مصراعِ پشت سر هم و ایجـاد قطـار هجـای بلنـد، ریـتم دوباره سنگین می‌شود ولی در مصراع هفتم متناسب با بیان ترکیب عاطفی «دل عاشـق» دوباره از ریتم سنگین به ریتم متعارفِ «مفعولُ مفاعیلن» بازمی‌گـردد؛ ایـن تغییـر ریـتم همراه با تکرار چند واژه در موضع مشخّصی از مصراع‌های پشت سر هـم، کـه موجـب تأکید بر این ریتم شده اسـت، یکـی از بهتـرین نمونـه‌هـای تلفیـق شـعر و موسـیقی و هم‌گرایی صورت و معنای شعر است. در بند دهم این شعر که با مصراع «آن شب‌ها، آن شب‌ها، آن شب‌ها» آغاز می‌شود نیز می‌توان به‌نوعی این ویژگی را ملاحظه کرد.

موسیقی درونی

۱. کمّیّت هجا

در شعر عروضی اگرچه رعایت ترتیب کمّیّت هجاها مطابق با الگوی وزنی یـک اصـل است[۱] امّا، برای شاعر آزادی‌عمل‌هایی نیز وجود دارد؛ برای مثال شاعر می‌تواند صـرف نظر از الگوی وزنی، در انتهای مصراع از هر هجایی با کمّیّت کوتـاه، بلنـد یـا کـشیده[۲] استفاده کند؛ از سوی دیگر اگرچه الگوهای وزنی فقط از ترکیب هجـای بلنـد و کوتـاه تشکیل شده است امّا، با توجّه به اینکه مقدار کمّیّت هجای کـشیده برابـر کمّیّـت یـک

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۲۲ ؛ پرویز خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۱۳۹.
۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۳۴ ؛ پرویز خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۱۳۹.

هجای بلند و یک هجای کوتاه است، شاعر می‌تواند همواره به جای دو هجای بلند و کوتاه از یک هجای کشیده استفاده کند و به این‌ترتیب تا آنجا که ظرفیّت‌های یک الگوی وزنی اجازه می‌دهد، می‌تواند، با انتخاب واژه‌های دارای هجای کشیده، ریتم و موسیقی شعری متفاوت با الگوی وزنی خلق کند؛[1] بنابراین یکی از جنبه‌های هنری در موسیقی شعر، دقت در انتخاب واژه‌ها با توجّه به هم‌گرایی کمّیّت هجاهای آن با محتوای شعر است؛ برای مثال به این بند از شعر «ارغوان» توجّه کنید:

من در این گوشه که از دنیا بیرون‌ست
آسمانی به سرم نیست
از بهاران خبرم نیست
آنچه می‌بینم دیوارست
آه، این سخت سیاه
آن چنان نزدیک‌ست
که چو برمی‌کشم از سینه نَفس
نَفسم را برمی‌گرداند
ره چنان بسته که پرواز نگه
در همین یک‌قدمی می‌ماند (*تاسیان*، ارغوان، ص۱۷۵)

در این بند، شش مصراع اوّل با هجای کشیده پایان می‌یابد که کاملاً با فضای اندوه‌بار شعر هم‌گراست، امّا نکتهٔ قابل توجّه، استفاده از واژهٔ «نگه» در پایان مصراع نهم است، در حالی که شاعر می‌توانست به جهت پایان مصراع از هجای کشیده نیز استفاده کند و واژهٔ «نگاه» را به‌کار بَرد، امّا چون در اینجا سخن از راه بسته‌ای است که به‌واسطهٔ آن یک قدم جلوتر را نمی‌توان دید بنابراین، از لحاظ موسیقایی، واژهٔ «نگه» و کوتاه‌تر بودن کمیت آن نسبت به «نگاه» انتخاب بهتری است، در حالی که واژهٔ «نگاه»، به سبب وجود هجای

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: محمدجواد عظیمی، *موسیقی شعر حافظ*، ص ۴۶.

کشیده در آن، هیچ‌گاه این هماهنگی را با فضای معنایی شعر ندارد.

در *سیاه‌مشق*، ۴۲ درصد از غزل‌های سایه با هجای کشیده پایان می‌یابد؛ به عبارت دیگر، تقریباً نیمی از آخرین واژهٔ هر بیت اعمّ از قافیه یا ردیف غزل‌های سایه دارای هجای کشیده‌است که با تکرار در تمام ابیات غزل، ساختارِ موسیقایی آن را متأثّر می‌سازد و با توجّه به مضمون ابیات به بهترین شکل از هجای کشیده بهره گرفته می‌شود. در غزل‌های سایه به‌سادگی می‌توان ابیاتی با ۴، ۵ یا ۶ هجای کشیده یافت و این یکی از مشخّصه‌های سبکی غزل سایه است که از لحاظ ساختاری نیز، ضمن ایجاد فرمی معنادار، با فضای غم‌انگیز اشعار سایه کاملاً هم‌گراست و با آن هم‌افزایی دارد. به این نمونه‌ها توجّه کنید:

شبی رسید که در آرزوی صبح امید
هزار عمرِ دگر باید انتظار کشید

در آستانِ سحر ایستاده بود گمان
سیاه کرد مرا آسمانِ بی‌خورشید (*سیاه‌مشق*، سیاه و سپید، ص۲۳۳)

دریغ عهدِ شکرخواب و روزگارِ شباب
چنان گذشت که انگار هرچه بود نبود (*سیاه‌مشق*، سرای سرود، ص۲۳۱)

سر بگذاریم وقتِ خواب رسیده‌ست
روز به پایان آفتاب رسیده‌ست (*غزل*، پایان، منتشر نشده)

هر ۱۴ بیتِ غزل «غریبانه» ۴ یا بیش از ۴ هجای کشیده دارند و با توجّه به هجای کشیدهٔ واژهٔ «بگردید» که ردیف غزل است، ریتم ابیات متناسب با فضای معنایی کاملاً متأثّر از هجاهای کشیده، کُند، سنگین و تأمل‌انگیز است:

بگردید، بگردید، درین خانه بگردید
درین خانه غریبید، غریبانه بگردید (*سیاه‌مشق*، غریبانه، ص۲۰۸)

گاهی قافیه و ردیف هر دو هجای کشیده دارند، که در این حالت نیز تکرار پشت سر هم هجای کشیده ریتمی سنگین به کلِ غزل می‌دهد:

زین گونه‌ام که در غمِ غربت شکیب نیست
گر سر کنم شکایتِ هجران غریب نیست ... (*سیاه‌مشق*، بی‌نشان، ص۶۱)

تکرار هجای کشیده در واژه‌ها یا هجاهای مجاور هم، این تکرار را برجسته‌تر می‌کند و ریتمی سنگین به بیت می‌دهد؛ برای مثال در بیت زیر تکرار هجای کشیده و واج /d/ در شعاع همسایگی واج‌ها، ظرفیتی برای ظهور بغضی گلوگیر در هنگام قرائت آن می‌دهد:

خون می‌رود نهفته ازین زخمِ اندرون
ماندم خموش و آه که فریاد داشت درد (*سیاه‌مشق*، قدرِ مرد، ص۸۹)

در *تاسیان* نیز همانند *سیاه‌مشق* بسامد واژه‌هایی با هجای کشیده زیاد است:

در بگشایید
شمع بیارید
عود بسوزید
پرده به یک سو زنید از رخِ مهتاب ... (*تاسیان*، شاید...، ص۸۴)

چه سهمناک بود سیلِ حادثه
که همچو اژدها دهان گشود
زمین و آسمان ز هم گسیخت

ستاره خوشه‌خوشه ریخت
و آفتاب در کبودِ دره‌های آب غرق شد. (*تاسیان*، زندگی، ص۱۸۵)

در *تاسیان* نیز همانند *سیاه‌مشق* استفاده از هجای کشیده در انتهای مصراع، مورد توجّه شاعر و مشخّصهٔ سبکی اوست؛ ضمن اینکه در شعر نیمایی با توجّه به آزادی عملی که شاعر دارد، نحوهٔ پایان‌بندی مصراع از اهمّیّت خاصی برخوردار است[۱] و از سوی دیگر استفاده از هجای کشیده در انتهای مصراع یکی از راه‌های جلوگیری از سقوطِ شعر به «بحر طویل»[۲] است. نمونه‌های زیر تأثیر هجای کشیده در نحوهٔ پایان‌بندی مصراع را نشان می‌دهد:

وآنگه که رویی می‌نماید
یا چشم و ابرویی پری‌وار
بازش نمی‌دانند
نقشش نمی‌خوانند
دل می‌گریزانند از او چون وحشتی افتاده در آیینهٔ تار!

هرگز نیامد بر زبانم حرفِ نادلخواه
اما چه گفتم؟ هرچه گفتم، آه
پای سخن لنگست و دستِ واژه کوتاه‌ست
از من به من فرسنگ‌ها راه‌ست ... (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۴)

تمام مصراع‌های دو شعر «در زنجیر» و «ناقوس» با هجای کشیده پایان می‌یابد. در اشعار «سرود رستاخیز»، «هفتمین اخترِ این صبح سیاه»، «شبگیر» و «غروب» نیز به جز

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: مهدی اخوان ثالث، *بدایع و بدعتهای نیما یوشیج*، ص۱۲۵.
۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: مهدی اخوان ثالث، ص۲۷۵-۳۰۳؛ محمدرضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص۵۰۱- ۵۱۸؛ شمس لنگرودی، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج ۱، ص۲۵۵.

یک مصراع، سایر مصراع‌ها با هجای کشیده به پایان می‌رسد.

شعر «گریز» ۱۹ مصراع دارد که ۱۶ مصراع آن با هجای کشیده به پایان می‌رسد و از ۲۱۰ هجای این شعر، ۴۰ هجا (تقریباً ۲۰ درصد) کشیده است، که از این میان ۳۱ هجای کشیده در بخش انتهایی مصراع‌ها قرار گرفته است. وجود چند هجای کشیدهٔ پشت سر هم در مصراع‌های مختلف، ضمن ایجاد پیوستگی در محور عمودی، به کل شعر نیز ریتمی سنگین، آهنگین و هماهنگ می‌دهد که متناسب با فضای معنایی شعر نیز هست.

۲. تغییر کمیت واکه

اگرچه عروض فارسی بر پایهٔ کمیت هجاست[۱]، اما ضرورت رعایت وزن در شرایط خاص موجب تغییر کمیت واکهٔ «بلند» به «کوتاه» یا برعکس می‌شود، که بر این اساس کمیت آن هجا نیز تغییر می‌کند.[۲] تعداد تغییر کمیت واکه در یک شعر به وزن آن یعنی به نسبت تعداد و ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند بستگی دارد.[۳] به این نمونه‌ها توجه کنید:

ای عشق تو ما را به کجا می‌کشی ای عشق
جز محنت و غم نیستی اما خوشی ای عشق
این شوری و شیرینی من خود ز لب توست

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: پرویز خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۱۳۹.

۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: پرویز خانلری، وزن شعر فارسی، ص۱۴۴؛ *تاریخ زبان فارسی*، ج اول، ص۶۱؛ ابوالحسن نجفی، «اختیارات شاعری»، *جنگ اصفهان*، ص۱۶۱؛ ابوالحسن نجفی، «تغییر کمیت مصوت‌های فارسی»، *نشر دانش*، ص۸؛ ابوالحسن نجفی، «وزن شعر فارسی»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ص۲۴؛ عظیمی، ص۱۰۲.

۳. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: عظیمی، ص۱۱۲.

صدبار مرا می‌پزی و می‌چشی ای عشق (*سیاه‌مشق*، مرغِ چمنِ آتش، ص۱۸۴)

شکفتی چون گل و پژمردی از من
خزانم دیدی و آزردی از من

بد آوردی، وگرنه با چنین ناز
اگر دل داشتم می‌بردی از من (*سیاه‌مشق*، بی‌دل، ص۳۲۵)

ــ ای غم! نمی‌دانم
روزِ رسیدن روزی گام که خواهد بود
اما درین کابوسِ خون‌آلود
در پیچ و تابِ این شبِ بن‌بست
بنگر چه جان‌های گرامی رفته‌اند از دست! (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۶)

ــ آری چنین بودند
آن زنده‌اندیشان که دست مرگ را بر گردن خود شاخِ گل کردند
و مرگ را از پرتگاهِ نیستی تا هستیِ جاوید پل کردند. (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۶)

در عروض فارسی کمیت واکهٔ /â/ تغییر نمی‌کند و همیشه «بلند» است، مگر پیش از همخوان /n/ ، امّا در شعر «دیوار» واژهٔ /gâli/ که نامی غیرفارسی است، استثناناً تغییر کمیت واکهٔ /â/ دارد و در واقع نزدیک به /gali/ تلفظ می‌شود، چیزی شبیه به نام /goli/ در زبان فارسی:

پشت این کوهِ بلند
لب دریای کبود
دختری بود
که من

سخت می‌خواستمش
و تو گویی که *گالی*
آفریده شده بود
که منش دوست بدارم پرشور
و مرا دوست بدارد شیرین... (*تاسیان*، دیوار، ص۹۴)

همان طور که در نمونهٔ پیش ذکر شد، در تقطیع عروضی اگر پس از واکهٔ /â/ همخوان /n/ باشد، واکهٔ /â/ تغییر کمیت می‌دهد، امّا برای رعایت وزن باید این واکه را در واژهٔ /ensân/' از مصراع سوم بند دوم شعر «بر سوادِ سنگ‌فرشِ راه» همچنان بلند ادا کرد و هجای /sân/ را کشیده به حساب آورد[۱]:

با تمامِ خشم خویش
با تمامِ نفرتِ دیوانه‌وار خویش
می‌کشم فریاد:
ای جلاد!
ننگ باد!

آه، هنگامی که یک انسان
می‌کُشد انسانِ دیگر را
می‌کُشد در خویشتن
انسان بودن را. (*تاسیان*، بر سوادِ سنگ‌فرشِ راه، ص۸۹)

۱. نمونه‌های زیادی از این تغییر کمیت را در شعر کلاسیک فارسی می‌توان برشمرد، از آن جمله در *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی در واژه‌هایی نظیر «خواندند»، «بنشاندند» و ... : ستم‌دیده را پیشِ او خواندند / بر نامدارانش بنشاندند، *شاهنامه*، ج اول، ص۶۲.

همسانی در سطح هجا

در این بخش، همسانی‌هایی را که بر «اساس الگوی هجا»[۱] در بافت موسیقایی شعر ایجاد می‌شود بررسی می‌کنیم.

۱. واج‌آرایی

تکرار و تناسب واج‌ها که، در علم بدیع صنعت واج‌آرایی نامیده شده است، از کارآمدترین ابزارها در ارتقای موسیقایی شعر است و در بادی امر استفاده از آن سهل و ساده می‌نماید، اما به کارگیری مستحسن این ابزار ظرافت‌های خاص خود را دارد و هر تکرار و تناسبی ضرورتاً موجب غنای موسیقی شعر نمی‌شود. در واج‌آرایی آنچه از تعداد تکرار یک یا چند واج مهم‌تر است، جایگاه تکرار واج‌هاست و تکرار بی‌جای واج‌ها هرآینه سقوط موسیقایی شعر را در پی دارد؛ این مسئله به‌ویژه در تکرار زیاد واج‌های انفجاری یا انفجاری- سایشی خود را بیشتر نشان می‌دهد.

واج‌آرایی سکه‌ای رایج در سرتاسر مجموعه اشعار سایه است و کمتر مصراعی را می‌توان یافت که فاقد این ویژگی باشد، امّا آنچه در این درباره اهمیت دارد به کارگیری ظریف و مقتصدانهٔ این ابزار در شعر است که در این دو مجموعه به‌خوبی رعایت می‌شود.[۲] توجه به عدم تکرار زیاد یک واج، موسیقی چندصدایی در شعر سایه ایجاد می‌کند.

ویژگی دیگر واج‌آرایی شعر سایه در این است که تکرار واج‌ها همانند غزل‌های حافظ بیشتر در ابتدای هجاها صورت می‌گیرد[۳] و به همین لحاظ این تکرارها در

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, p. 89.

۲. مهدی اخوان ثالث در این باره معتقد است: «یکی از خصیصه‌های برجستهٔ شعر سایه، زیبایی و سلامت و خوش‌آهنگی و بجا نشاندن الفاظ و مهارتی است که وی در به کار بردن مناسب و دلنشین آنها دارد.»؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شمس لنگرودی، ج ۲، ص۱۴۹.

۳. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: عظیمی، ص۸۳-۸۶

زنجیرهٔ گفتار بهتر شنیده می‌شود و حضوری مؤثّرتر دارد. به نمونه‌هایی از واج‌آرایی در مجموعهٔ *سیاه‌مشق* توجه کنید:

تکرار واج‌های /z/ و /s/:

از بزمِ سیه‌دستان هرگز قدحی مستان
زهرست اگر آبی در کام چکانندت (*سیاه‌مشق*، چشمهٔ خارا، ص ۲۴۰)

تکرار واج‌های /q/ و /â/:

قصورِ عقل کجا و قیاسِ قامت عشق
تو هر قبا که بدوزی به قدرِ ادراک‌ست (*سیاه‌مشق*، پژواک، ص ۱۵۴)

در شعر نیمایی، واج‌آرایی این ظرفیت را می‌یابد، که همپای کلام فراتر از مصراع در محور عمودی بند نیز گسترش یابد:

تکرار واج‌های /z/، /x/، /n/ و /i/:

آه، ای آزادی
دیرگاهی‌ست که از اندونزی تا شیلی
خاکِ این دشتِ جگرسوخته با خون تو می‌آمیزد
دیرگاهی‌ست که از پیکرِ مجروحِ فلسطین شب و روز
خون فرومی‌ریزد
و هنوز از لبنان
دود برمی‌خیزد. (*تاسیان*، دیباچهٔ خون، ص ۱۷۰)

تکرار واج‌های /â/، /d/ ، /n/ ، /m/ و /r/:

زمانِ بی‌کرانه را
تو با شمارِ گامِ عمرِ ما مسنج
به پای او دمی‌ست این درنگِ درد و رنج. (*تاسیان*، زندگی، ص ۱۸۷)

نکتهٔ جالب در نمونهٔ بالا این است که تمام تکرارهای واج /â/ در هجاهای باز اتفاق افتاده است.

یکی دیگر از ویژگی‌های واج‌آرایی در مجموعهٔ اشعار سایه، تکرار واج در شعاع همسایگی نزدیک به هم یا به اصطلاح «جادوی مجاورت»[۱] است که موجب برجستگی آن واج در مصراع می‌شود.[۲] به این نمونه‌ها توجه کنید:

نمی‌رود ز سرم این خیال خون‌آلود
که داس حادثه در قصد ارغوان منست (*سیاه‌مشق*، هم‌آشیان، ص۲۴۱)

آن شد که سر به شانهٔ شمشاد می‌گذاشت
آغوشِ خاک و بی‌کسی نسترن بگو (*سیاه‌مشق*، غروبِ چمن، ص۲۲۵)

تو از هزاره‌های دور آمدی
درین درازنای خون‌فشان
به هر قدم نشان نقش پای توست
درین درشتناک دیولاخ
ز هر طرف طنین گام‌های ره‌گشای توست
بلند و پستِ این گشاده‌دامگاه ننگ و نام
به خون‌نوشته نامهٔ وفای توست
به گوشِ بستون هنوز
صدای تیشه‌های توست. (*تاسیان*، زندگی، ص۱۸۶)

۲. قافیهٔ درونی

قافیهٔ درونی یکی دیگر از همسانی‌های در سطح هجا و یک عنصر قرینه‌ساز است که

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شفیعی کدکنی، «جادوی مجاورت»، *بخارا*، ص۱۶-۲۶.
۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: عظیمی، ص۱۲۰.

در شعر عروضی، معمولاً در نقاطی با قابلیت تقارن بالاتر به ویژه در اوزان دوری یا انتهای ارکان همسان شکل می‌گیرد و در این حالت موسیقی شعر را به الگوی وزنی آن نزدیک می‌کند اما، استفادهٔ شاعر از قافیهٔ درونی در نقاط غیرمتقارن، لاجرم در نظام موسیقایی شعر نسبت به الگوی وزنی آن تغییر ایجاد می‌کند.

سایه در شعر خود از این عنصر موسیقایی نیز بهره می‌برد، اما استفاده از آن همانند واج‌آرایی، عمومی و فراگیر نیست. به این نمونه‌ها از مجموعهٔ *سیاه‌مشق* توجه کنید:

یک عمر غمت خوردم تا در برت آوردم
گر جان بدهند ای غم از من نستانندت (*سیاه‌مشق*، چشمهٔ خارا، ص۲۴۰)

نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار
دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند (*سیاه‌مشق*، در کوچه‌سار شب، ص۷۹)

در مجموعهٔ تاسیان نیز مواردی از قافیهٔ درونی را می‌توان دید، اما بسامدِ آن مانند مجموعهٔ سیاه‌مشق نیست. به این نمونه‌ها توجه کنید:

وینک اینجا من
با تلاشِ طاقت رنج‌آزمای خویش
چشم می‌پایم برای تو
شادی فردای خندان را
کودک من، کودک شیرین. (*تاسیان*، دید، ص۷۳)

تو بخوان نغمهٔ ناخواندهٔ من
ارغوان، شاخهٔ همخونِ جداماندهٔ من. (*تاسیان*، ارغوان، ص۱۷۸)

موسیقی کناری

یکی از مختصات شعر سایه، صرف‌نظر از انواع قالب‌های آن، توجه به موسیقی کناری و پایان‌بندی جملات است که، در اینجا به آن خواهیم پرداخت.

۱. قافیه و ردیف

مبنای بحث قافیه در اینجا، همان تعریفی است که قدما ارائه کرده‌اند[۱] و سایر تقارن‌ها و تشابه‌های صوتی و موسیقایی در واژهٔ پایانی مصراع‌ها را در بخش همسانی در سطح هجا بررسی می‌کنیم. قافیه و ردیف به عنوان دو عنصر موسیقایی با ویژگی‌های خاص نظیر تکرار، تناسب و تقارن، نقش مؤثّری در استحکام موسیقایی شعر دارند.[۲]

سیاه‌مشق شامل ۱۳۸ غزل است که از ۳۸ بن قافیهٔ مختلف تشکیل شده و این نشان‌دهندهٔ تنوع در قافیهٔ غزل‌های آن است. در ۵۰ درصد از غزل‌ها، قافیهٔ بیت نخست در دیگر ابیات به‌ویژه در بیت آخر یا بیت دوم تکرار می‌شود که، رسمی کهن در غزل است و سایه به آن وفادار مانده است. ۷۱ درصد از غزل‌ها مردِف و ۴۶ درصد از قافیهٔ غزل‌ها مقید است و این در حالی است که ۲۳ درصد از ردیف‌ها بیش از یک واژه دارد (حتی در اوزان مسدّس). به نمونه‌های زیر توجه کنید:

دل می‌ستاند از من و جان می‌دهد به من
آرام و جان و کامِ جهان می‌دهد به من (*سیاه‌مشق*، شرم و شوق، ص۶۳)

ای عشق همه بهانه از توست
من خاموشم این ترانه از توست (*سیاه‌مشق*، بهانه، ص۷۵)

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۲۳.
۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص۶۱-۱۰۲ و ص۱۲۳-۱۶۱.

خداوندا دلی دریا به من ده
در او عشقی نهنگ‌آسا به من ده (*سیاه‌مشق*، نقشِ دیگر، ص۱۲۶)

۲۶ درصد از قافیه یا ردیف غزل‌های مجموعهٔ سیاه‌مشق شامل ضمیر اول شخص یا دوم شخص است که با توجه به تکرار آن در تمام ابیات غزل، عمق عاطفی غزل را گسترش می‌دهد؛ زیرا با توجه به ساختار جملات یا شاعر با مخاطب مستقیم گفت‌وگو می‌کند، یا از زبان او سخن می‌گوید. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

نشود فاش کسی آنچه میانِ من و توست
تا اشاراتِ نظر نامه‌رسان من و توست (*سیاه‌مشق*، زبانِ نگاه، ص۵۳)

تا تو با منی زمانه با من است
بخت و کامِ جاودانه با من است (*سیاه‌مشق*، ترانه، ص۷۱)

همچنان که در موضوع کمیت هجا اشاره شد، در شعر نیمایی با توجه به آزادی عملی که شاعر دارد، نحوهٔ پایان‌بندی مصراع از اهمیت خاصی برخوردار است که، بی‌توجهی به آن سقوطِ بی‌گمان شعر را در پی خواهد داشت. در این قالب، شاعر می‌تواند با ابزارهایی نظیر: استفاده از هجای کشیده در پایان مصراع، انواع زحافات و قافیه، فراز و فرود جمله و نحوهٔ پایان‌بندی مصراع را کنترل کند.

سایه در اشعار نیمایی خود با شناخت از کاربرد این سه ابزار، از آن به‌خوبی بهره می‌گیرد که، نمونه‌هایی از آن در بخشِ کاربردِ هجای کشیده بیان شد و در اینجا به دو ابزار دیگر یعنی زحافات و قافیه می‌پردازیم.[۱]

---

۱. مهدی اخوان ثالث در نقدی بر اشعار نیمایی هـ. الف. سایه به پایان‌بندی مناسب مصراع‌ها به صورت گذرا اشاره می‌کند و معتقد است سایه قواعد پایان‌بندی را به درستی دریافته و در اشعار خود به کار گرفته است؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: شمس لنگرودی، ج ۲، ص۱۴۹؛ نمونه‌های ارائه‌شده در مقالهٔ حاضر نیز به صورت عینی مؤیّد نظر اخوان ثالث است.

زحافات با تغییری یا تغییراتی براساس اصول عروضی در بحور اصلی و سالم ایجاد می‌شود[۱] و به سبب همین تغییر یا تغییرات، هرگونه زحافی به خودی خود مانعی در تکرار تسلسلی ریتم ارکان است و از این ویژگی می‌توان برای پایان‌بندی مصراع استفاده کرد؛ البته شدّت و ضعف این ویژگی به ساختار هر زحاف بستگی دارد.

استفاده از زحافات و تنوع آن در مجموعهٔ *تاسیان* مشهود است؛ برای مثال در پایان‌بندی مصراع اشعار در بحر مضارع از ۱۸، هزج ۱۵، رمل مخبون ۱۱، رمل ۱۰ و مجتثّ ۷ زحاف مختلف استفاده شده است.

گذشته از *سیاه‌مشق* که شامل اشعار کلاسیک سایه است و همچنین اشعار چهارپاره و ترکیبی در *تاسیان* که وجود قافیه الزامی است، دیگر اشعار سایه نیز قافیه‌مدار است و شاعر به جز چند شعر، همواره از قافیه به عنوان یکی از مهم‌ترین عنصر موسیقایی و پیونددهنده در دو محور افقی و عمودی بهره می‌برد و معمولاً در هر بند از شعر حداقل یک قافیه را به خدمت می‌گیرد:

ارغوان! شاخهٔ همخونِ جداماندهٔ من
آسمانِ تو چه رنگ‌ست امروز؟
آفتابی‌ست هوا؟
یا گرفته‌ست هنوز؟ (*تاسیان*، ارغوان، ص۱۷۵)
هرگز نیامد بر زبانم حرفِ نادلخواه
اما چه گفتم؟ هرچه گفتم، آه
پای سخن لنگ‌ست و دستِ واژه کوتاه‌ست
از من به من فرسنگ‌ها راه‌ست. (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۴)

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: خواجه نصیرالدین طوسی، ص ۵۳؛ شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، ص ۴۷.

یکی از بهترین نمونه‌های پیوند و استحکام موسیقایی قافیه‌ها در بندهای مختلف، شعر «کابوس» است، که در جدول ۲، نحوهٔ ارتباط آخرین واژهٔ مصراع‌های این شعر نشان داده شده است:

می‌پرد نیلِ شب از خاکسترِ سردِ سُحر
وز نهفتِ این مه‌آلودِ عبوس
می‌تراود صبحِ رنگ‌آور.

واپسین فریادِ مرغِ حق
می‌چکد با لخته‌های خون
روی خاکستر.

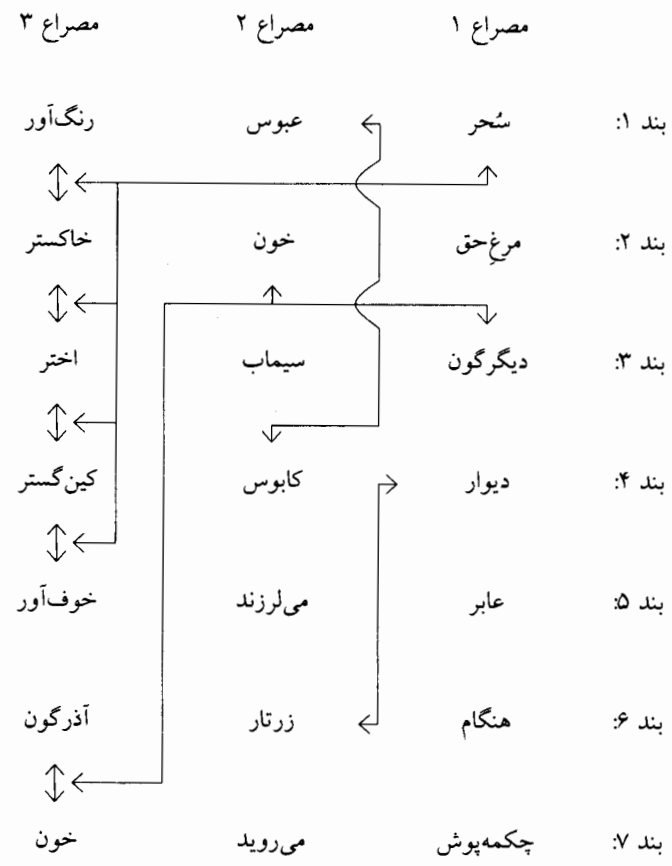
وز هراسِ روزِ دیگرگون
می‌تپد چون چشمهٔ سیماب
چشمِ هر اختر.

روی هر دیوار
ایستاده سایه‌ای چون وحشتِ کابوس
کور و کین‌گستر.

وز صدای پای هر عابر
در سکوتِ پرهراسِ خویش می‌لرزد
سایه‌های شومِ خوف‌آور...

در همین هنگام
از سپهرِ نیلیِ زرتار
می‌تراود صبحِ آذرگون.

زیرِ پای مردِ چکمه‌پوش
چوبه‌های دار می‌روید
می‌شکوفد خون. (*تاسیان*، کابوس، ص۸۷)



جدول ۲. نحوهٔ ارتباط موسیقایی آخرین واژهٔ مصراع‌های شعرِ کابوس

در برخی از شعرهای کوتاهِ *تاسیان* نیز قافیه همچنان حضور دارد:

یادها انبوه شد
در سرِ پُرسرگذشت
جز طنینِ خستهٔ افسوس نیست
رفته‌ها را بازگشت. (*تاسیان*، زندگی‌نامه، ص۱۳۴)

۲. همسانی در آخرین واژه‌ها

در برخی اشعار *تاسیان*، اگرچه مصراع‌ها فاقد قافیه‌اند، ولی آخرین واژهٔ مصراع‌ها در سطح هجا، همسانی‌هایی با هم دارد؛ برای مثال هجای پایانی دو مصراع اول شعر «بیرون‌شد از گمار» از نوع cvcc بوده و در واکهٔ /a/ و آخرین واج (/t/) همسان‌اند:

راه در جنگلِ اوهام گُم‌ست
سینه بگشای چو دشت
اگرت پرتوِ خورشید حقیقت باید. (*تاسیان*، بیرون‌شد از گُمار، ص۱۶۶)

در بند دوم از شعر «غروب» آخرین واژهٔ مصراع‌ها به جای همسانی معمول در انتهای هجا و ایجاد قافیه، واج‌آرایی دارند؛ به این ترتیب در اینجا موسیقی کناری با واج‌آرایی شکل گرفته و البته این واج‌آرایی موجب پیوند و آمیختگی موسیقی درونی و کناری نیز شده است:

و هنگامی که برمی‌گشت
کلاغی خسته سوی آشیانِ خویش
غم‌آور بر سرِ آن شاخه‌های خشک
فروغِ واپسینِ خندهٔ خورشید
شد خاموش. (*تاسیان*، غروب، ص۸۵)

در بند زیر از شعر «تصویر» ضمن اینکه هر سه مصراع با هجای کشیده پایان می‌یابد، هر سه هجا، واکهٔ /a/ دارد و در مصراع‌های دوم و سوم نیز اولین همخوان پس از واکهٔ (/r/) همسان است:

آه، هرگز صد عکس
پر نخواهد کرد
جای یک زمزمهٔ ساکتِ پا را بر فرش. (*ناسیان*، تصویر، ص۱۸۱)

موسیقی معنوی

موسیقی معنوی عبارت است از نظام ارتباطی و نسبت موسیقایی میان عناصر معنایی شعر اعم از تشابه‌ها یا تضادهای معنایی. در شعر سایه از میان مقوله‌های مختلف موسیقی معنوی، سه مقولهٔ «متناقض‌نما»[۱]، «منطقِ گفت‌وگویی»[۲] و «ایهام»[۳] را که از اهمیت زیادی برخوردارند، دنبال می‌کنیم.

۱. متناقض‌نما

عبارت متناقض‌نما خواه یک جمله باشد یا یک «ترکیب متناقض»[۴]، به لحاظ ایجادِ حرکت نوسانی دائمی ذهن میان دو قطب متضاد، فضایی فرامنطق و ابهام‌زا با حداکثر عادت‌زدایی[۵] می‌آفرینند که، یکی از غیرمنتظره‌ترین و جذاب‌ترین نسبت‌های موسیقایی

---

۱. Paradox؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 140.؛ همچنین نگاه کنید به: شفیعی کدکنی، *شاعر آینه‌ها*، ص۵۴-۶۰.

۲. Dialogism؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 230؛ همچنین نگاه کنید به: تزوتان تودوروف، *منطق گفت‌وگویی* میخاییل باختین، ص ۸

۳. شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، ص ۳۵۵.

۴. Oxymoron؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 140.

۵. Defamiliarization؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 274.

در نظام معنایی شعر و یکی از شاخص‌های پویایی شعر است. در شعر سایه نمونه‌های زیبایی از متناقض‌نما را می‌توان دید که، در ادامه به آن می‌پردازیم:

شکسته‌وارم و دارم دلی درست هنوز
وفا نگر که دلم پای‌بستِ توست هنوز (*سیاه‌مشق*، درستِ شکست، ص۱۹۴)

نگاهت می‌کنم خاموش و خاموشی زبان دارد
زبانِ عشق در چشم‌ست و چشم از دل نشان دارد

چو هم‌پروازِ خورشیدی مکن از سوختن پروا
که جفتِ جانِ ما در باغِ آتش آشیان دارد (*غزل*، در باغِ آتش، منتشر نشده)

پدرم گفت چراغ
و شب از شب پُر شد
من به خود گفتم یک روز گذشت
مادرم آه کشید
زود برخواهد گشت. (*تاسیان*، تاسیان، ص۱۸۹)

در بند بالا، انباشت چیزی از عین خودش، جمله‌ای فرامنطق و متناقض‌نماست.

ای جنگل ای پیر!
بالندهٔ افتاده، آزاد زمین‌گیر! ... (*تاسیان*، مرثیهٔ جنگل، ص۱۴۰)

ای آزادی!
آیا
با زنجیر
می‌آیی؟ ... (*تاسیان*، آزادی، ص۱۶۰)

یکی از بدیع‌ترین نمونه‌های متناقض‌نما در تقابل موسیقی و معنای شعر «پند رودکی» رخ داده است:

گفتم اگر پدر نتوانست یا نخواست
من
هموار کرد خواهم گیتی را
فرزندِ من به عُجبِ جوانی تو این مگوی
من خواستم ولی نتوانستم
تا خود چه خواهی و چه توانی. (*تاسیان*، پند رودکی، ص۱۸۲)

تضاد موسیقایی مصراع سوم شعر که، تضمینی از شعر معروف رودکی است[۱] و در آن ترتیب ارکان جمله مطابق معمول نیست، با دیگر مصراع‌ها که از نحو طبیعی امروزی برخوردارند، فضای آرکائیک[۲] آن را برجسته‌تر و عادت‌زدایی آن را پُررنگ‌تر می‌کند؛ از سوی دیگر موسیقی ناهموار مصراع«هموار کرد خواهم گیتی را» دقیقاً در تضاد با معنای آن، به زبان بی‌زبانی می‌گوید: «گیتی‌ست، کی پذیرد همواری».[۳]

۲. منطق گفت‌وگویی

یکی دیگر از مقوله‌های موسیقی معنوی، گفت‌وگوی منطقی است که به نوعی نمایانگر میزان پیوندهای یک شعر نیز هست. هر اثر زبانی نسبت به دیگر آثار در نوعی روابط معناشناختی قرار دارد، روابطی که از آن به منطق گفت‌وگویی یاد می‌شود. در یک موضوع مشخص، هر اثر زبانی ناچار در گفت‌وگو با آثارِ زبانی متقدّم، معاصر و متأخّر

---

۱. مصراعِ رودکی چنین است: «همموار کرد خواهی گیتی را»؛ مراجعه شود به: رودکی سمرقندی، ص ۱۱۱.

۲. Archaic؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 10.

۳. در این بیت رودکی، موسیقی ناهموار مصراع اول (هموار کرد خواهی گیتی را) در واقع، نقش برائت استهلالی نیز برای مصراع دوم (گیتی‌ست، کی پذیرد همواری) دارد.

خود و به‌مثابهٔ امتدادی از یک مکالمه و گفت‌وگوست.[۱] با استفاده از مقولهٔ روابط بینامتنی[۲] و اینکه متون مختلف به‌ویژه در موضوعات مشترک، همواره با یکدیگر در ارتباط و گفت‌وگوند، می‌توان به بررسی شبکهٔ ارتباط‌های معنایی میان یک متن با متون دیگر (بیرونی) و همچنین شبکهٔ ارتباط‌های معنایی در بخش‌های مختلف یک متن (درونی) پرداخت.[۳]

در ادامه، شعر سایه را از دو منظر گفت‌وگو با حافظ به عنوان شبکهٔ بیرونی و گفت‌وگوهای *سیاه‌مشق* و *تاسیان* به عنوان شبکهٔ درونی، بررسی می‌کنیم.

گفت‌وگوی بیرونی: گفت‌وگو با حافظ

یکی از ویژگی‌های شعر سایه، گفت‌وگو با حافظ است اما، توجه به این نکته مهم است که، وجود اصطلاح، ترکیب یا مصراعی از حافظ در شعر سایه معمولاً یک تضمین صرف نیست، بلکه یک گفت‌وگو با تمام مختصات و ویژگی‌های آن و بر اساس نگاه تازه، رویکرد متفاوت، دیدگاه فکری و خاستگاه اجتماعی سایه است. به این نمونه‌ها توجه کنید:

۱. درد نیست/هست، طبیب هست/نیست:

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد
ای خواجه درد نیست وگرنه طبیب هست (*حافظ به سعی سایه*، ص۱۴۲)

عاشق منم که یار به حالم نظر نکرد
ای خواجه درد هست ولیکن طبیب نیست (*سیاه‌مشق*، بی‌نشان، ص۶۲)

---

۱. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: تزوتان تودوروف، ص ۱۶۳.

۲. Intertextuality؛ برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: Abrams, p. 285.

۳. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به: میخاییل باختین، *تخیل مکالمه‌ای*، ص ۵۳۸.

۲. حلقهٔ اقبالِ ناممکن/محرومان نجنبانی/بجنبانیم:

خیالِ چنبرِ زلفش فریبت می‌دهد حافظ
نگر تا حلقهٔ اقبالِ ناممکن نجنبانی (*حافظ به سعی سایه*، ص۵۴۴)

به دستِ رنج هر ناممکنی ممکن شود آری
بیا تا حلقهٔ اقبال محرومان بجنبانیم (*سیاه‌مشق*، در پردهٔ خون، ص۱۴۹)

۳. اسب و قبا می‌فرستمت/رسم:

حافظ سرودِ مجلسِ ما ذکرِ خیر توست
بشتاب هان که اسب و قبا می‌فرستمت (*حافظ به سعی سایه*، ص۱۷۰)

دردِ برهنگانِ جهانم به ره کشید
هرگز نخواستم که به اسب و قبا رسم (*سیاه‌مشق*، چراغِ صاعقه، ص۱۵۷)

۴. حاصلِ کون و مکان این‌همه نیست/هست:

حاصلِ کارگه کون و مکان این‌همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این‌همه نیست (*حافظ به سعی سایه*، ص۱۵۳)

باده پیش آر که در پای تو درخواهم باخت
حاصلِ کارگه کون و مکان ای ساقی (*سیاه‌مشق*، جان ای ساقی، ص۱۸۶)

۵. آدمی دیگر، عالمی دیگر:

آدمی در عالمِ خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی (*حافظ به سعی سایه*، ص۵۴۰)

ــ درد از نهادِ آدمیزادست!
آن پیرِ شیرین‌کارِ تلخ‌اندیش
حق گفت، آری «آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست»، امّا

این بندیِ آز و نیازِ خویش
هرگز تواند ساخت آیا عالمی دیگر؟
یا آدمی دیگر؟ (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۵)

در مجموعهٔ *تاسیان*، سرتاسر شعر «شادباش» گفت‌وگو با حافظ است و کاملاً بر این اساس سروده شده است؛ در این شعر که ساختاری شبیه ترکیب‌بند اما، در قالب نیمایی دارد (پایان‌بخش هر بند، مصراعی در وزن«مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع»، با هجای قافیهٔ /ar'/ و ردیف «آمد» است) که هر یک از این مصراع‌ها در واقع گفت‌وگویی است با غزلی از حافظ با مطلع:

بر سر آنم که گر ز دست برآید
دست به کاری زنم که غصه سر آید (*حافظ به سعی سایه*، ص۳۰۳)

یکی از قالب‌هایی که منطق گفت‌وگویی در آن بارز است، مثنوی «ساقی‌نامه» است.[۱] سایه نیز در مثنوی ساقی‌نامهٔ خویش با حافظ و دیگر ساقی‌نامه‌ها گفت‌وگو دارد.[۲]

گفت‌وگوی درونی

در این بخش، به نمونه‌هایی از شبکهٔ ارتباط معنایی میان اشعار سایه و گفت‌وگوهای آن می‌پردازیم:

---

۱. اساساً انواع ادبی که براساس موضوع طبقه‌بندی شده‌اند نظیر: حبسیه، شکواییه، مرثیه، مفاخره، مناظره، مدیحه، هجویه، اخوانیات، شهرآشوب و ... وجه منطق گفت‌وگویی برجسته‌ای دارند.

۲. سایه در مثنوی«بانگ نی» (منتشر نشده) نیز با *مثنوی معنوی* منطق گفت‌وگویی دارد:

باز بانگی از نیستان می‌رسد غم به دادِ غم‌پرستان می‌رسد
بشنوید این شرحِ هجران بشنوید با نیِ نالنده همدستان شوید ...

۱. «خونِ بلبل» در اسفند ۱۳۵۸ خبر از تحقّق وعده‌ای می‌دهد که، «بهار غم‌انگیز» در فروردین سال ۱۳۳۳ داده است:

اگر خود عمر باشد سر برآریم
دل و جان در هوای هم گماریم

میانِ خون و آتش ره گشاییم
ازین موج و ازین طوفان برآییم ... (*سیاه‌مشق*، بهارِ غم‌انگیز، ص۲۷۵)

نگفتم که یک روز سر برکنیم
جهان را به آیین دیگر کنیم

به آیینِ دیگر برآرد بهار
گلی بی‌غبارِ غمِ روزگار ... (*سیاه‌مشق*، خونِ بلبل، ص۲۹۴)

۲. تمام ابیات دو غزل«در کوچه‌سارِ شب» و «سماعِ سرد» که، «وحدت موضوعی»[۱] نیز دارند، با یکدیگر در گفت‌وگوست:[۲]

درین سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند
به دشت پرملالِ ما پرنده پر نمی‌زند
یکی ز شب‌گرفتگان چراغ برنمی‌کند
کسی به کوچه‌سارِ شب درِ سحر نمی‌زند

نشسته‌ام در انتظارِ این غبارِ بی‌سوار
دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند ... (*سیاه‌مشق*، در کوچه‌سارِ شب، ص۷۹)

---

۱. اغلبِ غزل‌های سایه از ساختارِ عمودی مستحکم و وحدت موضوعی برخوردار است.

۲. همچنین غزل‌هایی که در «زمینِ مشترک» سروده شده‌اند، نظیر: «آخر دل‌ست این» و «چندین‌هزار امید بنی‌آدم»، «شبیخون»، «جان ای ساقی» و «هست ای ساقی»، «مرغِ دریا» و «خواب و خیال» نیز وجه گفت‌وگویی آشکاری دارند.

درین سرای بی‌کسی، اگر سری درآمدی
هزار کاروانِ دل ز هر دری درآمدی

ز بس که بال زد دلم به سینه در هوای تو
اگر دهان گشودمی کبوتری درآمدی

سماعِ سردِ بی‌غمان خمارِ ما نمی‌بُرد
به‌سان شعله کاشکی قلندری درآمدی ... (*سیاه‌مشق*، سماعِ سرد، ص۲۱۴)

۳. ناروایی خلاف انتظار:

گفتم طبیبِ اینِ دلِ بیمار آمده‌ست
ای وای بر من و دلِ من، قاتل‌ست این (*سیاه‌مشق*، آخر دل‌ست این، ص۴۵)

گفتم که مژده‌بخشِ دلِ خرم‌ست این
مست از درم درآمد و دیدم غم‌ست این (*سیاه‌مشق*، چندین هزار امیدِ بنی‌آدم، ص۲۳۵)

دیدی آن یار که بستیم صد امّید در او
چون به خونِ دلِ ما دست گشود ای ساقی (*سیاه‌مشق*، شبیخون، ص۱۴۰)

۴. روز موعود:

هزار سال درین آرزو توانم بود
تو هر چه دیر بیایی هنوز باشد زود

تو سخت ساخته می‌آیی و نمی‌دانم
که روزِ آمدنت روزی که خواهد بود ... (*سیاه‌مشق*، نقشِ پرنیان، ص۱۸۲)

همان یگانهٔ حسنی اگرچه پنهانی
و گر دوباره برآیی هزار چندانی

چه مایه جان و جوانی که رفت در طلبت
بیا که هر چه بخواهی هنوز ارزانی ... (*سیاه‌مشق*، نقشِ پرنیان، ص۲۵۱)

ــ ای غم! نمی‌دانم
روزِ رسیدن روزیِ گامِ که خواهد بود
اما درین کابوسِ خون‌آلود
در پیچ و تابِ این شبِ بن‌بست
بنگر چه جان‌های گرامی رفته‌اند از دست! (*تاسیان*، آوازِ غم، ص۱۹۶)

۳. ایهام

اشعار سایه اعم از کلاسیک یا نو بیانی پیچیده و دشوار ندارد و با مخاطب، ساده و صمیمی روبه‌رو می‌شود؛[۱] بنابراین اساساً مجالی برای آرایه‌های پیچیدهٔ معنایی یا لفظی باقی نمی‌ماند و طبیعی است که انتظار شمار زیاد صنایع بدیعی مانند ایهام را نداشته باشیم.[۲]

دو نمونه از ایهامِ شعر سایه در زیر آمده است:

از روی تو دل کندم آموخت زمانه
این دیده از آن روست که خونابه‌فشان‌ست (*سیاه‌مشق*، هنرِ گامِ زمان، ص۱۷۲)

با همتِ والا که برد منتِ فردوس
از حور چه گویی که نه از اهلِ قصوریم (*سیاه‌مشق*، روشنِ گویا، ص۱۹۹)

با توجه به یافته‌های این تحقیق، به‌وضوح می‌توان دید که، شعر سایه از دقایق و

---

۱. به نظر می‌رسد دلایل اصلی سریان اشعار سایه در ذهن و زبان طبقات مختلف اجتماعی، بیان ساده، موسیقایی و صمیمی آن است که مصادیقی از آن نیز در مقالهٔ حاضر ذکر شد.

۲. از میان آرایه‌های ادبی، واج‌آرایی، تشخیص (Personification) و تشبیه در اشعار سایه پرکاربرد است که، دو مورد آخر موضوع بحث ما نیست.

ظرایف موسیقایی قابل تأمّلی برخوردار بوده و هویت و مختصّات موسیقایی خاص خود را دارد. شناخت قابلیت‌های موسیقایی قالب‌های مختلف شعر فارسی و به کارگیری هنرمندانهٔ آن، ساختار موسیقایی شعر سایه را متکثّر و چندوجهی کرده است. هم از این روست که باید سایه را شاعری مؤلف دانست که، در سایهٔ هیچ شاعر دیگری قرار ندارد.

مجموعه اشعار کلاسیک و نوی سایه همچنان که در دو فضای متفاوت موسیقایی قرار دارند، از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و هم‌افزایی دارند. از سوی دیگر، هم‌گرایی موسیقی و معنا یکی دیگر از وجوه ممتاز اشعار سایه است.

اشعار سایه، صرف‌نظر از قالب آن، عروضی و اکثراً قافیه‌مدار است، با این توجه که، تنوع قافیه در اشعار کلاسیک و بهره‌مندی از انواع همسانی، فراتر از دایرهٔ قافیهٔ سنتی، در پایان‌بندی اشعار نیمایی از ویژگی‌های شعر اوست و نکتهٔ پایانی اینکه، اشعار سایه علاوه بر محور افقی، در محور عمودی نیز از پیوستگی موسیقایی برخوردار است.

منابع

- آرین‌پور، یحیی، *از نیما تا روزگار ما*، زوّار، تهران، ۱۳۷۴.
- ابتهاج، هوشنگ (ه. الف. سایه)، *سیاه‌مشق*، کارنامه، تهران، ۱۳۸۱.
- ــــــــــــــ، *تاسیان*، کارنامه، تهران، ۱۳۸۵.
- ــــــــــــــ، *سراب*، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۳۰.
- ــــــــــــــ، *شبگیر*، زوار، تهران، ۱۳۳۲.
- ــــــــــــــ، *سیاه‌مشق یک*، با مقدمه مرتضی کیوان و محمدحسین شهریار، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۲.
- ــــــــــــــ، *زمین*، نیل، تهران، ۱۳۴۴.
- ــــــــــــــ، *سیاه‌مشق ۲*، زمان، تهران، ۱۳۵۲.
- ــــــــــــــ، *سیاه‌مشق ۳*، توس، تهران، ۱۳۶۴.
- ــــــــــــــ، *یادگار خون سرو*، توس، تهران، ۱۳۶۴.
- ــــــــــــــ، *سیاه‌مشق ۴*، زنده‌رود، تهران، ۱۳۷۱.
- ــــــــــــــ، *آینه در آینه*، به انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی، نشر چشمه، تهران، ۱۳۶۹.
- اخوان‌ثالث، مهدی، *بدایع و بدعتهای نیما یوشیج*، زمستان، تهران، ۱۳۷۶.
- باختین، میخاییل، *تخییل مکالمه‌ای*، ترجمه رؤیا پورآذر، نشر نی، تهران، ۱۳۸۷.
- *ترجمان‌البلاغه*، محمدبن عمر الرادویانی، به تصحیح احمد آتش و انتقاد محمدتقی ملک‌الشعرا بهار، اساطیر، تهران، ۱۳۶۲.
- تودوروف، تزوتان، *منطق گفتگویی میخاییل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷.
- ثمره، یدالله، *آواشناسی زبان فارسی*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۱.
- حق‌شناس، علی‌محمد، *آواشناسی*، آگه، تهران، ۱۳۷۶.
- خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، *دیوان اشعار (حافظ به سعی سایه)*، به تصحیح ه الف. سایه، کارنامه، تهران، ۱۳۸۱.
- خواجه نصیرالدین طوسی، *معیارالاشعار*، تصحیح جلیل تجلیل، جامی و ناهید، تهران، ۱۳۶۹.

- *دره نجفی*، نجفقلی میرزا (آقاسردار)، به تصحیح و تعلیقات حسین آهی، فروغی، تهران، ۱۳۶۲.
- رودکی سمرقندی، *دیوان اشعار*، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی، نگاه، تهران، ۱۳۷۳.
- سعدی شیرازی، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدعلی فروغی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- سلمان ساوجی، *دیوان اشعار*، نسخهٔ مورخ ۸۴۴، شمارهٔ ۴۱۹۰، کتابخانهٔ نور عثمانیه، فیلم شمارهٔ ۳۹۱-۳۹۳، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، «جادوی مجاورت»، *بخارا*، ۱۳۷۶، شمارهٔ ۲، مهر و آبان ۱۳۷۷، ص۱۶-۲۶.
- ــــــــــــــ، *شاعر آینه‌ها*، آگاه، تهران، ۱۳۶۶.
- ــــــــــــــ، *موسیقی شعر*، آگاه، تهران، ۱۳۷۶.
- شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مقابله مدرس رضوی، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۴۶.
- *عروسکخانه*، هنریک ایبسن، ترجمهٔ منوچهر انور، کارنامه، تهران، ۱۳۸۵.
- عظیمی، محمدجواد، *موسیقی شعر حافظ*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۸.
- فردوسی، *شاهنامه*، از روی چاپ مسکو، قطره، تهران، ۱۳۷۵.
- فرزاد، مسعود، «عروض مولوی»، *خرد و کوشش*، دفتر اول، دورهٔ دوم، شیراز، اردیبهشت ۱۳۴۹، ص۱۴۱-۲۲۵.
- *کلیات شمس تبریزی*، مولانا جلال‌الدین محمد مولوی رومی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
- لنگرودی، شمس، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۷.
- ناتل خانلری، پرویز، *تاریخ زبان فارسی*، فرهنگ نشر نو، تهران، ۱۳۸۲.
- ــــــــــــــ، وزن شعر فارسی، توس، تهران، ۱۳۷۳.
- نجفی، ابوالحسن، «اختیارات شاعری»، *جنگ اصفهان*، دفتر دهم، تابستان ۱۳۵۲، ص۱۴۷-۱۸۹.
- ــــــــــــــ، «تغییر کمیت مصوت‌های فارسی»، *نشر دانش*، سال نوزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۱، ص۸-۱۱.
- ــــــــــــــ، «وزن شعر فارسی»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شماره ۸۹ ، ۹۰ اسفند و

فروردین ۸۴-۱۳۸۳، ص۲۲-۳۵.

- همایی، جلال‌الدین، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، هما، تهران، ۱۳۷۷.
- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace College, 1993
- Leech, Geoffery N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1999.

آهنگ در شعرهای سپیدِ احمد شاملو[1]

سعید رضوانی

عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی

احمد شاملو شاعری جوینده بود که جنبه‌های مختلف کار شاعری او در شعر مدرن فارسی، چه در دوران حیات او و چه پس از مرگش، الگوی بسیاری از شاعران تجدّدگرای دیگر قرار گرفته است. مهم‌ترین این جنبه‌ها را به لحاظ جریان‌سازی در شعر مدرن فارسی و تأثیر بر روند تکامل این شعر، یعنی با نظر به نقش شاملو به عنوان الگوی دیگر شاعران، باید سرودن شعر بی‌وزن یا سپید دانست. می‌دانیم که شعر مدرن فارسی در زمینهٔ وزن به ابتکار نیما یوشیج، یعنی حذف شرط متساوی‌الارکان بودن سطرهای شعر با حفظ ترتیب مشخّص هجاهای کوتاه و بلند در سطرهای مختلف، بسنده نکرد و خیلی زود شاعرانی در آن پیدا شدند که وزن را اصولاً مخلّ کار شاعر مدرن می‌دیدند و از این رو آن را به تمامی کنار گذاشتند، به گونه‌ای که امروزه شعرِ

---

۱. بخشی از این مقاله برگرفته از کتاب *Moderne persische Lyrik: Eine analytische Untersuchung* (*شعر مدرن فارسی: تحقیقی تحلیلی*) است که صاحب این قلم پیش‌تر به زبان آلمانی منتشر کرده است.

سپید در تقسیم‌بندی وزنی بزرگ‌ترین شاخهٔ شعر مدرن فارسی را تشکیل می‌دهد.[۱] شاملو در میان شاعران مدرن فارسی‌زبان نخستین کسی نبود که شعر بی‌وزن سرود[۲] امّا به دلیل کیفیت عالی شعرش نخستین کسی بود که با شعر بی‌وزن توجّه اهل فن را به طور جدّی جلب نمود و شاعران زیادی را پیرو خود کرد. همین کیفیت عالی شعرِ شاملو موجب شد تا عدّهٔ زیادی از خوانندگان عادّی شعر پس از انتشار اشعار بی‌وزن او برای نخستین بار این نوع شعر را بپذیرند و اصولاً به عنوان شعر به رسمیت بشناسند. محمّدعلی سپانلو در این رابطه می‌نویسد:

> تا پیش از آزمون‌های احمد شاملو اگر اصطلاح «شعر سپید» به کار می‌رفت، معمولاً، با روحیهٔ تخطئه‌کننده‌ای همراه بود؛ به‌جای آن کم‌وبیش دو اصطلاح «قطعهٔ ادبی» و «شعر منثور» باب بود که به‌هرحال هیچ کدام شعر واقعی تلقّی نمی‌شد. شاملو با پشتکاری طولانی، که به‌وسیلهٔ قریحه‌ای خلّاق حمایت می‌شد، امروزه «شعر سپید» را به کرسی نشانده است و دیگر علاقه‌مندان شعر(به‌استثنای بقایای متعصّبان سبک قدیم)، بدون چشمداشت به وزن، این آثار را به‌مثابهٔ شعر اصیل می‌خوانند و می‌شنوند (سپانلو، ص۲۵-۲۶).

با توجّه به آنچه گفته شد شاملو را می‌توان به‌حق پایه‌گذار شعر بی‌وزن یا سپید در

---

۱. به عُقیدهٔ بسیاری، عبورِ کامل از وزن در شعر فارسی زودتر از آنچه می‌بایست، صورت گرفت. نیما یوشیج خود، همان‌طور که مثلاً از سخنانش در نامه‌ای به تاریخ ۱۳۳۲ خطاب به احمد شاملو مشخّص می‌شود، وزن را از شروط لازم شعر نمی‌دانست (← *نامه‌های نیما یوشیج*، ص ۱۷۳-۱۷۷)، امّا تا پایان عمر خود هیچ شعر بی‌وزنی نسرود و در همان نامهٔ مذکور نسبت به نوآوری‌های پیش از موقع در زمینهٔ وزن هشدار داد: «برای عملی بودن هر کاری باید نوبت گرفت» (همان، ص۱۷۶).

۲. به عنوان مثال شیرازپور پرتو (شین پرتو) سال‌ها پیش از شاملو به سرودن شعرهای بی‌وزن دست زد. محمّدرضا شفیعی کدکنی نیز در این رابطه می‌نویسد: «[...] همه می‌دانیم که شعر منثور با شاملو آغاز نمی‌شود و پیش از او و حتی پیش از تولد او در ایران چیزهایی به عنوان شعر منثور نشر می‌شده است که آگاهی اهل ادب ایران را از مفهوم شعر منثور، اگر چه در حدی بسیار سطحی و خام، نشان می‌دهد» (ص۲۴۷). و بالاخره خود شاملو هم خود را اوّلین شاعری نمی‌دانست که در زبان فارسی شعر سپید سرود. او در مورد منوچهر شیبانی نوشته است: «نخستین کسی بود که شعر سپید را تجربه کرد» (ص۳۰).

ادبیات مدرن فارسی خواند و بی‌جهت نیست که برخی شعر سپید فارسی را «شعرِ شاملوئی» می‌نامند. امّا میان شعر سپید احمد شاملو و شعر بسیاری از شاعرانِ فارسی‌زبانی، که به پیروی از او شعر بی‌وزن سروده‌اند، فرقی بزرگ وجود دارد و آن اینکه شعر این پیروان از نظر موسیقایی تفاوتی با نثر ندارد، امّا شعرهای سپید شاملو، یا دست‌کم اغلب شعرهای سپید او، علی‌رغم اینکه در کلّیت خود غیرعروضی هستند، از آهنگ برخوردارند (← خوئی، ص۱۶۶).

آری در شعرهای سپید شاملو، با وجود اینکه شاعر خود را ملزم به پیروی از قوانین عروضی، چه عروض سنّتی و چه عروض نیمایی، نمی‌بیند، فقدان موسیقی‌ای که شعر شاعران عروضی‌سرا از آن برخوردار است کمتر احساس می‌شود. شاملو، اگرچه در میان چهره‌های سرشناس شعر مدرن فارسی از همه سنّت‌ستیزتر بود، آن‌قدر با شعر فارسی در کلّیت آن آشنایی داشت که بداند، این شعر چه پیوند نزدیکی با موسیقی(مقصود موسیقی کلام است) دارد و حذف وزن عروضی، که بیش از هزار سال در نظرِ خاص‌وعام از شروط لازمش محسوب می‌شده است، چه کمبود بزرگی در آن ایجاد می‌کند. او از این رو کوشیده است تا در شعر سپید خود خلاءِ ناشی از عدم التزام به وزن عروضی را پُر کند و یکی از موجبات ارزش ادبی چشمگیر شعر سپید شاملو و استقبالی که از این شعر شده و می‌شود، توفیق او در همین امر است. اغلب شعرهای سپید شاملو آهنگ دارند؛ آهنگی که نیاز موسیقایی خوانندگانی را که وزن منظّم عروضی را شرط لازم شعر نمی‌دانند به‌خوبی پاسخ می‌دهد. امّا این آهنگ چگونه ایجاد می‌شود یعنی اینکه آیا می‌توان مکانیسم یا مکانیسم‌های مشخّصی برای تولید آن یافت؟ در این مقاله می‌کوشیم تا به این پرسش پاسخ دهیم.

رضا براهنی در توضیح آهنگ شعرهای سپید شاملو می‌نویسد:

> شاملو فکر آزاد کردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته است ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم و آهنگینش «نثر شعر گونه»ی قرن چهارم و پنجم

> است و آهنگ‌های محکم قسمت‌هایی از ترجمهٔ فارسی **تورات** و **انجیل** که ترجمهٔ بسیار پاک و شسته و رُفته و پر آهنگ و با اسلوبی است [...].

نثر قرن چهارم و پنجم و گاهی نثر قرن ششم ادبیات فارسی نثری است که به منبع پر آهنگ زبان فارسی بسیار نزدیک است؛ نثری است که هنوز دچار تعقیدهای وحشتناک لفظی نشده و بار سنگین تکلّف‌های زبانی را بر دوش نمی‌کشد؛ نثری است که از صراحت و صلابت کامل برخوردار است و گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند که دیگر نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیرمنظوم و غیرعروضی نثر قرار نگرفت (براهنی ص۹۰۵-۹۰۶).

او سپس چند قطعه نثر قدیمی فارسی را به عنوان نمونه می‌آورد و این‌گونه تفسیر می‌کند:

> [...] این نثرهای شعرگونه که گاهی به صورت شعرهای منثور نیز درمی‌آیند [...] دارای آهنگی هستند که بی‌شباهت به آهنگ شعر شاملو نیست و گاهی حتی با آن کوچک‌ترین فرقی ندارد. [...] نثر قرن‌های چهارم و پنجم و ششم، حتی بدون سجع هم از ظرفیّتی موسیقایی برخوردار است [...] (همان، ص۹۰۹-۹۱۰).

می‌بینیم که سخنان براهنی به‌جای اینکه چگونگی تولید آهنگ در شعرهای سپید شاملو را توضیح دهد از این آهنگ معمّایی می‌سازد؛ چیزی پر رمز و راز که به خاصیّتی جادویی بیشتر شبیه است تا به کیفیّتی ملموس و قابل بررسی. نثر قرن‌های چهارم، پنجم و ششم، آن‌چنان که براهنی می‌گوید، خاصیّتی موسیقایی دارد که در نثر امروز نیست! و البتّه از گفته‌های براهنی یعنی اینکه این نثر «به منبع پر آهنگ زبان فارسی بسیار نزدیک است»، «بار سنگین تکلّف‌های زبانی را بر دوش نمی‌کشد»، «از صراحت و صلابت کامل برخوردار است» و، از همه عجیب‌تر، در آن «گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند» که موسیقی به وجود می‌آورند، نمی‌توان دریافت که این خاصیّت موسیقایی عجیب از کجا می‌آید.

باری توصیفات براهنی ما را به پاسخ سؤالمان نزدیک‌تر نمی‌کند. برعکس اگر مستقیماً به سراغ منبع اصلی، یعنی شعرهای سپید شاملو، برویم می‌بینیم که کشف مکانیسم‌های تولید آهنگ در آنها چندان دشوار نیست. با کمی دقّت در این شعرها می‌توان دریافت که نخستین ابزار ایجاد آهنگی که آنها را از شعرهای بسیاری شاعرانِ سپیدسرای دیگر متمایز می‌کند عروض است. این امر، اگرچه عجیب به نظر می‌رسد که شاعری به شعر غیرعروضی با استفاده از عروض آهنگ بدهد، به‌سادگی قابل اثبات است. ببینیم شاملو چگونه با کمک عروض، یعنی همان چیزی که خود او پرچم‌دار حذف آن از شعر فارسی است، شعر سپیدش را آهنگین می‌کند.

اسماعیل خوئی به سطرهای عروضی در شعرهای سپید شاملو اشاره کرده است (← خوئی، ص۱۶۳-۱۶۴). این اشاره البتّه درست است. سطرهایی که به طور کامل، یعنی از ابتدا تا انتها، به یکی از اوزان مألوف عروضی یا بخشی از الگوی آنها قابل تقطیع هستند، در شعرهای سپید شاملو دیده می‌شوند و با کمی جست‌وجو می‌توان نمونه‌هایی برای آنها یافت، مثلاً:

من و تو یکی دهان‌ایم[۱]	فعلات فاعلاتن
مرگ را دیده‌ام من.[۲]	فاعلاتن فعولن
تا مرزِ سایه‌ها و سیاهی[۳]	مفعول فاعلات فعولن
احساس می‌کردم که هر دینار[۴]	مستفعلن مستفعلن فعلن
که بسمل شدن را به جان می‌پذیرم[۵]	فعولن فعولن فعولن فعولن

۱. شاملو(۱)، ص۴۵۸، «من و تو...».
۲. همو،(۲)، درخت و خنجر و خاطره!، ص۵۳۴، «شبانه، ۹».
۳. همان‌جا، ص ۵۸۰، «لوح».
۴. شاملو، قُقْنوس در باران، ص۶۲۷، «مجلهٔ کوچک، ۴».
۵. شاملو، (۶)، ص۶۶۷، «و حسرتی، ۲».

امّا تعداد این‌گونه سطرها، اگر آن دسته از آنها را که فقط از یکی دو کلمه تشکیل شده‌اند و تأثیر چندانی در موسیقی شعر ندارند به حساب نیاوریم، به نسبت حجم شعرهای سپید شاملو زیاد نیست. به علاوه همین سطرهای کم‌تعداد هم معمولاً از حداکثر پنج‌شش کلمه تشکیل شده‌اند و به‌ندرت می‌توان سطر بلندی در میانشان یافت. در نتیجه، باید گفت که سطرهای کاملاً عروضی در آهنگین کردن شعرهای سپید شاملو، نقش بزرگی ایفا نمی‌کنند. آری، روش اصلی شاملو در استفاده از عروض برای ایجاد آهنگ در شعرهای سپید روش دیگری است یعنی روش به‌کارگیری پاره‌های عروضی در برخی از سطرهای شعر یا در همهٔ آنها. سطرهایی که به این شیوه سروده می‌شوند کاملاً قابل تقطیع به اوزان مألوف عروضی نیستند بلکه تنها بخشی یا بخش‌هایی از آنها عروضی است، و در مواردی هم همهٔ سطر از بخش‌هایی تشکیل شده که هرکدام جداگانه (یعنی جدا از بخش یا بخش‌های دیگر و نه در ترکیب با آنها) کاملاً به یکی از اوزان عروضی یا قسمتی از الگوی آن قابل تقطیع است. به عنوان نمونه یکی از شعرهای سپید شاملو را از دیدگاه عروضی بررسی می‌کنیم:

۱ تو آن سوی زمینی در قفس سوزان‌ات
۲ من این سوی:
۳ و خطِ رابطِ ما فارغ از شایبه‌یِ زمان است
۴ کوتاه‌ترین فاصله‌یِ جهان است.
۵ زی من به اعتماد دستی دراز کن
۶ ای همسایه‌ی درد.
۷ مَردَنگی‌ی شمعی لرزانی تو در وقاحتِ باد،
۸ خُنیاگرِ مدیحی از یاد رفته‌ایم ما
در اُرجوزه‌یِ وَهن.

۹ نه تو تنها

خوش‌نشینِ نُه‌توی ایثاری

۱۰ که عاشقان

همه

خویشاوندان‌اند

۱۱ تا بیگانه نه انگاری.

۱۲ با ما به اعتماد سرودی ساز کن

۱۳ ای همسایه‌ی درد.[۱]

سطر ۱: هفت هجای اوّل با مفاعیل فعولن منطبق است.

سطر ۲: سطر از چهار هجا تشکیل شده و با مفاعیل منطبق است، یعنی به طور کامل عروضی است.

سطر ۳: ده هجای اوّل با مفاعلن فعلاتن فعل منطبق است.

سطر ۴: هفت هجای اوّل با مفعول مفاعیل منطبق است.

سطر ۵: هفت هجای اوّل با مفعول فاعلات و شش هجای بعدی با مفعول فاعلن منطبق است.

سطر ۶: هجاهای دوّم تا هفتم با فعلن فعلات منطبق است.

سطر ۷: ده هجای اوّل با مفعول مفاعیلن مفعول منطبق است.

سطر ۸ (از کلمهٔ «خُنیاگرِ» تا کلمهٔ «وَهن»): هجاهای چهارم تا دهم با فعلاتن مفعول و هجاهای دوازدهم تا بیست‌ودوّم با مفاعلن مفاعیل فعول منطبق است.

سطر ۹ (از کلمهٔ «نه» تا کلمهٔ «ایثاری»): هجاهای چهارم تا یازدهم با مستفعلن مفاعیل منطبق است.

---

۱. شاملو، (۵)، ص ۹۴۱، «نلسن مانده‌لا».

سطر ۱۰ (از کلمهٔ «که» تا کلمهٔ «خویشاوندان‌انـد»): هـشت هجـای اوّل بـا مفـاعلن فعلاتن منطبق است.

سطر ۱۱: هجاهای دوّم تا هشتم با مفعول مفاعیلن منطبق است.

سطر ۱۲: ده هجای اوّل با مفعول فاعلات فعولن منطبق است.

سطر ۱۳: هجاهای دوّم تا هفتم با فعلن فعلات منطبق است.

در تقطیع سطرهای فوق می‌توان انطباقات بیشتری هم با اوزان عروضـی بـه دسـت آورد، امّا ما از سویی تنها به اوزان مألوف نظـر داشـته‌ایـم و از سـوی دیگـر انطباقـات کوتاه‌تر از شش هجا را به حساب نیاورده‌ایم (چرا که همخـوانی‌هـای خیلـی کوتـاه بـا اوزان عروضی را در هر نظم و حتّی در هر نثری به فراوانی مـی‌تـوان یافـت)، مگـر در سطر ۲ که هدف مشخّص کردن تنها سطری بوده که به طور کامل عروضی است، یعنی از سطرهایی به حساب می‌آید که خوئی ـ چنان که دیدیم ـ به عنوان عامـل موسـیقایی در شعر سپید شاملو به آنها اشاره می‌کند.

باری سطرهای نیمه‌عروضی، یعنی سطرهایی که در آنها پاره‌هـای عروضـی بـه کـار گرفته شده‌اند، همان‌طور که مثال فوق به‌خوبی نشان می‌دهـد، در اشـعار سـپید شـاملو بسیار فراوان‌ترند تا سطرهای کاملاً عروضی. اگرچه سـطرهای نیمـه‌عروضـی خاصـیتِ موسیقایی سطرهای کاملاً عروضی را ندارنـد همـین بـسامد بـه مراتـب بـالاتر آنهـا در شعرهای سپید شاملو سبب می‌شود که نقششان در ایجاد آهنگ این شعرها، باز هـم بـه شهادت مثال فوق، بسیار بزرگ‌تر از نقش سطرهای کاملاً عروضی باشد.

امّا شاملو برای ایجاد آهنگ در شعرهای سپید خود یک ابزار اصلی دیگر هم دارد و آن زبان خاصّ اوست. البتّه نحوهٔ ایجاد آهنگ در این شعرها به توسّـط زبـان شـاعر آن نیست که براهنی در سطرهایی که از او نقل کردیم توصیف می‌کند. این درسـت اسـت که زبان شعرهای سپید شاملو برگرفته از نثر قدیم فارسی است (البتّه همراه با عناصـری امروزی که در مقایسه با عناصر قدیمی این زبان اندک‌انـد). امّـا نثـر قـدیم فارسـی بـر

خلاف نظر براهنی ظرفیت موسیقایی ویژه‌ای ورای ظرفیّت‌های زبان امروز ندارد و اگر زبان شاملو نقشی در آهنگین کردن شعرش ایفا می‌کند به این خاطر نیست که در نثر قدیمی «گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند که دیگر نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیرمنظوم و غیرعروضی نثر قرار نگرفت.» (براهنی، ص۹۰۶) آری، زبان خاصّ شاملو به گونهٔ دیگری در ایجاد آهنگ شعرهای سپید او نقش ایفا می‌کند یعنی از طریق تأثیری که بر نحوهٔ خواندن این شعرها توسّط خواننده می‌گذارد. زبان شاملو نه تنها بسیار قدیمی است بلکه فاخر نیز هست یعنی اینکه اگر می‌گوییم شاملو زبان خود را از نثر قدیم فارسی اقتباس کرده باید به این هم اشاره کنیم که الگوی کار او نه هر نثرِ به‌جامانده از قرن‌های چهارم و پنجم یا یکی دو قرن پس از آن، بلکه نمونه‌های ادیبانه و ارزشمند نثر این دوران، مانند *تاریخ بیهقی*، *کلیله و دمنه* و *مقامات حمیدی*، است. زبانی که هم یادآور زبان گذشته‌های دور و هم بلند و فاخر است و خواننده را وامی‌دارد تا، بی‌آنکه به این امر بیندیشد، اثر را به شیوه‌ای دیگر بخواند، شیوه‌ای که در خواندن آثار فاخر منظوم و منثور قدیمی بیش و کم به آن عادت داریم. این، پیش از هر چیز، بدین معنی است که خواننده هنگام خواندن شعرهای سپید شاملو هجاهای بلند را بلندتر از آنچه در تلفّظ فارسی‌زبانان امروز معمول است، ادا می‌نماید، و این امر با تشدید کردن تفاوت طولی میان هجاهای کوتاه و بلند، شعر را به طور کاملاً محسوسی آهنگین‌تر می‌کند.

خلاصهٔ سخن اینکه زبان خاصّ شاعر و پیش از آن استفاده از عروض دو عامل اصلی ایجاد آهنگ در شعرهای سپید احمد شاملو هستند (با مکانیسم‌هایی که شرح داده شد)، شاعری که خود پایه‌گذار شعر بی‌وزن در ادبیات مدرن فارسی است، امّا از پیوند دیرینهٔ شعر فارسی با موسیقی کلام آگاه بود و در شعر خود کوششی موفّق در جبران کمبود موسیقایی ناشی از حذف وزن عروضی داشت.

منابع

- براهنی، رضا، «قالب شعر شاملو». *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، ج ۲، تهران ۱۳۷۱، ص۸۹۵-۹۲۵.
- خوئی، اسماعیل، «شاملو، شخصیتی چند چهره»، *بامداد*، ش ۱۰، (اکتبر ۲۰۰۰)، ص۱۵۸-۱۷۱.
- سپانلو، محمّدعلی، *هزار و یک شعر (گزارش شعر نو ایران طی ۹۰ سال)*، هنر و ادبیات ایران ۴۰، قطره، تهران ۱۳۷۸.
- شاملو، احمد (۱)، «آیدا در آینه»، احمد شاملو: *مجموعهٔ آثار. دفتر یکم: شعرها*. چاپ دوّم. زمانه و نگاه، تهران ۱۳۸۰. ص ۴۴۹-۵۰۴.
- ـــــــــ (۲)، «آیدا: درخت و خنجر و خاطره!»، احمد شاملو: *مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها*. چاپِ دوّم. زمانه و نگاه، تهران ۱۳۸۰.ص ۵۰۵-۵۹۰.
- ـــــــــ (۳)، «به یاد منوچهر شیبانی»، *زنده‌رود* ۳۲ (پائیز ۱۳۸۳): ۲۹-۳۱.
- ـــــــــ (۴)، «قُقْنوس در باران»، احمد شاملو: *مجموعهٔ آثار. دفتر یکم: شعرها*. چاپ دوّم. زمانه و نگاه، تهران ۱۳۸۰. ص ۵۹۱-۶۴۴.
- ـــــــــ (۵)، «مدایحِ بی‌صله»، احمد شاملو: *مجموعهٔ آثار. دفتر یکم: شعرها*. چاپِ دوّم. زمانه و نگاه، تهران ۱۳۸۰. ص۸۴۳-۹۶۰.
- ـــــــــ (۶)، «مرثیه‌هایِ خاک»، احمد شاملو: *مجموعهٔ آثار. دفتر یکم: شعرها*. چاپِ دوّم. زمانه و نگاه، تهران ۱۳۸۰.ص ۶۴۵-۶۸۴.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، *موسیقی شعر*، چاپ دوّم. آگاه، تهران ۱۳۶۸.
- *نامه‌های نیما یوشیج*، به‌کوشش سیروس طاهباز و با نظارت شراگیم یوشیج. آبی، تهران ۱۳۶۳.

وزن شعر عامیانهٔ کُردی و جایگاه آن در ادبیات نوشتاری در مقایسه با وزن شعر عامیانهٔ فارسی

آمر طاهر احمد

انجمن ایرانشناسی آکادمی علوم اتریش

همچنان که تأمل در پیوند بین دو ادبیات می‌تواند ما را در آشنایی هر چه بهتر با روند تحوّل هر یک از آنها آشنا کند، مقایسهٔ تاریخی نقاط تمایزشان نیز می‌تواند گاهی ما را در درک هر چه بهتر خصوصیات و ظرفیت‌های هر یک از آنها یاری دهد. یکی از وجوه تمایز بین دو شعر کلاسیک کُردی و فارسی تفاوت آشکاری است که در نحوهٔ برخورد آنها با وزن شعر عامیانه‌شان مشاهده می‌شود. تا دورهٔ انقلاب مشروطه کاربردی از وزن شعر عامیانه در شعر کلاسیک فارسی به چشم نمی‌خورد. در حالی که در شعر کلاسیک کُردی، سُرایندگان در کنار وزن عروضی، کمابیش از وزن شعر عامیانه نیز بهره جسته‌اند.

بررسی تاریخی علّت یا علل این دو رفتار متفاوت با وزن اشعار عامیانه در دو میراث ادبی هم‌جوار کُردی و فارسی، موضوع اصلی مبحث این مقاله است. اما قبل از

پرداختن به این مطلب لازم می‌نماید به گونه‌ای مختصر به تعریف شعر عامیانهٔ کُردی[۱] و انواع آن از لحاظ فنّی و محتوایی بپردازیم و نگاهی نیز بر تلاش‌هایی که تاکنون در جهت تعریف ماهیّت وزن این شعر انجام شده است، داشته باشیم.[۲]

۱. شعر عامیانهٔ کُردی و انواع آن

۱-۱. از لحاظ مضمون

مقصود از شعر عامیانهٔ کُردی آن دسته از اشعاری است که در بین مردم مناطق مختلف کُردنشین به صورت شفاهی رواج داشته و سینه‌به‌سینه از نسلی به‌نسلی دیگر منتقل شده است و نگارندهٔ مشخصی ندارد.[۳] این اشعار از قرن نوزدهم میلادی (سیزدهم هجری)[۴] مورد توجه برخی از مستشرقین غربی از جمله الکساندر ژابا، واسیل نیکیتین، روژه لسکو و مکنزی قرار گرفته و نمونه‌های فراوانی از آن جمع‌آوری و به‌صورت کتاب به چاپ رسیده است.[۵]

متخصّصین، اشعار عامیانهٔ کُردی را به سه دستهٔ عمده تقسیم می‌کنند. دستهٔ اول متشکل از ترانه‌هاست که به کُردی **سْتْران** (ستران)[۶] یا **گورانی** (گۆرانی) خوانده می‌شوند. از لحاظ مضمون، این اشعار مضامین مختلف دینی، عشقی، رزمی، وصفی، و غیره را در بر می‌گیرند که بیشتر به‌هنگام دعا و نیایش، در مراسم ازدواج و رقص و پایکوپی، در هنگام بازی، کار و غیره خوانده می‌شوند.

دستهٔ دوم اشعار عامیانهٔ کُردی را **بَیت** (به‌یت) می‌خوانند که شاید از لحاظ مضمون همتای مثنوی در شعر رسمی باشد. این اشعار بیشتر دربرگیرندهٔ مضامین داستانی بوده و دو نوع روایت عشقی یا رزمی را شامل می‌شود. بیشتر بَیت‌ها را به نام شخصیت‌های داستان عنوان کرده‌اند. همچون *مَمِ آلان* (**مەمێ ئالان**)، *خَجْ و سیابَند* (خەج و سیابەند)، یا بَیت *زمبیل فروش* (زەمبیل فرۆش) که در میان کُردها از شهرت والایی برخوردار

است. در بَیت‌های رزمی، سرگذشت سلحشوری‌ها و مردانگی‌های شخصیت‌های داستان نقل می‌شود که‌گاهی جنبهٔ تاریخی نیز دارند. *قلعهٔ دُمدُم* (قه‌لای دمدم) از مشهورترین این نوع اشعار در بین کُردهاست که در برخی مناطق به عنوان *خان زرّین دست* (**خانێ لەپ زێرین**) نیز مشهور است.

دستهٔ سوم اشعار عامیانهٔ کُردی **لاوْک** (لاوک) یا **حَیران** (حه‌یران) است. مضمون این اشعار بیشتر به‌صورت مونولوگ غنایی و لیریک بوده و شاید همتای غزل عاشقانهٔ شعر نوشتاری باشد. در این نوع اشعار، گوینده از دردها، رنج‌ها، سرگذشت و آرزوهای خود در فراق یار سخن می‌گوید.[۷] لازم به ذکر است که در کُردی شمالی گاهی اوقات لاوْک دربرگیرندهٔ مضامین داستانی است. در چنین حالتی مرزبندی بین آن و بَیت اندکی دشوار می‌شود.[۸]

اما اختلاف بین این اشعار تنها از لحاظ معنا نبوده و جنبهٔ فنّی و صوری آنها را نیز در بر می‌گیرد.

۱-۲. از لحاظ ساختار

سْتْران یا **گورانی** شعری کاملاً ستونی است. یعنی در آن اندازهٔ مصراع‌ها یکسان است. به‌عبارت دیگر شاخص تقارن در این نوع شعر همیشه برقرار است. **سْتْران** می‌تواند دو، سه یا چند مصراعی باشد که همیشه قافیه‌بندی منظمی در آن مراعات می‌شود. متخصّصین تعداد هجاهای یک مصراع را مبنای شناسایی وزن **سْتْران** قرار می‌دهند و آن را به سه نوع عمدهٔ ده هجایی، هشت هجایی و هفت هجایی تقسیم می‌کنند.[۹] در اشعار ده یا هشت هجایی، یک مکث وزنی، مصراع را به دو شطر مساوی (۵+۵) و (۴+۴) هجایی تقسیم می‌کند. در مورد مصراع هفت هجایی برخی از عروض‌دانان بر این باورند که مکث وزنی آن را به شطرهای سه و چهار هجایی به

گونه‌های (۳+۴) یا (۴+۳) تقسیم می‌کند. اما پرهیزی معتقد است که در مصراع هفت هجایی مکث وزنی در پایان آن قرار می‌گیرد و مکث‌هایی که مصراع‌ها را به دو شطر ناهمگون بخش می‌کنند، مکث‌های نحوی هستند که نقشی در وزن اشعار ایفا نمی‌کنند.[۱۰] یک مثال از هر یک از انواع هفت، هشت و ده هجایی را در اینجا می‌آوریم.

هفت‌هجایی

هەنار هەنار /هەناره — دەرد و دەرما /نم یاره

نەم جەژنەم/بەبێ تۆ کرد — تاڵە ومک /ژەهری مارە[۱۱]

انار انار اناره — درد و درمانم یاره.

این جشن را بی تو گذراندم — تلخه، همچون زهرماره.

هشت‌هجایی

چەند خۆشە بەزم/می نێواران — گاڵتە و سوحبەت/ لەگەڵ یاران
لەناو باغچە/کەی هەناران[۱۲]

چه خوش است بزم عصرها — صحبت و گپ با دوست‌ها

در باغچهٔ انارها

ده‌هجایی

نامە نەنووسم/ بە خوێنی دڵم — نەیدەم بە شەماڵ/ بیبا بۆ گوڵم
نایدەم بە شەماڵ /پێچووپەنایە — بۆ خۆم بۆی دەبەم/ داخم لە دڵایە[۱۳]

نامه می‌نویسم با خون دلم — می‌دهم به شَمال ببرد برای گُلم

به شَمالش نمی‌دهم. این یک راز است — خودم برایش می‌برم داغی بر دل دارم

اما در **لاوْک** و **حَیران**، که به تناسب مضمون مصراع‌های بیشتری دارد، تقارن در اندازهٔ مصراع‌ها مراعات نمی‌شود و بسامد قافیه‌ها منظّم نیست. قطعه‌ای از یک **لاوْک** (به کُردی شمالی) و یک **حَیران** (به کُردی میانی) را به ترتیب در زیر می‌آوریم. در هر دو نمونه، اختلاف اندازهٔ مصراع‌ها و قافیه‌بندی نامنظم به‌وضوح قابل مشاهده است:

لاوْک

کەوم کەوێ دەشتێ	۶ هجا
ب ڕۆژ دچرم ل سەرێ زۆزانان	۱۱هجا
ب شەڤ خوناڤ ل پشتێ	۷ هجا
مرازێد مرازداران حاصل بوو،	۱۰ هجا
نەفرمتەکی دکەم نەوێ نەعبەینا من و لاوکێ من دکە	۱۷ هجا
روژگارا قیامەتێ ب چاڤێ خۆ نەبینە دمرگا بەهەشتێ[۱۴]	۲۰ هجا

...

کبکم، کبک دشتی

در روز بر فراز کوهساران آواز می‌خوانم

در شب بر پشتم شبنم می‌نشیند

آرزوی آرزوداران برآورده شد

نفرین می‌کنم هر کسی را که میانهٔ من و زیبای من [را به هم می‌زند]

که در روز قیامت درِ بهشت را به چشم خود نبیند

حَیران

...

لە مالەبابەکەی من،	۷ هجا
نەمن کەپرەکی لەبۆ ماشووقەکەی خۆم دەکەم،	۱۴ هجا
نەو کەپرەی کولەگەی دار سەندەلی	۱۰ هجا
کاریتەی رەشەرمیحان بی،	۸ هجا
هەلاش لە پەلکی سورەگولی،[۱۵]	۹ هجا

...

در خانهٔ پدری‌ام،

من برای معشوقم کپری می‌سازم

کپری که ستونش از چوب صندل باشد
بالارش از ریحان سیاه باشد
انبیرهاش از برگ گل سرخ باشد

بَیت که تعداد مصراع‌های آن به‌اقتضای مضمون داستانی‌اش به‌مراتب بیشتر از دو نوع دیگر است، از لحاظ ساختار حدّ فاصل بین دو نوع اول محسوب می‌شود. یعنی در برخی مقاطع، اندازهٔ مصراع‌های آن یکسان و در برخی دیگر مختلف است.[۱۶] در زیر مقطعی از بَیت **زمبیل‌فروش** را می‌آوریم.

....

خاتوونێ ل برج و بانی	۸ هجایی
تو ل سەر تەخت و سەر سەرانی	۸ هجایی
تو ژ من رە نابی کەڤانی	۸ هجایی
خوەدی زاروک و عەیالم	۸ هجایی
زاروک تازی و برچی ل مالن	۹ هجایی
خاتوونێ ئەز تووبەدارم	۸ هجایی
زەمبیل فرۆش لاوکێ نەناسی	۹ هجایی
تێنا دەرپێ و کراسی	۸ هجایی
تو ژ دەستم ناکی خلاسی	۸ هجایی
لاوکو ئەز نەڤیندارم	۸ هجایی

....

ای خاتون، تو در بُرج و بام هستی
تو بر تخت و بالای سرها هستی
تو برای من زنی خانه‌دار نمی‌شوی
من زن و بچه دارم
بچه‌ها عریان و گرسنه در خانه‌اند

ای خاتون، من توبه کرده‌ام
زمبیل‌فروش، ای جوانی که نمی‌شناسی،
گرمای تُنبان و پیراهن را
تو از دستم خلاصی نمی‌یابی
ای جوان من عاشق [تو] هستم

با توجه به بی‌نظمی موجود در نظام قافیه و مصراع‌هایش، شاید بتوان **لاوْک** و **حَیران** را قدیمی‌ترین نوع شعر عامیانهٔ کُردی و **سْتْران** را که ساختار شکلی منظّمی دارد، متأخّرترین نوع دانست.[۱۷]

آنچه بیشتر توجه عروض‌دانان را در مورد اشعار عامیانهٔ کُردی به خود جلب کرده، تشخیص ماهیّت وزن آنهاست. به نظر می‌رسد تحقیقات انجام‌شده هنوز نتوانسته‌اند نتایج قانع‌کننده‌ای در این زمینه به دست دهند.

۲. ماهیّت وزن شعر عامیانهٔ کُردی

اوّلین اظهارنظرهای مفصّل در مورد ماهیّت وزن شعر عامیانهٔ کُردی به زمانی باز می‌گردد که کاربرد آن در شعر کُردی معاصر رواج یافت. عبدالله‌گوران (**گۆران**) که یکی از رهبران تجدّد شعر کُردی بود، جزو اولین کسانی است که در این زمینه اظهارنظر کرده است. گوران که زمانی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه بغداد، استاد زبان و ادبیات کُردی بود، وزن شعر عامیانهٔ کُردی را وزنی هجایی خواند. با این حال از وجود تکیه نیز در وزن این اشعار سخن به میان آورد. او بر این عقیده بود که چون هر دو وزن شعر کُردی و فرانسوی از نوع هجایی هستند، طبیعتاً محلّ تکیه‌ها نیز که به قول خودش تکیه‌های وزنی است و نه معنایی، در ساختار این اشعار یکسان است. بدین ترتیب در تحلیل وزن یک بیت شعر کُردی کلاسیک که به وزن شعر عامیانه سروده شده است، همان راهکاری را در پیش گرفت که در مورد تعیین وزن و محل تکیه‌ها در شعر

فرانسوی ارائه داده بود. به اعتقاد وی همچنان که یک بیت دوازده‌هجایی فرانسوی یا همان الکساندرن به‌دو مصراع شش‌هجایی تقسیم می‌شود و در آخر هر مصراع یک تکیه جای می‌گیرد، در شعر کُردی نیز هجاهای پایانی شطرها هجای تکیه‌بر می‌باشند.[۱۸]

اما محمّد مُکری که در اوایل دههٔ پنجاه میلادی کتاب *گورانی یا ترانه‌های کُردی* را در تهران به چاپ رساند، وزن اشعار عامیانهٔ ایرانی و از آن جمله کُردی را فقط هجایی قلمداد کرد و نوشت:

در ابیات به‌جاماندهٔ فهلویات و بخش عظیمی از ترانه‌های محلی و سروده‌های شوق‌انگیز و اندوهبار اورامانی و کُردی و لری و گورانی تنها قافیه و مراعات شماره‌های مساوی و متقارن هجاهای اجزای کلام، شرط بنیادی در ترکیب شعر بوده است و لاغیر... به طور کلی باید گفت که عروض و اندازه‌گیری اشعار هجایی محلی و عامیانه بر مبنای فشار و تکیه بر روی الفاظ (=هجا یا هجاهای تشکیل‌دهنده‌و همنشین واژه‌ها) پایه‌گذاری نشده است. فشار، نقش ثانوی و بیانگر و جدا از وزن دارد. در پاره‌ای از موارد، فشار و تکیه بر روی واژه‌ها در توصیف بیان مطلب و گاهی معنی تأثیر دارد ولی تغییری در وزن کلی و در شمارهٔ هجاها ایجاد نمی‌کند.[۱۹]

در واقع مُکری نقش تکیه در شعر عامیانه را تماماً نادیده نگرفت. اما آن را ثانوی و جدای از وزن دانست. جالب توجه است که در تحقیقات خود در زمینهٔ وزن شعر عامیانهٔ کُردی، مُکری نه‌تنها به تجارب آزمایشگاهی برای اثبات گفته‌های خود دست نزد، بلکه پیشاپیش اظهار داشت که چنین اقدامی با اینکه می‌تواند در کشف دقایق ساختمانی هجاها به‌خصوص در تعیین طول و ارتفاع مصوّت‌ها ثمربخش باشد، اما در تشکیل ارگانیک اشعار عامیانهٔ ایرانی اثری نخواهد داشت[۲۰].

مارف خَزنَدار (خه‌زنه‌دار) که از شاگردان گوران بود در اوایل دههٔ شصت میلادی کتاب *وزن و قافیه در شعر کُردی* (کێش و قافیه له شیعری کوردی دا) را به چاپ رساند. او ابتدا با استناد به سخنان پرویز خانلری و ابراهیم پورداود به بررسی وزن به قول خودش هجایی اشعار زبان‌های هندوایرانی قدیم پرداخت و آن را مبنایی قرار داد

تا وزن شعر عامیانهٔ کُردی را نیز که به اعتقاد او با این زبان‌های کهن کمابیش در ارتباط است، صرفاً هجایی قلمداد کند. اما پروفسور کانات کُردُیف (**کوردۆیێف**) در مقدّمه‌ای که بر کتاب او نوشت، با تأیید نظر خَزنَدار تأمل در جنبهٔ طنین را نیز در مورد وزن این اشعار ضروری دانست.[۲۱]

تحقیق مفصّل محمد بَکِر به عنوان آخرین تلاشی که صرفاً در زمینهٔ وزن شعر عامیانهٔ کُردی انجام شده، در همین راستاست. وی در کتاب *وزن و ریتم شعر عامیانهٔ کُردی* (**کێش و ڕیتمی شیعری فۆلکلۆری کوردی**) اشعار عامیانهٔ کُردی را به دو بخش موزون و ناموزون تقسیم می‌کند. او بین دو مفهوم وزن و ریتم تفاوت قائل شده و معتقد است که **گورانی** به علت قالب متقارنش هم موزون و هم ریتمیک است. اما چون ساختمان **لاوْک و حَیران** از لحاظ تعداد هجاها، محلّ مکث‌ها و ترتیب قافیه‌ها متقارن نیست، نمی‌تواند موزون باشد، لیکن ریتم دارد. بَیت نیز در بین هر دو خصوصیّت در نوسان است. او به هیچ وجه سخن از تکیهٔ وزنی به میان نمی‌آورد و ریتم اشعار را در سطح معنایی و در آهنگ کلمات جست‌وجو می‌کند. مثلاً برای تعیین محلّ تکیه‌ها در بیت:

ئەگەر نەبوایە بە لۆمەی وڵات　　کەپرێکم ئەبەست شەو و ڕۆژ لەلات

اگر سرزنش وطن[۲۲] نمی‌بود　　شب و روز کپری در کنارت می‌زدم

ابتدا جملات آن را به گزاره‌ها بخش می‌کند. سپس آهنگ افتان یا خیزان واژه‌های هر گزاره را مشخص می‌نماید. به اعتقاد وی در واژه‌هایی که آهنگ خیزان دارند هجای آخر تکیه‌بر و در واژه‌هایی که آهنگ افتان دارند، هجای ماقبل آخر تکیه‌بر است. بدین ترتیب محلّ هجاهای آهنگین در این بیت بنا به راهکار پیشنهادی او به ترتیب زیر است:

ئەگەرْ/↑/ نەبوایە /↓/ بە لۆمەی /↑/ وڵات /↓/ کەپرێکم/↑/ ئەبەست /↓/ شەو و ڕۆژ /↑/ لەلات[۲۳]/↓/

این راهکار که طرز نگرش تازه‌ای به وزن شعر عامیانهٔ کُردی است، حائز اهمیت است. اما به اعتقاد نگارنده تعیین هجای تکیه‌بر در واژه‌ها همیشه از چنین راهکار ساده‌ای پیروی نمی‌کند. زیرا نتایج آن در برخی موارد با واقعیت امر همخوان نیست. مثلاً در همین نمونه، محمد بَکِر واژهٔ دوم مصراع اوّل را دارای آهنگ افتان توصیف کرده است که بنا بر راهکار پیشنهادی او در چنین حالتی تکیه بر هجای ماقبل آخر قرار می‌گیرد. در حالی که عملاً تکیه‌بر بودن هجای «نه» نفی اول کلمه کاملاً محسوس است.

در مجموع به نظر می‌رسد که تحقیقات به عمل آمده هنوز نتوانسته‌اند به گونه‌ای دقیق، علمی و جامع ماهیت واقعی وزن شعر عامیانهٔ کُردی را شناسایی کنند. زیرا در هیچ یک از پژوهش‌های انجام‌شده استدلال بر پایهٔ تحلیل و داده‌های آزمایشگاهی پایه‌گذاری نشده است. امروزه وسایل و امکانات آزمایشگاهی بسا پیشرفته‌ای در دست است که می‌تواند صحت یا عدم صحت هر حکمی در زمینهٔ آواشناسی را به‌روشنی نشان دهد. شاید در وهلهٔ اول انجام تحقیقات آزمایشگاهی دقیق در زمینهٔ آهنگ کلمات و جملات یکایک گویش‌های زبان کُردی راه را برای شناسایی بهتر و دقیق‌تر آهنگ شعر کُردی هموار سازد.

۳. وزن شعر عامیانهٔ کُردی در ادبیات نوشتاری در مقایسه با همتای فارسی آن

۳-۱. دو وزن همتا، دو جایگاه متمایز

آنچه در این مقاله موضوع اصلی بحث ماست، جایگاه متمایزی است که وزن شعر عامیانهٔ کُردی در شعر رسمی این زبان در مقایسه با همتای فارسی خود دارد. اگر اشعار و کلام کُردهای یارسان که اولین نمونه‌های آن به قرن نهم میلادی (سوم هجری) باز می‌گردد را همچون مورّخین ادبیات کُردی به عنوان نخستین متون شعر کُردی نوشتاری

در نظر بگیریم، می‌بینیم که همهٔ این اشعار به گویش **گۆرانی** هستند و به وزن دەهجایی سروده شده‌اند.[۲۴] در مابقی اشعار رسمی **گۆرانی** که خارج از حیطهٔ ادبیات یارسان می‌باشد، اعمّ از غزلیات و قصائد، تغییری در نوع وزن به کار رفته مشاهده نمی‌شود و وزن دەهجایی کماکان جایگاه خود را به عنوان تنها وزن شعر نوشتاری ایسن گویش حفظ می‌کند.[۲۵] به عنوان مثال بیت نخست از غزلی از عبدالرحیم مَولَوی (**عەبدولرەحیمی مەولەوی**) شاعر متصوّف کُرد قرن نوزدهم میلادی(سیزدهم هجری) می‌آوریم که دیوان اشعارش به **گۆرانی** و به وزن دەهجایی (۵+۵) است.

نەهات و نەهات / دڵ ماتەن ئیمشەو ئەڵبەت شنۆی شەو / بەراتەن ئیمشەو[۲۶]

نیامد و نیامد. امشب دل مات است. البته نسیم شب امشب برات است.

در شعر کُردی شمالی است که برای نخستین بار وزن عروض عربی به شیوه‌ای گسترده در شعر کُردی نفوذ می‌کند. در این شعر که از قرن شانزدهم میلادی (دهم هجری) پا به عرصهٔ وجود نهاد، وزن عروضی کاملاً بالادست است. اما این امر هرگز مانع از کاربرد اوزان شعر عامیانه در حوزهٔ شعر نوشتاری این گویش نشده است. در اشعار شاعرانی همچون مَلایِ جزیری (**مەلایێ** جزیری) و فَقیِ طَیران (**فەقیێ** تەیران) نمونه‌هایی از کاربرد وزن هجایی مشاهده می‌شود. شاید بهترین نمونهٔ آن مکالمهٔ شعری بین این دو سُراینده باشد که مضمون آن مملوّ از ایهام و معانی عرفانی است. در زیر مقطعی از این شعر ۱۵۰ بیتی را که سراسر به وزن هفت‌هجایی سروده شده است، می‌آوریم.

فەقی : **پەروانە لەو دمرت خوەش نینە نەو ب ژینێ**
ضەعیفە خوە ناگرت تیژە بەرقا نەڤینێ
دپەردێ نا صەبرت پەردە کەمالا دینێ
مەلا : **پەروانە لەو دسوژی ژ لەمعەیا جەزباتێ**
فدا کرن عومر و ژی د کەشفا سەببەحاتێ
کو دا ژنووڤە ڤەژی باقی بت د حەیاتێ[۲۷]

پروانه می‌میرد، زیرا به زندگی خوش نیست

ضعیف است و مقاومت نمی‌کند. برقِ عشق تیز است
در پرده، پردهٔ کمال دین، بردباری نمی‌کند
پروانه در درخشش جذبه می‌سوزد
عمر و زندگی را فدای کشف سبحات می‌کند
تا از نو بزیَد و در زندگی جاودانه بماند

در شعر کلاسیک کُردی به گویش کُردی میانی نیز که اولین نمونه‌های آن بـه اوایـل قرن نوزدهم (نیمهٔ اول قرن چهاردهم هجـری) بـازمی‌گـردد، اوزان عروضـی بیـشترین کاربرد را به خود اختصاص داده‌اند. اما در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم (قـرن چهاردهم هجری)، درست قبل از دورهٔ تجدّد شعر کُردی، در حیطهٔ شعر نوشتاری ایـن گویش نیز به نمونه‌هایی از کاربرد وزن شعر عامیانه برمی‌خـوریم. آثـار شـعری پیرَمِـرد (پیرمێرد)، شـاعر نامـدار نیمـهٔ دوم قـرن نـوزدهم مـیلادی(قـرن سـیزدهم هجـری)، برجسته‌ترین نمونه‌های کاربرد این نوع وزن است. در اینجا دو بیت نخست از مناجـاتی تحت عنوان *نالهٔ پیر پیران* (نالّەی پیری پیران) می‌آوریـم کـه بـه وزن ده‌هجـایی (۵+۵) سروده شده است.

تەنیا خوایەکەی زەوی و ئاسمان — له هەموو شوێنێ پەیدایت و پەنهان
له بەندەگیرا بەوە سەربەرزم — کە لە دیوانی تۆدا دەلەرزم[۲۸]
ای یگانه خدای زمین و آسمان — که در همه جا پیدایی و نهان
در بندگی بدان سربلندم — که در محضرت می‌لرزم

در دورهٔ تجدّد، کاربرد اوزان شعر عامیانه در شعر نوشتاری کُردی به نقطهٔ اوج خود رسید. از دههٔ دوم قرن بیستم به بعد شعرای هر دو گویش کُـردی شـمالی و میـانی بـه تقلید از شعرای تُرک عثمانی رفته رفتـه اوزان شـعر عامیانـهٔ کُـردی را در اشـعار خـود جایگزین اوزان عروضی نمودند و این اقدام را به عنوان یکی از پایه‌های بنیادین تجـدّد شعر کُردی به تثبیت رساندند[۲۹] که پیامدهای آن تا به امروز نیز در شعر کُـردی معاصـر ادامه دارد.

اما در شعر کلاسیک فارسی وضع کاملاً به گونه‌ای دیگر است. زیرا در میراث چند سده‌ای آن کمترین اثری از کاربرد اوزن شعر عامیانهٔ فارسی دیده نمی‌شود. در نظر سُرایندگانْ، این وزن همواره به ادبیات شفاهی «عوامْ» تعلّق داشته و تناسبی با ادبیات نوشتاری «خواصْ» نداشته است. لذا اشعار عامیانه و به دنبال آن اوزان عامیانه همواره مورد بی‌مهری و عدم توجه شعرا و تذکره‌نویسان واقع شده است[۳۰].

این نوع نگرش به اشعار و اوزان عامیانه در دورهٔ معاصر تا شعر نیما یوشیج نیز کماکان به قوّت خود باقی می‌ماند. نمونه‌های انگشت‌شماری از اشعار این دوره را می‌توان یافت که به اوزان عامیانه سروده شده‌اند. از آن جمله می‌توان به عنوان مثال *بلبل زردآلوعنک* بهار یا *کودکان شاد* نیما یوشیج را نام برد.[۳۱] با این حال در این مقطع از تاریخ شعر فارسی نیز اوزان عامیانهٔ فارسی از جایگاهی شبیه به جایگاه همتای کُردی خود در شعر نوشتاری برخوردار نمی‌شوند. در مواردی که وزن شعر عامیانه در شعر کُردی نوشتاری به کار برده شده است، این وزن تماماً جایگزین وزن عروضی شده است. زیرا اشعاری که به این اوزان نگاشته شده‌اند از لحاظ سبک و مضمون تفاوت چندانی با اشعاری که به اوزان عروضی سروده شده‌اند، ندارند. مناظرهٔ جزیری و فَقیِ طَیران همچون مابقی اشعارشان دربرگیرندهٔ مضمونی عرفانی است و شعر پیرمرد نیز مناجاتی به سبک کلاسیک است. اما در اشعاری که بهار و نیما به وزن عامیانه سروده‌اند، مضمون و سبک نگارش آنها بیشتر با خصوصیات اشعار عامیانهٔ فارسی همخوانی دارد تا با اشعار کلاسیک فارسی. به عنوان مثال نیما در مجموعْ شش شعر برای کودکان سروده است و اوزان عامیانه را تنها در این نوع اشعار به کار برده است. با این حال اوزان عامیانه کلّ این اشعار را تحت پوشش خود در نیاورده است. در این مجموعهٔ شش‌گانه، نیما وزن عامیانه را منحصراً به اشعاری اختصاص داده که مضمون اخلاقی معیّنی ندارند و از لحاظ سبک و اسلوب نگارش و زبان همتای اشعار عامیانه‌اند

و به «سبک عامیانه»[۳۲] سروده شده‌اند. اما در اشعاری که مضمون اخلاقی مشخصی را برای مخاطب کودک در برداشته و از لحاظ زبانی و بلاغی به شعر کلاسیک نزدیک‌تر است و به سبک «خواصّ»[۳۳] سروده شده‌اند، وزن عروضی به کار برده است.[۳۴] مابقی اشعار عامیانهٔ این دوره از جمله شعر بهار از این قاعده مستثنی نیستند.

عوامل متعددی را می‌توان برشمرد که در هر دوره از دوره‌های پیدایش و نموّ شعر کُردی با گویش‌های مختلف آن، کمابیش موجب نفوذ وزن شعر عامیانه به شعر کُردی نوشتاری شده است. در ابتدا به ارائهٔ آرائی که پیش‌تر در این زمینه طرح شده است می‌پردازیم. سپس به طرح عاملی خواهیم پرداخت که به اعتقاد نگارنده وجه تمایز بنیادین دیگری بین ادبیات کُردی و فارسی بوده و نقشی اساسی در این اختلاف کاربرد وزنی بین این دو فرهنگ ادبی ایفا کرده است.

۳-۲. عوامل اختلاف

۳-۲-۱. قلّت اختلاط

علاءالدین سجادی در مقدمهٔ کتاب *تاریخ ادبیات کُردی* (**میژووی ئەدەبی کوردی**) این سؤال را مطرح می‌کند که چرا شعر گویش **گۆرانی** صرفاً به وزن عامیانه سروده شده است؟ او بر این باور است که طبیعت دشوار مناطق **گۆرانی** زبان موجب شده است که رفت‌وآمد بین اقوام در آن کمتر صورت گیرد. لذا سُرایندگان این گویش به سبب عدم یا قلّت اختلاط، فرصت آشنایی با شعر رسمی هم‌جوار را نداشته و در نتیجه تحت تأثیر آن واقع نشده‌اند.[۳۵] شاید این دلیل برای توجیه کاربرد وزن عامیانه در شعر **گۆرانی** قابل قبول باشد، اما نمی‌تواند کاربرد وزن عامیانه در گویش کُردی شمالی را نیز توجیه کند. زیرا شعر این گویش نشان‌دهندهٔ آشنایی عمیق شعرای آن با خصوصیات شعر ملل هم‌جوار و بالاخص فارسی است.[۳۶] علی‌رغم این آشنایی، سُرایندگان این گویش از کاربرد اوزان عامیانه هرچند به تعداد بسیار کمتر از اوزان عروضی ابایی

نداشته‌اند. شاید این استدلال به ذهن خطور کند که چون پیش‌تر در گویش گۆرانی سابقهٔ کاربرد اوزان عامیانه بوده، سُرایندگان گویش کُردی شمالی از آنان پیروی کرده‌اند. اما با توجه به متون ادبی کُردی شمالی چنین استدلالی به هیچ وجه منطقی و قابل قبول به نظر نمی‌رسد. زیرا به عکس آنچه که در مورد رابطه شعر کُردی شمالی با ادبیات فارسی نقل کردیم، در آن کمترین اثری از آشنایی سُرایندگان با شعرا و یا اشعار گۆرانی مشاهده نمی‌شود.

۳-۲-۲. ملّی‌گرایی

در پی رخدادهای جنگ جهانی اوّل و فروپاشی امپراتوری عثمانی و حضور نیروهای استعمارگر بیگانه در خاورمیانه، حس ملّی‌گرایی در میان اقوام آن مانند تُرک و کُرد رفته رفته شدت گرفت. پیامدهای این گرایش به حوزهٔ ادبیات نیز کشیده شد و برخی از شعرا به نام تجدّد ادبی رفته رفته بر فارغ کردن شعر از هر آنچه برگرفته از ادبیات بیگانه تلقّی می‌شد، همّت گماشتند. در این راستا عبدالله گوران به عنوان یکی از برجسته‌ترین متجدّدین شعر کُردی سعی بر کاربرد هر چه بیشتر واژه‌های کُردی به جای آن دسته از واژه‌های فارسی، عربی و تُرکی نمود که پیش‌تر در شعر کُردی متداول بودند. وی دربارهٔ کاربرد اوزان شعر عامیانه در شعر نوین کُردی می‌گوید:

«پیدایش حس ملّی‌گرایی نزد ملل خاورمیانه دلیل اهمیت دادن شعرای معاصر به این راهکار تازه است. در ابتدای قرن حاضر جنبش تُرکی کردنِ همهٔ بنیادها و ظواهر اجتماعی در بین تُرک‌های عثمانی حدّت گرفته بود و همهٔ تلاش‌ها در جهت تصفیهٔ زبان تُرکی و روی گرداندن از اوزان عروضی به سوی اوزان ملّی تُرکی بود... این تلاش که تغییری طبیعی بود، توجه کُردهای داخل مرزهای دولت عثمانی را به خود جلب کرد... و مخصوصاً نویسندگان در این دوره با جدّیت به کاربرد وزن ملّی متعلّق به ملت کُرد دست زدند[۳۷]...».

بدین ترتیب بایستی ملّی‌گرایی را به عنوان عاملی اساسی در گرایش کُردها به

کاربرد اوزان شعر عامیانه در دورهٔ معاصر تلقی نمود. با این حال این عامل هم نمی‌تواند کاربرد اوزان عامیانه را در همهٔ ادوار شعر کُردی مخصوصاً در شعر کُردی شمالی قرن شانزدهم میلادی (دهم هجری) توجیه کند. در مضامین شعری نخستین سُرایندگان این گویش، اثری از چنین گرایشی به چشم نمی‌خورد. نخستین نشانه‌های ملّی‌گرایی در شعر کلاسیک کُردی را باید در دیباچهٔ *مَم و زین* که مثنوی عشقی شاعر نامدار احمد خانی است، جُست که در نیمهٔ دوم قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی (قرن یازدهم هجری) می‌زیسته است. او در این دیباچه از حقوق ملّی کُردها دفاع می‌کند و اسباب محرومیت آنها از این حقوق را جویا می‌شود.[۳۸] با این حال در آثار او کمترین تمایلی نسبت به کاربرد اوزان عامیانهٔ کُردی دیده نمی‌شود.[۳۹] این امر نشان می‌دهد که کاربرد این اوزان در شعر کلاسیک کُردی شمالی به عنوان یکی از نشانه‌های ملّی‌گرایی مطرح نبوده است.

به نظر نمی‌رسد بتوان حتی در مورد دورهٔ معاصر نیز ملّی‌گرایی را تنها عامل تاریخی پیدایش این پدیده در شعر کُردی دانست. اگر حس ملّی‌گرایی برای بروز چنین پدیده‌ای کافی بود، پس چرا در ایران اوایل قرن بیستم موجب گرایش شعرای متجدّد آن دوره به کاربرد اوزان عامیانه نشد؟ می‌دانیم که در آن ایام و هم‌زمان با دورهٔ تجدّد شعر فارسی، ضدیّت با کاربرد واژه‌های بیگانه و مخصوصاً عربی در فارسی نوشتاری مطرح بود و طرفداران سره‌نویسی، استفاده از واژه‌های کهن فارسی را بر کاربرد کلمات بیگانهٔ رایج در این زبان ترجیح می‌دادند. این گرایش که با تأسیس فرهنگستان ایران در سال ۱۳۱۴ شمسی قالبی رسمی به خود گرفت[۴۰]، نتوانست در حوزهٔ شعر فارسی رسوخ کند و پاکسازی شعر فارسی از عناصر زبانی و وزنی بیگانه را منجر شود. با اینکه شعرای ایرانی آن دوره در ملّی‌گرایی دست کمی از سُرایندگان تُرک و یا کُرد نداشتند[۴۱]، اما هرگز بر آن نشدند که به دنبال احساسات ملّی‌گرایانه مثلاً اوزان شعر

عامیانهٔ فارسی را به عنوان اوزان اصیل فارسی جایگزین وزن عروض عربی کنند.

۳-۲-۳. دو میراث ادبی متفاوت

نگارنده اعتقاد دارد که عامل کلّی و اساسی دیگری وجود داشته است که هم راه را برای کاربرد هر از گاهی وزن شعر عامیانه در شعر کُردی شمالی باز گذاشته بود و هم زمینه را برای ملّی‌گرایی آماده نگه داشته بود تا به عنوان عامل اساسی دیگری ولی در مرتبهٔ دوم به کاربرد اوزان عامیانه در شعر کُردی شمالی و میانی دورهٔ تجدد منجر شود. این عامل را باید در اختلاف چشمگیری که در قدمت و حجم میراث شعری هر دو زبان کُردی و فارسی مشاهده می‌شود، جست. شعر رسمی فارسی قدمت هزارساله دارد و میراث آن، هم از لحاظ تعداد شعرا و شمار و حجم دواوین و هم از نقطه‌نظر گستردگی جغرافیایی مناطق تحت نفوذ آن در دورهٔ اسلامی بسیار غنی است. طبیعی است که در چنین حالتی، برخی خصوصیّات فنّی آن از جمله کاربرد وزن عروضی و یا قافیه در طی قرون متمادی به صورت اصول و قواعدی درآید که هرگونه تخطّی از آن در محافل ادبی غیرمجاز باشد و نشانی از ناتوانی و ضعف هنری تلقی گردد. وجود رساله‌های متعدد فارسی در زمینهٔ هنر شعر و شاعری و فنون وزن و قافیه و بلاغت نیز دلیل واضحی بر وجود این اصول و قواعد است. در چنین حالتی کاربرد هر عنصری از عناصر زبان اگر با این اصول و قواعد مطابقت نکند، مردود، سبُک و غیرادبی قلمداد می‌گردد. هر چه قدمت و سابقهٔ تطبیق این اصول بیشتر باشد، سر باززدن از آنها به همان اندازه مشکل‌تر می‌شود. سنگینی بار این قواعد و دشواری پشت پا زدن به آن را می‌توان به‌وضوح در مقالهٔ *تأثیر محیط در ادبیات* بهار خواند:

«ادبیات امروزهٔ ما که در حقیقت نتیجهٔ ده قرن انقلابات عظیم، و تغییرات بزرگ محیط معنوی ایران است ـ از چه راه باید تجدید شود؟

ما اگر بخواهیم، تعقیب ادبیات کلاسیکی خودمان را از دست ندهیم، باید اعتراف کنیم که در خیلی از

امور دچار حیرت و زحمت شده و هزار یک از مقاصد خودمان را نخواهیم توانست از قوه به فعل درآوریم ـ در ادای مقاصد امروزی، هر قدمی پای ما به سنگ قواعد و قوانین هزارسالهٔ ادبی بر خواهد خورد[۴۲]».

درست است که در دورهٔ تجدّد، سرپیچی از برخی قوانین قدیم شعری کم‌کم رواج یافته و به پیدایش شعر نو انجامید، اما صلابت این اصول در برابر کاربرد اوزان شعر عامیانه به قدری بود که حتی شاعر تجدّدخواه و سنّت‌شکنی چون نیما یوشیج نیز از اصل کاربرد اوزان عروضی تخطّی ننمود و اوزان عامیانه را جایگزین آن نکرد.

اما شعر رسمی کُردی به هر دو گویش شمالی و میانی در مقایسه با همتای فارسی خود به‌مراتب دیرتر پا به عرصهٔ وجود نهاد. قدیمی‌ترین نمونه‌های شعر کُردی شمالی به سدهٔ شانزدهم میلادی (دهم هجری) و نخستین متون شعری کُردی میانی به اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی (سیزدهم هجری) باز می‌گردد. در غیاب ادبیات نوشتاری می‌توان چنین تصوّر کرد که تکیهٔ اساسی کُردها در زمینهٔ آفرینش و خلّاقیت ادبی بر پایهٔ ادبیات عامیانه استوار بوده است. دو پدیده در جامعهٔ کُردی امروز انعکاس واضحی از این واقعیت دارد. اوّلی حجم بسیار گستردهٔ ادبیات عامیانهٔ کُردی است[۴۳]، و دومی عنایت فراوانی است که کُردها نسبت به ادبیات عامیانهٔ خود داشته‌اند. توجه و علاقهٔ کُردها به‌ادبیات عامیانه‌شان تا به امروز علی‌رغم پیشرفت‌های روزمرّه به شیوه‌ای ملموس همچنان به قوّت خود باقی است. طبیعی است که در چنین شرایطی نگرش سُرایندگان کُرد به عناصر ادبیات عامیانه ازجمله اوزان عامیانه، نگرشی تحقیرآمیز نباشد.

علاوه بر آن، تعداد سُرایندگان این دو گویش کُردی و شمار و حجم دواوین و وسعت جغرافیایی مناطق تحت نفوذ این اشعار با شعر فارسی قابل مقایسه نیست. این امر سبب شده است که تقسیم‌بندی دوگماتیک عناصر زبانی بر دو قسم ادبی و غیر ادبی و یا مختصّ «خواصّ» و مختصّ «عوام» به‌شیوه‌ای بسا کم‌رنگ‌تر در شعر و ادبیات کُردی جلوه کند و راه برای وزن شعر عامیانه باز باشد که گهگاه همچون وزن عروضی، بدون هیچ تمایز سبکی و محتوایی، وزن اشعار رسمی کُردی واقع شود.

منابع

- ئاشنا، ئومێد، *نووسین و پەخشان و وەرگێڕانەکانی گۆران*، هەولێر، ئاراس، ۲۰۰۲.
- آرین‌پور، یحیی، *از نیما تا روزگار ما*، زوّار، تهران ، ۱۳۷۴.
- احمد، آمر طاهر، *نیما یوشیج و عبدالله گوران، نوێکردنەوە و داهێنان*، دهۆک، سپیرێز، ۲۰۰۷.
- AHMED, Amr, «Le Statut de la métrique populaire dans la poétique de Nimâ Yušij», *Studia Iranica*, 36/2, 2007, p. 251-277.
- Bois, Thomas, *Connaissance des Kurdes*, Beyrouth, Khayats, 1965.
- بۆرەکەیی، سدیق، *مێژووی وێژەی کوردی*، بەرگی یەکەم، هەولێر، دەزگای چاپ و بڵاوکردنەوەی ئاراس، ۲۰۰۸.
- بەکر، محەمەد، *کێش و ڕێتمی شیعری فۆلکلۆری کوردی*، هەولێر، ئاراس، ۲۰۰۴.
- بیمار، عبدالرزاق، «دانیشتنێک لەگەڵ گۆراندا»، گۆڤاری بەیان، ژمارە ۲، ۱۹۷۰.
- پرهیزی، عبدالخالق، *وزن شعر کُردی*، تهران، کتاب زمان، ۱۳۸۵.
- جزیری، احمد، *دیوانا مەلایێ جزیری*، بەر هەفکرن و ڤەڕوارتنا تحسین ابراهیم دۆسکی، دهۆک، هاوار، ۲۰۰۰.
- حائری، سید هادی (کورش)، *سدهٔ میلاد میرزادهٔ عشقی*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳.
- خانی، ئەحمەد، *مەم و زین*، هەولێر، دەزگای چاپ و بڵاوکردنەوەی ئاراس، ۲۰۰۸.
- خەزنەدار، مارف، *کێش و قافیە لە شیعری کوردیدا*، بەغدا، ؟، ۱۹۶۲.
- خەزنەدار، مارف، *مێژووی ئەدەبی کوردی*، بەرگی یەکەم تا هەفتەم، هەولێر، دەزگای چاپ و بڵاوکردنەوەی ئاراس، ۲۰۰۱-۲۰۰۷.
- خیاط، عبدالعزیز، *حەیرانۆک*، هەولێر، وەزارەتا پەروەردێ، ۲۰۰۲.
- *مجلهٔ دانشکده*، شماره‌های ۱ تا ۱۲، ۹۸-۱۲۹۷، (چاپ مجدد به صورت کتاب، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰).
- ڕەسوول، عیززەددین مستەفا، *ئەدەبی فۆلکلۆری کوردی*، بەغدا، ؟، ۱۹۷۰.
- زامدار، مەحمود، *بۆنی هەڵاڵان دێ*، هەولێر، ئاراس، ۲۰۰۹.
- سجادی، علاءالدین، *مێژووی ئەدەبی کوردی*، بەغدا، ؟، ۱۹۷۱.
- طبیب‌زاده، امید، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۳.
- قەرەداغی، محەمەدعەلی، *دەقنامە ـ بەیت و هۆنراوە کوردییەکان*، بەرگی یەکەم، هەولێر، ئاراس، ۲۰۰۸.

- گلبن، محمد، *بهار و ادب فارسی*، جلد اول، چاپ سوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲.
- Mukri, Muhammad, *Les Chants éternels kurdes, études métriques et ethnologiques*, Paris, Louvain, 1994.
- هدایت، صادق، *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*، چشمه، تهران، ۱۳۸۵.
- یوشیج، نیما، *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۵.

بررسی شعر هجایی ترکی آذری براساس نظریهٔ وزنی*

لیلا ضیامجیدی

در پژوهش حاضر به بررسی وزن شعر هجایی ترکی آذری پرداخته‌ایم. این نوع وزن بر اساس تساوی تعداد هجاها در مصراع‌ها و نیز جایگاه تکیهٔ وزنی استوار است. با بررسی تکیهٔ وزنی در این نوع شعر ترکی، مشاهده می‌گردد که مرز شطر منطبق بر مرز کلمه می‌باشد. وزن هجایی ترکی در چارچوب نظریهٔ وزنی نیز قابل توصیف است. در نظریهٔ وزنی ساخت سلسله‌مراتبی واحدهای سازندهٔ وزن مطرح است. واحدهای وزنی در شعر هجایی ترکی به‌ترتیب مصراع، شطر، پایه و در نهایت هجاست. در این توصیف برای هر قالب وزنی نیز قواعد مطابقه ارائه شده است. پیکرهٔ مورد بررسی ما در این پژوهش اشعار هجایی ترکی شهریار است.

در چند دههٔ اخیر مطالعات وزن‌شناسی[1] در جهان پیشرفت‌های چشمگیری داشته است که تماماً حاصل به‌کارگیری روش‌های صورت‌گرای زبان‌شناختی در مطالعات وزن‌شناسی بوده است. این تحقیقات، به‌خصوص در مورد وزن شعر انگلیسی، به نتایج

* وظیفهٔ خود می‌دانم از استاد گرانقدرم دکتر امید طبیب‌زاده سپاسگزاری کنم. انجام دادن این پژوهش بدون راهنمایی‌ها و مساعدت‌های ایشان امکان‌پذیر نبود.

1. metrics

قابل توجهی دست یافته است.

پس از طرح نظریهٔ زبان‌شناسی زایشی و دستور جهانی، هله (۱۹۶۹) و کیسر (۱۹۷۱) وزن‌شناسی زایشی را مطرح کردند. در وزن‌شناسی زایشی مسئلهٔ خوش‌ساختی[1] مطرح است. در این دیدگاه وزن شعر یک صورت ریتمیک (موزون) انتزاعی است که با نخستین کسانی که در یک سنّت وزنی به‌خصوص شعر سروده‌اند آغاز می‌شود. تمامی شاعرانی که از یک سنّت وزنی پیروی می‌کنند مجموعه‌ای از قواعد ناگفته را در ذهن دارند که تعیین می‌کنند کدام زنجیرهٔ واجی در زبان آنها نمونهٔ خوش‌ساختی از یک وزن خاص است. این زنجیره‌ها موزون[2] خوانده می‌شوند و زنجیره‌هایی که در این قالب جای نمی‌گیرند ناموزون[3] می‌باشند. موزون بودن[4] پدیده‌ای نسبی است، یعنی پایبندی زنجیرهٔ زبانی به زنجیرهٔ وزنی دارای درجات مختلفی است. بر این اساس، هله و کیسر (۱۹۶۹)، مقوله‌ای به نام پیچیدگی ساخت وزنی[5] را تعریف می‌کنند که مجموعه‌ای از قواعد را شامل می‌شود که تعیین می‌کنند طبق قضاوت و شمّ شنوندگان، یک مصراع تا چه حد می‌تواند از ایده‌آل وزنی یک شعر دور باشد و در عین حال موزون و قابل قبول نیز باشد. هرچه هماهنگی بین الگوی وزنی و واقعیت زبانی بیشتر باشد شعر موزون‌تر و هرچه ناهماهنگی بیشتر شود، شعر، به لحاظ وزنی، پیچیده‌تر می‌باشد.

از این منظر هدف اوّلیهٔ وزن‌شناسی زایشی کشف قواعدی است که بر موزون بودن و پیچیدگی و ساخت وزنی شعر در سنت‌های وزنی جهان حاکم هستند. قابل ذکر است که تمامی این قواعد که وزن‌شناسان زبان‌شناس از آنها صحبت می‌کنند، همانند قواعد زبان‌شناختی، به صورت طبیعی و ناخودآگاه می‌باشند. شاعران خود نمی‌توانند قواعدی را که مکرراً در اشعارشان به چشم می‌خورد، به‌صراحت بیان کنند. وزن‌شناسان این قواعد را بر اساس پیکره‌های واقعی به دست می‌آورند. بدین معنی که اشعار شاعران

1. well- formedness
2. metrical
3. unmetrical
4. Metricality
5. complexity metric

مختلف را بررسی می‌کنند و از روی همین داده‌های حقیقی قواعد را استخراج می‌کنند.

هیز (۱۹۸۸) به بررسی رابطه‌ای که بین وزن شعر و واج‌شناسی وجود دارد پرداخته است. به‌زعم وی، وزن شعر رابطهٔ تنگاتنگی با واج‌شناسی دارد به‌گونه‌ای که از تلاقی و بررسی موازی این دو حوزه نتایج درخشانی حاصل می‌شود. به اعتقاد او وزن‌شناسی تنها بخشی از حوزهٔ بوطیقاست که با دیدگاه صورت‌گرایانهٔ علم زبان‌شناسی به ادبیّات می‌نگرد.

از دههٔ ۷۰ به بعد، که در مورد بازنمودها و نمایش‌های واج‌شناختی، بازاندیشی کاملی صورت گرفت، واج‌شناسیِ غیرخطی مسیر خود را در دو جهت ادامه داد. یکی مسیر نظریهٔ واج‌شناسی خودبنیاد[1] و دیگری نظریهٔ وزنی[2] بود. در واج‌شناسی خودبنیاد مشخّصه‌های واجی در لایه‌های واجی تعریف می‌شوند که تقریباً هر لایه از لایهٔ دیگر مستقل است. در نظریهٔ وزنی سلسله‌مراتب واحدهای واجی مطرح می‌شود. این نظریه شکل‌گیری سلسله‌مراتبی[3] اجزای واجی در هجاها، هجاها در پایه‌ها و به همین ترتیب پایه‌ها در ساخت‌های سطح بالاتر و... را نشان می‌دهد.

در واقع واج‌شناسی خودبنیاد به شکل‌گیری مشخّصات آوایی همچون نواخت[4]، هماهنگی واکه‌ای و... می‌پردازد. درحالی‌که در نظریهٔ وزنی ویژگی‌های آوایی واحدهای واجی مورد نظر نیستند بلکه در این نظریه ما با ارتباط سلسله‌مراتبی واحدهای واجی با یکدیگر روبه‌رو هستیم. یعنی ارتباطی که منجر به شکل‌گیری هریک از واحدها در بطن واحد بالاتر می‌شود. این روابط می‌تواند شامل ساخت هجا، گروه‌بندی، تکیه و... باشد (← هیز، ۱۹۸۸).

حال این سؤال پیش می‌آید که قواعد وزنی چگونه می‌توانند مرتبط با زیرحوزه‌های واج‌شناسی باشند؟ در پاسخ به این پرسش ابتدا باید قواعد وزنی را بشناسیم. به صورت کلی قواعد وزنی به دو دسته تقسیم می‌شوند:

---

1. autosegmental phonology 2. metrical theory 3. hierarchical
4 tone

۱. قواعد مطابقه[1]: این قواعد تعیین می‌کنند که چه هنگام مواد زبانی به‌کار رفته در یک شعر کاملاً با انگارهٔ انتزاعی وزنی هماهنگ هستند.

۲. قواعد همسانی[2]: هنگامی که بخشی از یک نمود زبانی در شعر همانند و یا شبیه به بخش دیگری باشد، قواعد همسانی مدّ نظر قرار می‌گیرند که می‌توانند در موارد مربوط به قافیه، تجانس آوایی و از این دست مورد توجه باشند (← هیز، ۱۹۸۸).

بنابراین در حوزهٔ وزن شعر، قواعد مطابقه را به‌کار می‌گیرند. در اینجا محتوای آوایی اجزای واجی اهمّیّتی ندارند بلکه ارتباط سلسله‌مراتبی آنهاست که مورد توجّه می‌باشد.

نظریهٔ وزنی به سلسله‌مراتب واحدهای واجی توجّه دارد، یعنی شکل‌گیری اجزای واجی[3] در هجا، هجاها در پایه‌ها[4]، و به همین ترتیب پایه‌ها در ساخت‌های بالاتر و... را نشان می‌دهد. هر واج (واحد آوایی نقشمند) در زنجیرهٔ زبان یک جزء واجی محسوب می‌شود. اجزای واجی با هم ترکیب می‌شوند و هجاها را می‌سازند. هر هجا متشکل از یک مصوّت[5] و یک یا چند صامت[6] می‌باشد. در مرحلهٔ بعد هجاها با هم ترکیب می‌شوند و پایه‌ها را می‌سازند. پایه، واحدی است بزرگ‌تر از هجا و در واقع هر پایه حداقل دارای یک هجای سنگین است. تعریف پایه در زبان‌های مختلف متفاوت است. یعنی هر زبانی به شیوهٔ خاص خود، هجاهایش را درون پایه‌ها و پایه‌هایش را در درون کلماتش انتظام می‌بخشد. (← طبیب‌زاده). پس از این، پایه‌ها با هم ترکیب می‌شوند و کلمه را می‌سازند و پس از آن به ساخت جمله و واحدهای بزرگ‌تر می‌رسیم. ولی تا آنجا که به حوزهٔ وزن شعر مربوط می‌شود، پس از شکل‌گیری پایه‌ها، خود پایه‌ها با هم ترکیب می‌شوند و واحد بزرگ‌تری به نام *شطر[7] را می‌سازند. شطر واحد زبانی کوچک‌تری از مصراع است که از یک یا چند پایه تشکیل می‌شود. در مرحلهٔ بعد

1. correspondence rules
2. identity rules
3. phonological units
4. Feet
5. vowel
6. consonant
7. metron

شطرها با هم ترکیب شده و مصراع را تشکیل می‌دهند. البته باید دانست که در همهٔ نظام‌های وزنی، واحد شطر وجود ندارد.

به طور مثال به شعر عامیانهٔ زیر دقّت کنید:*

اتل متل توتوله

– – | – – || – – | –

در شطر اول هجاهای *اَ / تل* با هم ترکیب شده‌اند و یک پایه را تشکیل داده‌اند و هجاهای *مَ / تل* نیز به همین ترتیب پایهٔ دوم را ساخته‌اند و کل این چهار هجا یک شطر را تشکیل داده‌اند. در شطر دوم *تو/ تو* یک پایه و *له* پایه دیگر است که با هم شطر دوم را تشکیل داده‌اند و شطرهای دیگر نیز به همین صورت شکل گرفته‌اند. به همین ترتیب واحدهای وزنی با هم ترکیب شده و واحد بزرگ‌تر یعنی مصراع را می‌سازند.

تا آنجا که به بحث مورد نظر در اینجا مربوط می‌شود، می‌توان به سلسله‌مراتب ریتمیک که در نظریهٔ وزنی مورد بررسی قرار گرفته‌اند اشاره نمود (← کیپارسکی ۱۹۷۷و هیز ۱۹۸۹و هیز ۱۹۸۸). در واقع طبق این بررسی‌ها می‌توان اجزای وزنی شعر را بر روی نمودارهای درختی نشان داد و انطباق آنها را با واحدهای واجی نشان داد. برای این منظور ابتدا باید اجزای تشکیل‌دهندهٔ وزن را در شعر شناسایی کرد و سپس به بررسی انطباق آن اجزا با واحدهای واجی پرداخت. برای بررسی دقیق میزان موزون بودن شعر، قواعد مطابقه نیز بیان می‌شوند.

به صورت کلّی اگر بخواهیم نظام سلسله‌مراتبی را برای اشعار مختلف بیان کنیم، ابتدا نمودار وزنی آن را مشخص می‌کنیم و واحدهای وزنی به ترتیب طبق نمودار مرتّب می‌شوند، یعنی واحدهای واجی در هجاها و هجاها در پایه‌ها، پایه‌ها در درون شطرها و در مرحلهٔ بالاتر، شطرها در درون مصراع‌ها جای می‌گیرند. با نمایش ساختار

---

* در اینجا هر خط تیره نمایانگر یک هجا و یک خط عمودی مرز پایه و دوخط عمودی مرز شطر را نشان می‌دهند.

وزنی شعر در قالب این نمودار سلسله‌مراتبی، درجهٔ برجستگی هجاهای مختلف مشخّص می‌شود و قواعد مطابقهٔ مخصوص هر وزن را می‌توان بررسی نمود.

اشعار هجایی ترکی آذری

در شعر ترکی نوعی وزن موسوم به وزن هجایی وجود دارد اما نمی‌توان این نوع وزن را در زمرهٔ اوزان ساده دانست، زیرا تکیه نیز در آن نقش دارد. در این نوع شعر، تساوی تعداد هجاهای هر مصراع و همچنین محل تکیهٔ وزنی، ایجاد وزن می‌کند. در شعر هجایی ترکی، هر مصراع، دارای تکیهٔ وزنی ثابت و نیز تکیه‌های ثانوی است. نمونهٔ دیگر این نوع وزن، وزن شعر فرانسه است که قواعد آن تقریباً مشابه وزن هجایی ترکی است. در هر دوی این اوزان در میان مصراع مکثی وجود دارد که در واقع با یک تکیهٔ وزنی ایجاد می‌شود. این تکیه لزوماً بر مرز کلمه قرار می‌گیرد. یعنی بر حسب جایگاه تکیهٔ وزنی، مصراع به دو یا چند بخش تقسیم می‌شود (← مازالیرا ۱۹۷۴، شاهین وقویمی ۱۹۹۴). تکیهٔ وزنی در این نوع وزن، متفاوت با تکیهٔ وزنی است که در وزن تکیه‌ای- هجایی داریم. در وزن تکیه‌ای ـ هجایی یک قالب وزنی ازپیش‌تعیین‌شده داریم که ثابت است و مواد زبانی را، به شرط اینکه تعداد هجاهای معیّنی متناسب با آن قالب داشته باشند، در آن قالب می‌ریزیم. فارغ از سنگینی و یا سبکی هجاها، مواد زبانی ما در قالب جای می‌گیرند و طبق آن ریتم ادا می‌شوند. در این حالت تکیه‌ها نیز در هر بخشی می‌توانند قرار بگیرند. به طور نمونه به شعر زیر از شاملو دقت کنید:

نمی**تر**سین پریا – – – || – | – – –

نمیاین به شهر ما – – – || – – | – –

همان طور که ملاحظه می‌شود، در مصراع اول محل تکیهٔ وزنی (مرز شطر) در میان کلمه قرار گرفته است: نمی‌تر// سین پریا. ولی در وزن هجایی، با اینکه قالبی داریم که

تعداد هجاهای آن معیّن است، جایگاه تکیه در آن مشروط است: تکیهٔ وزنی باید منطبق با هجای آخر کلمه باشد.

مثلاً به شعر فرانسهٔ زیر از راسین دقت کنید: (مازالیرا،۱۹۷۴)

De cette nuit Phénice // as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas // tout pleins de sa grandeur?

آیا، ای فنیس، شکوه این شب را دیده‌ای؟
آیا چشمان تو سراسر آکنده از عظمت او نیستند؟

همان‌طور که ملاحظه می‌شود مکث میانی در مرز کلمه اتفاق می‌افتد و مصراع را به دو نیم‌مصراع تقسیم می‌کند. در شعر فرانسه نیز مکث‌های ثانوی وجود دارد ولی تفاوتی که شعر فرانسه و ترکی دارند این است که در شعر فرانسه مکث‌های ثانوی نیز منطبق بر مرز کلمه است امّا در شعر ترکی مکث‌های ثانوی، که در واقع مرز پایه است، منطبق بر مرز کلمه نیست.

Jugez / de quelle horreur// cette joie/ est suivie.

بنگر که این شادی چه وحشتی در پی دارد.

به همین دلیل در گوش شنونده‌ای که به هر دو زبان ناآشنا باشد درک وزن شعر فرانسه دشوارتر می‌باشد. زیرا در شعر فرانسه این مکث‌های ثانوی تا حد زیادی با نحو و معنا در زبان تعیین می‌شوند (مازالیرا،۱۹۷۴).

در پژوهش حاضر به بررسی منظومهٔ «حیدربابا»، مشهورترین شعر ترکی شهریار، می‌پردازیم که در وزن هجایی سروده شده است. هر یک از مصراع‌های این شعر دارای ۱۱ هجاست. وزن این شعر هجایی ۳+۴+۴ است. در هنگام خوانش شعر در هر مصراع سه تکیهٔ وزنی قابل‌توجه وجود دارد. یعنی می‌توان گفت که هر مصراع از سه شطر تشکیل می‌شود. در درون هر شطر مکث ثانوی داریم، یعنی اولاً در هر شطر دو پایهٔ وزنی داریم که مرز آنها لزوماً منطبق با مرز کلمه نیست، و ثانیاً هر شطر به یک کلمه ختم می‌شود. مثلاً در مصرع اول، همان طور که ملاحظه می‌شود، پایهٔ اول میان کلمهٔ

حیدربابا بسته شده است و همچنین می‌بینیم که در شطر دوم پایهٔ اول بعد از هجای ایل در میان کلمه ایلدیریملر (به معنی رعدوبرق‌ها) قرار گرفته است. ولی تمام شطرها بعد از هجای آخر کلمات قرار دارند.

حیدربابا ایلدیریملر شاخاندا	hej dær | bɑ bɑ || il |di rim lær|| ʃɑ xɑn |dɑ
حیدربابا چو برق، درخشد در آن دیار	
سللر، سولار/ شاقلیدایوب/ آخاندا	sel lær| su lar|| ʃɑq |qɯ dɑ jub|| ɑ xɑn| dɑ
سیلاب‌ها بغرّد و ریزد ز کوهسار	
قیزلار اونا/ صف باغلیوب/ باخاندا	qiz lar| o nɑ|| sæf bɑq| lɯ jub|| bɑ xɑn| dɑ
صف بسته دختران به تماشای آبشار	
سلام اولسون/ شوکتوزه،/ ائلوزه	sæ lɑm| ol sun|| ʃo kæ| tu zæ|| ʔe ly| zæ
از ما به ایل و جاه و جلالت سلام باد	
منیم ده بیر/ آدیم گلسین/ دیلوزه	mæ nim| dɑ.bir|| ʔɑ dɯm| gæl sin|| di ly| zæ
دارم امید کز من بی‌دل کنید یاد	

چنان‌که ملاحظه می‌شود هر مصراع در این شعر سه شطر دارد. وزن هجایی به‌کاررفته در این شعر را می‌توان این‌گونه توصیف کرد:

– مرز شطر باید منطبق بر مرز کلمه باشد.

– دو شطر اول چهارهجایی است. تقسیم‌بندی ایده‌آل برای این نوع شطر که تعداد هجای آن زوج است، تقسیم‌بندی متقارن است، یعنی ۲+۲. این شرط در اکثر موارد رعایت شده است. ولی در صورتی که هجای اوّل شطر هجای بسته یا سنگین و هجای دوم شطر، هجای باز یا سبک باشد مرز پایه در هجای اوّل بسته می‌شود. به طور مثال، در مصراع اوّل شعر، در شطر اوّل تقسیم‌بندی هجاها به صورت ۲+۲ است: *حیدر/ بابا*، ولی در شطر دوم همان طور که می‌بینیم تقسیم‌بندی به صورت ۳+۱ درآمده است: *ایل/ دیریملر*.

– در شطر سوم که سه‌هجایی است تقسیم‌بندی به صورت ۱+۲ است مگر در

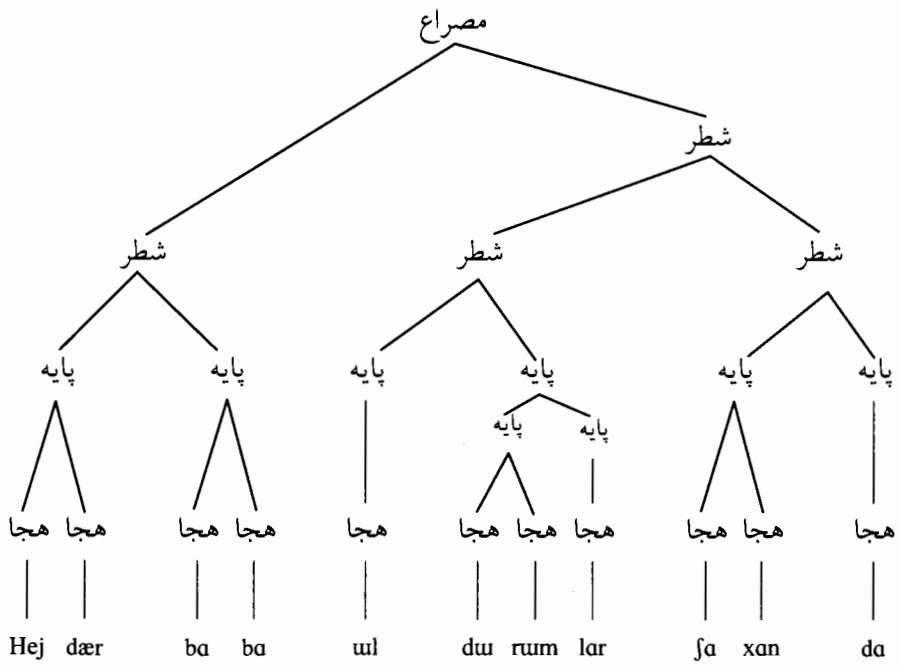
مواردی که هجای دوم شطر هجای باز و هجای اول هجای بسته باشد. در این صورت نیز مرز پایه در هجای اول بسته می‌شود و پایه به صورت ۲+۱ قرار می‌گیرد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در تمام مصرع‌های بند اوّل شعر که در بالا آورده شده است، تقسیم‌بندی هجایی در شطر سوم به صورت ۱+۲ است. ولی در مصرع زیر به دلیل سنگین یا بسته بودن هجای اول شطر و باز یا سبک بودن هجای دوم، این تقسیم‌بندی به صورت ۱+۲ دیده می‌شود: *یاد/ اِله*.

بیزده‌ن ده بیر/ ممکن اولسا/ یاد اله

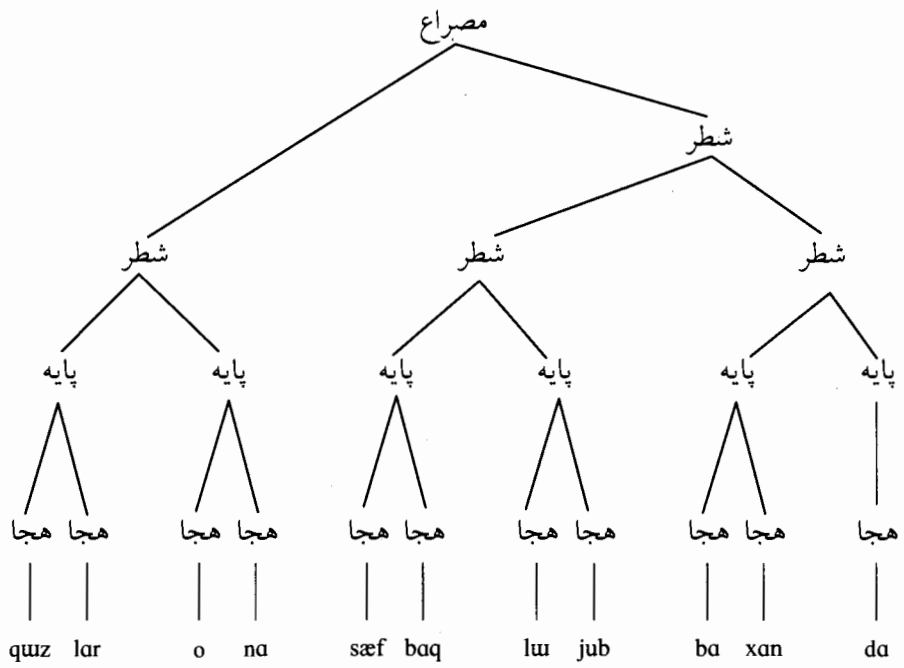
biz dæn| dæ bir|| mum kin| ol sɑ|| jɑd |ʔe læ اگر امکان داشت از ما نیز، یاد کن

برای توصیف اشعار هجایی در قالب نظریهٔ وزنی در ابتدا باید واحدهای وزنی را در این شعر تعریف کنیم. در شعر هجایی واحد وزنی مصراع و سپس شطر است. ما در اینجا قصد داریم سلسله‌مراتب وزنی را برای این شعر معرفی کنیم و قواعد مطابقه را در این شعر بر اساس نمودار نشان دهیم.

در نمودار زیر سلسله‌مراتب وزنی را از بزرگ‌ترین واحد وزنی یعنی مصراع تا واحدهای واجی نشان می‌دهیم. مثلاً برای شعر یازده‌هجایی، که تقسیم‌بندی معمول هجاهای آن به صورت ۳+۴+۴ است، نمودارهایی که در ادامه می‌آید، ساخت وزنی شعر را مشخّص می‌کند:



نمودار شماره ۱



نمودار شماره ۲

قواعد مطابقه:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه است.
- هر شطر دارای ۲ پایه است.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نیست.
- در شطرهای چهارهجایی تقسیم‌بندی شطر به پایه‌ها به صورت ۲+۲ است مگر در مواردی که هجای دوم شطر هجای باز و هجای اوّل شطر هجای بسته باشد. در این صورت مرز پایه در هجای اول قرار می‌گیرد.
- در شطر سه‌هجایی، تقسیم‌بندی ۱+۲ را داریم مگر در مواردی که هجای دوم

شطر هجای باز و هجای اوّل، هجای بسته باشد. در این صورت پایه‌ها به صورت ۲+۱ قرار می‌گیرند.

در مورد نمودارها باید توضیح بدهیم که طبق قاعدهٔ دوشاخه‌ای بودن نمودارها در دستور زایشی جدید، کل مصراع و تمام شطرهای مصراع باید حتماً به صورت دوشاخه‌ای[1] نمایش داده شوند و اینکه دلیل انتخاب دو شطری که در دو گره خواهر قرار گرفته‌اند هم فقط بر اساس خوانش شعر می‌باشد زیرا در هنگام خوانش، مکث میان شطر اوّل و شطر دوم بیشتر از مکث میان شطر دوم و سوم است.

به عنوان نمونه‌ای دیگر، به وزن شعر «یار قاصدی» بپردازیم. این شعر هشت هجایی می‌باشد:

سن یاریمین قاصیدی سن اگلش سنه چای دئمیشم

sæn| jɑ rɯ mɯn|| qɑ si| di sæn
æj læʃ| sæ næ|| tʃɑj| de mi ʃæm

تو قاصد یار من هستی، بنشین برایت چای سفارش داده‌ام.

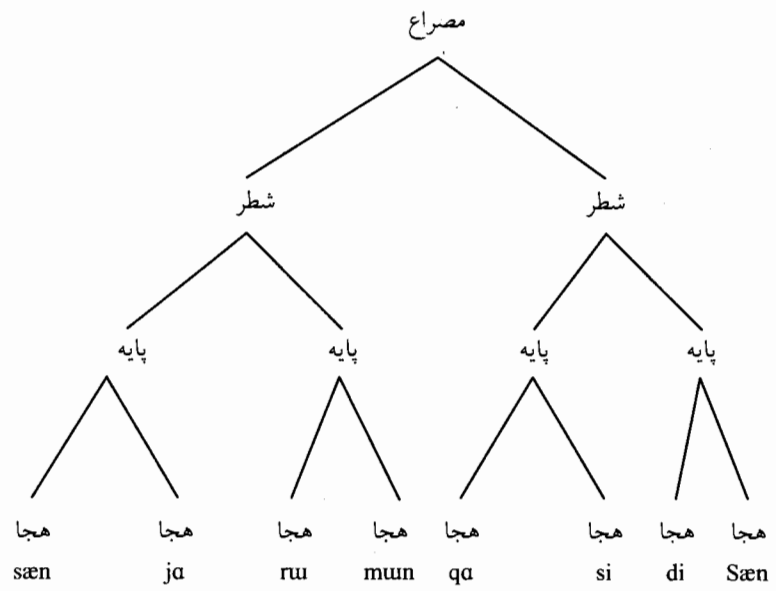
آخ گئجه لر یاتمامیشام من سنه لای لای دئمیشم

ɑx| ge dʒæ lær|| jɑt| mɑ mɯ ʃɑm
mæn| sæ næ lɑj ||lɑj| de mi ʃɑm

چه شب‌هایی که نخوابیده‌ام و برایت لالایی گفته‌ام.

وزن شعر «یار قاصدی» هشت‌هجایی متقارن است، یعنی۴+۴. در نمودار شمارهٔ ۳ تقارن این وزن به‌خوبی نمایان است:

1. binary



نمودار شماره ۳

قواعد مطابقه:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه است.
- هرکدام از دو شطر چهارهجایی دارای ۲ پایه هستند.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نیست.
- مرز پایه در هجای دوم هر شطر قرار می‌گیرد.

باید توجه داشت که مثلاً در شعر هشت‌هجایی تقسیم‌بندی ۵+۳ نیز امکان‌پذیر است و نوع تقطیع هجاها در هر شعر می‌تواند متفاوت باشد.

نتیجه‌گیری

وزن هجایی در زبان ترکی بر اساس تساوی تعداد هجاهای مصراع و نیز محل تکیهٔ وزنی استوار است. محل این تکیهٔ وزنی منطبق بر مرز کلمه است. بنابراین واحدهای تشکیل‌دهندهٔ وزن در این نوع شعر، مصراع و همچنین شطر و در درجهٔ بعدی پایه‌ها هستند. همان‌طور که ملاحظه شد، وزن هجایی در زبان ترکی آذری قابل توصیف با نظریهٔ وزنی است. با نمایش وزن این اشعار بر روی نمودار و تعیین قواعد مطابقه، توصیف دقیق‌تر و صوری‌تری از این اشعار داریم.

پژوهش حاضر می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای پرداخت نظری دقیق‌تر به اوزان به کاررفته در اشعار ترکی آذری و دیگر گویش‌های زبان ترکی و حتی اشعار زبان‌های دیگر. مطالعات وزن‌شناسی زایشی در ابتدای مسیر خود است و برای دستیابی به نتایج دقیق در حوزهٔ وزن شعر راهی طولانی در پیش است. اولین گام‌ها برای رسیدن به این نتایج، ارائهٔ توصیف‌های دقیق از اوزان مختلف در زبان‌های گوناگون است.

منابع

- خانلری، پرویز، *وزن شعر فارسی*، چاپ هفتم، انتشارات توس، تهران ۱۳۸۶.
- شهریار، *دیوان اشعار*، نگاه، تهران ۱۳۸۶.
- ضیامجیدی، لیلا، دو نوع وزن در اشعار ترکی شهریار: پژوهشی بر اساس نظریهٔ وزنی، رسالهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه بوعلی سینا: همدان، ۱۳۸۸.
- ـــــــ و امینی، محسن، وزن اشعار فولکلور در کردی کلهری، *مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات کردی*، انتشارات دانشگاه کردستان، سنندج، ۱۳۸۹.
- طبیب‌زاده، امید، *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۲.
- ـــــــ ، «ساخت وزنی و تکیهٔ واژه در فارسی؛ پژوهشی بر اساس نظریه وزنی»، مجلهٔ *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، سال اول، شماره اول، پاییز و زمستان، دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۸.
- ـــــــ ، «اشعار ایرانی؛ همراه با بررسی تطبیقی اشعار فارسی و گیلکی»، *جشن‌نامهٔ استاد احمد سمیعی*، دانشگاه گیلان، رشت، ۱۳۸۷ الف.
- ـــــــ ، *نگاهی به شعر نیمایوشیج: بحثی در چگونگی پیدایش نظام‌های شعری*، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۸ ب.
- نجفی، ابوالحسن، «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، *آشنایی با دانش*، فروردین ۱۳۵۹،ص ۵۹۱-۶۲۶.
- ـــــــ ، *عروض قدیم در برابر عروض جدید*، فرهنگستان زبان وادب فارسی، تهران، ۱۳۸۶.
- Chahin, Ch and Ghavimi, M.(1994)*Versification française et les genres poétiques*, Téhéran:SAMT.
- Chatman,S.(1960) "Comparing metrical styles", in: *Style in Language*. New York: John Wiley& Sons, Inc., pp. 149-172.
- Delas, D. (1990) *Guide méthodique pour la poésie*. Paris: Nathan.
- Dilçin, C (2005) Turk Şiir Bilgisi. Istanbul: ?
- Fabb,N. And Halle,M. (2008) *Meter in Poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Halle.M and Keyser. (1969) "Chauser and the study of prosody". *College English* 28: 187- 219.
- Halle.m and Keyser.(1971) "English Stress:It's forms, It's growth, and it's role in verse". *Harper and Row*: New York.
- Hays, B.(1983)" A Grid – based theory of English meter". *Linguistic Inquiry* 14. 357-93

- Hays, B.(1988)" Metrics and Phonological Theory". *Linguistics*. Vol.2.
- Hays, B. (1989)" *The prosodic Hierarchy in meter* ",
- Kiparsky, P. (1977) "The Rhymtic Structure of English verse". *Linguistic Inquiry* 8 , 189- 247.
- Livingston, M. (1991) *Poem making: Ways to begin writing poetry*. Charlotte Zolotow: NewYork.
- Lotz, John. (1960) "Metric Typology", in; *Style in Language*, New York: John Wiley & Sons, Inc., pp. 135-149.
- Mazaleyrat, J.(1974)*Eléments de métrique française*. Paris :Colin.
- Nayrolles, F. (1988) *Pour étudier un poéme*. Paris: Hatier.

بازنمایی بصری کمیت‌های هجا و دیرند: ابزار تحلیل تطبیقی ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی

نگار بوبان

تلاش برای تطبیق ریتم زبان فارسی (به‌خصوص وزن شعر) و موسیقی ایرانی به اهداف مختلفی صورت گرفته است (تهماسبی،۱۳۸۶؛ ملاح، ۱۳۸۵؛ علیزاده،۱۳۸۲؛ دهلوی، ۱۳۸۱؛ جعفرزاده، ۱۳۷۷؛ فروغ، ۱۳۶۳). امّا تمامی این تلاش‌ها ناگزیر از قرار دادن پیش‌فرض‌هایی در ثبت و تحلیل و تطبیق بوده است و به سبب نبودِ یک رسم‌الخط مشترک در بازنمایی ریتم موسیقی و زبان در نتیجه‌گیری ناقص یا دست‌ِکم مبهم باقی می‌مانند. علاوه بر این، اغلب متخصّصانِ هر یک از دو قلمرو با روش‌های نوشتار ریتم در قلمرو دیگر ناآشنا بوده و برای استفاده از آن نیازمند آموزش‌اند.

در مقالهٔ حاضر، با توجّه به چهار مبنای مشترک در ریتم موسیقی ایرانی و زبان فارسی (بوبان، ۱۳۸۸الف)، و بر اساس تمایز کمیّت‌های سه‌گانهٔ فارسی رسمی و چهار کمیّت متمایز در دیرند (کشش) موسیقی ایرانی (طلایی،۱۳۷۶)، علامت‌های چهارگانه‌ای پیشنهاد شده است که به‌وسیلهٔ آنها می‌توان الگوهای وزن و ریتم را به شکلی صرفاً بصری نمایش داد که بدون نیاز به آموزش قابل دریافت است. در پایان، نمونه‌هایی از موسیقی ایرانی و شعر فارسی با همین علائم بازنمایی شده که ساختار زمان‌بندی نمونه‌ها را با هم قابل مقایسه می‌کند.

مقدّمه

ریتم، در عین پیچیدگی و دشواریِ تعریف، مفهومی است که در هر دو قلمرو زبان و موسیقی نسبتاً به‌سادگی دریافت می‌شود و [نیاز به مقایسه و ایجاد روش‌های تطبیق ریتمِ دریافت‌شده در عبارات موسیقایی و زبانی به اهداف تحلیلی و آموزشی و کاربرد در پیوند شعر و موسیقی (برای خلق موسیقیِ کلامی) سابقه‌ای نیز دارد.] در موسیقی ایرانی هم که از سویی نمونه‌های کلامی، فراوان و حائز اهمّیّت‌اند و از سوی دیگر تبیین ساختار ریتم جملات موسیقی خیلی مواقع بر اساس مفاهیم رایج در عروض انجام می‌شود (Tsuge 1970؛ Azadehfar 2006)، ارتباط ریتم دو قلمرو بیشتر مورد توجّه است.

وزن شعر فارسی، به‌خصوص از نوع عروضی آن، مورد بررسی بوده است و مبنای وزن را ترکیب متوالیِ هجاهای سه‌گانهٔ کوتاه ـ بلند ـ کشیده قرار داده است (← نجفی؛ خانلری). مطالعاتی در مقولهٔ ساخت وزنی واژگان (← طبیب‌زاده) در فارسی رسمی انجام شده که ارتباط وزن هجا را با ساخت وزنی نشان می‌دهد. همچنین یک بررسی آواشناختی بر روی نمونه‌های قرائت‌شدهٔ شعر و نثر فارسی رسمی (← بوبان)، زمان‌بندیِ واکه‌های متوالی در پاره‌گفتار را با دریافت ریتم آن مرتبط می‌داند. بنابراین، اگر بر مبنای موسیقی، ریتم را جریان موسیقی در زمان بدانیم، می‌توان انتظار داشت که مقایسهٔ عبارات موسیقی و زبان از جهت ریتم (وزن) بر پایهٔ انواع هجاهای فارسی امکان‌پذیر باشد. از سوی دیگر، اگر بپذیریم که هر بررسی تحلیلی به گونه‌ای از ثبت و بازنماییِ نوشتاری نیاز دارد، پس برای تطبیق یا بررسی مقایسه‌ایِ عبارت زبانی با عبارت موسیقایی از چه ابزار یا روش نوشتار باید استفاده کرد؟ نحوهٔ بازنمایی مرسومِ وزن و ریتم در قلمرو زبان و موسیقی به‌کلّی متفاوت و براساس منطق‌های جداگانه‌ای است. آنچه تابه‌حال در مقایسهٔ ریتم این دو قلمرو انجام یافته و در بخش نخست مقالهٔ حاضر

مرور شده است، همگی ناگزیر از تبدیل یکی به دیگری بوده و درنتیجه پیش‌فرض‌هایی را وارد مقایسه کرده‌اند که می‌تواند مورد بحث قرار گیرد.

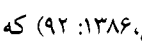
بنابراین، نیاز به روشی یکسان برای بازنمایی ساختار ریتم در هر دو قلمرو احساس می‌شود. ایجاد چنین روشی، که البته باید براساس مبانی نظری مشخصی صورت گیرد، علاوه بر ایجاد امکانِ مقایسهٔ نمونه‌هایی از هر دو قلمرو زبان و موسیقی، می‌تواند به‌جای اتّکا به نظام‌های نشانه‌ایِ پیچیده که آموزش خواندن و نوشتن را در پی خواهد داشت، تا حد امکان بر دریافت بصری استوار باشد؛ به‌شکلی که تنها با نگاه کردن به بازنماییِ بصریِ نمونه‌ها، ساختار ریتم آن دیده شود. پیشنهاد علائم بصری با این مشخّصات هدف مقالهٔ حاضر است.

در این مقاله، ابتدا کارهای صورت‌گرفته در مقایسهٔ ریتم موسیقی ایرانی و زبان فارسی را به‌اختصار مرور کرده و سپس روش‌های بازنمایی را که معمولاً برای ریتم موسیقی و وزن زبان به‌کار می‌رود شرح می‌دهیم. خلاصه‌ای از مبنای نظریِ مشترک ریتم موسیقی ایرانی و زبان فارسی، که اساس کار مقالهٔ حاضر است، پس از آن می‌آید و سپس علامت‌های پیشنهادیِ بصری برای بازنمایی ریتم دو قلمرو ارائه خواهد شد. در پایان، نمونه‌هایی از عبارات ریتم از گوشه‌های موسیقی ایرانی و عباراتی از شعر فارسی، که ریتم‌شان با علامت‌های پیشنهادی ما بازنمایی شده، خواهد آمد.

۱. مروری بر بررسی‌های تطبیقی ریتم در موسیقی ایرانی با زبان فارسی

تطبیق دادن ریتم زبان فارسی (به‌خصوص وزن شعر) با موسیقی ایرانی برای اهداف مختلفی صورت گرفته است: گاه به هدف ایجاد دستورالعملی برای خلق موسیقیِ با کلام (← دهلوی)، گاه برای یافتن ریتم بخش‌های آوازی موسیقی ایرانی (← جعفرزاده)، و گاه به هدف بازیابی مفاهیم وزن در موسیقی گذشتهٔ ایران و در جست‌وجوی

اشتراک‌هایی در ریتم این دو قلمرو (← ملّاح؛ فروغ) که گاه به نیّت آموزش ریتم به هنرجویان موسیقی هم به‌کار گرفته شده (← تهماسبی؛ علیزاده) و [در آن، از الگوهای هجاهای کوتاه و بلند برای شناخت و به‌خاطر سپردن الگوهای ریتم در موسیقی از مبانی مبحث ایقاع در موسیقی قدیم ایران بهره گرفته‌اند.] در اغلب این نوشته‌ها محوریّت با اهدافِ کاربردی موسیقی است.

در این نوشته‌ها اغلب قراردادهایی در میان است که قرار است برای ساختن یا آموزش موسیقی به‌کار بیاید؛ قراردادهایی که معرف الگوهای ریتم (اغلب بر محورِ زمان‌بندی) است و برگرفته از الگوهای ساخته‌شده از هجاهای زبان فارسی. این الگوها یا از ترکیب واقعی هجاهای کوتاه و بلند (به‌ویژه از پایه‌های شعر) به دست آمده، و یا به شکلی نیمه‌قراردادی مطرح شده‌اند. منظور از نیمه‌قراردادی این است که هرچند زمینهٔ اولیه از تمایز کشش هجاها گرفته‌شده، اما دقت در کشش نسبی و در نتیجه، ترکیب‌های ریتمی مورد نظر در موسیقی بیشتر به قرارداد وابسته است تا واقعیت صوتی. نکتهٔ بسیار مهم در این قراردادها این است که به‌شکل سنّتی و با قطعیت کامل، هجای کوتاه را دقیقاً نصف هجای بلند، و یک‌سوم هجای کشیده فرض می‌کنند؛ بدون اینکه در دقت این نسبت‌ها تردید شود. بر اساس همین نسبت‌های فرضی، الگوسازی‌هایی انجام گرفته که گاه بسیار گیج‌کننده‌اند؛ مثل  (تهماسبی،۱۳۸۶: ۹۲) که معادل ترکیبِ: «**بزَدَمْ نِی**» قلمداد شده است. در صورتی که خواندن این عبارت به شکلی منطبق بر زمان‌بندی ۱، ۱، ۲، ۲ (راست به چپ) یک خوانشِ طبیعی و راحت نیست و اگر کسی خواندن ریتم با خط نُت را بلد نباشد و به نُت‌نوشته رجوع نکند، بعید است بتواند ترکیب دو واژهٔ **بزَدم** و **نی** را دقیقاً با زمان‌بندی فوق بخواند. گیج‌کننده‌تر اینکه برای ترکیب‌هایی که به عنوان مشتقّات همین الگو طرح شده، تلفظ‌های عجیبی مثل «**بزَّدم نی**» (با تشدید روی ز) آمده که قصد دارد هجای دوم را به دو قسمت مساوی بخش کند. الگوسازی‌های

آموزشی دیگری نیز طرح شده (علیزاده،۱۳۸۲: ۷ و ۱۸) که در شکل، برگرفته از **اتانین** ایقاعی موسیقی قدیم‌اند، اما واقعیت صوتی‌شان زیر سؤال است؛ مانند قرارداد کردنِ هجای "تِ" te برای کشش چنگ، هجای "تَ" tæ برای کشش دولاچنگ (نصفِ زمان قبلی)، کشش "تُ" to برای سه‌لاچنگ (باز هم نصفِ قبلی) و... که صرفاً قراردادی هستند و در کشش معمول هجاهای فارسی چنین نسبتی ندارند[۱]. این کشش‌ها از طرفی، از ترکیب‌های واژگانی (تهماسبی،۱۳۸۶) بهترند، زیرا با استفاده از هجاهای بی‌معنی، قراردادی بودن خود را نشان می‌دهند و در نتیجه، با تلفظ راحت و عادی زبان روزمره خلط نمی‌شوند[۲]. اما از سوی دیگر، بدون تمرین و بازآموزی کشش‌های جدیدی برای هجاها، محال است کسی هجای تِ را دوبرابر هجای تَ و چهاربرابر هجای تُ بکشد. به عبارت بهتر، هنرجوی موسیقی در این شیوه‌ها، کشش‌هایی برای نُت‌ها می‌آموزد و هم‌زمان یک گویش خاص را با آن هماهنگ کرده و به صورت یک قرارداد به ذهن می‌سپارد. از این طریق، رمزبندی و رمزگشاییِ کشش نُت‌ها با یک واسطهٔ صوتی دیگر همراه می‌شود که پایهٔ اصلی آن نه در زبان فارسی به شکل واقعی و طبیعی آن، که در نسبتِ کشش‌های قراردادیِ معمول در موسیقی و نوشتار غربی آن است.

به نظر می‌رسد اندیشهٔ نخست این رهیافت‌ها به استفاده از زبان فارسی در آموزش موسیقی، اندیشه‌ای بر اساس شمّ زبانی و موسیقایی بوده که پشتوانه‌ای در سابقهٔ فرهنگی موسیقی ایران نیز داشته و از همین جهت قابل اعتماد و گسترش هم می‌نماید. اما آنچه

---

۱. هر سه هجای تَ و تِ و تُ هجاهای کوتاه هستند و در هیچ طبقه‌بندی نظری یا تجربی کشش متفاوتی برایشان منظور نمی‌شود. اندازه‌گیری‌های آواشناسی نیز منعکس‌کنندهٔ چنین دامنهٔ تغییراتی در کشش هجای کوتاه نیست (بوبان،۱۳۸۸ب؛ موسوی،۱۳۸۷).

۲. به احتمال زیاد، موفقیتِ بیشترِ شیوهٔ برگرفته از اتانین در آموزش الگوهای ریتم (علیزاده،۱۳۸۲) را نیز باید با همین نکته مربوط دانست.

سبب شده تا در پرداخت آن اندیشه و تبدیلش به مواد آموزشی، قراردادهایی دور از واقعیت‌های زبانی وضع شود، بی‌توجهی به ماهیتِ تقسیمِ دودویی در کشش‌های گرد، سفید، سیاه، چنگ و ...، و تفاوت بنیادی آن با نگرش جمع‌شونده به ریتمِ موجود در زمان‌بندی هجاهای فارسی است. این قراردادها از یک طرف، با کشش نُت‌های رایج در نُت‌نویسی غربی، و از طرف دیگر، با سه گونه کشش هجا (کوتاه، بلند و کشیده[1]) در فارسی مواجه‌اند. تنوع کشش هجاهای زبان فارسی بسیار کمتر و محدودتر از آن است[2] که با دامنهٔ تنوع کشش‌های نُت‌نویسی غربی منطبق شود. کشش نُت‌ها در نوشتار غربی، با تقسیم‌شدنِ مرحله به مرحله بر دو، به شکلی نامحدود و تا هر مقدار ریز و کوچک که به‌طور نسبی نیاز باشد، قابل گسترش است. اما منطق افزایش کشش در هجاهای سه‌گانهٔ فارسی، (به فرضِ پذیرشِ رابطهٔ مستقیم بین محتوای موراییِ هجا و زمان کشش آن)، اضافه کردن یک مقدار ثابت به مقدار قبلی است: اگر هجای کوتاه را یک واحد فرض کرده باشیم (معادل یک مورا)، هجای بلند، دو واحد (معادل دو مورا)، و هجای کشیده، سه واحد (معادل سه مورا) خواهد بود. حال، برای هرگونه انطباقی از نوع نُت‌نویسی غربی، کدام کشش نُت را برابرِ هجای کوتاه بگیریم؟ دولاچنگ؟ سه‌لاچنگ؟... هر کدام را که معادل هجای کوتاه فرض کنیم، (مثلاً دولاچنگ) فقط دو کشش دیگر را می‌توانیم معادل‌یابی کنیم (در مثال ما: چنگ و چنگ نقطه‌دار) و برای سایر کشش‌ها معادلی در هجاها نخواهیم داشت. با این محدودیت به شکل‌های مختلف

---

۱. این بحث در فارسی عروضی و فارسی رسمی مطرح می‌شود که در آن هم در مورد وجود کشش‌های کوتاه، بلند، و هم کشیده با نسبت‌های یک، دو، سه اتفاق نظر کامل وجود ندارد. در فارسی گفتاری عامیانهٔ امروز، بحث تمایز هجاها به این شکل مورد تردید اساسی است (طبیب‌زاده،۱۳۸۲).

۲. البته فراموش نباید کرد که این کشش‌ها با نوعی گسسته‌سازی و طبقه‌بندی نسبی تعریف شده‌اند. اما با این حال، محال است تنوع در هر طبقه آنقدر بالا رود که طبقات درونی ایجاد کند و مثلاً در هجاهای کوتاه سه نوع کشش مختلف یافت شود. به‌خصوص که خود هجاهای کوتاه و بلند نیز تفاوت کششان به‌طور میانگین به دوبرابر نمی‌رسد (موسوی،۱۳۸۷؛ طبیب‌زاده،۱۳۸۲).

برخورد شده است.

مهدی فروغ در بررسی چهاروجهیِ افاعیل عروضی ـ واژه‌های فارسی ـ اتانین ایقاعی- کشش نُت‌ها به نوشتار غربی، دولاچنگ را معادل یک هجای کوتاه و یک **نَقره**[1] (تَ) گرفته و در نتیجه چنگ، معادل یک هجای بلند و **سبب خفیف** (تَن) شده (فروغ،۱۳۶۳: ۱۳) و بلندترین کشش منعکس‌شده در این بررسی چهاروجهی، یک چنگ نقطه‌دار است که برای هجای کشیده آمده و برابر **وتد** از رکن‌های ایقاع است. در این معادل‌یابی، کشش‌های سیاه و بیشتر از آن، و کشش‌های کوچک‌تر از دولاچنگ جایی ندارند.

حسین دهلوی، در تحلیل هجاهای فارسی برای تعریف قواعد تلفیق شعر و موسیقی، ابتدا هجای گونهٔ چهارمی نیز ذکر کرده (دهلوی،۱۳۸۱: ۳۲) و آن را هجای **کشیده‌تر** نامیده، اما عجالتاً آن را به دستهٔ هجاهای کشیده منضم کرده است. او در استفاده از کشش‌های نُت برای هجای کشیده کششِ سیاه قرارداد کرده، که دوبرابر هجای بلند و چهاربرابر هجای کوتاه است. هرچند که پس از آن یادآور می‌شود که این انتخاب کشش‌ها نسبی و در اختیار آهنگساز است (همان: ۴۸) و از آنجاکه قواعدِ طرح‌شده به منظور راهنمایی برای ساخت موسیقی ایجاد شده‌اند، برای کشیده‌تر شدن نغمه‌هایی که روی هجاهای کشیده می‌افتند، آزادی افزایش کشش فرض شده است و مثلاً می‌توان به‌جای کشش سیاه، نُت سفید برای آنها در نظر گرفت. همین پیشنهاد از سوی خسرو جعفرزاده هم برای افزایش کشش هجاهای بلندتر و نیز در پایان هر کدام

---

۱. در علم ایقاع (مبحث ریتم در موسیقیِ پیش از ورود تئوری غربی)، یک واحد اولیه برای زمان منظور می‌شود که کوچک‌ترین زمان ممکن تعریف شده و آن را نَقره می‌نامند. نَقره را با یک هجای کوتاه (یا به عبارت خود موسیقی‌دانان گذشته: با یک حرف) به صورتِ *ت* یا *ن* مشخص می‌کنند. از ترکیب نقره‌ها ارکان ایقاع ساخته می‌شده که اتانین نامیده شده و مشابه با ارکان عروض سنّتی است و همان اسامی را دارد؛ مانند *تَنْ* (سبب خفیف) یا *تَنَ* (سبب ثقیل) یا *تَنَنْ* (وتد مجموع) و... (اسعدی،۱۳۸۲).

از افاعیل عروضی (در انطباقِ شعر با موسیقی) طرح شده است (جعفرزاده،۱۳۷۷: ۹۴).

مشابه همین فکر را ارشد تهماسبی برای تنوع بیشتر در کشش نُت‌ها به کار برده است. وی نیز از ابتدا چهار نوع برای هجاهای فارسی قائل شده و هجای بلندتر از کشیده را هجای **طویل** نامیده، با ساختارِ: $C\bar{V}CC$ (تهماسبی،۱۳۸۶: ۱۸). هجاهای کوتاه، بلند، و کشیده را به ترتیب معادل دولاچنگ، چنگ، و چنگ نقطه‌دار قرارداد کرده است و هجای طویل را (مثل واژهٔ **راست**) برابر کشش سیاه. اما همین هجا را با کشیدن بیش از مقدار معمول در گویش رسمی و طبیعی، با شکل‌های: **راآست**، **راآآست**، **راآآآآست**، **راآآآآآآست**، و **راآآآآآآآآآآست** برای کشش‌های بلندتر از سیاه (از سیاه نقطه‌دار تا گرد نقطه‌دار) وضع کرده (همان: ۷۲-۷۳) که بسیار غریب و نامعقول می‌نماید. بار دیگر، گویا هنرجو باید نُت‌خوانی موسیقی را بیاموزد و آن را با یک مثال گویش صوتی هماهنگ کند و به حافظه بسپارد؛ رمزبندی و رمزگشایی با واسطه‌ای گویشی در میان بازنمایی بصری نُت‌ها و ریتم نهایی. حسین علیزاده نیز برای جبران عدم تنوع در کشش هجاها در گویش فارسی، به وضع قراردادهایی غیرواقعی (از دید زبان) در هجابندی **اتانین** دست زده است؛ مثل قرارداد کردن تفاوت در کشش هجاهای **تَ** و **تِ** و **تُ** که هر سه هجای کوتاه‌اند و در بالا ذکر شد. علاوه بر آن، تنوع کشش مورد نیاز وی برای الگوسازی ریتمی و معادل‌سازی، یک دوگانگی در اساس روش استفاده از هجاهای **اتانین‌مانند** ایجاد کرده است. وی از یک سو، برای هر کدام از کشش‌های سه‌لاچنگ، دولاچنگ نقطه‌دار، دولاچنگ و... تا سیاه نقطه‌دار، گویشی تک‌هجایی وضع کرده (شاملِ: تُ، تو، تَ، تا، تِ، تی، تَن، تان)، اما برای کشش‌های بلندتر که سفید، سفید نقطه‌دار و گرد هستند، دیگر گویش تک‌هجایی امکان‌پذیر نشده و شمارش درونی کشش به‌وسیلهٔ ترکیب‌هایی مثلِ: **تَن‌نَن** برای کشش سفید طرح شده است (علیزاده،۱۳۸۲: ۱۸). اگر بنا بر شمارش، ترکیبی از اتانین و مشابه آن باشد، نیازی به قرارداد کردنِ انواع

کشش برای هجاهای تَ و تِ و تُ و... نمی‌بود و می‌شد که کوچک‌ترین واحد را معادل یک نَقره (تَ) بگیریم و همهٔ کشش‌ها را با شمردن تعدادی از نقرات بسنجیم؛ همان روشی که خود ایقاع قدیم در نام‌گذاری فواصل زمانی **الف** تا **ه** به‌کار برده است.

ریشهٔ اصلی نیاز به همهٔ این ترفندها، به نظر می‌رسد در عدم تطبیق انواع کشش موجود در هجاها با تنوع ناشی از نُت‌نویسی غربی بوده باشد. در واقع این تلاش‌ها بدون توجهی عمیق به پشتوانهٔ نظری لازم از زبان صورت گرفته و از آن جهت که نگرشی کاربردی داشته است، به وضع قراردادهایی رو آورده که برای ارزیابی میزان مشکلات ناشی از آنها و مقدار موفقیت‌شان مطالعه‌ای جداگانه لازم است. بی‌توجهی به تفاوت بنیادیِ خصایص ناشی از نگرش‌های جمع‌شونده/تقسیم‌شونده[1] نیز باعث شده تا در استفاده از روش‌های نُت‌نویسی غربی، از پیش تدبیری نیندیشیده و به تطبیق‌هایی پرداخته شود که به‌هرحال، دیر یا زود، به محدودیت می‌رسند.

البته روی دیگر همین سکه، نیازی بوده که در دهه‌های اخیر، نوشتار غربی را برای موسیقی ایرانی حتی در کاربرد آموزشی و آفرینش موسیقی (و نه فقط تحلیل و بررسی)، ناکافی و ناکارآمد ارزیابی کرده است (میرزاعبدالله،۱۳۸۵: ۱۵؛ علیزاده،۱۳۸۳: ۲۳؛ طلایی،۱۳۸۳: ۶۹؛ نتل،۱۳۸۱: ۲۵؛ کیانی،۱۳۷۱: ۱۱۲ و ۱۲۶). هرچند برخورد موسیقی‌دانان نسل پیش، درست مقابلِ این بوده است. وزیری (متوفی به سال ۱۳۵۸ هجری شمسی) که شاید بتوان گفت تأثیرگذارترین فرد در ترویج نگارش اروپایی موسیقی در ایران بوده، نگارش قدیم ایران را «خیالات ناقصی از طرز نت‌نویسی» قلمداد می‌کرد (وزیری،۱۳۷۷: ۸۰) و خواندن و نوشتن موسیقی به خط اروپایی را "سواد موزیسین" می‌دانست (همان:

---

۱. نگرش‌های متقابلِ موسوم به جمع‌شونده (additive) و تقسیم‌شونده (divisive) به نحوهٔ ساخت جمله‌های ریتم ناظر است. در ساخت جمع‌شونده، واحدهای بزرگ‌تر و جملات از کنار هم چیدن واحدهای کوچک ساخته می‌شوند. اما در ساخت تقسیم‌شونده، واحد اولیه بزرگ است و از درون به مراتب به قسمت‌های مساوی بخش می‌شود (اسعدی،۱۳۸۲).

۲۳). مخبرالسطنه هدایت، (متوفی به سال ۱۳۳۴ هجری شمسی) نیز که علاوه بر آشنایی و تسلّطش بر شیوهٔ قدیم، شیوه‌ای ابداعی برای نوشتن موسیقی ایرانی در *رسالهٔ ابجدی*اش طرح کرده و بخش‌هایی از آوازها را به نگارش درآورده، در واقع ترکیبی از نغمه‌نگاری ابجدی با نوشتار دیرندها به شیوهٔ اروپایی ایجاد کرده است (تجویدی،۱۳۷۰: ۳۸). و نشان می‌دهد که حتی موسیقی‌دان آگاه از شیوهٔ قدیم هم، مجذوب نگارش اروپایی شده است. دست‌کم باید گفت که موسیقی رایج در زمان هدایت با شیوهٔ نوشتار قدیم به راحتی قابل نوشتن نبوده و او، با ترکیب کردنش با شیوهٔ اروپایی این نیاز را برآورده است؛ هرچند که علی‌رغم پیش‌بینی خودش، شیوهٔ ابداعی او با استقبال چندانی روبه‌رو نشد و حتی به لحاظ فنی آن را فاقد اهمیت دانستند. (خالقی،۱۳۷۶: ۹۰) و تا سال‌ها، شیوهٔ صددرصد غربی را به شیوهٔ وی ترجیح دادند. نکتهٔ جالب اینکه در شیوهٔ ابداعی هدایت، شکل دیرند (کشش)ها از شیوهٔ غربی گرفته شده، اما نام نغمه‌ها بر اساس حروف ابجد و به شیوهٔ قدیمی است. در صورتی که بازگشت دهه‌های اخیر به گذشتهٔ نظری موسیقی ایران برای اهداف کاربردی، حروف ابجد را مورد نیاز ندیده[۱]، بلکه به نگرش زمان‌بندی در آن پشتوانهٔ نظری رو آورده؛ احتمالاً به سبب ضعفی که در انطباق شیوهٔ غربی با هویت ریتمی موسیقی ایرانی حس کرده است؛ به‌خصوص در قبال مسئلهٔ ریتمِ آزاد[۲] که در موسیقی ایرانی بسیار مهم، و شامل تغییرات پیاپی الگوهای ریتم در جمله‌هاست (علیزاده،۱۳۷۹: ۹).

---

۱. این در حالی است که موسیقی ایرانی حاوی نغماتی است که در موسیقی غربی وجود ندارد. اما موفقیت روش ابداعی **وزیری** در علامت‌گذاری **سُری** و **کُرُن** برای نغمه‌های خاص ایرانی (وزیری،۱۳۷۹: ۶۷)، گویا موسیقی‌دان و موسیقی‌شناس ایرانی را از حروف ابجد بی‌نیاز کرده است. وی، به تصریح (وزیری،۱۳۸۳: ۱۷۶) ابداع این علامت‌ها را در جهت حفظ اصالت ایرانی در موسیقی، و جلوگیری از استحالهٔ آن در موسیقی غربی انجام داده است.

۲. ریتمِ آزاد (free rhythm) در انواعی از موسیقی وجود دارد که جریان آنها در زمان متناوب و منظم نیست و شنونده نمی‌تواند با آن دست بزند یا پا بر زمین بکوبد. در موسیقی ایرانی، آنچه آواز و جواب آواز نام دارد، از همین نوع است و حجم زیادی از این موسیقی را تشکیل می‌دهد.

علاوه بر تلاش برای نوشتن موسیقی با توجّه به هجاهای فارسی، گاه معکوس هم عمل شده و با همان پیش‌فرض‌ها برای نسبت کشش‌ها، جملات موسیقی را به اتانین و افاعیل تبدیل کرده‌اند. به عنوان مثال، آزاده‌فر (Azadehfar,2006:151) در تحلیل **رنگ حربی** از دستگاه ماهور از روی نُتِ میزان‌بندی‌شده، الگوی ثابتی را که در هر میزان تکرار شده استخراج کرده، که ترکیب: (♫♫) با نسبت‌های ۱، ۱، ۲ بوده است. سپس این الگو را با دور **خفیف ثقیل** و دور **مخمس صغیر** (به نقل از دو موسیقی‌دان مختلف) مشابه دانسته است؛ به اعتبار اینکه هر دوی این دورها و ترکیب پایهٔ رنگ حربی، بر الگوی ***تَنَنْ*** بنا شده‌اند. آزاده‌فر، الگوی ***تَنَنْ*** و ترکیب (♫♫) را معادل با (#) (کوتاه ـ کوتاه ـ بلند) نشان داده که اگر فرضاً تردید نکرده و این معادل‌سازی را برای دیرندها بپذیریم، می‌بینیم که او از دو چیز به کلی چشم‌پوشی کرده است: یکی موضوع آکسان (تأکید) در این تطابق و دیگری الزام تشکیل دور ایقاعی از تجمع تعداد مشخصی از رکن‌ها. بنابراین، نتیجه‌گیری وی از مقایسه چندان محکم نیست. شاید بهترین نتیجه‌گیری ممکن از مقایسهٔ الگوهای رنگ حربی با ادوار ایقاعی این می‌بود که رنگ حربی از تکرار یک **رکن** ایقاعی به نام **فاصلهٔ صغری** ساخته شده است و نه چیزی بیش از این، زیرا هیچ خصیصهٔ دوری در رنگ حربی نشان داده نشده است.

مجموعهٔ تلاش‌های فوق برای تطبیق یا مقایسهٔ ریتم موسیقی ایرانی با ترکیب هجاها در فارسی نشان می‌دهد که تحلیل تطبیقی ریتم زبان فارسی و موسیقی ایرانی پیشینهٔ روشنی ندارد و بدون مشخص کردن مبانی نظری مشترک برای دو قلمرو و انتخاب روشی مشترک برای بازنمایی ریتم آنها، نمی‌توان به نتیجهٔ تطبیق اطمینان کرد.

۲. روش‌های بازنمایی ریتم در موسیقی و زبان

مرور تعاریف مربوط به ریتم موسیقایی و زبانی، خود مبحث جداگانه و مفصّلی

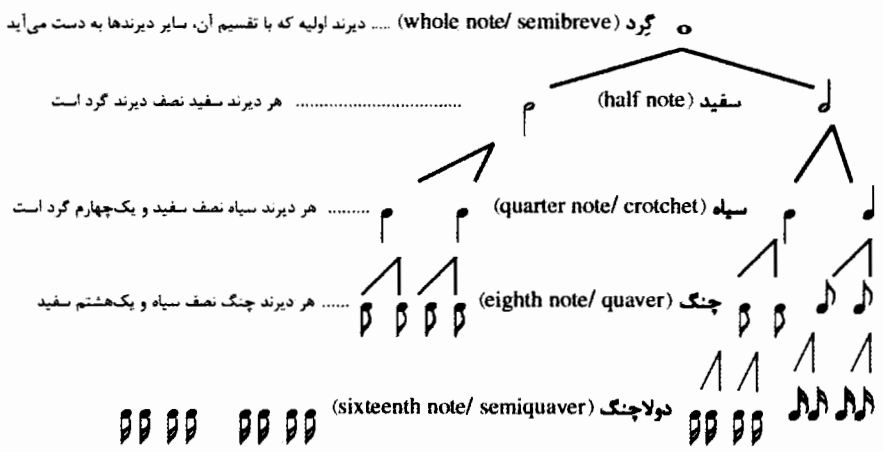
است (برای مرور بوبان،۱۳۸۸ب و ۱۳۸۸الف). ما در اینجا به **زمان‌بندی** و **تکیه** (یا تأکید accent) برای ساخت وزنی یا ریتم نگاه می‌کنیم که اولی وقوع زمانی صداها را مشخص می‌کند و دومی تناوب هجاهای قوی و ضعیف را. اما موسیقی‌دانان و زبان‌شناسان علاوه بر تفاوت در تعریف ریتم و رهیافت‌شان به ساختارهای زمان‌بندی و تکیه (تأکید)، روش‌هایی اساساً متفاوت در ثبت و بازنمایی این ساختارها دارند. طبیعی است که روش‌های به‌کار رفته در بازنمایی در هر قلمرو، وابسته به مبانی نظری ریتم در آن بوده است.

در موسیقی، ساختار اصلی بر دو محور نغمات و زمان ساخته، ثبت و تحلیل می‌شود و در کل، ریتم را به آنچه بر محور زمان رخ می‌دهد مربوط می‌دانند. نغمات که با درجات مشخصی از زیر و بمی تعریف شده‌اند، روی محور زمان پدیدار و محو می‌شوند. بنابراین مهم‌ترین چیز از جهت زمان، فاصله‌های زمانی است که نغمه‌های متوالی با هم دارند و البته اگر مقدار زمان (مثلاً بر حسب ثانیه) این فاصله‌ها تغییر کند اما نسبت‌شان ثابت بماند، شنونده فقط احساس می‌کند سرعت تغییر کرده است. بنابراین، **نسبت** بین این فاصله‌های زمانی است که مهم است. این زمان‌های نسبی، **دیرند** (کششِ نسبی) نامیده می‌شوند. پشت سر هم آمدن دیرندها در یک عبارت، ساختار زمان‌بندی آن عبارت را می‌سازد.

نوشتار معمول موسیقی که در شکل رایج امروزی‌اش حاصل فرهنگ موسیقایی غربی است، مؤلفه‌های اصلی یا ساختاری موسیقی را روی خطوطی موسوم به خطوط حامل نمایش می‌دهد. محل قرارگیری هر علامت (نُت) رو یا میان خط‌ها نغمه را مشخص می‌کند. اما برای دیرند نغمه‌ها، شکل آنها (تصویر یک) ملاک قرار می‌گیرد. بزرگ‌ترین دیرند متعلق به گِرد است و مرحله به مرحله بر دو تقسیم می‌شود تا به

دیرندهای کوچک‌تر برسد. دیرندها در واقع طبقه‌هایی[۱] هستند؛ حاصل از گسسته کردنِ کمیت پیوستهٔ زمان که کاملاً نسبی بنا شده و با زمان مطلق (مثلاً شمارش ثانیه‌ها) سنجیده نمی‌شود. این دیرندها از بزرگ به کوچک مرتب شده‌اند و هر دیرندِ طبقهٔ پایین‌تر، نصفِ دیرند طبقهٔ بالاتر است؛ یعنی نظام درونی آن یک نظام مبتنی بر تقسیم است و واحد اولیه، بزرگ‌ترین طبقه است که در هر مرحله بر دو تقسیم می‌شود. به عنوان مثال، دیرندِ یک نُت سیاه (که در طبقهٔ سوم از بالا قرار دارد) از نصف شدن نُت سفید ایجاد شده و از طرف دیگر هم با نصف شدن یک سیاه، دیرند چنگ ایجاد می‌شود. این تقسیمات می‌تواند تا ریزترین امکان شنیدار انسان ادامه یابد.

- **گِرد** (whole note/ semibreve) ..... دیرند اولیه که با تقسیم آن، سایر دیرندها به دست می‌آید.



۱. منظور از طبقه این است که نوعی گسسته کردن انجام می‌شود و یک کمیتِ پیوسته (فاصلهٔ زمانی) به محدوده‌هایی تقسیم می‌شود که مقادیر درون هر طبقه ممکن است اندکی از لحاظ اندازهٔ دقیق با هم متفاوت باشند اما در یک حد به گوش می‌آیند. مثلاً تغییراتی در محدودهٔ نسبیِ ۰/۹ تا ۱/۲ برابر شدن، طبقه را تغییر نمی‌دهد (بوبان،۱۳۸۸ب).

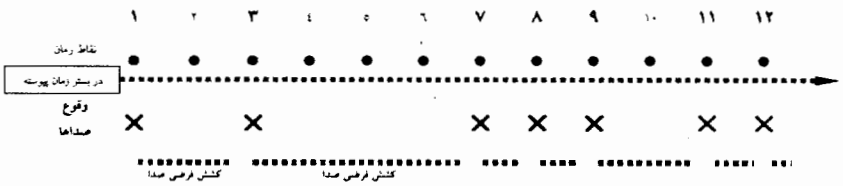
تصویر یک: نظام تقسیمی طبقات دیرندها در خط موسیقی غربی: هر دیرند نصف دیرند طبقهٔ بالایی خود است.

هنگامی که عبارتی موسیقایی را با علامات دیرند بازنمایی می‌کنیم (نمونه در تصویر دو)، قاعدتاً کششی که واقعاً برای هر نغمه مورد نظر است نوشته می‌شود و هر جا که کشیده شدن صدا مدّ نظر نباشد، از علامت‌های دیرند برای سکوت استفاده می‌شود. علاوه بر این نشانه‌ها که مربوط به دیرند نغمه‌هاست، معادل با هر دیرند نغمه، یک نشانه نیز برای سکوت ایجاد شده که هم‌ارز و هم‌نام با دیرند نغمه است، مانندِ 𝄽 برای سکوت سیاه و 𝄾 برای سکوت چنگ (نصف سیاه).

تصویر دو: نمونه‌ای از نخستین عبارت گوشهٔ چهارپاره (از ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی) که با علامت‌های دیرند نوشته شده است (میرزاعبدالله،۱۳۷۶).

در روش دیگری که برای ثبت و تحلیل ساختار زمان‌بندی به کار می‌رود، به‌جای دیرند هر نغمه، فاصلهٔ زمانی بین آغاز هر دو نغمهٔ متوالی منظور می‌شود که به آن **IOI** (**Inter-Onset-Interval**) یا **فواصل میان‌آغازه** می‌گویند (Parncutt,2003:339-340; Large&Palmer,2002:4; London,2006). در این روش، کشش واقعیِ هر کدام از نغمه‌ها اهمیتی ندارد. به عبارت دیگر، اینکه بین هر نغمه تا نغمهٔ بعدی آیا با کشیده شدنِ نغمهٔ اول پر شده یا سکوتی رخ داده است، موضوعیت ندارد و مبنا بر این قرار گرفته است که از آغاز نغمهٔ نخست تا آغاز نغمهٔ دوم چه فاصلهٔ زمانی (به صورت نسبی) ایجاد شده است.

بازنماییِ زمان‌بندی بر اساس **IOI** به دو صورت نقطه و ضربدر و نیز با اعداد انجام می‌شود. روش نقطه و ضربدر در تصویر سه نشان داده شده است.



تصویر سه. روی یک زمان‌شمار (مثلاً ثانیه‌شمار) ۷ نغمه در لحظات ۱، ۳، ۷، ۸، ۹، ۱۱ و ۱۲ رخ داده‌اند و میان‌شان فاصله‌های زمانی پدید آمده است که متناسب با تعداد نقاطی است که بین‌شان قرار دارد. هفت صدای این تصویر با فاصله‌های زمانی ۲ ، ۴، ۱، ۱، ۲، ۱ رخ داده‌اند.

ساختار زمان‌بندی که با فواصل میان‌آغازه منظور شود، اگر با ضربدر و نقطه بازنمایی شود، ضربدرها نشانگرِ وقوع نغمه و نقطه‌ها نشانگر نقاطی از زمان‌اند که نغمهٔ جدیدی رخ نداده و می‌تواند یا کشیده شدن نغمهٔ قبلی و یا سکوت بوده باشد. عبارتی که در تصویر دو تشریح شده با ضربدر و نقطه به این صورت بازنمایی می‌شود (از چپ به راست): × . × × × . . . × × × . × .

ارائهٔ ساختار **IOI** با اعداد هم امکان‌پذیر است. به این ترتیب که تعداد واحد زمان‌شماری که در فاصلهٔ بین آغاز هر صدا تا آغاز صدای بعدی می‌گنجد، قید می‌شود. در مثال بالا سری‌اعدادِ: (از راست به چپ) ۲، ۴، ۱، ۱، ۲، ۱ بازنمایی عددی برای زمان‌بندی خواهد بود. نکتهٔ قابل توجّه اینکه وقتی فواصل میان‌آغازه برای ارائهٔ ساختار زمان‌بندی به کار رود، دیرندی برای نغمهٔ آخر منظور نمی‌شود، زیرا عملاً دیرندها بین آغاز نغمه‌های متوالی رخ می‌دهند و تا وقتی نغمهٔ بعدی نیاید، نغمهٔ قبلی، دیرند مشخصی نخواهد داشت.

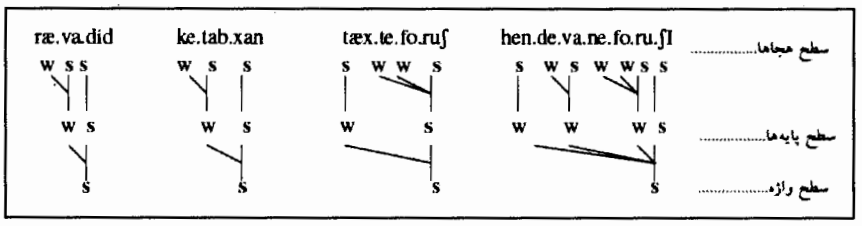
در زبان‌شناسی، مقولهٔ ریتم در ساخت وزنی واژهٔ واج‌شناختی بررسی می‌شود[1] که به

---

۱. البته علاوه بر ساخت وزنی، ریتم در وزن شعر و ریتم طبیعی گفتار (speech rhythm) هم مطرح می‌شود که آنها نیز با ساخت وزنی در ارتباط‌اند (بوبان،۱۳۸۸ب).

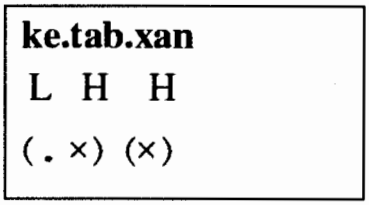
گروه‌بندی هجاها در واحد واج‌شناختیِ **پایه** (foot) می‌پردازد و هر پایه از یک هجای قوی و صفر تا چند هجای ضعیف تشکیل می‌شود. تعریف هجاهای قوی و ضعیف برای زبان‌های مختلف متفاوت است؛ مثلاً در زبان انگلیسی هجاهای تکیه‌بر هجاهای قوی و هجاهای بی‌تکیه هجاهای ضعیف هستند و در فارسیِ رسمی، ضعیف و قوی بودن هجاها با وزن هجا (و در نتیجه کشش آنها) مربوط است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۶).

سه روش مختلف برای بازنماییِ ساخت وزنی وجود دارد که هر سه علاماتی برای هجاهای ضعیف و قوی قرارداد کرده‌اند: حروف s (strong) و w (weak) روی نمودار درختی (تصویر چهار)، ضربدر × و نقطه . (تصویر پنج) به ترتیب برای هجای قوی و ضعیف، و علامت‌های) و # (تصویر شش) به ترتیب برای هجای ضعیف و قوی. این بازنمایی‌ها در اصل به زمان کاری ندارند و در پی نشان دادن ترکیب هجاها در واژه‌ها و عبارات زبانی‌اند. البته در زبان فارسی سنّتاً علامت‌های) و # برای کشش به کار رفته و طبیب‌زاده (۱۳۸۶) نشان داده است که هجاهای قوی و ضعیف در فارسی رسمی با وزن هجا و کشش آن مشخص می‌شوند (تصویر هفت) و در نتیجه وقتی در بررسی وزن شعر از این علامت‌ها برای کشش هجاهای کوتاه و بلند استفاده می‌شود، در واقع وزن آنها و قوی و ضعیف بودن‌شان در ساخت وزنی مورد بحث است.

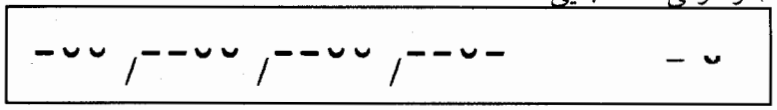


تصویر چهار: نمودار درختیِ ساخت وزنی برای واژه‌های روادید، کتاب‌خوان، تخته‌فروش، هندوانه‌فروشی: بر اساس نظریهٔ ساخت وزنی بروس هیز (Hayes,1995)، گروه‌بندی هجاهای قوی و ضعیف در سطح پایه انجام شده. سپس در سطح واژه،

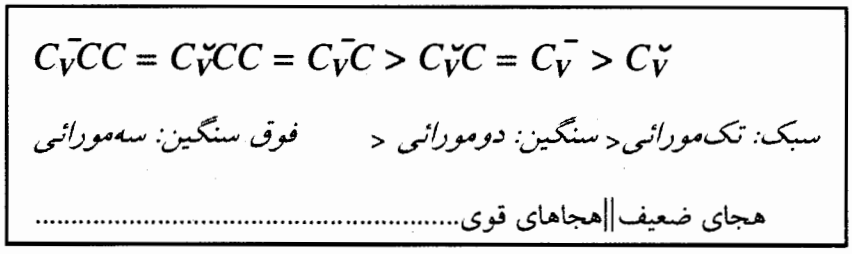
پایه‌ها به هم پیوسته‌اند تا پایهٔ قوی‌تر را که به هجای تکیه‌بر مربوط می‌شود، مشخص کنند.



تصویر پنج: بازنمایی ساخت وزنی واژهٔ کتاب‌خوان با نقطه و ضربدر: چون در فارسی رسمی هجای سبک (تک‌مورایی) با ساختار ($C\breve{V}$) هجای ضعیف، و هجاهای سنگین (دو مورایی) و فوق سنگین (سه مورایی) با ساختارهای ($C\bar{V}C = C\breve{V}CC = C\bar{V}C > C\breve{V}C = C\bar{V}$) قوی شمرده می‌شوند، این بازنمایی نشان می‌دهد که واژهٔ کتاب‌خوان دو پایه دارد و اولی دو هجایی (× .) و دومی تک‌هجایی است.



تصویر شش: علامت‌هایی که هم برای هجای قوی و ضعیف و هم برای کشش کوتاه و بلند به‌کار می‌روند (سمت راست) و یک نمونه وزن عروضی که با همین علامات بازنمایی شده (سمت چپ): نمونهٔ واژهٔ فارسی رسمی برای بازنمایی سمت راستی، *پدر* و نمونهٔ مصراع برای بازنمایی وزن عروضی سمت چپ، *دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند* (فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلن)



تصویر هفت: شش هجای فارسی و محتوای مورایی آنها: تنها هجایی که در سطح پایه ضعیف شمرده می‌شود، هجای سبک است.

تصاویر و توضیحات بالا نشان می‌دهد که هیچ منطق و روش مشترکی برای بازنمایی ساختارهای زمان‌بندی و تکیه بین زبان و موسیقی به وجود نیامده است. ضربدر و نقطه، تنها علامت‌های به ظاهر مشترک هستند که آنها نیز به معنای کاملاً متفاوتی به کار می‌روند و بنابراین نمی‌توانیم از بازنمایی رایج در یکی برای دیگری بهره ببریم بی‌آنکه پیش‌فرض‌ها و قراردادهایی ناخواسته در کار وارد کنیم؛ قراردادها و پیش‌فرض‌هایی مشابه آنها که در قسمت شمارهٔ ۱ ذکر شد.

۳. مبنای نظری مشترک در ریتم موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی

پیش از پرداختن به تشریح مبنای نظری، ذکر یک نکته لازم است و آن اینکه: موسیقی در ایران بسیار متنوع و گسترده است. اما آنچه عموماً به صورت موسیقی رسمی (قابل مقایسه با زبان فارسی رسمی) پذیرفته شده، با عناوین مختلفی مانند موسیقی سنّتی ایرانی، موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی کلاسیک ایران، و... نامیده می‌شود. چون ساختار اصلی این موسیقی بر تفکر **دستگاه** استوار است و می‌توان گفت که این موسیقی در چهارچوب‌هایی که با مفهوم دستگاه تعریف می‌شود، ساخته می‌شود و گسترش می‌یابد، عنوان *موسیقی دستگاهی ایران* عنوانی فنی است که در یکی دو دههٔ اخیر برای آن مناسب تشخیص داده شده و ما نیز همان عنوان را استفاده می‌کنیم. اما در پژوهش حاضر که با زیرساخت‌های زمان و ریتم سروکار داریم، به هیچ‌وجه به دستگاه‌ها نپرداخته‌ایم و عنوان موسیقی دستگاهی ایران، تنها اشاره به نوع این موسیقی، و تمایز آن از سایر انواع موسیقی رایج در نواحی مختلف ایران (موسیقی کردی، بلوچی، آذری، بوشهری و ...) دارد.

مطالعهٔ تطبیقی ریتم موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی رسمی (بوبان، ۱۳۸۸الف) به نقاط اشتراکی در مبنای نظری این دو رسیده که مؤلفه‌های زمان‌بندی و تکیه را برای ساخت ریتم در نظر داشته و مهم‌ترین پیامد آن را در هر یک از دو قلمرو زبان و موسیقی، گروه‌بندی هجاها در پایه‌ها (تعریف‌کنندهٔ ساخت وزنی زبانی) و گروه‌بندی دیرندها در الگوهای ریتم (تعریف‌کنندهٔ ساختار زمان‌بندی موسیقی) یافته است.

از گروه‌بندی چند صدا (چه هجاهای زبانی و چه نغمه‌های موسیقایی) با هم، نوعی واحد یا سلول ایجاد می‌شود که ما آنها را الگو (pattern) نامیده‌ایم؛ زیرا دارای قابلیت بازشناسی و به یاد آوردن هستند. هر یک از دو قلمرو، تعداد محدودی از این الگوها دارد (اینجا برای ساده شدن مطلب، پایه‌ها و الگوها را هر دو الگو نامیده‌ایم) و کل پیکرهٔ موسیقی دستگاهی ایران از یک سو و زبان فارسی از سوی دیگر، با کنار هم چیده شدنِ همین الگوها ساخته شده است. به عبارت دیگر، اولین اشتراک این دو قلمرو از دید ریتم، ساختن عبارات با کنار هم چیدن الگوهاست، به شکلی که الگوها پس از چسبیدن به یکدیگر ماهیت خود را حفظ می‌کنند.

اشتراک دوم در این است که خود الگوها هم با کنار هم چیده شدنِ کمیت‌های نسبتاً ثابتی ساخته می‌شوند؛ مثل هجای کوتاه که کم‌وبیش یک کمیت ثابت در نظر گرفته می‌شود و حتی مقدار کشش زمانی نسبیِ آن هم در محدودهٔ مشخصی است.

سوم اینکه، این کمیت‌ها در زبان فارسی، انواع هجا و در موسیقی دستگاهی انواع طبقات دیرند هستند. هجاهای شش‌گانهٔ فارسی (از دید ساختار) در سه کمیت (هجای کوتاه با یک مورا، بلند با دو مورا، کشیده با سه مورا) خلاصه می‌شود و دیرندهای موسیقی دستگاهی در چهار طبقهٔ اصلی که طلایی (۱۳۷۶) با اسامی کوتاه، بلند، کشیده و طویل ارائه کرده، قابل خلاصه کردن‌اند.

چهارمین اشتراک در این است که نحوهٔ چیده شدنِ الگوها در پیِ هم، در عبارتِ

ساخته‌شده درجه‌ای از موزون بودن ایجاد می‌کند. در شعر عروضی، الگوها تقریباً عین به‌عین تکرار می‌شوند اما در نثر، الگوها الزامی به تکرار ندارند. در بخش‌هایی از موسیقی دستگاهی هم که الگوها به تناوب در عبارات آمده، گوشه (مثل کرشمه یا چهارپاره) گوشه‌ای موزون تلقی می‌شود و گوشه‌هایی که چنین تناوبی در آنها نیست، کم است (مانندِ شهناز در شور یا زابل در چهارگاه)، یا موزون به‌شمار نمی‌آیند.

به چهار اشتراک بالا باید افزود که الگوهای موجود در هر یک از دو قلمرو تعداد محدودی دارند؛ هرچند که تعداد الگوهای موسیقی دستگاهی (۱۹ عدد) بیشتر از پایه‌ها در زبان فارسی (چهارتا) است. اما مهم این است که به خاطر زیرساخت نظری مشترک (همان چهار مورد) این الگوها از یک جنس و قابل مقایسه بوده و پایه‌های فارسی در الگوهای موسیقی دستگاهی یافت می‌شوند. به عبارت بهتر، الگوهای یکی، زیرمجموعهٔ دیگری هستند.

۴. علامت‌های بصری پیشنهادی و بازنمایی ساختار ریتم

براساس مبنای نظری مشترک که در بالا ذکر شد، به طراحی چهار نماد بصری پرداختیم که کمیت‌های کوتاه، بلند، کشیده و طویل (که آخری فقط به موسیقی مربوط می‌شود) را بازنمایی کنند؛ به صورتی که شکل‌شان با نسبت‌های حدودی‌شان متناسب بوده و نیز با کنار هم چیده شدن آنها، الگوها (و پایه‌ها) دیده شوند. این نمادهای چهارگانه با معادل‌های موسیقایی و زبانی معمول‌شان در جدول زیر آمده است:

علامت معادل برای هجا	علامت معادل در نُت	شماره و نوع کمیت	نماد
ـ	♪	یک: کوتاه	
ـ	♪	دو: بلند	
ـ ـ	♩	سه: کشیده	
؟	𝅗𝅥	چهار: طویل	

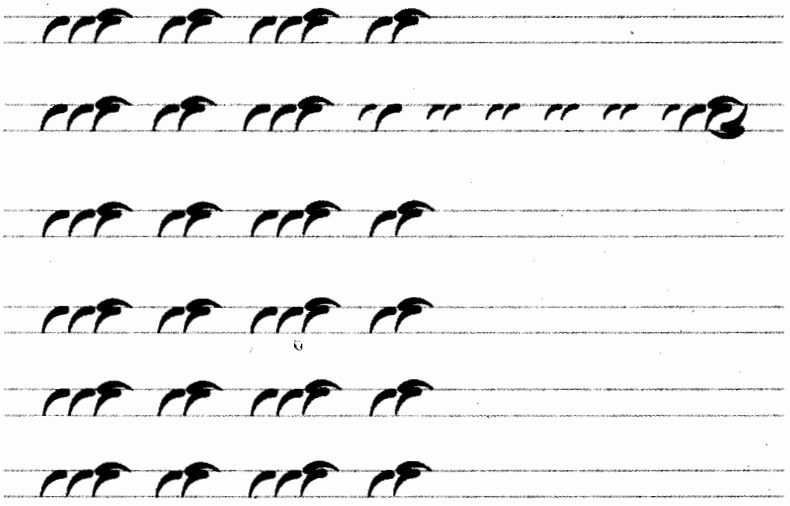
جدول یک: نمادهای چهارگانهٔ بصری برای بازنمایی کمیت‌های هجا و دیرند در زبان فارسی و موسیقی دستگاهی ایران: ستون سمت چپ، نمادها را ارائه می‌کند و سه ستون سمت راست، نام‌های کمیت‌ها و علامات مرسوم آنها را در موسیقی ایرانی و زبان فارسی نشان می‌دهد.

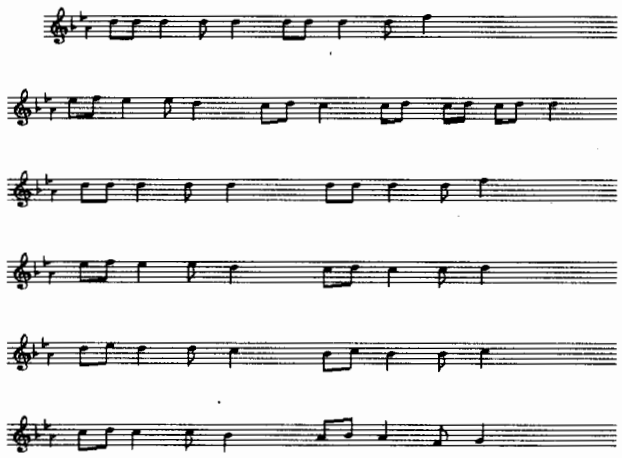
در طراحی این نمادها، علاوه بر تأکید روی زیبا و ساده بودن، هدف اصلی این بوده که اشتراک زیرساخت‌های زبان فارسی و موسیقی دستگاهی ایران در بازنمایی بصری منعکس شود و از این طریق ابزاری واسطه برای مطالعهٔ تطبیقی ایجاد گردد. در عین حال، در این طراحی بسیار مهم بوده است که پس از بازنمایی ساختار ریتم عبارات موسیقایی و زبانی، آنچه به دست می‌آید با دریافت کاملاً بصری و بدون آموزش خاص بتواند الگوهای شکل‌گرفته از کمیت‌ها و عبارات ناشی از توالی الگوها را منتقل کند و هم تناوب الگوها (که ارتباط مستقیم با موزون بودن عبارات دارد) را به راحتی به بیننده نشان دهد؛ به این معنا که بیننده تنها با نگاه کردن به آنچه ترسیم شده، و با حداقل

اطلاعات، ساختار عبارات را از دید الگوهای ریتم مشاهده کنـد و بتوانـد بگویـد کـدام الگوها متناوباً تکرار شده، یا در کجا این تناوب وجود ندارد یا به وسیلهٔ الگوی جدیدی شکسته شده است.

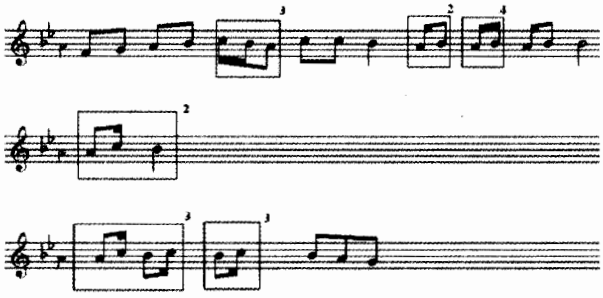
این نمادها را (که با نرم‌افزار آدوب ایلاستریتور Adobe Illustrator تولید شـده‌انـد) کنار هم (در همان نرم‌افزار) طوری قرار می‌دهیم که کمیت‌هایی که با هم در یـک الگـو (پایه) شناخته می‌شوند، با هم دیده شوند و سپس به اندازهٔ یک نماد فاصله مـی‌دهـیم و الگوی بعدی را می‌آوریم. نمادها و الگوها را از چپ به راست می‌چینیم و خواندن آنها نیز باید از چپ به راست انجام شود.

تصویر شمارهٔ هشت بازنمایی ساختار ریتم را برای عبارات گوشهٔ *چهارپارهٔ ابوعطـا* از موسیقی دستگاهی ایران نشان می‌دهد و در زیر آن نُت‌نوشتهٔ گوشه آمده است.

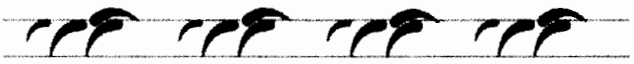


تصویر هشت: بازنمایی بصریِ ساختار الگوهای ریتم برای گوشهٔ چهارپـاره از ابوعطـا (بالا) و نُت‌نوشتهٔ آن (پایین).

در تصویر نُه همین کار را برای گوشه‌ای دیگر انجام داده‌ایم: *درآمد بیات‌ترک*. به روشنی دیده می‌شود که چهارپاره بسیار منظم و دارای تکرار متناوب الگوهاست، در صورتی‌که درآمد بیات‌ترک نه چنین نظم و تناوبی را در توالی الگوها نشان می‌دهد و نه در طول عبارات تساوی یا تناسبی را رعایت می‌کند. حس ریتمیک درآمد بیات‌ترک نیز هرگز به نظر هیچ اجراکننده یا شنونده‌ای به اندازهٔ چهارپاره موزون نیامده است.

تصویر نُه: بازنمایی بصریِ ساختار الگوهای ریتم برای گوشهٔ درآمد بیات‌ترک (بالا) و نُت‌نوشتهٔ آن (پایین).



در تصویر ده، بازنمایی ساختار الگوهای مصراعِ: "بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید" از مولوی ارائه شده است که تناوب الگوهای تکرارشوندهٔ کوتاه ـ بلند ـ کشیده (*مَفاعیلُ*) در آن به‌وضوح دیده می‌شود.



تصویر ده: بازنمایی بصریِ ساختار الگوها (پایه‌ها) برای مصراع شعر عروضی بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید.

تصویر یازده، مصراع شعر عروضی دیگری را از رباعیات خیام بازنمایی کرده است: "اسرار ازل را نه تو دانیّ و نه من". وزن این شعر معمولاً *مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل* ذکر می‌شود که غیر از تکرار رکن مفاعیلُ در میانهٔ مصراع، گاه دلیل موزون حس شدنش پرسش‌انگیز می‌شود. اما بازنمایی بصری به‌خوبی نشان می‌دهد که رکن تکرارشونده (مفاعیلُ) می‌تواند رکن اصلی و به نوعی الگوی اصلی تلقی شود و رکن‌های اول و آخر (مفعولُ و فعل) با رکن‌های وسطی (مفاعیلُ) ارتباط دارند؛ رکن اول با حذف کمیت کوتاه از ابتدای الگو، و رکن آخر مصراع با حذف دو کمیت بلند و کوتاه از پایان آن ساخته شده است.

تصویر یازده: بازنمایی بصریِ ساختار الگوها (پایه‌ها) برای مصراع شعر عروضی اسرار ازل را نه تو دانیّ و نه من.

با همین نمادها به بازنمایی یک نمونه شعر نیمایی از نیما یوشیج (تصویر دوازده) و دو نمونه شعر سپید از احمد شاملو (تصاویر سیزده و چهارده) نیز پرداخته‌ایم که مثال‌های خوبی برای مشاهدهٔ تفاوت در تناوب الگوها هستند. البته در اینجا گروه‌بندی را تنها بر اساس پایه‌های واژگانی (طبیب‌زاده،۱۳۸۶) انجام داده‌ایم و با افاعیل کاری نداشته‌ایم که مسئله‌ای است قابل بحث و به مجال دیگری نیاز دارد.

تصویر دوازده: بازنمایی بصریِ ساختار الگوها (پایه‌ها) برای بند نخست شعر مهتاب نیما یوشیج: می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند. هر سطر که در اینجا با

خط کج جدا شده، با هر سطر بازنمایی بصری منطبق است.

تصویر سیزده: بازنمایی بصریِ ساختار الگوها (پایه‌ها) برای بند نخست شعر شبانهٔ احمد شاملو: مرا تو بی‌سببی نیستی/ به‌راستی صلت کدام قصیده‌ای ای غزل/ ستاره‌باران جواب کدام سلامی به آفتاب/ از دریچهٔ تاریک. هر سطر که در اینجا با خط کج جدا شده، با هر سطر بازنمایی بصری منطبق است.

تصویر چهارده: بازنمایی بصریِ ساختار الگوها (پایه‌ها) برای بند نخست شعر باران احمد شاملو: تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار/ باران را گو بی‌آهنگ ببار/غبارآلوده از

جهان/ تصویری باژگونه در آبگینهٔ بی‌قرار/ باران را گو بی‌مقصود ببار. هر سطر که در اینجا با خط کج جدا شده، با هر سطر بازنمایی بصری منطبق است.

در مجموع بازنمایی‌های فوق، که تلاشی است برای ایجاد ابزاری صرفاً بصری در نمایش ساختار ریتم موسیقایی و وزن زبانی، آنچه دیده می‌شود گروه‌بندی کمیت‌ها و تشکیل الگوهایی است که تکرار یا عدم تکرار آنها و تناوب یا عدم تناوب آنها قابل مشاهده و مقایسه است. قدم بعدی در این راه می‌تواند طرح و اجرای آزمایشی باشد که میزان تشخیص بیننده را در تطبیق بازنمایی بصری با آنچه می‌شنود مشخص نماید.

منابع

- اسعدی، هومان، «مفهوم و انواع ایقاع در دوران تیموری»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، س۶، ش۲۱، پاییز ۱۳۸۲، ص۱۲۳-۱۳۶.
- بوبان، نگار (۱)، «بررسی آوایی ریتم در پایه‌های واژگان، شعر و نثر فارسی رسمی»، *مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی*، س ۱، ش ۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، ص۱۰۱-۱۲۲.
- ـــــــــ (۲)، *بنیان‌های مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی*، پایان‌نامهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (دانشکدهٔ هنر)، تهران ۱۳۸۸.
- تجویدی، علی، *موسیقی ایرانی*، سروش، تهران، ۱۳۷۰.
- تهماسبی، ارشد، *وزن‌خوانی واژگانی (روشی ابداعی)*، چاپ دوم، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران ۱۳۸۶.
- جعفرزاده، خسرو، «وزن در شعر فارسی و ریتم در موسیقی ایرانی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، س ۱، ش ۲، زمستان ۱۳۷۷، ص۸۹-۱۰۱.
- خالقی، روح الله، *سرگذشت موسیقی ایران*، بخش دوم، چاپ پنجم، صفی علیشاه، تهران، ۱۳۷۶.
- خانلری، پرویز، *وزن شعر فارسی*، چاپ ششم، توس، تهران، ۱۳۷۳.
- دهلوی، حسین، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چاپ دوم، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران، ۱۳۸۱.
- طبیب‌زاده، امید (۱)، «ساخت وزنی و تکیهٔ واژه در فارسی: پژوهشی بر اساس نظریهٔ وزنی»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۲۲، ش ۲، پیاپی ۳۳، پاییز و زمستان ۱۳۸۶.
- ـــــــــ (۲)، «مقایسهٔ امتداد هجاها و مصوّت‌ها در فارسی گفتاری، شعر رسمی و شعر عامیانهٔ فارسی»، *جشن‌نامهٔ دکتر علی‌اشرف صادقی: پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی (۱)*، به همت امید طبیب‌زاده، هرمس، تهران، ۱۳۸۲، ص ۳۰۷-۳۳۹.
- طلایی، داریوش (۱)، گفت‌وگو *با داریوش طلایی دربارهٔ موسیقی ایران*، گفت‌وگو محسن شهرنازدار، نشر نی، تهران، ۱۳۸۳.
- ـــــــــ (۲)، «ضربی، آواز و مفهوم کشش زمان»، *ردیف میرزاعبدالله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران، ۱۳۷۶.
- علیزاده، حسین (۱)، *دستور سه‌تار دورهٔ ابتدایی*، چاپ پنجم، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران،

۱۳۸۲.

- ـــــــــــ (۲)، *دستور تار و سه‌تار دورهٔ متوسطه*، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران، ۱۳۷۹.
- ـــــــــــ (۳)، گفت‌وگو *با حسین علیزاده دربارهٔ موسیقی ایران*، گفت‌وگوگر: محسن شهرنازدار، نشر نی، تهران، ۱۳۸۳.
- فروغ، مهدی، *شعر و موسیقی*، چاپ دوم، سیاوش، تهران، ۱۳۶۳.
- کیانی، مجید، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، چاپ دوم، مؤسّسهٔ ساز نوروز، تهران، ۱۳۷۱.
- ملّاح، حسینعلی، *پیوند موسیقی و شعر*، چاپ دوم، فضا، تهران، ۱۳۸۵
- موسوی، ندا، *همبسته‌های آکوستیکی وزن هجا، تکیه، رسایی و کشش در فارسی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ۱۳۸۷.
- میرزاعبدالله، *ردیف میرزاعبدالله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، نوشتهٔ داریوش طلایی، چاپ دوم، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران، ۱۳۷۶.
- ـــــــــــ: *آوانویسی و بررسی تحلیلی*، مقدمه و نت‌نویسی ژان دورینگ، ترجمهٔ سودابه آتشکار، مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور، تهران، ۱۳۸۵.
- نتل، برونو، «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: فرآیندهای دگرگونی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، س ۴، ش ۱۶، تابستان ۱۳۸۱، ص۹-۴۹.
- نجفی، ابوالحسن، *عروض قدیم در برابر عروض جدید*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی، تهران، بهار ۱۳۸۶.
- وزیری، علینقی (۱)، *تئوری موسیقی*، چاپ دوم، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۷۹.
- ـــــــــــ (۲)، «در عالم موسیقی و صنعت»، *موسیقی‌نامهٔ وزیری (مجموعهٔ آثار قلمی و گفتاری استاد علینقی وزیری)*، گردآوری، تنظیم و حاشیه‌نویسی سید علی‌رضا میرعلینقی، معین، تهران، ۱۳۷۷، ص۶۱-۹۴.
- ـــــــــــ (۳)، «نت‌نگاری، ابزاری برای حفظ یا تخریب موسیقی‌ای که به طور سنّتی نت‌نگاری نمی‌شود»، ترجمهٔ ساسان فاطمی، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، س ۶، ش ۲۴، تابستان ۱۳۸۳.
- Azadehfar, Mohammad Reza (2006), *Rhythmic Structure of Iranian Music* , University of Art Press, Tehran.
- Hayes, Bruce (1995), *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Large, E. W. & Caroline Palmer (2002), "Perceiving temporal Regularity in Music", *Cognitive Science*, 26: pp. 1-37.

- London, Justin (2006), "How to Talk about Musical Metre?" *UK Lectures Winter & Spring 2006*, online version at: http://www.people.caleton.edu/jlondon/UK.
- Parncutt, Richard (2003), "Modeling Immanent Durational Accent in Musical Rhythm", *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference*, September 2003, Hanover, Germany, pp. 339-343.
- Tsuge, Gen'ichi (1970), "Rhythmic Aspects of the Âvâz in Persian Music", in: *Ethnomusicology*, May 1970, vol.14, no.2, pp. 205-227.

عروض منظوم صدرالشّریعه

(نیمهٔ اوّل قرن هشتم هجری)

محسن ذاکرالحسینی

یکی از ابتکارهای اهل دانش ـ آنها که طبعی موزون داشته‌اند ــ این بوده است که مباحث دشوار و خسته‌کنندهٔ علوم و فنون را در قالب ارجوزه‌ها و رساله‌های منظوم بیان کنند تا یادگیری و حفظ آنها آسان‌تر شود، و به ذوق نزدیک‌تر باشد. دو فنّ عروض و قافیه نیز از جملهٔ این فنون است که تاکنون بارها مباحث آن را به فارسی و عربی منظوم کرده‌اند. عموم این گونه منظومات طبعاً از خلّاقیّت شاعرانه بری است، و در نظر خواننده لطفی، و در نزد منتقدِ هنری ارج و قربی ندارد؛ امّا به لحاظ مندرجات علمی مهمّ است، و بعضاً به اقتضای منظوم بودن از آنها اطّلاعات فنّی دقیق‌تری حاصل می‌شود؛ زیرا قید وزن و قافیه غالباً جایی برای اختلاف باقی نمی‌گذارد.

در زبان فارسی، مشهورترین عروض منظوم، رساله‌ای است که آن را به ادیب صابر ترمذی و نیز به رشیدالدّین وطواط نسبت داده‌اند؛ امّا موجزترین عروضِ منظوم رساله‌ای است در دو بخش عربی و فارسی از صدرالشّریعهٔ بخاری که دوایر و بحور و

زحافات عروضی را به صورت بسیار فشرده در هیجده بیت همراه با شرحی کوتاه آورده است، و به‌هرحال از لحاظ تاریخ علم عروض غنیمت است.

از علمای خاندان محبوبی ـ که در سده‌های ششم تا هشتم هجری بسیار شهرت داشتند، و چندین تن از ایشان از پیشوایان حنفیان ماوراءالنّهر بودند ــ چند تن لقب «صدرالشّریعه» داشته‌اند. در هیچ‌یک از منابع و دست‌نویس‌هایی که تاکنون دیده‌ام، تصریح نشده است که مؤلّف رسالهٔ عروض منظوم، کدام صدرالشّریعه است؛ امّا با توجّه به قراین موجود به نظر می‌رسد منظور صدرالشّریعهٔ دوم، عبیدالله بن مسعود بخاری (وفات: ۷۴۷ق، بخارا) باشد که *تعدیل العلوم*، *شرح وقایة الرّاویة*، و *الوشّاح فی المعانی و البیان* از تألیفات اوست.

رسالهٔ عروض صدرالشّریعه دو بخش است؛ بخش نخست مشتمل بر پنج بیت به زبان عربی است همراه با شرحی بس موجز ایضاً به عربی. هر بیت وزن و قافیه‌ای مستقل دارد، و چنان است که هر یکی از ابیات با یکی از دوایر پنج‌گانهٔ عروض مطابق است، و به سیاق ابیات الدّوایر، وزن اصلی همه بحور دایرهٔ مذکور از همان بیت استخراج می‌شود، و نام بحر نیز از کلمه‌ای که بحر را از آنجا آغاز کرده به دست می‌آید. در شرح ابیات نیز به نام دایره، نام بحر، جای آغاز هر بحر، و افاعیل اصلی بحر مذکور به صورت مستقل یا بین‌السّطور اشاره شده است.

بخش دوم رساله مشتمل است بر سیزده بیت به زبان فارسی در بحر رمل مسدّس مقصور (یا محذوف) بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان (یا فاعلن) که نام و روش استخراج زحافات اصلی عروض به اختصار تمام در آن ذکر شده است. این بخش نیز با شرحی بس کوتاه به زبان فارسی همراه است که روش استخراج هر زحاف در آن مذکور است. توضیحات هر دو بخش عربی و فارسی ـ که در بعضی نسخ به صورت مستقل (با عبارات کامل) و در بعضی دیگر بین‌السّطور و اشاره‌وار (در حدّ یکی‌دو کلمه در هر

مورد) آمده است ـ باید نوشتهٔ شخص مؤلّف باشد؛ زیرا در تبیین متن نقش بسیار مهّمی دارد، و تقریباً در همهٔ نسخه‌ها دیده می‌شود، و علاوه بر آن در بعضی نسخ تصریحاً مصدّر به این عنوان است: «لصدرالشّریعة»؛ امّا از عنوان بعضی از نسخ چنین برمی‌آید که دیگری نیز بر آن شرح نوشته است.

از *عروض منظوم* صدرالشّریعه چندین نسخهٔ خطّی برجاست. آنها که من شناخته‌ام، عبارت است از:

۱. **نسخهٔ توپقاپوسرای**. این نسخه با عنوان *رسالهٔ عروض صدرالشّریعهٔ بخاری* در ضمن مجموعه‌ای به شمارهٔ A.3387 در کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپوسرای (استانبول) نگهداری می‌شود.

عروض صدرالشّریعه رسالهٔ سوم از مجموعه است، و در برگ ۱۱۲ب تحریر شده است. دو رساله از مجموعه در حدود سال ۷۶۹ق کتابت شده؛ پس رسالهٔ مورد بحث نیز باید در همان حدود نوشته شده باشد. آغاز متن چنین است: «هذه خمسة ابیات بعدد دوائرالعروض لمصنّف هذه الرّسالة ...».

۲. **نسخهٔ ملِک**. این نسخه در ضمن مجموعه‌ای به شمارهٔ ۳۲۵۳ در کتابخانهٔ ملّی ملک (تهران) نگهداری می‌شود، و در فهرست مندرجات آغاز مجموعه با عنوان *رسالهٔ صدرالشّریعه در عروض*، و در فهرست کتابخانه با عنوان *شرح ابیات صدرالشّریعهٔ بخاری در القاب و اصطلاحات عروض*، معرّفی شده است.

عروض صدرالشّریعه رسالهٔ پنجم از مجموعه است، و در برگ‌های ۵۲ر ـ ۵۳پ[1] به خطّی وسط مردّد بین نسخ و تعلیق ناخالص تحریر شده است. نام کاتب و تاریخ کتابت در آن مذکور نیست؛ امّا چند رسالهٔ پیش و پس آن به خطّ جلال بن محمّد بن عبیدالله قاینی[2] در سال ۷۹۷ق در هرات کتابت شده، و

---

۱. ظاهراً در برگ‌های نسخه جابه‌جایی صورت گرفته است.

۲. دو کلمهٔ اخیر در فهرست کتابخانه به صورت عبدالله عاملی آمده است.

محتملاً کتابت رسالهٔ مورد بحث نیز در حدود همان سال به خطّ جلال‌الدّین قاینی در هرات صورت گرفته باشد.

این نسخه کامل است، و توضیحات هر دو بخش عربی و فارسی در آن به صورت مستقل از ابیات آمده است. ابیات فارسی در ضمن شرح آنها تکرار شده است؛ پس به این اعتبار برای تصحیح ابیات فارسی، خود در حکم دو نسخه است. از این نسخه با نشانهٔ «اس» و از شرح آن با نشانهٔ «شر» یاد کردم.

۳. **نسخهٔ ایاصوفیه.** اصل این نسخه در کتابخانهٔ ایاصوفیه (استانبول) در ضمن مجموعهٔ شمارهٔ ۴۹۷۵، و فیلم آن به شمارهٔ ۱۲۹ در مرکز اسناد و کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود.

متن این رساله به لحاظ مشابهت‌هایی که با دیگر اجزای مجموعه دارد، باید به خطّ احمد هروی در هرات نوشته شده باشد؛ کاتبی که عمدهٔ اجزای متعدّد مجموعه را به خطّ نسخ پخته‌ای در میان سال‌های ۸۲۷ تا ۸۵۵ قمری در هرات کتابت کرده، و ظاهراً عروض صدرالشّریعه را نیز در همان حدود نوشته است.

اصل متن منظوم در دو صفحه و یک سطر افقی به قلم کتابت نسخ، عناوین نیز به صورت افقی و به قلم رقاع جلی، و توضیحات در سطرهای مورّب فوقانی و تحتانی و در میان سطرهای اصلی به قلم نستعلیق خام و ناخالص کتابت شده است. از این نسخه با نشانهٔ «صو» یاد کردم.

۴. **نسخهٔ صفوت‌بگ.** این نسخه در آخر دست‌نویسی از فرهنگ *صحاح العجم فی اللّغة الفارسی* قرار گرفته است که در ضمن مجموعهٔ دست‌نویس‌های اسلامی صفوت‌بگ پاشاگیچ (۱۸۷۰ـ۱۹۳۴م) در کتابخانهٔ دانشگاهی براتیسلاوا (پایتخت اسلواکی) نگهداری می‌شود، و ژوزف بلاسکوویچ آن را در بند شمارهٔ ۵۴۹ *دستنویس‌های عربی و ترکی و فارسی در کتابخانهٔ دانشگاهی براتیسلاوا* معرّفی

کرده است.

عروض صدرالشّریعه در یک صفحه به خطّ رقاع نسبتاً خوب تحریر شده، و فقط ابیات عربی مربوط به دوایر و بحور عروضی (بخش اوّل رساله) در آن آمده، و توضیحات آن به صورت مورّب در بالا و پایین سطرهای اصلی به خطّی ضعیف نوشته شده است. بر طبق گزارش کتابخانه، محمّد بن هندسة المنسی (کذا. ظ صح: المنشی) *صحاح العجم* را به سال ۱۵۵۴م (= ۹۶۱-۹۶۲ هجری) کتابت کرده است، و این نسخه نیز باید به خطّ همان کاتب و در همان حدود نوشته شده باشد. در ذیل رسالهٔ عروض یادداشت‌هایی با تاریخ‌های ۹۷۰ و ۹۷۵ ق دیده می‌شود. از این نسخه با نشانهٔ «صف» یاد کردم.

۵. **نسخهٔ مراد ملّا**. این نسخه به شمارهٔ ۱۶۳۵/ج۱۳۲۵/۲ در کتابخانهٔ مراد ملّا (استانبول) نگهداری می‌شود. عروض صدرالشّریعه با عنوان *رسالة فی العروض* در برگ‌های ۳۹ب-۴۰ مجموعه قرار گرفته، و ظاهراً در قرن یازدهم هجری به خطّ نستعلیق متوسّط کاتبی نامعلوم کتابت شده است.

آغاز آن چنین است: «بسم‌الله ... هذه خمسة ابیات بعدد دوائرالعروض لمصنّف هذه الرّسالة مشتملة علی اصول البحور...» و انجام آن چنین: «پس اگر «تا» و «نون» را نیز حذف کنند به حذف تا بر وزن فعولن شود، مقطوف گویند. تمّ بعون الله». معلوم می‌شود که نسخه‌ای است کامل و هر دو بخش رساله را داراست.

۶. **نسخهٔ احیای میراث اسلامی**. این نسخه با عنوان *شرح ابیات فی العروض* در ضمن مجموعه‌ای به شمارهٔ ۱۱۸۹ در مرکز احیای میراث اسلامی (قم)، و عکس آن نیز به شمارهٔ ۴۲۹۰ در همان مرکز نگهداری می‌شود.

عروض صدرالشّریعه رسالهٔ سوم از مجموعه است، و ظاهراً به سال ۱۱۲۷ قمری در ارزنةالرّوم به خطّ نستعلیق ترکی نامرغوب کاتبی به نام خلیل بن

محمّد بن علی در برگ‌های ۳۲پ-۳۳پ کتابت شده است. این نسخه فقط بخش عربی رساله را داراست، و شرح ابیات نیز در آن به صورت مستقل آمده است.[۳] از این نسخه با نشانهٔ «مث» یاد کردم.

۷. **نسخهٔ خسروبگ**. این نسخه در ضمن *شرح ابیات لصدرالشّریعة فی العروض* آمده است که به شمارهٔ ۱۴۰۱/۹ در کتابخانهٔ غازی خسروبگ (سارایوو) نگهداری می‌شود، و مؤلّف شرح معلوم نیست.

برای تصحیح متن رسالهٔ عروض صدرالشّریعه که تاکنون معرّفی نشده و به چاپ نرسیده است، از تصویر چهار نسخهٔ خطّی استفاده کردم. دست‌نویس کتابخانهٔ ملک را به لحاظ قدمت و کمال و صحّت نسبی و اشتمال بر هر دو بخش منظوم و منثور فارسی و عربی، اساس قرار دادم، و بخش‌های مشترک آن را با نسخه‌های ایاصوفیه و صفوت‌بگ و مرکز احیای میراث اسلامی مقابله کردم. افزودهٔ بیرون از متن را در داخل نشانهٔ [ ] و افزودهٔ نسخه‌بدل را در داخل نشانهٔ < > قرار دادم، و اختلافات نسخ را در پانوشت آوردم.

تهران، آبان‌ماه سال ۱۳۸۹ خورشیدی

محسن ذاکرالحسینی

---

۳. بر طبق پانوشتی در فهرست کتابخانه، «برگ دوم این رساله از نسخه افتاده است»؛ امّا از متن رساله چنین برمی‌آید که از میانه افتادگی ندارد، مگر اینکه بخش فارسی رساله از آغاز یا انجام آن ساقط شده باشد.

منابع:

- افشار، ایرج ـ محمّدتقی دانش‌پژوه، *فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ ملّی ملک*، ج۶، آستان قدس رضوی، بی‌جا، ۱۳۶۶ش.
- حسینی اشکوری، احمد، فهرست *نسخه‌های خطّی مرکز احیای میراث اسلامی*، ج۳، مرکز احیای میراث اسلامی، قم، ۱۳۸۰ش.
- دانش‌پژوه، محمّدتقی، *فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران*، ج۱، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۸ش.
- همو، نک: افشار.
- سبحانی، توفیق هاشم‌پور، *فهرست نسخه‌های خطّی فارسی کتابخانه‌های ترکیه*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۳ش.
- Fehmi Edhem Karatay, Topkapi-Sarayi Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu, v. IV, Topkapi-Sarayi Müzesi Yayinlari, Istanbul, 1969.

***

نشانه‌های کوتاه:

- : ندارد
+ : افزودهٔ نسخه‌بدل
[ ] : افزودهٔ نسخه‌بدل یا کاتب یا مصحّح
< > : افزودهٔ نسخه‌بدل
اس: نسخهٔ اساس، کتابخانهٔ ملک
ح: حاشیه
رو: روی کلمه، بالای سطر
زیر: زیر کلمه، زیر سطر
شر: شرح نسخهٔ اساس
صح: صحیح
صف: نسخهٔ صفوت‌بگ
صو: نسخهٔ ایاصوفیه
ظ: ظاهراً
مث: نسخهٔ مرکز احیای میراث اسلامی

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيم، وَ بِهِ اَسْتَعِين[1]

هذه خمسةُ ابيات بعدد دوائرِ العـروض[2] لِمُـصنِّف هـذه الرّسـالة[2] مشتملةٌ علىٰ اصولِ البحور[3] السّتّةَعَشَر، [و هو الامامُ الهُمام و القَرْمُ المِقدام[4] آيةُالله فى الارضِ و السّماء علّامةُ الدّين و الـدّنيا مُـصنِّفُ انواعِ العلومِ الشَّرعيّة[5] مولانا **صدرُالشّريعةِ البخارىّ**ـ نوّرَ اللهُ تربتَه]:[6]

<فى بُحورِ الأُصول>[7]

[8]ـ **اَطِلْ**[9] **مُدَّتِى**[10] **بَسْطٌ**[11] الْمَدى[12] مِنْکَ مَأْمُولٌ[13] اَنِلْ عُدَّتِى[14] کَفٌّ[15] الْعِدىٰ عَنْکَ مَسْؤُلٌ[16]

---

۱. تا اینجا در صف نیامده است. مث پس از بسمله: **الحمد للّه وحده، و الصّلوة على من لا نبىّ بعده.**

۲. صف: ـ **لمصنّف هذه الرّسالة.**

۳. منظور از اصول البحور، بحرهای اصلی است که از ترکیب افاعیل اصلی (غیرمزاحَف) به دست می‌آید، و اوزان دیگر از آنها استخراج می‌شود.

۴. مث: ـ **و القرم المقدام.**

۵. مث: **مصنّف علوم انواع الشّريعة و الادبيّة.**

۶. افزودهٔ کاتب اس و مث. صف به جای عبارت داخل قلّاب: **لمولانا صدرالشّريعة البخارى.** مث بدون جملهٔ دعایی. تا اینجا در صو نیامده است.

۷. اس و صف و مث ندارد. از صو افزوده شد.

۸. مث: + **تحصل من هذه الدّائرة المختلفة.**

۹. صو و صف (رو): + **بحر طويل.** صو (زیر): + **فعولن مفاعيلن** ۴. صف (زیر): + **فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مرّتين.**

۱۰. صو و صف (رو): + **بحر مديد.** صو (زیر): + **فاعلاتن فاعلن** ۴. صف (زیر): + **فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن مرّتين.**

۱۱. صو و صف (رو): + **بحر بسيط.** صو (زیر): + **مستفعلن فاعلن** ۴. صف (زیر): + **مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مرّتين.**

۱۲. صف و مث: **المُدَى.**

۱۳. مث: **مَأْمُولٌ.**

۱۴. صف: **عِدَّتِى.**

۱۵. مث: **کَفَّ.**

۱۶. مث: **مَسْئُولٌ.**

ـ کَمَلاً[۱] تَوَفَّرَ[۲] حَظُّنا[۳] بِمَکارِمٍ نَطَقَتْ بِهِنَّ عِدیً[۴] تُجاهِرُ فِی الْقِلی[۵]

ـ هَزَجْنا[۶] رُمَّلاً[۷] اُرْجُوزَةً[۸] فِیها اَغانٍ قَدْ سَمِعْنا مِنْ غَوانِیها

ـ سَرْحٌ[۹] لِضَرْعٍ[۱۰] مُجْتَثٌّ[۱۱] سَرَعٍ[۱۲] اِذا[۱۳] ما خَفَّ[۱۴] مِنْ قَضْبٍ[۱۵] قَلَّ فِی اَرْضِنا

ـ تَقارَبْتُهُ[۱۶] راکِضاً[۱۷] اِذْ دَعانِی[۱۸] وَ راعَیْتُهُ مُدَّةً اِذْ رَعانِی[۱۹]

---

۱. صو و صف (رو): + **بحر کامل**. صو (زیر): + **متفاعلن ۶**. صف (زیر): + **متفاعلن متفاعلن متفاعلن مرّتین**.

۲. صف: **تَوافَرَ**. صو و صف (رو): + **بحر وافر**. صو (زیر): + **مفاعلتن ۶**. صف (زیر): + **مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرّتین**.

۳. مث: **حَظّاً**. ۴. صف: **عِدا**. ۵. صو: **بِالقِلَی**.

۶. صو و صف (رو): + **بحر هزج**. صو (زیر): + **مفاعیلن ۶**. صف (زیر): + **مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن**.

۷. صو: **رَمَّلاً**. صو و صف (رو): + **بحر رمل**. صو (زیر): + **فاعلاتن ۶**. صف (زیر): + **فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**.

۸. اس: **اَرجُوزة**. صف: **اُرْجُوزَةٌ**. مث: **اَرْجُوزَةٌ**. متن از صو. صو و صف (رو): + **بحر رجز**. صو (زیر): + **مستفعلن ۶**. صف (زیر): + **مستفعلن مستفعلن مستفعلن**.

۹. مث: **سَرِحٌ**. صو و صف (رو): + **بحر منسرح**. صو (زیر): + **مستفعلن مفعولات مستفعلن ۲**. صف (زیر): + **اصله مستفعلن مفعولات مستفعلن مرّتین**.

۱۰. صو و صف (رو): + **بحر مضارع**. صو (زیر): + **مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن ۲**. صف (زیر): + **اصله مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن مرّتین**.

۱۱. مث: **مُجْتَثٍّ**. صو و صف (رو): + **بحر مجتث**. صو (زیر): + **مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن ۲**. صف (زیر): + **اصله مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مرّتین**.

۱۲. صو و صف (رو): + **بحر سریع**. صو (زیر): + **مستفعلن مستفعلن مفعولات ۲**. صف (زیر): + **مستفعلن مستفعلن مفعولات مرّتین**.

۱۳. مث: **اذ**.

۱۴. مث: **مَا خَفَّفَ**. صو (رو): + **بحر خفیف، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ۲**. صف (رو): + **بحر خفیف**؛ (زیر): + **اصله فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرّتین**.

۱۵. صو: **قُضُبٍ**. صو (رو): + **بحر مقتضب، مفعولات مستفعلن مستفعلن ۲**. صف (رو): + **بحر مقتضب**؛ (زیر): + **اصله مفعولات مستفعلن مستفعلن مرّتین**.

۱۶. صو و صف (رو): + **بحر متقارب**. صو (زیر): + **فعولن ۸** صف (زیر): + **فعولن فعولن فعولن فعولن مرّتین**.

۱۷. صو (رو): + **بحر رکض**؛ (زیر): + **فاعلن ۸** صف (رو): + **متدارک، رکض**؛ (زیر): + **فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن مرّتین**.

۱۸. مث: **وَعَانِی**. ۱۹. صف: **+تم**.

● [۱]فالبَیْتُ الاوّلُ هو **الدّائرةُ الأولیٰ**.

ـ فإذا ابتدأتَ مِن «اَطِلْ» فهو **الطَّویلُ** ـ الیٰ آخرِ البیتِ ـ و تقطیعُه فعولن مفاعیلن (اربعَ مرّاتٍ).

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «مُدَّتی» و ختمتَ بِـ«اَطِلْ» فهو **المَدیدُ**، و هو فاعلاتن فاعلن (اربعَ مرّاتٍ).

ـ و اذا ابتدأتَ بقولِه[۲] «بَسْطُ الْمَدیٰ» و اتممتَ علیٰ «مُدَّتی» فهو **البَسیطُ**، و هو مستفعلن فاعلن (اربعَ مرّاتٍ).

● و البَیْتُ الثّانی هو **الدّائرةُ الثّانیة**.

ـ فإذا ابتدأتَ مِن «کَمَلاً» فهو **الکامِلُ**[۳]، و هو متفاعلن (ستّاً[۴]).

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «تَوَفَّرَ»[۵]فهو **الوافِرُ**[۶]، و هو مفاعلتن[۷] (ستّاً[۸]).[۹]

● و البَیْتُ الثّالثُ هو **الدّائرةُ الثّالثة**.

ـ فإذا ابتدأتَ مِن «هَزَجْنا» فـ**الهَزَجُ**، و هو مفاعیلن[۱۰] (ستّاً[۱۱]).

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «رُمَلاً»[۱۲] فـ**الرَّمَلُ**، و هو فاعلاتن (ستّاً[۱۳]).

ـ و اذا[۱۴] ابتدأتَ بِـ«اَرْجوزَةٌ» و اتممتَ بِـ«رُمَلاً» فـ**الرَّجَزُ**[۱۵]، و هو مستفعلن (ستّاً[۱۶]).

● و البَیْتُ الرّابعُ **الدّائرةُ الرّابعة**.

ـ فإذا ابتدأتَ مِن «سَرْحٌ»[۱۷] فـ**المُنْسَرِحُ**، و هو مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن فی کلِّ مصراعٍ.

---

۱. مث: + **و ثلثة من البحور غیر ذلک تختصّ بلغة العجم، و هی القریب و المکمل** [کذا. ظ صح: **مشاکل**] **و الغریب**.

۲. مث: **من قوله**. ۳. مث: **فالکامل**. ۴. مث: **ستّ مرّات**.

۵. مث: **بتوفّر**. ۶. مث: **فالوافر**.

۷. اس: **مفاعیلن**، و آن سهو است. متن از مث. ۸. مث: **ستّ مرّات**

۹. در اس این جمله (توضیح وافر) در حاشیه آمده، و به نشانهٔ «ص» منتهی شده است.

۱۰. اس: **مفاعیل**، و آن سهو است. متن از مث.

۱۱. مث: **ستّ مرّات**. ۱۲. مث: + **و اتممت علی هزجنا**. ۱۳. مث: **ستّ مرّات**.

۱۴. مث: **فاذا**. ۱۵. مث: **فرجزٌ**. ۱۶. مث: **ستّ مرّات**.

۱۷. مث: **سرّح**.

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «لِضَرْعٍ»[۱] و اتممتَ بِـ«سَرْحٌ»[۲] فـ**المُضارِعُ**، و هو مفاعیلن[۳] فاعلاتن مفاعیلن فی کلٍّ مصراعٍ.

ـ <و اذا ابتدأتَ مِن «مُجْتَثٌّ» و اتممتَ بِقوله «لِضَرْعٍ» فـ**المُجْتَثُّ**، و هو مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فی کلٍّ مصراعٍ.>[۴]

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «سَرْعٍ» و اتممتَ بِـ«مُجْتَثٌّ» فـ**السَّریعُ**، و هو مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ.[۵]

ـ و[۶] اذا ابتدأتَ مِن «خَفَّ» و اتممتَ بِـ«ما» فـ**الخَفیفُ**، و هو فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن[۷] فی کلٍّ مصراعٍ.

ـ و اذا ابتدأتَ مِن «قَضْبٍ» و اتممتَ بِـ«مِنْ» فـ**المُقْتَضَبُ**، و هو مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن فی کلّ[۸] مصراعٍ.

●و البَیْتُ الخامسُ هو **الدّائرةُ الخامسة**.

ـ فإذا[۹] ابتدأتَ مِن «تَقارَبْتُهُ» فـ**مُتَقارِبٌ**[۱۰]، و هو فعولن (ثمانَ مرّاتٍ).

ـ و اذا ابتدأتَ[۱۱] مِن «راکِضاً» و اتممتَه بِـ«تَقارَبْتُهُ» فـ**رَکْضٌ**، و هو فاعلن فاعلن (مرّاتٌ)[۱۲].

تمّت[۱۳]

---

۱. مث: **من الضّرع**.
۲. مث: **بسرّح**.
۳. اس: **مفاعیل**، و آن سهو است. متن از مث.
۴. اس ندارد. از مث افزوده شد.
۵. این سطر از مث افتاده است.
۶. مث: + **و**.
۷. اس: **فاعلتن**، و آن سهو است. متن از مث.
۸. مث: ـ **کل**.
۹. مث: **و اذا**.
۱۰. مث: **فهو متقارب**.
۱۱. مث: ـ **ثمان مرّات و اذا ابتدأت**.
۱۲. مث: **فالرکض و تقطیعه فاعلن ثمان مرّات**.
۱۳. مث: **تمّ بعون الله الملک الوهّاب**.

و لَهُ ایضاً فی القابِ التّغییراتِ بالفارسیّة[۱]

حرفِ ساکن گر[۲] بیفتد از سَبَب — خَبْن[۳] و طَیّ[۴] و قَبْض[۵] و کَفّ[۶] دارد لقب
گر ز رکنی[۷] ثانیَش یا رابعَش — باشد آن یا خامسَش یا سابعَش
حذف[۸] با اِسکانِ[۹] اوّل ر قَصْر[۱۰] گو — در اواخر ر حَذْف[۱۱] گو ر با حذفِ او
عَصْب[۱۲] و اِضمار[۱۳] است ر اِسکان در ثَقیل — خامس و ثانی[۱۴] فتد بی هیچ قیل
حذفِ مَفروق از[۱۵] عَجُز صَلْم[۱۶] است و ر کَسْف[۱۷] — حذفِ حرفِ سیّم[۱۸] و ر اِسکانْش[۱۹] ر وَقْف[۲۰]

---

۱. صو: **و له فی المزاحفات.** ۲. شر: **چون.**

۳. صو (رو): + **فعلن (فاعلن) مفاعلن (مستفعلن) فعلاتن (فاعلاتن) مفعولات** [و آن سهو است. صح: **معولات (مفعولات)**؛ (زیر): + **مخبون.**

۴. صو (رو): + **مفتعلن (مستفعلن) فاعلات (مفعولات)**؛ (زیر): + **مطوی.**

۵. صو (رو): + **مفعول** [و آن سهو است. صح: **فعول] مفاعلن**؛ (زیر): + **مقبوض.**

۶. صو (رو): + **مستفعل (مستفعلن) مفاعیل (مفاعیلن) فاعلات (فاعلاتن)**؛ (زیر): + **مکفوف.**

۷. صو: **رکن.** ۹. صو (زیر): + **اسقاط.**

۹. صو (زیر): + **سبب متحرک** [ظ صح: **متحرّکِ سبب**].

۱۰. صو (رو): + **مقصور**؛ (زیر): + **فعول (فعولن) مفاعیل (مفاعیلن) فاعلان (فاعلاتن).**

۱۱. صو (رو): + **فعل (فعولن) فاعلن (فاعلاتن)**؛ (زیر): + **محذوف ـ مصطلح.**

۱۲. صو (رو): + **مفاعلن** [و آن سهو است. صح: **مفاعیلن] از مفاعیلن** [و آن سهو است. صح: **مفاعلتن**]؛ (زیر): + **معصوب.**

۱۳. صو (رو): + **مستفعلن از متفاعلن**؛ (زیر): + **مضمر.**

۱۴. صو (رو): + **۳** (ظ نشانهٔ حاشیه، امّا در حاشیه توضیحی نیست). ۱۶. صو: **ـ از.**

۱۶. صو (رو): + **فعلن** [= **فعلن**] **از مفعولات**؛ (زیر): + **اصلم.**

۱۷. صو (رو): + **مفعولن از مفعولات**؛ (زیر): + **مکسوف.** ۱۹. صو (رو): + **از وتد مفروق.**

۱۹. صو (زیر): + **اسکان سیم از وتد مفروق.**

۲۰. صو (رو): + **مفعولات** [= **مفعولان**] **از مفعولات**؛ (زیر): + **موقوف.**

[۱]هست در مَجموعِ[۲] آخر ٔ **قَطْع**[۳] نام — همچو قَصْر و ٔ شد **حَذَذ**[۴] حذفش[۵] تمام
حذفِ حرفِ اوّلِ مَجموع ٔ **خَرْم**[۶] — در اوایل ٔ وز فعولن[۷] هست **ثَلْم**[۸]
[۹]ور بوَد از رکنِ وافر ٔ **اَعْضَب**[۱۰] است[۱۱] — اَخْرَم و[۱۲] مَکْفوف <را>[۱۳] نام ٔ **اَخْرَب**[۱۴] است
خَبْن با طَیّ **خَبْل**[۱۵] و[۱۶] ٔ با کَفّ **شَکْل**[۱۷] شد — خَبْنِ مُضْمَر **وَقْص**[۱۸] و ٔ طَیّش **جَزْل**[۱۹] شد
عَصْب با کَفّ **نَقْص**[۲۰] ٔ با قَبْض است **عَقْل**[۲۱] — ثَلْم و قَبْضش **ثَرْم**[۲۲] و ٔ خَبْن و[۲۳] **قَطْع کَبْل**
اَعْضَبِ[۲۴] با عَصْب[۲۵] و نَقْص و عَقْلِ آن — **اَقْصَم**[۲۶] <و>[۲۷] ٔ **اَعْقَص**[۲۸] ٔ **اَجَمّ**[۲۹] آن را بخوان

---

۱. ح صو: + **اسقاط ساکن وتد مجموع با اسکان متحرّک ثانی.** ۲. صو (زیر): + **در وتد مجموع.**

۳. صو (رو): + **فعلن [= فع‌لن] از فاعلن، مفعولن از مستفعلن، فعلاتن از متفاعلن؛** (زیر): + **مقطوع.**
۴. اس و شر: **حَدَد.** متن از صو. صو (رو): + **فعلن از متفاعلن؛** (زیر): + **احذ.**
۵. صو (زیر): + **حذف تاء** [و آن سهو است. صح: **تمام**] **وتد مجموع.**
۶. صو (رو): + **مفعولن از مفاعیلن؛** (زیر): + **اخرم.**
۷. صو (رو): + **فعلن [فع‌لن].** ۸. صو (زیر): + **ثلم.** ۹. ح صو: + **حذف اول وتد مجموع.**
۱۰. صو (رو): + **مفتعلن از مفاعلتن.** ۱۱. اس و شر: **اعصبست.** ۱۲. صو: ـ **و.**
۱۳. اس ندارد. از شر افزوده شد.
۱۴. صو (رو): + **مفعول از مفاعیل** [و آن سهو است. صح: **مفاعیلن**].
۱۵. صو (رو): + **فعلتن از مستفعلن، فعلات از مفعولات.** ۱۶. صو: ـ **و.**
۱۷. صو (رو): + **مفاعیل** [و آن سهو است. صح: **مفاعل**] **از مستفعلن، فعلات از فاعلاتن.**
۱۸. صو (رو): + **مفاعلن از متفاعلن؛** (زیر): + **موقوص.**
۱۹. اس و شر: **جذل.** متن از صو. صو (رو): + **مفتعلن از متفاعلن؛** (زیر): + **مجزول.**
۲۰. صو (رو): + **مفاعیل از مفاعلتن؛** (زیر): + **منقوص.**
۲۱. صو (رو): + **مفاعلن از مفاعلتن؛** (زیر): + **معقول.** ۲۲. صو (رو): **فعْلُ از فعولن؛** (زیر): + **اثرم.**
۲۳. صو: ـ **و.** ۲۴. اس و شر: **اعصب.** ۲۵. صو: **عضب.**
۲۶. صو (رو): + **مفعولن از مفاعلتن؛** (زیر): + **اعصب [= اعضب] با عصب.**
۲۷. اس ندارد. شر: **اقصمُ.** متن از صو.
۲۸. صو (رو): + **مفعول از مفاعلتن؛** (زیر): + **اعصب [= اعضب] با نقص.**
۲۹. صو (رو): + **فاعلن از مفاعلتن؛** (زیر): + **اعصب [= اعضب] با عقل.**

اَخْـرَمِ مَقْبـوض[۱] را نـام **اَشْـتَر**[۲] اسـت چـون **مُـشَعَّث**[۳] نـامِ خَـبْنِ مُـضْمَر اسـت
حَـذْف بـا مَقْطـوع و بـا مَعْـصوب گیـر **اَبْتَـر**[۴] و[۵] **مَقْطـوف**[۶] خـوان انـدر اَخیـر

لِصدرِالشّریعة

شعر

حـرفِ سـاکن چـون بیفتـد از سَـبَب **خَبْن** و **طَیّ** و **قَـبْض** و **کَـفّ** دارد لقـب
گـر ز رکنـی ثـانیَش یـا رابعَـش باشـد آن یـا خامـسَش یـا سـابعَش

یعنی: اگر حرفِ ساکن از سببِ خفیف اسقاط کنی، اگر ثانیِ رکنی بوَد (چون: «سین» از مستفعلن بیندازی، بر وزنِ مفاعلن[۷] شود)، **خَبْن** گویند؛ و اگر چهارمِ رکنی بوَد (چنان‌که: از مستفعلن «فا» بیندازی، بر وزنِ مفتعلن شود)، **طَیّ** گویند؛ و اگر پنجمِ رکنی بوَد (چنان‌که: از مفاعیلن«یا» بیندازی، مفاعلن شود)، **قَبْض** گویند. پس معلوم شد که مفاعلن از مستفعلن **مَخْبون** است، و از مفاعیلن[۸] **مَقْبوض**. و اگر هفتمِ رکنی بوَد (چنان که: «نونِ» مفاعیلن[۹] بیندازی، مفاعیلُ شود) **مَکْفوف** گویند.

شعر

حذف[۱۰] با اِسکانِ[۱۱] اوّلِ **قَصْر**[۱۲] گو در اواخرِ **حَذْف**[۱۳] گوِ با حذفِ او

---

۱. اس و شر: **مقتص**، و آن سهو است. متن از صو.
۲. صو (رو): + **فاعلن از مفاعیلن**.
۳. صو (رو): + **مفعولن از فاعلاتن**.
۴. صو (رو): + **فع از فعولن، فعلن [= فعلن] از فاعلاتن**.
۵. شر: ـ **و**.
۶. صو: **معطوف**؛ (رو): + **فعولن از مفاعلتن**.
۷. اس: **مفتعلن**، و آن سهو است؛ امّا در سطر بعد صحیح آن را آورده است.
۸. اس: **مفاعیل**، و آن سهو است.
۹. اس: **مفاعلن**، و آن سهو است.
۱۰. صو (زیر): + **اسقاط**.
۱۱. صو (زیر): + **سبب متحرک** [ظ صح: **متحرّکِ سبب**].
۱۲. صو (رو): + **مقصور**؛ (زیر): + **فعول (فعولن) مفاعیل (مفاعیلن) فاعلان (فاعلاتن)**.
۱۳. صو (رو): + **فعل (فعولن) فاعلن (فاعلاتن)**؛ (زیر): + **محذوف ـ مصطلح**.

یعنی: از سببِ خفیف چون حرفِ ساکن را حذف کنند، و حرفِ اوّل ساکن کنند، **قَصْر** گویند؛ و اگر اوّل را نیز حذف کنند، آن را **حَذْف** گویند، و این جز در آخرِ مصراع نباشد. نظیرِ قصر چنانچه مفاعیلن را مفاعیلْ کنند؛ و نظیرِ حذف آنکه «لن» از مفاعیلن بیندازی، تا بر وزنِ فعولن شود.

شعر

عَصْب[۱] و **اِضمار**[۲] است اِسکان در ثَقیل　　خامس و ثانی فتد بی هیچ قیل

یعنی: از سببِ ثقیل چون حرفِ دوم را ساکن کنند، اگر حرفِ پنجمِ رکنی بوَد، آن را **عَصْب** گویند (چنان‌که: مفاعلَتن را مفاعلْتن کنند، بر وزنِ مفاعیلن)؛ و اگر حرفِ دومِ رکنی بوَد، **اِضْمار** گویند (چنانچه: متَفاعلن را متْفاعلن، بر وزنِ مستفعلن). و چون سببِ ثقیل[۳] جز درین دو رکن نیست، این معنی جز در خامسِ رکن یا در ثانیِ او ممکن نباشد. و در بیت، «اِسکان» (مطلق) گفت، و نگفت که «اِسکانِ ثانی»؛ زیراک اِسکانِ اوّل ممکن نیست؛ امّا در متفاعلن جهتِ آنکه ابتدا از ساکن محال است؛ و امّا در مفاعلتن جهتِ آنکه حرفِ اوّلِ ثقیل «عین» است، ساکن کنند، التقایِ ساکنَیْن لازم آید.

شعر

حذفِ مَفروق از عَجُز[۴] **صَلْم** است و **کَسْف**　　حذفِ حرفِ سیّم و اِسکانْش **وَقْف**

یعنی: وتدِ مفروق که در آخرِ مصراع افتد، اگر او را حذف کنند، **صَلْم** گویند (چنان که: از مفعولاتُ «لاتُ» را حذف کنند، تا بر وزنِ فعلن شود)؛ و اگر سیُّمِ او را حذف کنند، **کَسْف** گویند (چنانچه: «تا» را بیندازند، تا بر وزنِ مفعولن شود)؛ و اگر[۴] سیّم ساکن کنند، **وَقْف** گویند (چنانچه: مفعولاتْ شود).

---

۱. صو (رو): + **مفاعلن** [و آن سهو است. صح: **مفاعیلن**] **از مفاعیلن** [و آن سهو است. صح: **مفاعلتن**]؛ (زیر): + **معصوب**.

۲. صو (رو): + **مستفعلن از متفاعلن**؛ (زیر): + **مضمر**.　　۳. در اس کلمهٔ **ثقیل** تکرار شده است.

۴. در اس کلمهٔ **و اگر** تکرار شده است.

شعر

هست در مَجموعِ آخرِ **قَطْع** نام همچو قَصْر و شد **حَذَذ**[1] حذفش تمام

یعنی: در وتدِ مجموع که در آخرِ مصراع افتد، اگر ساکنِ او را حذف کنند، و ماقبلِ او را ساکن کنند، آن را **قَطْع** گویند (چنانچه: مستفعلن را مستفعلْ کنند، بر وزنِ مفعولن)؛ و اگر تمامِ وتد[2] را حذف کنند، **حَذَذ**[3] خوانند (چنانچه: از مستفعلن «علن» را حذف کنند، بر وزنِ فعِلن شود).

شعر

حذفِ حرفِ اوّلِ مَجموعِ **خَرْم** در اوایلِ وز فعولنِ هست **ثَلْم**

چون در اوایلِ بیت از وتدِ مجموع[4] حرفِ اوّل را حذف کنند، آن را **خَرْم** گویند (چنانچه: از مفاعیلن «میم» را بیندازند)؛ و اگر این معنی در فعولن افتد، **ثَلْم** گویند.

ور بوَد از رکنِ وافرِ **اَغْضَب** است اَخْرَم و مَکْفوف را نامِ **اَخْرَب** است

رکنِ وافر مفاعلتن است. چون ازو «میم» را حذف کنی، **اَغْضَب** گویند؛ و چون خَرْم با کَفّ جمع شود، **اَخْرَب** گویند (چنانچه: از مفاعیلن «میم» را بیندازند و «نون» را، بر وزنِ مفعولُ شود).

خَبْن با طَیّ **خَبْل** و با کَفّ **شَکْل** شد خَبْنِ مُضْمَر **وَقْص** و طَیَش **جَزْل**[5] شد

چون خَبْن با طَیّ جمع شود، **خَبْل** گویند (چنانچه: از مستفعلن «سین» و «فا» را حذف کنند، تا بر وزنِ فعِلَتن[6] شود). و خَبْن با کَفّ[7] **شَکْل** بوَد (چنانچه: از مستفعلن «سین» و «نون» را حذف کنند، تا بر وزنِ مفاعلُ شود). و خَبْنِ مُضْمَر **وَقْص** گویند (چنانچه: در متفاعلن «تا» را ساکن کنند، و باز حذف کنند، تا بر وزنِ مفاعلن شود). و طَیِّ مُضْمَر را **جَزْل**[8] گویند (چنانچه: در متفاعلن «تا» را ساکن و «الف» را حذف کنند، تا بر وزنِ مفتعلن شود).

---

۱. اس: **حَدَد**. ۲. در اس کلمهٔ **وتد** تکرار شده است. ۳. اس: **حَدَد**.
۴. در اس کلمهٔ **مجموع** با مرکّب دیگر بر روی سطر آمده، و به نشانهٔ «ص» منتهی شده است.
۵. در اس **طیش جذل** در حاشیه آمده، و به نشانهٔ «ص» منتهی شده است.
۶. اس: **فَعْلتن**، و آن سهو است. ۷. در اس **کف** در حاشیه آمده، و به نشانهٔ «ص» منتهی شده است.
۸. اس: **جذل**.

عَصْب با کَفّ **نَقْص** و ٔ با قَبْض است **عَقْل** ثَلْم و قَبْضش **ثَرْم** و ٔ خَبْن و **قَطْع کَبْل**

یعنی: در مفاعلتن چون «لام» را ساکن کنند، **عَصْب** گویند؛ و چون حذفِ «نون» کنند، **کَفّ**؛ پس بر وزنِ مفاعیلُ شود، این را **نَقْص** گویند. و چون عَصْب با قَبْض جمع شود، **عَقْل** خوانند (چنانچه: در مفاعلتن «لام» را ساکن کنند، و باز حذف کنند، تا بر وزنِ مفاعلن شود). و چون ثَلْم با قَبْض جمع شود، **ثَرْم** گویند (چنانچه: از فعولن «فا» را و «نون» را حذف کنند، تا بر وزنِ فعْلُ شود). و چون خَبْن با قَطْع جمع شود، **کَبْل** گویند (چنانچه: از فاعلن «الف» بیندازند به خَبْن، و باز «نون» را حذف و «لام» را ساکن کنند به قَطْع، تا بر وزنِ فعِلْ شود؛ و چون: در مستفعلن «سین» را خَبْن کنند، و در آخرِ او قَطْع کنند، تا بر وزنِ فعولن شود).

اَعْضَبِ با عَصْب و نَقْص و عَقْلِ آن **اَقْصَم** و ٔ **اَعْقَص** ٔ **اَجَمّ** آن را بخوان

چون از مفاعلتن «میم» را حذف کنند، **اَعْضَب** بوَد. پس با وجودِ این اگر «لام» را ساکن کنند به عَصْب، تا بر وزنِ مفعولن شود، **اَقْصَم** گویند؛ و اگر نَقْص کنند، تا بر وزنِ[1] مفعولُ شود، **اَعْقَص** خوانند؛ و اگر عَقْل کنند، تا بر وزنِ فاعلن[2] شود، **اَجَمّ** گویند.

اَخْرَمِ مَقْبوض[3] را نام ٔ **اَشْتَر** است چون **مُشَعَّث** نامِ خَبْنِ مُضْمَر است

از مفاعیلن[4] «میم» را حذف کنند، **اَخْرَم** بوَد. پس اگر «یا» را نیز حذف کنند به قَبْض، تا بر وزنِ فاعلن شود، **اَشْتَر** گویند. و چون از فاعلاتن «الف» را حذف کنند، **خَبْن** گویند. پس فعلاتن[5] شود، و با «فعلا» مشابهه شد به فاصلهٔ صغریٰ. چون تسکینِ متحرّکِ ثانی به فاصلهٔ صغریٰ را **اِضْمار** می‌گویند، پس ساکن کردن «عینِ» فعل را ٔ مشابهِ اِضْمار باشد. و این خَبْن و اِضْمار را **مُشَعَّث** گویند.

حَذْف با مَقْطوع و با مَعْصوب گیر **اَبْتَر** <و>[6]، **مَقْطوف** خوان اندر آخیر

---

۱. اس: **ون**.
۲. اس: **فاعل**، و آن سهو است.
۳. اس: **مقبض**، بدون نقطهٔ حرف سوم.
۴. اس: **مفاعلتن**، و آن سهو است.
۵. اس: **فاعلاتن**، و آن سهو است.
۶. شر ندارد. متن از اس افزوده شد.

چون از فعولن «نون» و «لام» را حذف کنند، **حَذْف** گویند؛ و «عین» را ساکن به قَطْع، **اَبْتَر** گویند. و چون «لامِ» مفاعلتن[1] را ساکن کنند، **عَصْب** گویند. پس «تا» و «نون» را نیز حذف کنند، تا بر وزنِ فعولن شود، **مَقْطوف** گویند. و اللهُ اَعلمُ بالصّواب، و الیه المرجعُ و المآب.

***

۱. اس: **متفاعلن**، و آن سهو است.

میزگرد عروض

طبیب‌زاده: بسیار خوش‌حالم که امروز در خدمت جمعی از بزرگان عروض فارسی هستیم. به‌جرئت می‌توان گفت که تاکنون چنین جمعی از افاضل عروض برای بحث دربارهٔ مسائل عروضی گرد هم جمع نیامده بوده‌اند. امیدوارم که امروز بتوانیم سؤال‌های خود را طرح کنیم و از گفت‌وگوهای این جمع بهره‌مند شویم. بنده از استاد ابوالحسن نجفی و دکتر سیروس شمیسا تقاضا می‌کنم که تشریف بیاورند تا میزگرد عروض را آغاز کنیم. همچنین از آقایان دکتر قهرمانی‌مقبل و دکتر ذاکرالحسینی نیز خواهش می‌کنم تا به این جمع بپیوندند. دیگر دوستان شرکت‌کننده هم که در ردیف اوّل مجلس نشسته‌اند عملاً از اعضای این میزگرد محسوب می‌شوند.[1] جای دکتر علی‌اشرف صادقی هم در این جمع خالی است که امیدواریم به‌زودی به ما بپیوندند.[2] بنده از آقای دکتر وحیدیان کامیار نیز برای شرکت در این هم‌اندیشی و میزگرد دعوت کرده بودم، امّا

---

۱. این دوستان عبارت بودند از خانم دکتر نگار بویان، آقای دکتر سعید رضوانی، آقای محمدجواد عظیمی، خانم لیلا ضیا مجیدی و خانم دکتر فاطمهٔ علوی.

۲. آقای دکتر صادقی نیم‌ساعتی پس از آغاز میزگرد به جمع پیوستند.

ایشان به‌علّت مشکلاتی نتوانستند تشریف بیاورند. حضور ایشان در این جمع می‌توانست بر غنای بحث بیفزاید، امّا متأسّفیم که امروز از محضر ایشان محروم هستیم.

شمیسا: بله، قطعاً اگر تشریف می‌آوردند، مخصوصاً به‌علّت اختلافاتی که با بنده در مورد بعضی از مباحث عروضی داشتند، بحث‌ها داغ‌تر و جذّاب‌تر می‌شد.

طبیب‌زاده: بله، و ما مجبوریم که بدون حضور ایشان بحث‌ها را آغاز کنیم. از حضّار محترم خواهش می‌کنم که اگر سؤالی دارند مطرح کنند.

شمیسا: اگر اجازه بفرمایید بنده اولین سؤال را از استاد نجفی بپرسم؟

طبیب‌زاده: خواهش می‌کنم بفرمایید.

شمیسا: چندی پیش یک دانشجوی جوان از من پرسید: چرا اگر کلمهٔ **چه** را در این مصراع سعدی: «چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی» تبدیل به **چون** کنیم احساس ناهماهنگی به ما دست می‌دهد، حال آنکه این تغییر ازحیث قواعد عروضی مجاز است؟ بنده، چنان‌که قبلاً نیز اشاره شد، در پاسخ گفتم که این امر دلیلی ندارد جز اینکه گوش ما به همان **چه** عادت کرده است. و تبدیل **چه** به **چون** یا هر لفظ دیگری مغایر با عادت ماست و همین امر باعث احساس ناهماهنگی می‌شود. آیا جناب‌عالی با این پاسخ بنده موافقید؟

استاد نجفی: بله، قطعاً همین‌طور است. ما همواره آغاز این مصراع شعر سعدی را به‌صورت «چه بگویم» شنیده‌ایم، به‌حدّی‌که وقتی اوّلین‌بار آن را به‌صورت «چون بگویم» می‌شنویم، احساس ناهمواری می‌کنیم یا احساس اینکه در نقل شعر سعدی دخالت بیجا شده است. بنابراین به نظر بنده همان توضیح شما کاملاً درست است.

شمیسا: جناب‌عالی در مقالهٔ عالی خود با عنوان «یک قاعدهٔ منسوخ عروضی» گفته‌اید که قواعد عروضی قراردادی است و ممکن است تغییر کند. آیا واقعاً تمامی مسائل عروضی را می‌توان قراردادی و قابل‌تغییر دانست؟ مثلاً همین تسکین، آوردن

یک هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه، و غیره. یا اینکه مراد شما مسائل تلفّظی است؟

نجفی: خیر، منظور بنده مسائل تلفّظی نبوده است. این قواعد قراردادی هستند، امّا باید توجه داشت که قواعد قراردادی به دو دسته تقیسم می‌شوند. یکی آن دسته از قواعد که آنها را اساس زبان می‌دانیم و در تمام زبان‌ها نیز مشاهده می‌شوند، مثلاً اینکه شیء خاصّی مانند این لیوان را ما در زبان فارسی «لیوان» می‌نامیم و در زبان‌های دیگر آن را به‌صورت‌های دیگر نام‌گذاری کرده‌اند. رابطهٔ میان لفظ و معنی در این کلمات نه منطقی است و نه طبیعی. امّا دستهٔ دیگر از قواعد قراردادی به جزئیّات مربوط می‌شود، مثلاً هریک از ما که در اینجا نشسته‌ایم کلمهٔ «لیوان» را به‌گونه‌ای خاص خود تلفّظ می‌کنیم، به‌طوری‌که اگر این تلفّظ‌ها را روی نوار ضبط کنیم و در آزمایشگاه‌های آواشناسی بررسی کنیم، می‌بینیم که هیچ‌کدام از آنها عیناً مانند هم نیستند، امّا ما اهل زبان فارسی برحسب قرارداد، از این اختلافات جزئی صرف‌نظر می‌کنیم و تمام تلفّظ‌های مختلف آن کلمه را به‌صورت واحدِ «لیوان» تشخیص می‌دهیم، یا به‌اصطلاح «بازشناسی» می‌کنیم. قواعد عروض بیشتر از این دستهٔ دوم است، مثلاً ما برحسبِ قرارداد دو هجای کوتاه را معادل یک هجای بلند می‌دانیم، امّا عملاً، چنان‌که مطالعات آزمایشگاهی نیز نشان داده است، کمّیّت یک هجای بلند اندکی از کمّیّت دو هجای کوتاه بیشتر است. از طرف دیگر گوش افرادی از زبان‌های دیگر نیز ممکن است متوجّه تفاوت هجاهای بلند و کوتاه فارسی نشود. خلاصه اینکه این مسائل قراردادی‌اند، یعنی به‌طور کامل منطبق بر واقعیّت نیستند.

بوبان: من سؤالی دربارهٔ فاصلهٔ زمانی میان دو مصراع یک بیت دارم. آیا فاصلهٔ میان دو مصراع، که از پایه‌های کامل تشکیل شده، مساوی با فاصلهٔ میان دو مصراعی است که پایهٔ آخر آنها ناقص است؟ مثلاً آیا فاصلهٔ میان دو مصراع با وزن «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن» کمتر از فاصلهٔ میان دو مصراع با وزن «مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فع» است؟

نجفی: بله. شما حتماً می‌دانید که بحر طویل چیست. بحر طویل ـ البته در اصطلاح فارسی‌زبانان، نه در عروض عربی ـ نوعی شعر است که در آن یک رکنِ کاملْ مدام تکرار می‌شود، مثلاً فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن ...، بی‌آنکه به انتهای مصراع یا بیتی برسد. بنابراین ما می‌توانیم شعرهایی را هم که ارکانشان کامل است، پشت سرهم و بدون وقفه، درست مثل یک بحر طویل بخوانیم. مثلاً ما شعر معروف باز باران با ترانه، / با گهرهای فراوان / می‌خورَد بر بام خانه ... را به‌صورت مصراع مصراع می‌نویسیم، امّا، در عین حال، می‌توانیم آن را، بدون وقفه و درست مانند بحر طویل، پشت سر هم نیز بخوانیم. نیما یوشیج اظهار می‌داشت که برای احتراز از احساس بحر طویل بودن در اشعار معمولی باید رکن آخر هر مصراع شکسته شود تا وقفه‌ای میان مصراع‌ها به وجود آید. در شعر کلاسیک غیر نیمایی نیز باید این روند مداوم جایی قطع شود، کما اینکه بسامد رکن‌های ناقص در پایان مصراع در اشعار فارسی بسیار بیشتر از بسامد رکن‌های کامل یا سالم است. البته «مستفعلن» از موارد استثنایی است، به این معنی که مصراع‌هایی با وزن چهار بار مستفعلن بسیار بیشتر از مصراع‌هایی با وزن سه مستفعلن و یک پایهٔ ناقص انتهایی است. امّا در مورد وزن‌های دیگر، پایهٔ پایانی معمولاً ناقص است. مثلاً بیشترین وزنی که در غزلیات حافظ به کار رفته است وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است، که چنان‌که می‌بینیم پایهٔ پایانی آن ناقص است. حافظ حدود ۱۴۰ غزل به این وزن دارد، امّا هیچ غزلی ندارد که در آن رکن فعلاتن در پایان مصراع به‌صورت کامل آمده باشد. خلاصه اینکه وقتی رکن پایانی ناقص باشد، ما احساس انقطاع می‌کنیم. ناقص بودن رکن پایانی در واقع یک نوع کوتاه شدن است که مبیّن تمایز و فاصلهٔ میان دو مصراع است.

شمیسا: اجازه بدهید بنده هم توضیحی در این زمینه بدهم. من بحثم را در دو

قسمت مطرح می‌کنم: یکی در شعر نو و یکی در شعر قدیم. کسانی که به سن و سال بنده‌اند، یادشان هست که چه بحث‌هایی در مورد وزن شعر نو درگرفت. خیلی‌ها معتقد بودند که وزن در شعر نو از دست رفته است. امّا مسئله برای من به صورت دیگری مطرح می‌شد. من همیشه از خودم می‌پرسیدم که اگر کسی شعر نو را به من املا کند، آیا من می‌توانم آن شعر را به‌صورت صحیح و سطر به سطر بنویسم؟ بالاخره یک بار از همسرم خواستم که شعرهای پایانی دیوان نیما را به من املا کند تا بنویسم. جالب است که من در این تمرین معمولاً نمرهٔ ۱۹ و حتّی گاهی نمرهٔ ۲۰ می‌گرفتم! بعد از خودم پرسیدم که چطور می‌فهمم که مصراع در کجا تمام می‌شود؟ یعنی پایان هر مصراع باید مشخّصاتی داشته باشد، وگرنه تشخیص آن غیر ممکن است. یکی از آن مشخّصات همان است که آقای نجفی فرمودند، یعنی هر مصراع باید به یک زحاف ختم شود. مثلاً پایهٔ آخر وزنی که از تکرار «فعلاتن» ساخته شده است باید «فَعِلُن» باشد. البته در شعر کلاسیک ما خودبه‌خود و براساس سنّت می‌دانیم که بعد از پایهٔ سالم آخر باید به آغاز مصراع بعد برویم، امّا در شعر نو، که می‌توان پایه‌ها را به‌طور متوالی تکرار کرد، پاسخ به این سؤال اهمّیّت می‌یابد. یکی از راه‌های شناختن پایان مصراع در شعر نو همین پایهٔ ناقص پایانی است. مثلاً مصراع دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست از حسین منزوی به وزن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاع است؛ همین فاع پایانی در این مصراع به ما نشان می‌دهد که به پایان مصراع رسیده‌ایم. چون هیچ‌گاه فاع در میان مصراع ظاهر نمی‌شود. این از محک اوّل. امّا محک دوم این است که فقط در آخر مصراع می‌توان یک یا دو صامت اضافی آورد. مثلاً فرض کنید که من به شما املا می‌گویم: می‌تراود مهتاب می‌خرامد شبتاب. حالا شما به من بگویید ببینم این یک مصراع است یا دو مصراع؟

بوبان: دو مصراع!

شمیسا: از کجا فهمیدید؟ از اینجا که هم در «مهتاب» و هم در «شبتاب» ما یک «ب»

اضافه داریم. شاعر نمی‌تواند این «ب» اضافه را در وسط مصراع بیاورد. امّا در ابتدای عرایضم گفتم که گاهی هم از همسرم در درس املا نمرهٔ ۱۹ می‌گرفتم. این اتفّاق مخصوصاً در مورد شعرهای پایانی *دیوان نیما* و در مواردی رخ می‌داد که مصراع به یک رکن سالم ختم می‌شد. البته در این موارد معمولاً قافیه به عنوان زنگ آخر مطلب به کمک می‌آید. به قول نیما، قافیه که بیاید، مصراع منجمد می‌شود. امّا در شعر قدیم هیچ‌گاه مشکلی در تعیین حدود و ثغور مصراع رخ نمی‌دهد. زیرا، همان‌طور که گفتم، زحاف پایان مصراع نشانهٔ دقیقی برای تشخیص مصراع است. در مواردی که رکن پایان مصراع سالم باشد، البته براساس قافیه، می‌توان پایان مصراع را تشخیص داد. از طرف دیگر می‌دانیم که مصراع‌های فارسی غالباً سه یا چهار رکن دارند و همین امر نیز می‌تواند ما را در تعیین پایان مصراع یاری دهد. در هر حال مشکل تعیین پایان مصراع معمولاً به شعر نو یا نیمایی مربوط می‌شود و ما در شعر کلاسیک فارسی با این مشکل مواجه نیستیم. و همان‌طور که گفتم، در شعر نیمایی نیز، با توجّه به سه عامل زیر، می‌توان مرز پایان مصراع را شناسایی کرد: ۱) آوردن زحاف که خاصّ پایان مصراع است؛ ۲) آوردن یک یا دو صامت اضافی که این هم خاصّ پایان مصراع است؛ ۳) قافیه که به عنوان زنگ پایان مصراع در آخر مصراع ظاهر می‌شود. مرحوم اخوان ثالث به دو مورد از موارد فوق اشاره کرده بود، امّا مورد سوم را ظاهراً از قلم انداخته بود.

بوبان: خیلی ممنون از توضیحاتتان. امّا یک دلیل سؤال من این بود که ما در موسیقی قدیم ایرانی بحثی داریم به اسم «ادوار ایقاعی» که، ظاهراً و به ادّعای خود علمای این فن، قواعدش همان قواعد عروض است.

شمیسا: ... بله. همان که در موسیقی به آن می‌گویند اینتروال[1].

بوبان: بله، امّا این بحث اندکی مبهم است. مثلاً فرض بفرمایید که اگر وزن ما باشد:

---

1. Interval

«مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع»، آیا بعد از مصراع اوّل باید فاصله‌ای قرار بگیرد تا مصراع یا دور بعد شروع شود، یا اینکه نیاز به هیچ فاصله‌ای نیست؟ یعنی آیا این دور بلافاصله روی خودش تکرار می‌شود، یا اینکه ما باید صبر کنیم و زمان بدهیم تا آن جای خالی که رکن را ناقص کرده با زمان پر شود و بعد دوباره دور را شروع کنیم؟

شمیسا: خوب با توجّه به توضیحاتی که بنده دادم، باید حتماً فاصله‌ای باشد. جالب است که در شعر عربی، شاعر می‌تواند بخشی از کلمه را در انتهای مصراع اول و بخشی دیگر را در آغاز مصراع بعد بیاورد. امّا در اینجا هم باز ما مکثی داریم، یعنی دو مصراع پشت سر هم خوانده نمی‌شود. پس آن اینتروال در این وسط قرار می‌گیرد.

نجفی: حال من سؤالی از شما دارم، خانم بوبان. تا آنجا که بنده می‌دانم در موسیقی سکوت دارای نقش یا «فانکشن» خاصی است. درست است؟

بوبان: بله....

نجفی: امّا در شعر این‌طور نیست! در موسیقی سکوت نقشی ایفا می‌کند و چیزی را کامل می‌کند. یعنی به‌ظاهر سکوت است، امّا در واقع نقش مهمّی به عهده دارد. ولی در شعر کلاسیک فارسی سکوت مطلقاً چنین نقشی ندارد. یعنی مثلاً اگر مصراع اول شما چهار مستفعلن باشد، مصراع دوم هم باید حتماً چهار مستفعلن باشد. شما مطلقاً نمی‌توانید به جای یک رکن یا حتی بخشی از یک رکن سکوت بگذارید. آیا درست است؟

بوبان: بله همین‌طور است. یعنی ما در ذهنمان آن سکوت را در مورد موسیقی می‌شماریم. و دیگر اینکه مدّت این سکوت کاملاً مشخّص است، به این معنا که نه می‌توان آن را کوتاه‌تر کرد و نه می‌توان آن را بلندتر کرد.

نجفی: پس می‌توان گفت که در موسیقی، سکوت نقش ایفا می‌کند، امّا در عروض چنین نیست. شما حتّی در پایان مصراع هم لازم نیست سکوت بکنید. همان‌طور که

آقای دکتر شمیسا گفتند، در شعر کلاسیک فارسی ملاک‌های دیگری وجود دارد که مصراع‌ها را از هم جدا می‌کند، به‌طوری که اگر مصراع‌ها را بدون فاصلهٔ زمانی هم بخوانیم، بتوانیم مرز میان آنها را تشخیص دهیم.

شمیسا: البته بنده یک دلیل غیرعروضی دیگر هم دارم که شاید معتبر نباشد امّا ذکرش خالی از لطف نیست. آنچه می‌خواهم عرض کنم به بحث معناشناسی مربوط می‌شود. قدما می‌گفتند: الجُملَةُ مایَصِحُّ علیهِ السُّکوتُ، یعنی پس از هر جمله باید سکوت یا همان نقطه باشد. چنان‌که می‌دانیم، واحد شعر عربی بیت است، امّا واحد شعر فارسی مصراع است. یعنی معمولاً هر مصراع در اشعار سعدی یا حافظ یک جمله است و در نتیجه ذهن پس از آن خودبه‌خود سکوت می‌کند. به همین دلیل هم هست که کاربرد «که» تعلیلی در مصراع دوم اشعار کلاسیک فارسی قیامت می‌کند: که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها، یا که سالک بی‌خبر نَبْوَد ز راه و رسم منزل‌ها. این «که» دو جمله را به هم متّصل می‌کند.

رضوانی: بنده فقط می‌خواستم دربارهٔ سه نکته‌ای که آقای دکتر شمیسا در مورد اشعار نیما یوشیج فرمودند نکته‌ای عرض کنم، و آن اینکه اخوان ثالث در مقالهٔ معروفش با عنوان «نوعی وزن در شعر فارسی امروز»، دربارهٔ هر سه نکته‌ای که آقای دکتر شمیسا به آنها اشاره کردند بحث کرده است. در واقع بخشی از مقالهٔ اخوان ثالث دقیقاً به همین بحث اختصاص دارد که نیما با چه تمهیداتی از مبدّل شدن شعرش به بحر طویل جلوگیری کرده است. اخوان دقیقاً از همین سه موردی که جناب‌عالی یاد کردید، نام برده است؛ یعنی شکستن رکن آخر، آوردن یک یا دو صامت در پایان رکن آخر، و دیگری استفاده از قافیه.

شمیسا: عجب! پس من به ایشان جفا کرده‌ام و متوجّه این مطلب نشده بودم. باید دوباره مقالهٔ اخوان را ببینم و حقِّ ایشان را ادا کنم.

رضوانی: بله، اخوان ثالث در بخشی که مربوط به پایان‌بندی مصراع است این سه مورد را شرح داده است.

علوی: شما فرمودید که واحد وزن در شعر فارسی مصراع است و نه بیت. امّا در طبقه‌بندی اوزان، و همچنین در مورد تعیین اختیارات شاعری، لازم است که واحد وزن را بیت در نظر بگیریم...

شمیسا: خیر! همان‌طور که استاد نجفی فرمودند بعضی از اوزان را می‌توان اندکی تغییر داد، یعنی مثلاً ما مجاز هستیم که در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن»، «فعلاتن» اوّل را مبدّل کنیم به «فاعلاتن». این «فعلاتن» را هرگز نمی‌توانیم به «مفعولن» تبدیل کنیم، در حالی که مجاز هستیم «فعلاتن» دوم و سوم را به «مفعولن» تبدیل کنیم. «فَعِلُن» آخر هم تنها قابل تبدیل به «فَعْلُن» است و بس. البته استثنائاتی هم وجود دارد، امّا البته علم بر قاعده بنا می‌شود و نه بر استثناء. پس، همان‌طور که می‌بینید، در عروض جدید دیگر نیازی به بررسی مصراع دوم نداریم، زیرا از طریق بررسی فقط یک مصراع، وزن شناسایی می‌شود. این را هم بگویم که ما عروض جدید را مدیون استاد نجفی هستیم. ایشان با مقالهٔ «اختیارات شاعری» بزرگ‌ترین خدمت را به عروض فارسی کردند و ما اینک با استفاده از آن به‌راحتی می‌توانیم به بحث دربارهٔ مسائل عروضی بپردازیم. البته در عروض قدیم باید هر دو مصراع را در نظر بگیریم، چون نام‌گذاری در آن عروض ایجاب می‌کند که ما تعداد ارکان را در کل بیت در نظر بگیریم. از طرف دیگر در عروض قدیم لازم بود یاد بگیریم که تبدیل «فعلاتن» به «مفعولن» می‌شود تشعیث، و تبدیل «مفتعلن» به «مفعولن» می‌شود تخنیق! بنده همین الان تنم از این اسم‌ها لرزید! ولی در عروض جدید دیگر نیازی به این اصطلاحات نداریم و بدون آنها هم کارمان به‌خوبی راه می‌افتد.

نجفی: اجازه بفرمایید بنده به نکته‌ای در مورد تفاوت عروض فارسی و عربی اشاره

کنم. در عربی اختیارات شاعری از قواعد خاصّی پیروی می‌کند که ربطی به فارسی ندارد. مثلاً در بحر طویل عربی ـ که البته غیر از «بحر طویل» فارسی است ـ با وزن «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن» ما طبق شرایطی می‌توانیم به‌جای «مفاعیلن» از «مفاعلن» استفاده بکنیم؛ یعنی این‌طور نیست که همیشه بتوان «مفاعیلن» را مبدّل به «مفاعلن» کرد. امّا در فارسی همیشه می‌توان «فعلاتن» اول مصراع را مبدّل به «فاعلاتن» کرد. فکر کنم آقای دکتر قهرمانی بهتر بتوانند در این باره توضیح دهند.

قهرمانی‌مقبل: بله. عذرخواهی می‌کنم. اوّل توضیحی، با اجازهٔ اساتید، راجع به واحد شعر در عربی، که بیت است، می‌دهم. دربارهٔ همان سؤالی که خانم علوی فرمودند، با یک مصراع نمی‌توانیم وزن شعر را تشخیص بدهیم. فرض بفرمایید در همین بحر طویل، می‌گوییم «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن». خوب، تا مصراع دوم نباشد من نمی‌توانم نوع وزن بحر طویل را در اینجا مشخّص کنم که آیا مفاعیلن خواهد آمد؟ آیا مفاعلن خواهد آمد؟ و آیا فعولن خواهد آمد؟ زیرا اینها تمایز وزنی با یکدیگر دارند و در همین سؤالی هم که خانم دکتر بوبان فرمودند، در عروض عربی، آقای دکتر هم فرمودند، ما «وزن مدوّر» داریم، که خواجه نصیر آن را «وزن معقّد» می‌نامد. فرض بفرمایید می‌گوییم «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، این در عربی یک بیت است و شاعر وقتی شعر می‌گوید اصلاً نمی‌شود وزن مصراع را تشخیص داد. یک دلیل دیگر که واحد وزن در عربی مصراع نیست، آن است که دقیقاً آخرین هجای مصراعِ نخست در عربی مشمول قاعدهٔ حشو است. یعنی هیچ تفاوتی با حشو ندارد، مگر اینکه قافیه آمده باشد که از نشانه‌های پایان وزن یا بیت است. باز هم قافیه در جایگاه خاصی می‌آید. در عربی نیازی نیست که ابیاتِ مُصرّع یا ابیات مقفّی در ابتدای قصیده داشته باشیم. تمایز قطعه و قصیده در عربی اصلاً به ابتدای مطلع شعر مربوط نمی‌شود. امّا این مسئله‌ای که استاد فرمودند شاید مهم‌ترین مسئله‌ای است که در اختیارات شاعری

هست، و من برای آن اصطلاح «جواز وزنی» را به کار می‌برم، که «سبب و وتد» است، چون در عربی کلمهٔ «زحاف» هم کلمه‌ای است که به دو معنا به کار رفته است، و گاهی این زحاف تمایز وزنی ایجاد نمی‌کند، که همان مشمول اختیارات شاعری می‌شود، گاهی تمایز وزنی ایجاد می‌کند، یعنی همان چیزی که در بحر طویل داریم. در آخرین رکن بحر طویل اگر «مفاعلن» بیاوریم این مقبوض است، ولی قابل‌تغییر نیست، یعنی اختیار شاعری نیست. اگر بخواهم حرفم را خلاصه کنم، شاید مهم‌ترین مسئله‌ای که اینجا هست، بحث نظریهٔ «سبب و وتد» خلیل است با چند نکتهٔ دیگر که به بحث زحاف و علّه مربوط می‌شود. ما ایرانی‌ها اغلب علّه را نشناخته‌ایم. در کتاب‌های عروضی، ما همهٔ اینها را زحاف خوانده‌ایم، در حالی که در عروض عربی، زحاف، البته نه در همهٔ موارد، اغلب آن چیزی است که ما اختیار شاعری می‌نامیم و علّه همان چیزی است که، چنان‌که استاد نجفی هم در سخنرانی خود گفتند، «خانوادهٔ وزنی» ایجاد می‌کند، یعنی با تفاوت در آخرین رکن بیت، ما تمایز وزنی در آنجا می‌بینیم و گاهی اینها با هم خلط می‌شود زیرا در عربی باز مبحثی مطرح کرده‌اند با عنوان زحاف به جای علّه یا علّه به جای زحاف، که من در جایی اینها را به دو اصطلاح جدید خوانده‌ام: یکی «جوازهای وزنی» و یکی «ممیّزه‌های وزنی». جوازهای وزنی همان اختیارات شاعری ماست که ممکن است زحاف و علّه‌های هم‌نقش زحاف باشند، و ممیّزه‌های وزنی یعنی علّه‌ها و زحاف‌هایی که نقش علّه را بازی می‌کنند، یعنی یک وزن را از وزن دیگر تمیز می‌دهند که، به این دلیل، کلمهٔ «ممیزه» را برگزیدم. به همین سبب در عروض عربی «مفاعیلن» که داریم ممکن است «مفاعیلُ» باشد یا «مفاعلن» باشد، براساس قاعدهٔ «سبب و وتد». یکی از مشکلات عروض قدیم ما همین مشکل «سبب و وتد» بوده است که عروض جدید واقعاً اینها را رها کرد، ولی در عروض عربی نباید رها کرد. استاد خانلری تصور کرده است که این «سبب و وتد» در عربی هم کارایی

ندارد، ولی، در عربی، سبب و وتد به‌خوبی کار می‌کند. یعنی فرض بفرمایید مفاعلن در عربی دو وتد نیست یا اگر در بحر طویل باشد، «مفاعیلن»ی است که مقبوض است، اگر در بحر بسیط باشد، «مستفعلن»ی است که مخبون است و این جزو اختیارات شاعری به شمار می‌آید. نمی‌دانم تا چه حد توانستم جواب شما را بدهم.

مجیدی: استاد نجفی در سخنرانی‌شان فرمودند که تفاوت ذاتی میان عروض فارسی و عروض عربی وجود دارد. حال من می‌خواهم نظر ایشان را در مورد اظهار عقیدهٔ محقّقانی چون ژیلبر لازار بپرسم که عنوان داشته‌اند وزن شعر فارسی به تقلید از وزن عروضی عربی و نیز براساس وزن شعری که در پیش از اسلام در ایران و در زبان فارسی رواج داشته، شکل گرفته است. آیا می‌توان از اصطلاح «سازگاری» در این مورد استفاده کرد، یعنی سازگاری میان دو سیستم عروض عرب و وزن شعر رایج در ایرانِ پیش از اسلام؟ آیا وزن شعر فارسی را می‌توان ادامهٔ همان وزن شعر پیش از اسلام دانست؟

نجفی: در این مورد نمی‌توانم جوابی بدهم. چون واقعاً برایم روشن نیست که وزن شعر پیش از اسلام به چه صورت بوده است. آقای دکتر صادقی تحقیقات مفصّلی در زمینهٔ فهلویات کرده‌اند، یعنی در زمینهٔ شعری که می‌توان به نوعی آن را بازماندهٔ اشعار پیش از اسلام دانست. به همین دلیل بنده از ایشان خواهش می‌کنم که اگر نظری دارند بفرمایند.

صادقی: بله. عرض کنم که شمس قیس در *المعجم*، وزن فهلویات را ترکیبی از بحر مشاکل و بحر هزج می‌داند و آنها را غیر موزون می‌خواند. علّت هم این است که او با همان سنجه‌ها و میزان‌های عروض فارسی خواسته است اشعار غیر عروضی و غیر منطبق بر عروض فارسی و عربی را توضیح دهد. فهلویات همان اشعار پیش از اسلام هستند که به‌تدریج با عروض فارسی و عربی انطباق داده شده‌اند. تنها ویژگی خاصی

که از وزن قدیم و خاص در آنها باقی مانده، همین است که در مصراع اوّل گاهی می‌توان به جای «مفاعیلن» از «فاعلاتن» استفاده کرد. این اشعار، در یک مرحلهٔ گذار، کاملاً عروضی شده‌اند.

نجفی: گمان می‌کنم آقای دکتر طبیب‌زاده هم صحبتی در این باره داشته باشند. به نظر ایشان ترانه‌های عامیانه هم بازماندهٔ شعر قدیم ایران است، و در شعر عروضی فارسی از ویژگی‌های آن اشعار برای ایجاد وزن عروضی استفاده کرده‌اند. آیا همین‌طور است؟

طبیب‌زاده: البته بنده در مورد فهلویات عرضی ندارم. عرض بنده در مورد اشعاری چون «سمرقند کند مند ...»، یا «از ختلان آمذیه ...» و امثال آنهاست. به نظر بنده، ایرانیان براساس همین اشعار، پایه‌های مجاز و مطبوع خاص فارسی را استخراج کرده و سپس، با سرمشق قرار دادن وزن عروضی عرب و به‌کارگیری آن پایه‌ها، شعر عروضی فارسی را به‌وجود آورده‌اند. البته بنده بین شعر عروضی و نظام عروضی تفاوت می‌گذارم. در هر حال شعر عروضی ما کاملاً مستقل از شعر عروضی عرب است، امّا نظام عروضی ما، به‌احتمال زیاد، برگرفته از نظام عروضی عربی است. سخنرانی بنده هم در همین زمینه است که به‌تفصیل شرح خواهم داد. بنابراین، به گمان بنده، نظر لازار کاملاً صحیح است که ایرانیان سیستم عروضی عرب را اقتباس کردند و، با توجّه به ویژگی‌های آوایی و واجی زبان و اشعار پیش از اسلام خودشان، عروض فارسی را پدید آوردند. چنان‌که می‌دانیم بسیاری از اوزان عرب، و در واقع اوزان اصلی عرب مثلاً بحر طویل، به گوش فارسی‌زبانان از همان ابتدا نامطبوع بوده است، بنابراین باید تغییری در وضعیّت آن داده می‌شد تا به گوش مطبوع می‌آمد. این تغییر از طریق به‌کارگیری پایه‌های مطبوع در ترانه‌های عامیانهٔ فارسی صورت گرفت. از طرف دیگر بنده تصوّر می‌کنم که ما ایرانی‌ها وزن کمّی یا عروضی را از عرب‌ها گرفته‌ایم، زیرا هیچ دلیلی دالّ

بر وجود وزن کمّی در ایران پیش از اسلام وجود ندارد. امّا از این اقتباس کلّی که بگذریم، هیچ تشابه ماهوی دیگری بین وزن شعر عرب و وزن شعر فارسی وجود ندارد. چنان‌که عرض کردم، بنده در سخنرانی خودم به‌تفصیل دربارهٔ شباهت پایه‌های شعر عروضی فارسی و شعر عامیانهٔ فارسی صحبت خواهم کرد. امیدوارم در اینجا دربارهٔ تفاوت‌های عروض عرب و فارسی بیشتر بحث شود.

صادقی: ببخشید، در این زمینه همیشه سؤالی برایم مطرح بوده که می‌خواهم آن را طرح کنم. چنان‌که می‌دانیم دستگاه مصوّت‌های فارسی میانه مبتنی بر کمیّت، یعنی کوتاهی و بلندی مصوّت‌ها، بوده است. این ویژگی را عیناً در دستگاه مصوّت‌های فارسی بعد از اسلام و همچنین در دستگاه مصوّت‌های بسیاری از زبان‌های ایرانی می‌توانیم مشاهده کنیم. بنابراین قاعدتاً باید در زبان‌های ایرانی پیش از اسلام، و مخصوصاً در فارسی میانه، نوعی وزن کمّی وجود می‌داشته است. با توجّه به توضیحاتی که ابتدا هنینگ مطرح کرد و ایراداتی که لازار به برخی از اظهارات او گرفت، واقعاً جای تعجب است که چرا این شعر عروضی فارسی بلافاصله بعد از اسلام به‌وجود نیامد. مثلاً بعضی از مؤلّفان عرب، مانند صولی می‌گویند که ایرانی‌ها در واقع شعر نمی‌گویند، بلکه نثر می‌گویند و بعد با کشیدن بعضی از قسمت‌های این نثر، آن را موزون یا شبیه به شعر می‌کنند. ببینید، ما در دستگاه مصوّتی خودمان در فارسی میانه، و سپس در فارسی بعد از اسلام، کمّیّت را داشته‌ایم، امّا ظاهراً از آن برای ساختن شعر عروضی استفاده نکرده‌ایم، و این بسیار برای من تعجّب‌آور است. بنابراین باید گفت که عروض عربی نقش بسیاری در پیدایش عروض فارسی داشته است. آیا شما این‌طور فکر نمی‌کنید؟

طبیب‌زاده: بله، قطعاً همین‌طور است.

شمیسا: بنده هم نظری دارم که اگر اجازه بفرمایید عرض کنم. من مقالهٔ مختصری

دارم با عنوان «منشأ عروض فارسی» که سال‌ها پیش چاپ شده است. آنجا آورده‌ام که ما در زبان فارسی شش نوع هجا داریم، امّا در عروضمان فقط از سه نوع هجا استفاده می‌شود، که این سه نوع همان سه هجای زبان عربی است؛ یعنی $C\breve{V}C, C\breve{V}$ و $C\bar{V}$. بقیهٔ هجاهای ما در آن سیستم جا نمی‌گیرد. مثلاً وقتی شما می‌گویید «داشت عباس‌قلی‌خان پسری»، به هنگام تقطیع، باید «تِ» «داشت» را حذف کنید! یعنی چگونه ممکن است ملّتی یک سیستم عروضی برای زبان خودش درست کند که کلمات زبان خودش به‌طور کامل در آن نگنجد؟ چنین اتفّاقی تنها زمانی رخ می‌دهد که آن ملّت آن سیستم عروضی را از زبان دیگری گرفته باشد. مثلاً در مصراع به دانش دل پیر برنا بُوَد، باید «پیر» را به‌صورت «پیرُ» اعراب دهیم، یعنی باز هجای فارسی را شبیه به هجای عربی کنیم. پس ما دو دلیل داریم که نشان می‌دهد سیستم عروضی ما همان سیستم عروضی عربی است: ۱) بعضی کلمات زبان فارسی در درون این سیستم نمی‌گنجد، و ۲) این سیستم فقط برای دربرگرفتن کلمات و هجاهای عربی، یعنی همان سه هجایی که گفتم، مناسب است. در نتیجه، ناچاریم بگوییم که ما این سیستم را پذیرفتیم، امّا در آن تغییراتی به‌وجود آوردیم. البته سؤال دیگری که باید به آن پاسخ داد ایسن است که کیفیت شعر پیش از اسلام چگونه بوده است؟ در این مورد شاید به‌قطعیّت نتوان نظر داد، امّا قدر مسلّم این است که گاهی اوقات شعرهای فهلوی را می‌توان با اندک تغییری به‌صورت عروضی خواند. مثلاً من «اندر آمدن شه بهرام» را به پهلوی اشکانی می‌خوانم: «کی بواز کی آیذ آن شه بهرام ...». اگر دقّت بفرمایید می‌بینید که من دارم این شعر را به‌صورت عروضی می‌خوانم. البته بنده تلفّظ دورهٔ پهلوی را نمی‌دانم و این مصراع را مطابق تلفّظ مکنزی قرائت می‌کنم. وزن ایسن مصراع می‌شود: «مفعولاتْ مفعولاتُ مفعولاتُ مفعولات»، و این «مفعولات» همان رکنی است که تمام دعواها در مورد وزن فهلویات بر سر آن است. یعنی آیا این «مفعولات» همان پایه‌ای است که بعدها مبدّل به

«مفاعیلن» و «فاعلاتن» شده است؟ ظاهراً پهلوی اشکانی خیلی نزدیک بـه فارسـی دری بوده است، و ما هرچه به دورهٔ اسلامی نزدیک‌تر می‌شویم می‌بینیم که نقـش کمّیّـت در شعر قوی‌تر می‌شود.

نجفی: بنده دربارهٔ اظهارات جناب‌عالی در موضوع تفاوت هجاهای فارسی و عربـی نکته‌ای را مطرح می‌کنم که البته به بحث اوّل خودم در مورد قراردادی بودن وزن شـعر هم مربوط می‌شود. شاید در اینجا هم نوعی قرارداد در کار بوده است. یعنی ما قـرارداد کرده‌ایم که برخی هجاهای فارسی را کوتاه بگیـریم و برخـی را بلنـد حـساب کنـیم، و چنان‌که می‌دانیم این هجاها در واقعیّت هم کوتاه و بلند بوده‌اند. مثلاً بحثـی نیـست کـه «کار» با «کا» فرق می‌کند، یعنی کمیت «کار» آشکارا بیشتر است از کمّیّـت «کـا». امّـا در مورد «کارد» و «کار» توافق کرده‌ایم که کمّیّت این دو هجا یکـسان باشـد. یعنـی منطقـاً کمّیّت «کارد» بیشتر از «کار» است، امّا طبق قرارداد، ما این دو را یکسان فرض کرده‌ایم.

صادقی: بنده می‌خواهم فرمایش آقای دکتر شمیسا و جناب‌عالی را تلفیق کنم. آقـای دکتر شمیسا به‌درستی گفتند که ما سیستم عروضی عربی را گرفته‌ایم و ناچار شدیم کـه کلمات خود را بساییم تا آنها را در آن قالب جا بدهیم. جالب است که امـروز هـم ایـن وضع را در مورد تئوری‌های زبـان‌شناسـی جدیـد مـشاهده مـی‌کنـیم. ایـن تئـوری‌هـا، قالب‌های پیش‌ساخته‌ای هستند که باید زبان‌ها را ساییدو تحریف کرد تا در چهارچوب آنها بگنجند. نظام عروض عربی هم همین‌گونه بوده است. یعنی مثلاً ما چرا بایـد کلمـهٔ «فارسی» را در شعر خودمان به‌صورت «فارِسی» تلفّظ کنـیم؟ بـرای اینکـه در آن قالـب عربی بگنجد. یعنی باید به‌جایِ تلفّظ صحیح و طبیعی، یک تلفّـظ غیرطبیعـی را بـه‌کـار ببریم.

شمیسا: یعنی تلفّظ عربی را.

صادقی: بله. عرب‌ها می‌گویند «فارِسی». اینها همه نشان می‌دهد که ما آن سیـستم را

گرفته‌ایم و برای اینکه کلماتمان در آن سیستم بگنجد، تلفّظ کلماتمان را عوض کرده‌ایم و تلفّظ مصنوعی به آنها داده‌ایم! درمورد «کار» و «کارد» هم قضیّه از همین قرار است؛ یعنی ما ناچاریم «د» را در «کارد» حذف کنیم تا این کلمه در سیستم بگنجد. یعنی می‌گوییم قرارداد است، امّا عملاً این کار را انجام می‌دهیم تا زبان فارسی را در سیستم عربی بگنجانیم.

شمیسا: بله، من در *شاهنامه* دقّت کرده‌ام و در نسخه‌ای متعلّق به قرن هشتم دیده‌ام که کلمهٔ «بیست و پنج» را به‌صورت «بیس و پنج» آورده‌اند. چون «بیست و پنج» در نظام عروضی عرب جا نمی‌گیرد. عرب‌ها هجای $\text{CV}\overline{\text{V}}\text{CC}$ ندارند. بعد در نسخه‌ای، که متأخّرتر بود، دیدم که کاتب «بیست و پنج» را «شصت و پنج» کرده است، چون «شصت و پنج» در آن سیستم جای می‌گیرد. حال این بماند که چه فاصلهٔ معنایی بین «بیست و پنج» و «شصت و پنج» است! جالب است که در ترانه‌های محلی هم همین اتفّاق رخ می‌دهد؛ یعنی مثلاً ما شعر تو تنبل کلاسی / نمرهٔ بیست می‌خواستی را به‌صورت تو تنبل کلاسی / نمرهٔ بیس می‌خواستی می‌خوانیم. یعنی در واقع می‌خوانیم «بیست»، امّا تقطیع می‌کنیم «بیس». معلّم‌های عروض بارها این تعجّب را در چهرهٔ بچه‌ها دیده‌اند که یک شعر را یک جور می‌خوانند، امّا موقع تقطیع کردن، آن را به شکل دیگری تلفّظ می‌کنند: به‌جای «بیست» باید بگویند «بیس»، یا به‌جای «کارد» باید بگویند «کار». حال سؤال این است که مگر دیوانه بوده‌ایم که سیستمی درست کنیم که زبان خودمان در آن نمی‌گنجد؟ پاسخ این است که ما این سیستم را اخذ کرده‌ایم، منتها، همان‌طور که آقای دکتر صادقی گفتند، در آن دخل و تصرّف کرده‌ایم. همین دخل و تصرّف را در قافیه هم کرده‌ایم. جالب است که همین بحث‌ها را در قدیم هم داشته‌ایم، و در همان زمان‌ها هم متعصّب‌هایی مانند یوسف عروضی بوده‌اند که تمام مخالفان را سرکوب می‌کرده‌اند. خود شمس قیس رازی سردستهٔ همین جماعت متعصّب بوده است. شما ببینید که

چگونه در *المعجم* به مخالفان خودش اهانت می‌کند. متأسّفانه هیچ نشانی از آثار آن مخالفان به‌جا نمانده است.

صادقی: اخیراً «مرکز پژوهشی میراث مکتوب» کتابی منتشر کرده است به نام *علی‌نامه* که متعلّق به قرن پنجم، یعنی سال ۴۸۳ هجری قمری است. من از آقای دکتر طبیب‌زاده خواهش می‌کنم که آن کتاب را مطالعه بفرمایند. سرایندهٔ این منظومه آدم عامی و بی‌سواد و بی‌هنری بوده است که اغلب قافیه‌هایش اشتباه است، و مثلاً کلمهٔ «گفت» را «گُف» می‌خواند. در این کتاب همچنین بارها مصوّت‌های بلند به صورت کوتاه آمده است؛ مثلاً «بیش» شده است «بش». مطالعهٔ این کتاب می‌تواند به ما کمک کند تا بفهمیم که مثلاً آن زمان چگونه برخی کلمات را می‌شکستند.

شمیسا: ما امروز این پدیده را این‌گونه توضیح می‌دهیم که مثلاً صامت آخر در هجای $C\overline{V}CC$، مثلاً «ت» در کلمهٔ «بیست»، می‌افتد و این کلمه مبدّل به «بیس» می‌شود، امّا اساتید ما به شیوهٔ دیگری این تغییر را توضیح می‌دادند. مثلاً مرحوم فروغی در خلاصه‌ای که از *شاهنامه* تهیّه کرده، آورده است که فردوسی هیچ‌گاه از «بیست» استفاده نکرده، بلکه او همواره می‌گفته «بست». البته باید توجّه داشت که این بحث هیچ ربطی به آن بحث یای مجهول ندارد. مثلاً ما امروزه هم نمی‌گوییم «آبگوشت»، بلکه می‌گوییم «آبگوش».

صادقی: بله، یعنی کوتاه می‌کنیم. در *علی‌نامه* هم عیناً همین عمل صورت گرفته است. هندی‌ها هم کشش کلمهٔ «بیست» را کم کرده‌اند و آن را به شکل «بست» درآورده‌اند. به نظر من این فرایند در همان زمان هم، یعنی حدود قرن پنجم هجری، در زبان فارسی وجود داشته است.

قهرمانی‌مقبل: ببخشید، یک سؤالی برای بنده پیش آمده است. آیا منظور شما این است که ما ابتدا تفعیلات عربی را جلوی روی خودمان گذاشته‌ایم و بعد کلام منظوم را

ساخته‌ایم؟ یا نه، ما ابتدا کلام منظوم خودمان را ساخته‌ایم و بعد سعی کرده‌ایم که آن را با قواعد عربی تقطیع کنیم. در حالت نخست می‌بایست واژه‌های خود را کمی دست‌کاری کرده باشیم تا در تفعیلات عربی بگنجد، امّا در حالت دوم ما عملاً واژه‌های خود را نشکسته‌ایم، بلکه مجبور شده‌ایم بگوییم که مثلاً فلان هجای بلند را طبق قرارداد کوتاه فرض می‌کنیم. این دوتا مسئله برای بنده مشتبه شده است. شما با کدام نظر موافقید؟

شمیسا: ایرانیان از قرن سوم و چهارم به بعد با شعر عربی مأنوس شده بودند، امّا نه لزوماً با عروض عربی. یعنی شعر عربی را می‌خوانده‌اند و از آن لذّت می‌برده‌اند. حتی شواهدی هست که نشان می‌دهد که رودکی مضامینی از شعر عرب را در اشعارش به‌کار برده است. امّا یاد گرفتن عروض مربوط می‌شود به دوره‌های بعد. توجّه به اشعار عربی، که ایرانیان سروده‌اند، در این زمینه می‌تواند بسیار راهگشا باشد. مثلاً مولانا اشعاری به عربی دارد که با بررسی آنها می‌بینیم این اشعار در واقع به سبک اشعار فارسی است. مثلاً مولانا نمی‌تواند از زحافاتی که در وسط شعر عرب می‌آید در اشعار عربی خودش استفاده کند. حتی خاقانی که خودش را افضل فضلای زمانه نامیده، جز در یک مورد، نتوانسته است زحاف را در وسط اشعار عربی خودش بیاورد. از معدود شعرای ایرانی که در اشعار عربی خود از زحافات میان مصراع استفاده کرده‌اند، یکی سعدی است که در زبان عربی استاد بوده است. حالا بنده نام آن آقایی را که گفته بود سعدی عربی را در کاروان‌سراهای اطراف شیراز یاد گرفته است، نمی‌برم. یک دلیل غلط بودن این ادّعا، همین اشعار عربی سعدی است. در کاروان‌سراهای اطراف شیراز که سهل است، بلکه کسانی که عربی را در دوره‌های دکتری دانشگاه هم یاد گرفته‌اند نمی‌توانند آن زحافات را در میان شعر بیاورند! خلاصه اینکه شعرای ما با شعر عرب مأنوس بوده‌اند، و تحت تأثیر این انس و آشنایی، کلمات زبان خودشان را در قالب

عروضی درآورده‌اند. آن شعر «اندر آمدن شه بهرام» که برایتان خواندم مربوط به بعد از اسلام است، امّا توجّه داشته باشید که شعر «درخت آسوریک» را نمی‌توانید به‌صورت عروضی بخوانید، چون مربوط به خیلی قبل از شعر «اندر آمدن شه بهرام» است. شعر اخیر قافیه هم دارد و این نشان می‌دهد که متعلق به بعد از دورهٔ اسلامی است. در واقع هرچه از دورهٔ اسلامی می‌گذرد اشعار ما بیشتر به شعر عروضی نزدیک می‌شود و قافیه‌دار می‌گردد. ما به قطعیّت نمی‌توانیم دربارهٔ آهنگ و وزن اشعار پیش از اسلام خودمان نظر بدهیم، امّا حتماً اشعاری داشته‌ایم که به علّت مکتوب نشدن از میان رفته‌اند. بنده، به‌پیروی از نظر استادم مرحوم ذبیح‌الله صفا، معتقدم که وزن قدیم ما چیزی بوده است شبیه آنچه از برخی مشایخ ما باقی مانده است. مثلاً از خواجه عبدالله انصاری یا شیخ ابوسعید ابوالخیر. به این جمله‌ها دقّت کنید: «آتش چنان نسوزد فتیله را که عداوت سوزد قبیله را»، یا «اگر بر هوا روی، مگسی باشی، اگر بر آب رَوی، خسی باشی، دلی به دست آور تا کسی باشی».

صادقی: یا مثلاً به این شعر که چندین سال پیش در کتاب *اللهووالملاهی* اثر ابن‌خردادبه آمده توجّه کنید:

قیصر ماه ماند و خاقان خورشید آن من خدای، ابر ماند کامغاران

شمیسا: جالب است که قافیه هم دارد.

صادقی: بله، «که خواهد ماه پوشد، که خواهد خورشید». خیلی هم شبیه به شعر امروز ماست.

شمیسا: و با کمی دست‌کاری می‌توان آن را عروضی هم کرد.

صادقی: پس مسائلی وجود داشته است که به ما اجازه می‌داده است تا با تغییراتی مثل شکستن کلمات، عروض عربی را بپذیریم. امّا حیرت من در این است که چرا جوازاتی که در شعر عربی وجود دارد، در شعر فارسی نیست. عبید زاکانی هم می‌گوید: «الناموزون، شعر عربی»! این سؤال برای من وجود دارد که چطور ایرانی‌ها، با آنکه زبانشان

اجازه می‌داده است، جوازات عربی را در شعر خودشان نپذیرفته‌اند.

شمیسا: البته زبان فارسی زبانی آریایی است که با زبان سامیِ عربی تفاوت‌های بنیادینی دارد. امّا، از اینکه بگذریم، ما ایرانی‌ها همسایهٔ اعراب بوده‌ایم، و پیوندهای بسیاری از دیرباز میان ما وجود داشته است. بهرام‌گور در آنجا تربیت شده است، و شاعران بسیاری از آنجا به دربارهای ایرانیان می‌آمده‌اند. یمن باج‌گزار ایران بوده است، و خلاصه اینکه از پیش از اسلام داد و ستدهای فرهنگی بسیاری میان ما وجود داشته است. در دو سه قرن آغاز اسلامی، مردم کوچه و بازار بصره به فارسی صحبت می‌کرده‌اند و نه به عربی. شعر معروف **سمیه رو سپذ است** را چه کسانی در بصره می‌خواندند؟ بچه‌های کوچه و خیابان.

نجفی: پس معلوم می‌شود که وزن شعر عربی تحت تأثیر وزن شعر فارسی بوده است!

شمیسا: البته من چنین عقیده‌ای ندارم، امّا جالب است که خود عرب‌ها گاه این مسئله را مطرح کرده‌اند. مثلاً اینکه اشعار دورهٔ جاهلی جعلی است، و حتی اینکه آهنگ قرآن مجید باید از جایی اخذ شده باشد. همان‌طور که گفتم، من چنین نظری ندارم، امّا تصوّر می‌کنم که ایرانیان سیستمی را اقتباس کردند و تغییراتی در آن پدید آوردند و این سیستم سپس راه اختصاصی خود را ادامه داد.

صادقی: بنده با بخشی از سخن آقای دکتر شمیسا موافق نیستم. منظورم با این بخش که ایرانی‌ها از زمان‌های دور با عرب‌ها تماس داشته‌اند، و از همان زمان‌ها احتمالاً با عروض عربی خو گرفته‌اند. درست است که پادشاهان ایرانی، ولیعهدهای خود را به بادیه می‌فرستاده‌اند تا سواری و تیراندازی یاد بگیرند و غیره و غیره. امّا وقتی عرب‌ها به دربار پادشاهان ساسانی می‌آمدند و برای آنها شعر می‌خواندند، این نوع شعر به گوش ایرانیان عجیب می‌آمده است. مثلاً در *الشعر و الشعراء* آمده است که اعشی به

دربار انوشیروان آمد و گفت شعری دارم. می‌دانیم که در آن زمان عرب‌ها بندهٔ ایرانی‌ها بودند و تمام سرزمین‌های عرب‌نشین هم زیر نفوذ ایران بوده است. خلاصه پادشاه گفت که آن عرب شعرش را بخواند، و او هم خواند. بعد پادشاه گفت شعرش را ترجمه کنند که ترجمه‌اش چنین می‌شد: «بی‌خواب ماندم، خوابم نبرد، در حالی که نه عاشقم و نه بیمارم». و انوشیروان گفت: «پس دزد است!» به هر حال منظور این است که این افراد از نظر فرهنگی مطلقاً در حدّی نبوده‌اند که بتوانند ایرانیان را تحت تأثیر خود قرار دهند. امّا در عوض داستان‌های ایرانی در میان آنان رواج بسیار داشته است. نضربن‌حارث داستان‌هایی چون «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» را در شهرهای اعراب می‌خوانده است، و بعضی‌ها این داستان‌ها را حتی از آیات قرآنی هم بیشتر دوست می‌داشته‌اند. این شد که عدّه‌ای فتوا دادند که این داستان‌ها حرام است و نباید شنیده و خوانده شود.

شمیسا: اصلاً به همین دلیل هم نضربن‌حارث را کشتند.

صادقی: بله. یعنی تأثیرگذاری برعکس بوده است. ایرانیان بر آنها تأثیر گذاشته‌اند.

قهرمانی‌مقبل: البته اینکه اعراب شعر را از ایرانیان یاد گرفته‌اند، فقط در حد یک فرضیهٔ اثبات‌نشده مطرح شده است. واقعیّت این است که این مسئله به هیچ وجه روشن و قطعی نیست. بعضی از عروض‌دانان هم برعکس نظر داده‌اند که شعر فارسی از عربی گرفته شده است. امّا آنها هم دلایل قانع‌کننده‌ای عرضه نکرده‌اند. مثلاً امیرمعزّی که در قرن ششم می‌زیسته است، قصیدهٔ معروفی دارد با مطلع **ای زلف دلبر من، پربند و پرشکنی** ... . خود او در این قصیده می‌گوید:

گفتم ستایش تو بر وزن شعر عرب تقطیع آن به عروض الّا چنین نکنی
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ابلی الهوی اسفایوم النوی بدنی

او در اینجا دقیقاً از متنبّی تضمین کرده است.

نجفی: این همان وزن شعر سعدی است که می‌گوید: «اشتر به شعر عرب، در حالت است

و طرب». درواقع سعدی هم وزن این شعر را مخصوص عرب دانسته است.

قهرمانی: بله. من قصیدهٔ امیرمعزّی را بارها خوانده‌ام و تقطیع کرده‌ام و با شعر بسیط عربی مقایسه کرده‌ام. تردیدی نیست که امیرمعزّی در این شعر از متنبّی تأثیر گرفته است، امّا در عین حال باید توجّه داشت که وزن قصیدهٔ او کاملاً فارسی است. چون اوّلاً ما در عربی «مستفعلن فعلن» نداریم. «مستفعلن فاعلن» یا «مفاعلن فعلن» داریم، امّا «مستفعلن فعلن» خاص فارسی است. یعنی قصیدهٔ او زحافات و اختیارات شاعری عرب را ندارد، و از سوی دیگر ضرورت‌های وزنی خاص فارسی را دارد. به نظر من کسی نمی‌تواند منکر تأثیر عروض عربی در فارسی شود، امّا زمانی که نظام وزنی فارسی قوام گرفت و استواری خودش را به دست آورد، حتّی برای تفنّن هم به سراغ اوزان و زحافات عربی نرفته است. اینها اظهار نظر قطعی را به تردید می‌اندازد.

شمیسا: البته توجّه به این مطلب هم ضروری است که حلقه‌های واسطی هم میان شعر ایرانی پیش از اسلام و شعر قوام‌یافته و کاملاً عروضی فارسی وجود دارد. یکی از این حلقه‌ها را، به عنوان مثال، می‌توان در کتاب ***پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اوّل هجری*** پیدا کرد. این کتاب را استاد مرحوم ما ـ رحمةالله‌علیه ـ دکتر رجایی منتشر کرد. این کتاب شامل ترجمه و تفسیر بخشی از قرآن است که خیلی به وزن عروضی نزدیک شده و گاهی کاملاً عروضی می‌شود. یک مورد را هم استاد شفیعی کدکنی در کتابی با عنوان *سلجوق‌نامه* معرّفی کرده است. مورد دیگر *فرامرزنامه* است که یکی از دانشجویان بنده روی آن کار می‌کرد. البته کاتب‌هایی که در قرون بعد این متون را می‌نوشته‌اند، خودشان در اشعار و تقطیعات دست می‌برده‌اند و به‌اصطلاح آنها را برای خودشان تصحیح می‌کردند.

عظیمی: من سه تا سؤال داشتم که البته هیچ‌کدام هم ربطی به بحث حاضر ندارد؛ اوّل اینکه آیا اگر طبقه‌بندی اوزان را براساس کارکرد آنها انجام بدهیم، و نه براساس

فرمشان، می‌توانیم به نتیجه‌ای برسیم؟ مثلاً وزن‌هایی را که تغییر کمّیّت واکه در آنها زیاد رخ می‌دهد در یک طبقه قرار دهیم، و وزن‌هایی را که تغییر کمّیّت واکه در آنها کم رخ می‌دهد در طبقهٔ دیگر؟ یا مثلاً وزن‌هایی را که تطابق رکن و واژه در آنها کمتر است در یک طبقه قرار دهیم، و وزن‌هایی را که این تطابق در آنها زیاد رخ می‌دهد در طبقهٔ دیگر.

نجفی: ظاهراً سؤال از بنده است. عرض کنم که ما در فارسی حدود ۴۰۰ وزن داریم. حال، براساس این معیاری که شما می‌فرمایید، ما چند تا وزن را می‌توانیم طبقه‌بندی کنیم؟ شاید ۲۰ یا ۳۰ وزن را به این طریق بتوان طبقه‌بندی کرد، امّا ۴۰۰ وزن را چطور؟ دیگر اینکه آیا این روش اصلاً کارایی دارد؟ مثلاً الان شما هر شعری را به من بدهید، من براساس جدولی که در اختیار دارم بلافاصله وزن آن شعر را پیدا می‌کنم و سابقهٔ کاربردش را در ادبیات فارسی نشان می‌دهم و، در عین حال، رابطهٔ آن وزن را با بقیّهٔ وزن‌ها مشخّص می‌کنم. البته طبقه‌بندی‌های دیگری هم پیشنهاد شده است، حتی بعضی‌ها از رایانه برای طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی استفاده کرده‌اند، امّا روش آنها ایراداتی داشته است. مثلاً، چنان‌که در سخنرانی‌ام گفتم، وزنی چون «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» دارای ۱۶ گونه است که همه هم‌وزن محسوب می‌شوند، امّا این‌گونه‌ها به عنوان ۱۶ وزن مختلف در رایانه ثبت می‌شود. در سیستم طبقه‌بندیِ بنده نه‌تنها تمام این گونه‌ها به عنوان فقط و فقط یک وزن ثبت شده است، بلکه همان‌طور که گفتم ارتباط این وزن با اوزان دیگر نیز به‌دقّت نشان داده شده است.

عظیمی: سؤال دوم من به تطابق رکن و واژه مربوط می‌شود. در بیش از ۹۰ درصد اشعاری که من بررسی کرده‌ام، تطابق رکن و واژه وجود ندارد. پس چرا در بحث نظری آن‌قدر به رکن اهمّیّت داده می‌شود؟

نجفی: منظور شما این است که انتهای رکن بر انتهای واژه منطبق نیست؟

عظیمی: بله.

نجفی: خوب بله، همین‌طور است. گمان کنم دکتر طبیب‌زاده هم در این باره نظریاتی دارند. دیروز هم آقای دکتر رضوانی دربارهٔ اینکه مرزهایی را میان رکن و کلمه پیدا کنند صحبت‌هایی کردند؛ ولی اصل این است که اینها نباید لزوماً با هم منطبق باشند.

طبیب‌زاده: مرحوم دکتر خانلری هم با این تصوّر که مرز رکن و مرز کلمه باید بر هم منطبق باشد، سعی کرد که پایه‌ها یا ارکان شعر را کوتاه‌تر از ارکان عروضی در نظر بگیرد، امّا در عمل هیچ تغییری به وجود نیامد. یعنی پایه‌های پیشنهادی او نیز منطبق با واژه‌ها نبود. در این معنا می‌توان رکن در وزن را با هجاها مقایسه کرد. بحثی نیست که هجاها نیز واحدهای نقشمند و آوایی هستند، امّا لزوماً هیچ انطباقی بین هجا و واژه نباید وجود داشته باشد.

نجفی: البته در بسیاری از رکن‌های پنج‌هجایی، انتهای رکن با انتهای واژه یکی می‌شود، امّا این ازآن‌روست که چون رکن پنج‌هجایی، به سبب طولانی بودنش، در ذهن نمی‌ماند، شاعر به‌ناچار از مرزهای کلمه کمک می‌گیرد تا بتواند تکرار واحدها را محسوس کند.

عظیمی: من هم همین را می‌گویم. حال که این‌طور نیست پس چرا ما در نظریه باید آن‌قدر به رکن توجّه کنیم؟

نجفی: خوب، چون راه دیگری برای طبقه‌بندی شعرها نداریم.

طبیب‌زاده: البته این وضعیّت خاص زبان فارسی نیست. در واقع در اکثر نظام‌های وزنی، انتهای رکن بر انتهای واژه منطبق نیست. مثلاً در شعر انگلیسی و یا در همین شعر عربی و غیره، الگوهای وزنی، مانند الگوهای هجایی، به ریتم مربوط می‌شوند و این بحث ربطی به الگوهای واژگانی ندارد.

نجفی: بگذارید مثالی بزنم. مولوی شعرهایی دارد که تمام هجاهای آن بلند است. در این اشعار شما می‌توانید به من ایراد بگیرید که اگر وزنی فقط از هجاهای بلند تشکیل شده باشد، چگونه می‌توانید جای آن را در طبقه‌بندی خودتان پیدا کنید؟ در این صورت به شما می‌گویم که نمی‌توانم پیدا کنم! مثلاً به این بیت از مولوی توجّه کنید:

افتادم افتادم در آبی افتادم گر آبی خوردم من، دلشادم دلشادم

هر مصراع این بیت چنین است: «مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن». نکته اینجاست که چرا می‌گوییم «مفعولن مفعولن ...» و چرا مثلاً نگوییم «فَعْلُن فَعْلُن ...» یا «مفعولاتن مفعولاتن ...»؟ زیرا مرز «فعلن» یا «مفعولاتن» بر مرز کلمات این شعر منطبق نیست و فقط با تکرار «مفعولن» است که می‌توان در این شعر مرز کلمه‌ها را مشخّص کرد. با مشخّص شدنِ مرز کلمه‌ها، وزن شعر نیز محسوس می‌شود. ملاحظه کنید: افتادم: مفعولن؛ در آبی: مفعولن؛ افتادم: مفعولن؛ گر آبی: مفعولن؛ خوردم من: مفعولن؛ دلشادم: مفعولن ... یعنی مرز میان رکن‌ها را مرز کلمه‌ها مشخّص می‌کند و بدین‌وسیله «تکرارِ مقادیر متساوی و منفصل» را، که اصل ثابت وزن شعر فارسی است، نشان می‌دهد. البته چنین اشعاری که در آنها مرز کلمه و مرز رکن یکی باشد در ادبیات فارسی بسیار نادر است. در دیگر شعرها، رکن از ترکیب هجاهای کوتاه و بلند تشکیل می‌شود و آنجا دیگر نیاز نیست که مرز رکن به وسیلهٔ مرز کلمه مشخّص شود.

عظیمی: سؤال سوّم من، که البته قدری حاشیه‌ای است، این است: آیا می‌توان گفت بعضی وزن‌ها خاصّ بعضی مضامین خاص هستند؟ مثلاً بارها شنیده‌ایم که می‌گویند وزن متقارب حماسی است، یا فلان وزن شاد است. آیا چنین چیزی صحّت دارد؟

نجفی: خیر، در واقع تمام این حرف‌ها از روی استنباط‌های شخصی افراد بوده است. هر وزنی را می‌توان برای هر مضمونی به‌کار برد. مثلاً همین وزن متقارب را هم می‌توان برای عزاداری به‌کار برد و هم برای شادخواری. به نظر من چنین تطبیقی وجود ندارد.

فرصت شیرازی در کتاب *بحورالالحان* هم بسیار سعی کرده است که وزن شعر را با مضمون آن منطبق کند، امّا به نظر من اصلاً موفّق نبوده است.

صادقی: حالا بنده سؤالی از آقای نجفی دارم. ببینید، در عربی کلمات دارای اوزان مشخّصی هستند. یعنی قالب‌هایی وجود دارد که کلمات در آنها می‌گنجند و صیغه‌های مختلف ساخته می‌شوند، امّا در فارسی، به علّت ترکیبی بودن زبان و وجود پسوند و پیشوند، و نیز به علّت وجود کلمات مرکب، دیگر نمی‌توان مرزی برای کلمات، به آن صورت که در عربی وجود دارد، تعیین کرد. به این جهت در فارسی هیچ‌گاه نمی‌توان کلمات را بر ارکان منطبق کرد، امّا شاید در عربی امکان این امر بیشتر باشد. نظر شما چیست؟

نجفی: بله، در فارسی چنین انطباقی وجود ندارد مگر به تصادف، امّا در عربی نمی‌دانم. شاید آقای دکتر قهرمانی بتوانند بیشتر در این مورد توضیح دهند.

قهرمانی‌مقبل: والله براساس اطّلاعاتی که الان دارم باید بگویم به نظر می‌رسد که عربی هم از این حیث مثل فارسی باشد. تنها نکته‌ای که الان می‌توانم اضافه کنم این است که ما در عروض عرب پایه‌هایی داریم همچون «مَفاعلُ»، یا «مُفاعلُ». البته اینها جزو پایه‌های اصلی نیستند، امّا جوازهای وزنی خاصّی هستند که به شاعر امکان می‌دهند تا از بعضی واژه‌ها در شعرش محروم نشود. امّا از حیث تطابق واژه با ارکان، فکر می‌کنم عربی هم مثل فارسی باشد.

صادقی: شاید من نتوانستم خوب سؤالم را مطرح کنم. ببینید ارکانی مانند فاعلاتن، مفاعلن، مستفعلن و غیره، همه از کلمات موجود در زبان عربی هستند؛ حتی متفاعلن و مفاعلتن و غیره، دارای کلمات هم‌وزنِ بسیاری در عربی هستند. به عبارت دیگر تمام این ارکان از روی کلمات عربی ساخته شده‌اند، پس قاعدتاً کلمات عربی نیز باید بیشتر با این افاعیل منطبق باشد تا کلمات فارسی.

قهرمانی‌مقبل: بله احتمال دارد. به هر حال پاسخ به این سؤال نیاز به آمارگیری دارد.

صادقی: این رکن‌ها از کلمات موجود عربی گرفته شده‌اند.

طبیب‌زاده: پس این کلمات نیز باید منطقاً در آنها بگنجند.

صادقی: بله. ولی در فارسی این‌طور نیست.

یکی از حضار: آقای دکتر صادقی، بنده سؤالی از شما دارم. در آثار جناب‌عالی آمده است که سیستم آوایی فارسی دری در دوره‌های آغازین آن متفاوت با سیستم آوایی فارسیِ قرون چهار و پنج بوده است. مثلاً فرموده‌اید که واکه‌های کشیدهٔ /ē/ و /ō/ بعدها مبدّل به نیم‌مصوّت‌های /ey/ و /ow/ شده‌اند. حالا من می‌خواهم ببینم که این وضعیت در شعر شاعران متقدمی چون رودکی و دقیقی چه تأثیری داشته است. چون ظاهراً در زمان آنها هنوز گرایش بیشتری به همان /ē/ و /ō/ کشیده وجود داشته است.

صادقی: اوّلاً من هیچ‌گاه نگفته‌ام که نظام مصوّت‌های فارسی در قرن‌های اولیه با قرن پنجم فرق کرده است. این نظام احتمالاً کم‌وبیش تا قرن هشتم وجود داشته، ولی شاید در گفتار مردم نبوده است. یعنی شعرای بزرگ ما هیچ‌گاه تحت تأثیر گفتار قرار نگرفته‌اند، مگر فرض بفرمایید مؤلّف *علی‌نامه*، که اصلاً نباید نام شاعر روی او گذاشت. بنابراین اگر تحوّلی در نظام ایجاد شده باشد و مثلاً مصوت‌های مجهول /ē/ و /ō/ به‌ترتیب به /ow/ و /ey/ تبدیل شده باشد، این امر از نظر وزنی هیچ تفاوتی در کار سرایش شعر عروضی به وجود نیاورده است، زیرا واو مجهول از نظر عروضی تفاوتی با /ow/ ندارد. یعنی از این حیث تفاوتی بین اشعار رودکی و اشعار شعرای دیگری چون مولوی و سعدی و حافظ وجود ندارد. امّا یک مورد در شعر حافظ هست که توجّه به آن شاید خالی از لطف نباشد. من تنها در یک جا دیده‌ام که حافظ تحت تأثیر زبان گفتاریِ زمانِ خودش قرار گرفته و هجایی را که باید بلند خوانده می‌شده، به‌صورت تلفّظ متداول به صورت کوتاه خوانده است:

احمـــدالله علـــی معدلـــة الـــسلطان احمد شـیخ اویـس حـسن ایلکـانی

در این بیت، حافظ مصوّت کلمهٔ «ایل» در «ایلخانی» را که قاعدتاً باید بلنـد خوانـده شود، کوتاه خوانده است؛ یعنی انگار که بخوانیم «اِلخانی». این تنهـا مـوردی اسـت کـه حافظ تحت تأثیر زبان گفتار قرار گرفتـه اسـت، و ایـن هـم، چنـان‌کـه بنـده در مقالـهٔ «فهلویات شیخ صفی‌الدّین اردبیلی» در *مجلّهٔ زبان‌شناسی* به‌تفصیل توضیح داده‌ام، به این دلیل است که کلمهٔ «ایلخانی» کلمه‌ای ترکی است و نه فارسی یا عربی. خود تُرک‌ها هم آن را «اِلخانی» می‌خوانده‌اند، و حافظ هم آن را به همان صورت در شعرش به کار برده است. هیچ‌کدام از شعرای بزرگ و کلاسیک ما تا به امروز تحت تأثیر نظام مصوّت‌هـای گفتاری قرار نگرفته‌اند. این سیستم به‌صورت سنّتی باقی مانده است و تـاکنون تغییـری نکرده است.

یکی از حضار: مرحوم خانلری در کتابشان آورده‌اند که خلیل نمی‌توانسته است علم عروض را یک‌شبه و به‌یک‌باره ابداع کرده باشد. ایشان همچنین به عروض هندی اشاره کرده‌اند و از تشابهات عروض هندی و عربی سخن رانده‌اند. آیا این تشابهات، که حتی شامل مواردی چون اصطلاحاتِ «سبب» و «وتد» و غیره هم می‌شود، دلالت بر اسـتفادهٔ خلیل از عروض هندی برای ایجاد عروض عرب ندارد؟

صادقی: البته هیچ سند واقعی و محکمی برای پذیرفتن چنین نظـری وجـود نـدارد. پذیرش این نظر بدان معناست که عرب‌ها در آن موقع در آن حد از سواد بوده‌اند که بـا دانش هندی ارتباط داشته و شعر هندی و عروض هندی را هم می‌شناخته‌اند. هم‌چنـین به این معناست که خلیل تحت تأثیر چنین دانشی قرار گرفته و اساس عـروض خـود را پی‌ریزی کرده است. امّا می‌دانیم که در آن زمان سوادی در میان عرب‌ها وجود نداشته و آنها هیچ تماسی با ادبیات و شعر و عروض هندی نداشته‌اند.

قهرمانی: حتی اگر چنین فرضی درست هم باشد، باز این سؤال مطرح است کـه آیـا

خلیل توانایی خلق علمی را داشته است که هنوز هم زنده است و از آن استفاده می‌شود؟ ما این‌همه علمای عروض‌دان ایرانی داشته‌ایم که آشنایی آنها با عروض عربی احتمالاً بسیار بیشتر از آشنایی خلیل با عروض هندی بوده است، امّا عروض‌دانان ایرانی هرگز به اوجی که خلیل بدان رسید دست نیافتند. این همه آشفتگی در عروض سنّتی فارسی نشان می‌دهد که به صِرف آشنایی با یک نظام عروضی، نمی‌توان یک‌شبه که هیچ، حتی طیِّ چندین قرن، الگویی عروضی مانند الگوی خلیل پی‌ریزی کرد. به نظر بنده خلیل یک‌شبه این علم را خلق نکرده و کتاب عروض خلیل هم پیدا نشده و پیدا نخواهد شد، چون اصلاً او کتابی در این زمینه ننوشته است. خلیل، عروض درس می‌داده، و آنچه از او باقی مانده حاصل سؤال و جواب‌هایی است که در کلاس‌های درس او طرح و بحث می‌شده است. حتی می‌گویند وقتی که مشغول تقطیع یک وزن بوده است، از دنیا می‌رود. به هر حال این علم ثمرهٔ یک دوره زندگی اوست، نه اینکه آن را یک‌باره خلق کرده باشد. خلیل نابغه‌ای بود که توانست علمی اگر نه بی‌نقص، لااقل کم‌نقص را بنا نهد. هنوز هم عروض خلیل در میان بدیل‌هایی که برای عروض عربی پیشنهاد شده است، مانند عروض ابراهیم انیس و ابن‌حمّاد جوهری و دیگران، پویاتر و علمی‌تر است.

نجفی: خلیل علم دیگری را هم به وجود آورد: نحو عربی را.

قهرمانی‌مقبل: و معجم‌نویسی را.

نجفی: بله، فرهنگ‌نویسی را هم او ابداع کرد.

صادقی: بدیل او سیبویه است که اوّلین کتاب مدوّن نحو عربی را نوشت که تحقیقات جدید نشان داده است که دیدگاه‌های کلامی او با نظریات جدید منطبق است. او تحت تأثیر هیچ نظریهٔ دیگری، مثلاً نحو هندی و نحو یونانی، نبوده و خودش با نبوغ خودش این دانش را پدید آورده است.

نجفی: البته هم خلیل و هم سیبویه هر دو ایرانی بوده‌اند.

صادقی: ولی خلیل ایرانی نیست!

قهرمانی‌مقبل: حیف است آقا! خلیل را به عرب‌ها ندهیم!

طبیب‌زاده: کم از ما نگرفته‌اند! در هر حال فرصت ما هم تمام شده است. بنده از شما بزرگواران و دوستانی که در این میزگرد شرکت داشتید تشکر می‌کنم.

The Persian Metrics: A Historical Study

Proceedings of the First Congress on Persian Metrics

Linguistics Society of Iran

Edited by

Omid Tabibzadeh

2012