

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

دکتر بهروز ارژنگ‌پور (آذری)

با مقدمه و تصحیح:

زین العابدین باباپوری اصل

وزن شعر (هجایی، وقفه ای و تکیه ای)



دکتر بهروز ارژنگ پور (آذری)

طرح جلد: دکتر بهروز ارژنگ پور (آذری)

صفحه آرایی: مهری تقی پور

ویراستاری / مدیر تدوین: حمیده حجتی

مدیر اجرایی: مهندس پیمان اخوان توکلی

حامی و سرمایه گذار فرهنگی: (sms) ۰۹۱۹۵۵۲۹۳۷۲

مدیریت فروش و توزیع: ۶۶۱۷۷۲۸۰

نشانی دفتر مرکزی: میدان انقلاب، کارگر شمالی، کوی رستم، پلاک ۸، طبقه ۳

secretcosecret@gmail.com



www.secretco.ir

www.booknaa.ir

حق چاپ محفوظ است.

سرشناسه: ارژنگ پور، بهروز

وزن شعر هجایی، وقفه ای و تکیه ای / بهروز ارژنگ پور (آذری)؛ با مقدمه و تصحیح

عنوان و نام پدیدآور:

زین العابدین باباپوری اصل

مشخصات نشر:

کشور - کیکائوس - ۱۳۹۴

چاپ نخست:

اسفند ماه ۱۳۹۳

مشخصات ظاهری:

۳۹۰ ص، ۱۴،۵ × ۲۱،۵ س.م

شابک (ISBN):

978-600-7840-17-7

وضعیت فهرست نویسی:

فیبا

یادداشت:

کتابنامه، ص ۲۸۹.

موضوع:

عروض فارسی - فارسی - فن شعر

شناسه افزوده:

باباپوری اصل، زین العابدین، مصحح، مقدمه نویسی

رده بندی کنگره:

PIR ۳۵۵۹/الف۴ و ۱۳۹۵

رده بندی دیویی:

۸۴۰/۴۱

شماره کتابشناسی ملی:

۴۱۸۴۲۴۹

شمارگان:

۱۰۰۰ نسخه

قیمت: ۲۵۰,۰۰۰ ریال

ارتباط با ما



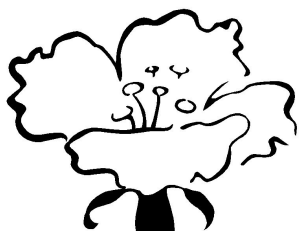
پژوهشگر و فرهیخته گرامی

از زمانی که برای مطالعه این اثر صرف نمودید از شما سپاسگزارم.
امیدوارم از طریق شماره تلگرام زیر، ما را از انتقادات و پیشنهادات خود بهره مند فرمایید.

۰۹۲۱۶۹۲۴۷۰۶

خرید اینترنتی / پست سفارشی

www.booknaa.ir
azari13book.ir



تقدیم به

روح پاک پدرم اسداله

و

مادر عزیزم طیبه

تقدیم به

همسر مهربانم نادره

و

فرزندان دلبندم ثمره و اسداله



تقدیم به دوست عزیزم

جناب استاد زین العابدین باباپوری اصل

زندگی خسته کند گر همه یکسان گذرد

رنج هم گر به تنوع رسد آسان گذرد

(استاد شهریار)



آدرس ایمیل جهت اظهار نظر خوانندگان:

a.azary85@yahoo.com



فهرست

صفحه	عنوان
۷	مقدمه
۱۹	پیشگفتار
۴۷	فصل اول: تعریف زبان
۵۳	فصل دوم: واج‌نویسی در زبان فارسی
۵۵	فصل سوم: الفبای وزن
۵۷	فصل چهارم: شعر چیست؟
۵۹	فصل پنجم: تعریف وزن شعر
۶۳	فصل ششم: تاریخچه وزن شعر فارسی
۶۵	فصل هفتم: لزوم وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۶۷	فصل هشتم: سروده‌های محلی
۷۱	فصل نهم: وزن شعر عامیانه
۷۵	فصل دهم: تعریف وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۷۹	فصل یازدهم: مشکلات وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۸۹	فصل دوازدهم: تحقیقات پیشین
۱۱۱	فصل سیزدهم: وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۱۴۱	فصل چهاردهم: تکیه
۱۷۱	فصل پانزدهم: انواع وزن‌های شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۱۸۳	فصل شانزدهم: تقطیع نمونه‌هایی از اشعار هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای
۲۳۵	فصل هفدهم: تقطیع شعر حیدر بابا سلام
۲۵۷	فصل هجدهم: مشکلات وزن عروض
۳۸۷	فصل نوزدهم: نتیجه سخن
۳۸۹	منابع

مقدمه

از سال ۱۳۸۳ علاقه‌مند شدم که در زمینه‌ی شعر کار کنم و نمی‌دانستم در چه زمینه‌ای از شعر کار خود را آغاز کنم. از یک طرف، اطلاعات کافی درباره‌ی سبک شعر نداشتم و بعد از مدتی فکر و تأمل، خواستم زمینه‌ی مطالعه را مشخص کنم. خواسته‌ام این بود که موضوع برای خواننده تکراری و خسته‌کننده نباشد و چیزی نو باشد. از طرفی، زمانی را که برای نگارش و نوشتن آن موضوع می‌گذارم، ارزش وقت گذاشتن را داشته باشد. سرانجام با تأمل زیاد سوژه مورد علاقه‌ام را پیدا کردم. آن سوژه با ارزش توصیف منظوم تاریخ هشت سال دفاع مقدس است. شرح عملیات رزمندگانی که همه‌ی داروندارشان را گذاشتند و با ایمان به خاک مقدس وطن به دفاع از آن پرداختند. هدفم این بود که اگر بتوانم و خداوند مرا یاری کند، تمام عملیات رزمندگان را به صورت شعر در بیاورم، ولی مشکل اصلی قسمت دوم کار بود. به عنوان یک پزشک متخصص بیهوشی، علی‌رغم علاقه شدیدم به مطالعه و سرودن شعر به ویژه شعرهای ترکی استاد شهریار، از فنون شعر و شاعری چندان مطلع نبودم.

اوایل علاقه زیادی به سرودن شعر داشتم و چند سالی چیزهایی شبیه به شعر نوشتم، ولی به دلم ننشست و به سراغ یادگیری فنون شعر و شاعری رفتم. شروع کردم به مطالعه درباره‌ی وزن عروض، اما احساس خوبی با آن نداشتم؛ بنابراین، دنبال شعر نو رفتم که باز مرا ارضا نکرد. بعد به یاد کتاب وزن هجایی شعر ترکی^۱ دوست عزیزم زین العابدین باباپور افتادم. آن را به دقت خواندم و با فنون شعر ترکی آشنا شدم؛ در نتیجه علاقه‌مند شدم که در وزن هجایی شعر بگویم. شروع به افزایش اطلاعات در این زمینه کردم و به دانشگاه‌های بسیاری رفتم و با استادان ادبیات صحبت کردم. متأسفانه، برخلاف انتظارم آنها اطلاعات کافی در زمینه شعر هجایی نداشتند و چند نفری هم که در این مورد مطلبی نوشته بودند، خیلی اندک و نارسا بود و کارگشا نیافتاد. با این وجود، ناامید نشدم و با دوست ادیب و شاعرم زین العابدین باباپوری اصل مشورت کردن و راهنمایی‌های لازم را گرفتم و نزدیک به یک دهه در سبک هجایی صبح شعر گفتم و شب پاک‌شان کردم. آن قدر نوشتم و پاک کردم تا به ظن خودم به نتایجی رسیدم.

حاصل این تلاش شبانه‌روزی، یافتن مشکل اصلی این سبک بود. متوجه شدم مشکل اصلی این سبک، نبود شاعران علاقه‌مند این سبک نیست، بلکه نبود کتاب آموزش وزن شعر این سبک است. به نظرم رسید فعلاً نوشتن کتابی در زمینه‌ی وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای مهم‌تر از سرودن شعر هجایی است. برای مدتی حجم سرودن شعر دفاع مقدس را کم و سعی کردم با کمک و راهنمایی دوست شاعر و نویسنده‌ام زین العابدین باباپوری اصل و پژوهش آثار

۱- تورکجه شعرین هجا وزنی، زین العابدین باباپوری اصل، تهران، ۱۳۷۱.

دکتر امید طبیب‌زاده و سایر استادان ادبیات که در این زمینه کار کرده‌اند، کتاب آموزش وزن این سبک را به نگارش دریاورم.

تقطیع شهرهای هجایی، در زبان فارسی، قاعده‌ی معینی نداشت و در هیچ کتابی، روش درستی برای تقطیع این نوع اشعار ارائه نشده بود. جهت حل کردن این مشکل، دستورالعمل تقطیع شعر هجایی ترکی را با قواعد ابتکاری خودم درهم آمیختم تا معجون روش تقطیع صحیح شعر فارسی را ساختم و به این ترتیب، پس از یک دهه تحقیقات طاقت‌فرسای شبانه‌روزیف قواعد درست تقطیع کردن اشعار هجایی زبان فارسی را به وجود آوردم.

امیدوارم آیندگان قواعد ابتکاری تقطیع شعر هجایی نگارنده را با دقت و دید انتقادی بررسی کنند و نظریات خود را بر آن بیافزایند تا هم نواقص احتمالی اصلاح شوند، هم نظریات جدیدتری پدید آیند. بی‌تردید، نه تنها بقا و فنای این سبک، بلکه هر سبکی دیگر منوط به ارائه‌ی دیدگاه‌های تازه و انتقادهای سازنده است.

با این وصف، نگارنده امیدوار است که تمام شاعران به‌ویژه جوانان وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای را پیگیری کنند تا هرچه زودتر شاهد ایده‌ها و فکرهای نو در این زمینه باشیم.

نه تنها برای شناخت وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای، بلکه برای شناخت هر نوع شعر به داشتن یک سری اطلاعات در آن زمینه نیاز داریم و بدون این اطلاعات قطعاً شناخت و کسب آگاهی بسیار سخت و دشوار است و حتی به جرأت می‌توان گفت غیر ممکن است.

از لحاظ تاریخی، قدیمی‌ترین دوره‌ی زبان دری به حدود قرن ۵ م. یعنی اواخر عهد ساسانی برمی‌گردد. از آن تاریخ تا قرن ۹ م. (۴ هـ. ق) که فارسی دری دارای نوشتاری شده، با دوره‌ای بیش از سه قرن خاموش مواجه هستیم. از

این قرون خاموش جز تصحیفات بسیاری که ذکر شده است، چیز چندانی در دست نیست (رک. رمپیس، ۱۹۳۰؛ صادقی، ۱۳۵۷: ۵۴-۹۹؛ رپیکا و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۸۷-۲۰۲).

این مقدار اندک شاید برای تعیین ویژگی‌های مهم صرفی و نحوی فارسی دری در دوره‌های آغازین آن کم‌وبیش کفایت کند، اما برای تعیین وزن اشعار این زبان مطلقاً کافی نیست. اشعار باقی‌مانده از این دوره تقریباً محدود به موارد ذیل است (برای توضیحات مفصل درباره‌ی ویژگی‌های زبانی این اشعار رک. صادقی، ۱۳۵۷: ۵۴-۹۹):

۱. شعر منسوب به بهرام گور، از کتاب *المسالک و الممالک*، اثر باین خرداذبه، قرن سوم هـ. ق:

منم شیر شلنبه

و منم ببر تله

۲. سرود مردم بخارا مربوط به اواسط قرن اول هـ. ق، از کتاب *اسماء المغتالین*، اثر ابوجعفر محمدبن حبیب بغدادی، قرن سوم هـ. ق، به نقل از صادقی (۱۳۵۷: ۶۶):

کور خمیر آمد

خاتون دروغ‌گنده

۳. شعر منسوب به یزید بن مفرغ حمیری، شاعر اواسط قرن اول هـ. ق، از کتاب *تاریخ الرسل و الملوک*، اثر طبری:

آب است نبیذ است

عصارات زیب است

سمیه رو سبب است

۴. شعر کودکان بلخ مربوط به اوایل قرن دوم هـ. ق، از کتاب *تاریخ الرسل و الملوک*:

از ختلان آمدید
 برو تباه آمدیدی
 آبار باز آمدید
 خشک نزار آمدید

۵. شعر منسوب به ابوالینبغی عباس بن طرخان، شاعر قرن دوم و اوایل قرن سوم هـ. ق از کتاب *المسالک و الممالک*:

سمرقند کند مند
 بزینت کی افکند
 از شاش نه بهی
 همی شه نه جهی

به عقیده زین العابدین باباپوری اصل، این عبارتهای مصنوع و متکلف ساختگی هستند و شعر یا نثر هیچ شاعر و نویسنده‌ای نیستند و مرجع معتبر و مشخصی ندارند. بلکه ساخته و پرداخته‌ی مؤلفان و محققانی هستند که به قصد تأمین منظور و مراد خودشان از این کلمه‌های بی‌ربط و ناموزن، یک یا دو بیت گونه‌ای را به زحمت جور کرده‌اند و در کنار هم چیده‌اند که غیر از کتاب‌های خودشان در هیچ مرجع و منبع معتبری یافت نمی‌شوند.

دکتر امید طبیب‌زاده می‌گوید: «طبیعی است که از روی این چند قطعه شعر (نیز رک. رمپیس، ۱۹۶۰) هرگز نمی‌توان به قطعیت وزن اشعار فارسی دری را در دوره‌های آغازین آن مشخص کرد. کما اینکه علی اشرف صادقی این اشعار را غیر عروضی می‌داند (صادقی، ۱۳۶۳)، احمد رجایی بخارایی (۱۲۵۵: ۵۴) و ملک‌الشعراى بهار (۱۳۵۱) آنها را عروضی عنوان می‌کنند و ادیب طوسی

با تفصیل بسیار کوشیده است تا ثابت کند وزن این اشعار هجایی - ضربی است و کمیت هم در وزن آنها نقش دارد (رک. طوسی، ۱۳۳۲).

عیناً همین وضعیت درباره‌ی وزن اشعار مربوط به فارسی میانه یا پهلوی صادق است. بر اساس آثار محدودی چون *درخت آسوریک* و *یادگار زیربان*، دیدگاه‌های متفاوتی درباره‌ی وزن شعر پهلوی وجود دارد. بنویست (۱۹۳۰): ۱۹۳-۲۲۵) و نیبرگ (۱۹۲۹: ۱۹۳-۲۱۰) وزن این اشعار را هجایی می‌دانند. هنینگ (۱۹۵۰: ۶۴۱-۶۴۸) این اشعار را تکیه‌ای می‌داند و *ملک‌الشعرا*ی بهار (۱۳۵۱: ۶۸-۷۴) و خانلری (۱۳۴۵: ۳۸-۷۵) این اشعار را کمی می‌دانند (نیز رک. خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۴۶-۶۳؛ رییکا و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۹۵-۱۹۶؛ ابوالقاسمی، ۱۳۷۴: ۶۴، ۱۰۱-۱۰۸).

شاید تصادفی نباشد که محققان فرانسوی وزن شعر پهلوی را همانند وزن شعر فرانسوی هجایی می‌دانند. هنینگ که آلمانی زبان است، وزن شعر پهلوی را مانند وزن شعر آلمانی تکیه‌ای به حساب می‌آورد و عروض دانانی چون بهار و خانلری که ذهنشان مألوف و مأنوس وزن عروضی است، وزن این شعر را کمی یا عروضی می‌دانند. وقتی شواهد اندک باشد، چاره‌ای جز گمانه‌زنی و خیال‌پردازی باقی نمی‌ماند و در این حال ذهن خودبه‌خود به سمت انگاره‌های مألوف‌تر، یعنی همان انگاره‌های زبان مادری می‌رود (مث. رک. تروبتسکوی، ۱۹۵۰).

مشکل تعیین وزن اشعار آغازین زبان دری و زبان پهلوی فقط به محدود بودن شواهد آنها مربوط نمی‌شود. مشکل مهم دیگر این است که آنها تنها به صورت نوشتار به دست ما رسیده‌اند و خط‌هایی که این سروده‌ها بدان‌ها نگاشته شده‌اند، خط‌هایی نارسا هستند که حتی ویژگی‌های واجی زبان‌های مورد بحث را هم به‌درستی منعکس نمی‌کنند، چه رسد به ویژگی‌های زبر زنجیری آنها (مانند تکیه، امتداد و نواخت). برای تعیین وزن هر شعری باید آن را بشنویم.



پیکره یا شواهد نوشتاری، هر قدر هم که انبوه و فراوان باشد، به تنهایی برای تعیین وزن شعر کافی نیست. هیچ خطی ویژگی‌های زبر زنجیری را چنان که باید منعکس نمی‌سازد و می‌دانیم که وزن شعر اصولاً بر اساس ویژگی‌های زبر زنجیری زبان‌ها به وجود می‌آید.

حتی شنیدن هم به تنهایی برای درک و تعیین وزن شعر کافی نیست. مثلاً پنج بحر طویل و بسیط و مدید و وافر و کامل در میان عرب بسیار رایج و مطبوع است، اما به گوش فارسی زبانان نه تنها مطبوع، بلکه حتی موزون هم نمی‌آیند. به عنوان مثال، فعولن مفاعیلن که اساس بحر طویل در شعر عرب است، به گوش فارسی زبانان مطلقاً مطبوع و موزون نیست و جز چند بیت که به تفنن یا برای طبع آزمایی یا برای آموزش در کتاب‌های عروض آمده، شعری به فارسی بدین وزن سروده نشده است (رک. سیفی و جامی، ۱۳۷۲: ۳۳-۷۱؛ نجفی، ۱۳۵۹: ۵۹۲).

به اعتقاد بوعلی سینا، علت اینکه فارسی زبانان برخی از اوزان عرب را درک نمی‌کنند این است که بدان اوزان عادت نداشته‌اند (میرصادقی، ۱۳۷۳). شمس قیس حتی معتقد است که این امر از زمره‌ی اسرار غیبی است و انسان هیچ‌گاه نمی‌تواند علت آن را دریابد (شمس قیس رازی، ۱۳۶۶). در مورد نظر شمس قیس سخن نمی‌توان گفت، اما نظر بوعلی سینا را به راحتی می‌توان رد کرد. اگر ذهن تنها بر حسب عادت بعضی اوزان را موزون و بعضی را ناموزون می‌داند، چگونه است که برخی اوزان نامستعمل که برای نخستین بار به کار گرفته می‌شود به گوش موزون می‌آید، اما اوزانی که قرن‌ها از عمر آنها می‌گذرد و اشعاری هم بدان‌ها سروده شده، هیچ‌گاه به گوش موزون نمی‌آید؟ مثلاً ترکیب مستفعِلن فعلاَتن دوبار که تا پیش از ملک‌الشعرای بهار رایج نبوده، در شعری با مطلع زیر از او مقبول می‌افتد:

بر تختگاه تجرد سلطان نامورم من
 با سیرت ملکوتی در صورت بشرم من

ترکیب نامستعل متفاعلن مستفعلن دوبار، با وجود تأیید بعضی کتاب‌های عروضی مقبول نمی‌افتد (نجفی، ۱۳۵۹: ۵۹۳-۵۹۴). هرچه ویژگی‌های زیر زنجیری و ساختارهای هجایی یک وزن برای شنونده‌ای ناآشنا تر باشد، احساس و درک او از آن وزن سخت‌تر خواهد شد. نامطبوع بودن بعضی از اوزان عرب برای فارسی زبانان احتمالاً ناشی از همین مسئله باشد (در این مورد نیز رک. ساتن، ۱۹۷۶: ۶۵-۷۴). بیهوده نیست که آموزش وزن شعر به خارجی‌ها همواره پس از طی عالی‌ترین مراحل زبان‌آموزی صورت می‌پذیرد؛ زیرا برای درک یک وزن و تعیین نوع آن، نه فقط باید آن وزن را در قالب اشعار گوناگون و متعدد شنید، بلکه باید به اصطلاح اهل زبان آن وزن بود.

دکتر خانلری در این زمینه از قول پروفیسور مار، مستشرق روسی، می‌آورد: «... اما شعر عامیانه‌ی امروزه‌ی مردم ایران را می‌توان شنید. بنده خودم مکرر شنیده‌ام و در خصوص هجایی محض بودن آن جداً مردد می‌باشم... تا زمانی که اشعار ملی و محلی ایران از آهنگ سرود و گفت‌وگوی عادی جداگانه تحقیق و تدقیق نگردد و تا موقعی که محققان زاییده‌ی همان محیط به این تحقیق نپردازند ما در این باب به طور قطعی هیچ‌چیز نمی‌توانیم گفت.» (خانلری، ۱۳۷۳: ۶۴؛ نیز رک. مار، ۱۳۱۳).

توصیف صحیح یک وزن فقط در گرو و درک کامل آن نیست. اینکه افراد تلقی‌های کاملاً متفاوت از یک واقعیت یا امر مشخص داشته باشند، نه تازگی دارد و نه فقط به بحث وزن شعر مربوط می‌شود. هرگاه در علوم چند توصیف گوناگون از پدیده‌ی مشترکی به موازات هم وجود داشته باشد، غالباً پس از مدتی توصیفی به عنوان توصیف صحیح‌تر انتخاب خواهد شد که هم ساده‌تر

باشد و هم شمول بیشتری داشته و با واقعیات دیگر بیشتر هم‌خوانی داشته باشد. در زمینه‌ی شعر نیز بسیار اتفاق افتاده است که دو وزن‌شناس اهل وزن توصیف‌های کاملاً متفاوت از وزن واحدی به دست بدهند. مثلاً وزن شعر آلمانی را به تبع وزن شعر یونانی و لاتینی باستان وزن کمی یا عروضی می‌دانستند، اما در اواسط قرن ۱۹ وزن‌شناسی به نام کارل لاخمان احتمال تکیه‌ای بودن وزن شعر آلمانی را مطرح کرد و بلافاصله نظر وی طرفداران بسیاری پیدا کرد. این دو دیدگاه متفاوت به مدت چند دهه به موازات هم وجود داشت، تا اینکه بالاخره در اواخر قرن ۱۹ نظریه‌ی لاخمان سیطره‌ی بیشتری یافت و دیدگاه عروضی را تا حد بسیار زیادی از میدان به در کرد.

البته هنوز هم در برخی مدارس سنتی و مراکز آموزشی مذهبی آلمانی که برای زبان لاتینی باستان اهمیت و اعتبار زیادی قائل‌اند، وزن شعر آلمانی به صورت وزنی عروضی تدریس می‌شود، اما در مدارس جدید و دانشگاه‌ها و تمام مراکز علمی، وزن شعر آلمانی را وزنی تکیه‌ای می‌دانند و آن را به شیوه ساده‌تر و جامع‌تر لاخمان و پیروان او را توصیف می‌کند (فری، ۱۹۹۶: ۲۰).

به عنوان مثالی دیگر می‌توان از وزن شعر عربی کلاسیک یاد کرد که اصولاً از آن به عنوان وزنی عروضی یاد می‌کنند، اما در اواسط قرن بیستم گاتهلولد وایل در تحقیق مفصلی که درباره‌ی وزن عربی نوشت، نقش تکیه را در این وزن مهم‌تر از کمیت‌ها دانست و این وزن را تکیه‌ای خواند (وایل، ۱۹۵۸). نظر او بلافاصله با واکنش‌های گوناگونی مواجه شد و مخالفان و موافقان بسیاری یافت. از جمله‌ی جدی‌ترین مخالفان این نظر می‌توان از شتوتسر نام برد که در رساله‌ی مفصل خود با استناد به استدلال‌های گوناگون، نظر وایل را رد و اعلام کرد که وزن عربی کاملاً عروضی است و تکیه در آن نقشمند نیست (شتوتسر، ۱۹۸۹؛ نیز رک. هاله، ۱۹۶۶؛ برگ‌نیسی، ۱۳۷۲). در مورد وزن شعر عامیانه‌ی

فارسی نیز می‌توان شاهد چنین وضعیتی بود. چنان‌که خواهیم دید، در مورد این وزن نظرهای گوناگونی وجود دارد.

پس مجموعه‌ی اطلاعات لازم برای تعیین نوع وزن شعر را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱. وجود پیکره یا شواهد انبوهی از اشعار؛
 ۲. مسموع بودن پیکره، یعنی اینکه بتوان اشعار را شنید و مبنای کار تحلیل فقط بر نوشتار استوار نباشد؛
 ۳. اهل زبان بودن محققى که به بررسی وزن شعر می‌پردازد؛
 ۴. انتخاب ساده‌ترین شیوه توصیف از میان شیوه‌های گوناگون.
- مطالعات وزن‌شناسی را امروزه می‌توان به دو دسته‌ی کلی تقسیم کرد: وزن‌شناسی ساخت‌گرا و وزن‌شناسی زایشی (generative).

هدف وزن‌شناسی ساخت‌گرا که خود برخوردار از تمام دستاوردهای وزن‌شناسی سنتی است، بیش از هر چیز، توصیف وزن‌های گوناگون و طبقه‌بندی آنهاست. اما وزن‌شناسی زایشی که از پی تحقیقات چامسکی و هاله در زبان‌شناسی عمومی شکل گرفته است، بیشتر درصدد تبیین (explain) رابطه‌ی وزن‌ها و یافتن روابط انتزاعی میان وزن‌های گوناگون جهان است. وزن‌شناسان زایشی می‌کوشند تا از طریق بررسی و وزن‌های گوناگون به صورت‌های مشترک و جهانی تمام وزن‌های جهان دست یابند. قدر مسلم اینکه وزن‌شناسی زایشی بدون استفاده از دستاوردهای وزن‌شناسی توصیفی و ساخت‌گرا نمی‌تواند به وظایف خود بپردازد.

زبان فارسی از جمله‌ی زبان‌هایی در جهان است که به طور هم‌زمان دارای دو وزن گوناگون است: یکی وزن عروضی اشعار رسمی و دیگری وزن تکیه‌ای هجایی اشعار عامیانه. وزن عروضی یا کمّی از جمله‌ی قدیمی‌ترین

اوزان هند و اروپایی است که امروزه دیگر اثر چندانی از آن باقی نمانده است، و وزن تکیه‌ای هجایی از متداول‌ترین اوزان هند و اروپایی محسوب می‌شود. تشابهات این دو نوع وزن متفاوت در زبان فارسی بیش از حدی است که بتوان آن را صرفاً زائیده‌ی تصادف دانست. برای پرداختن به این تشابهات و تبیین آنها، چاره‌ای جز روی آوردن به مباحث تاریخی نیست. این دو وزن قرن‌هاست که در ایران در کنار هم وجود داشته‌اند و با وجود شباهت‌های فراوانشان، هرکدام از حیث فرهنگی ساحت و قلمرو خاص خودش را دارا بوده است. قطعه شعری که در آغاز کتاب آورده‌ایم، یکی از معدود موارد هم‌نشینی این دو نوع وزن را نشان می‌دهد.

در اوایل شکل‌گیری زبان فارسی دری به عنوان زبان رسمی ایران، وزن عروضی را شاعران عربی‌دان دربارها، به دنبال یک ضرورت اجتماعی و فرهنگی، از روی وزن عروضی عرب و با بهره‌گیری از شکل پایه‌ها و دوراق^۱‌های شعر عامیانه به وجود آورده‌اند. وجود مصوت‌های بلند و کوتاهی نقشمند در آن دوره‌ی زبان فارسی شکل‌گیری چنین وزنی را متحمل می‌ساخت. (امید طیب‌زاده، تحلیل وزن شعر عامیانه، ۱۳۸۲: ۲۲-۱۵)

بهر روز ارژنگ پور

۱۳۹۳

۱- دوراق واژه‌ی ترکی و اسم مکان، به معنی ایستگاه است. در اصطلاح وزن‌شناسی شعر هجایی، دوراق به مکان‌هایی از یک مصراع گفته می‌شود که در آن مکان‌ها در نفس خواننده‌ی شعر مکث (چه کوتاه و چه بلند) به وجود می‌آید.

booknaa.ir

پیشگفتار:

بنام آنکه ذاتش جاودان است
وجود قدسی او لامکان است
اگر جایی حضورش را بجویی
به پهنای زمین تا آسمان است

(تبریز)

پزشک متخصص، دکتر «بهروز ارژنگ پور» متخلص به «آذری» در سال ۱۳۴۵ هجری شمسی در شهر «نقده» از توابع استان «آذربایجان غربی» در خانواده‌ای بسیار متعهد و متدین دیده به جهان گشودند. چند سالی ساکن شهر مرزی «پیرانشهر» بودند و در سال ۱۳۵۷ هجری شمسی به دلیل ناامن بودن منطقه پیرانشهر مجدداً به زادگاه اصلی خود برگشتند.

این دانشمند و پژوهشگر گرامی در مقطع تحصیلی راهنمایی، با نگارنده همکلاس بودند و پس از آنکه دوره راهنمایی را با موفقیت و نمره‌های ممتاز پشت سر گذاشتند، از هنرستان شهید باهنر موفق به کسب مدرک دیپلم در

رشته «راه و ساختمان» شدند و سپس در رشته‌ی «کاردانی عمران» وارد دانشگاه تبریز گردیدند و موفق به کسب مدرک کاردانی عمران شدند. در سال ۱۳۶۸ هجری شمسی از طریق کنکور سراسری در رشته‌ی «پزشکی» دانشگاه ارومیه پذیرفته و در سال ۱۳۸۰ هجری شمسی موفق به اخذ تخصص در رشته «بیهوشی» گردیدند. مدتی رئیس بیمارستان خاتم‌الانبیای بندر عباس بودند و اکنون در بیمارستانهای تهران مشغول خدمتند. قطعاً هدف ما در این مقاله بیان موفقیت‌های چشمگیر علمی این دوست آذری تبار نیست؛ بلکه قصد ما ویژگی‌های ادبی و شاعری ایشان است. چون ایشان نیز همانند استادان سلف پیشینش، دکتر محمدحسین شهریار و دکتر جواد هیئت، از رشته علوم پزشکی پلی بسوی هنر سحرآمیز شعر و ادبیات بسته و دست به آفرینش هنری زده‌اند.

منظومهٔ مثنوی هجایی ایشان که در زمینه‌ی حماسه هشت سال دفاع مقدس ملت سلحشور ایران سروده شده است، از جنبه‌های گوناگون حماسی، تاریخی، فرهنگی، ادبی و هنری و نوآوری‌هایی که در آن شده حائز اهمیت و اعتبار است. اما به دلیل ضیق وقت و کمی فرصت، بررسی همه ویژگی‌های سبکی آن در حوصله این مقاله نیست. بنابراین فعلاً با رعایت اصول اختصار تنها به ویژگی اساسی یعنی ((وزن هجایی)) آن اشاره می‌کنیم:

- وزن هجایی در شعر فارسی

هرگاه در ادبیات، بحث وزن شعر هجایی مطرح می‌شود؛ ابتدا ذهن پژوهشگران، ناخواسته به وزن شعر هجایی زبان ترکی معطوف می‌گردد. چونکه وزن هجایی، بیشتر از هر زبانی با ساختار وزن شعر زبان ترکی متناسب و سازگار است. بی‌جهت نیست که شاعران ادبی فراوانی همانند منظومه جاودان

«حیدربابا»ی استاد محمدحسین شهریار در قالب وزن هجایی شعر ترکی خلق شده‌اند.

مع الوصف، به استناد منابع و مآخذ بی‌شمار تاریخی و شواهد عینی ادوار متأخر، به جرئت می‌توان گفت: اکثر قریب به اتفاق ملت‌ها، وزن هجایی شعرشان را از قواعد پیشینه‌دار وزن هجایی شعر و زبان ترکی اقتباس کرده‌اند و بی‌هیچ تردیدی، در آفرینش ادبی و شعر هجایی از سبک و سیاق با قدمت و بی‌نظیر قواعد شعر هجایی زبان ترکی، پیروی می‌کنند. زبان فارسی دری هم از این قاعده مستثنی نیست. قرن‌های متمادی است که شاعران فارسی‌گوی از طریق سرایندگان ترک‌زبان با قواعد قدیمی وزن شعر هجایی آشنایی پیدا کرده‌اند و از فیوضات آن بهره‌مند شده‌اند.

برای اثبات این حقیقت، همین دلیل بس که اکثر شاعران مطرح فارسی دری، همانند قطران تبریزی، نظامی گنجوی، اوحدی مراغه‌ای، مولوی بلخی و سایر نامداران ادبیات کهن و معاصر ایران، نویسندگان و شاعران ترک‌زبان بوده‌اند که بسیاری از ویژگی‌ها و استعداد‌های بکر و تازه‌زبان ترکی را به زبان فارسی انتقال داده‌اند و بر غنای آن افزوده‌اند.

همچنین پزشک و ادیب معاصر، «دکتر بهروز ارژنگ‌پور»، پایه‌گذار «وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای» شعر معاصر ایران نیز یک هموطن ترک‌زبان است. ایشان هم ابتدا از طریق قواعد شعر هجایی زبان ترکی به ویژه با کتاب «تورکجه شعرین هجا وزنی» نگارنده با شیوه وزن هجایی، آشنایی پیدا کرده‌اند. سپس اندوخته‌های علمی خودشان را خالصانه در اختیار علاقمندان زبان فارسی قرار داده‌اند. اگر بیشتر از این به جزئیات موضوع مورد نظر پرداخته شود، اطاله کلام می‌گردد. لذا شرح تفصیلی آن را به آینده موکول می‌داریم و به بیان تاریخیچه وزن هجایی شعر فارسی می‌پردازیم.

وزن «هجایی» یا به اعتقاد برخی از تحلیل‌گران وزن «تکیه‌ای - هجایی» در زبان فارسی، کهن‌تر از وزن عروضی است. هر چند که سالیان زیادی، مورد بی‌توجهی و بی‌مهری ادبا و تذکره‌نویسان قرار گرفته است.

وزن شعر فارسی تا قبل از استیلای اسلام و عربها بر ایران، هجایی بوده است. در اوایل شکل‌گیری زبان فارسی دری به عنوان زبان رسمی ایران، شاعران عربی‌دان دربارها، به دنبال یک ضرورت اجتماعی و فرهنگی، وزن عروضی زبان فارسی را از روی وزن عروضی زبان عربی به وجود آوردند و به تبع آن وزن هجایی زبان فارسی را به فراموشی سپردند.

در نتیجه، اشعار و سروده‌های هجایی شاعران بومی و غیر درباری، بطور رسمی، در هیچ تذکره و کتابی ثبت نگردید و با گذشت زمان از بین رفت و تقریباً وزن هجایی در شعر فارسی کاملاً فراموش گردید.

طبق اشعار باقی‌مانده از ادوار تاریخی کشورمان، بخصوص از قبل از مشروطه تاکنون و از جنبش‌های اجتماعی و سیاسی آن، قریب به اتفاق آن اشعار به وزن هجایی سروده شده‌اند.

این بدان معناست که وزن هجایی یا به تعبیری، وزن تکیه‌ای - هجایی، برای فارسی‌زبانان وزنی بسیار فعال و زنده محسوب می‌شود و مناسب‌ترین و سهل‌ترین وزن برای بیان هنری افکار و آلام آنان است؛ و دلالت بر زبانی و قدرت فوق‌العاده‌ی این نوع وزن شعری در میان فارسی‌زبانان دارد.

همچنین تحقیقات و پژوهش‌های وزن‌شناسی که در دوره معاصر بر روی وزن اشعار عامیانه فارسی صورت گرفته است، به‌وضوح نشان می‌دهد که وزن اشعار عامیانه فارسی کاملاً هجایی یا به تعبیری، تکیه‌ای - هجایی است و این مسئله اهمیت و ضرورت وزن هجایی را در شعر فارسی دوچندان می‌کند و جای هیچ‌گونه تردید و بحثی را باقی نمی‌گذارد، ولی توجه بیش‌ازحد نظام آموزشی کشور و مراکز رسمی سیاست‌گذاری فرهنگی آن به وزن عروضی باعث شده

است که موقعیت وزن هجایی در زبان فارسی تضعیف شود و در جایگاه حقیقی خود قرار نگیرد.

خوشبختانه، در نیم‌قرن اخیر، ضرورت توجه و بکار بستن وزن هجایی در شعر فارسی از سوی برخی از شعرای نامی و نمایشنامه‌نویسان معاصر، به‌ویژه در حوزه ادبیات کودکان، حس شده است و شاعران نامداری چون ملک‌الشعرا بهار - شعر اوستا بابا، احمد شاملو - شعر پریا، فروغ فرخزاد - شعر به علی گفت مادرش روزی و بیژن مفید - اشعار نمایشنامه شهر قصه را با وزن هجایی و مضمون عامیانه سروده‌اند؛ اما همان‌طوری که اشاره شد، همه این اشعار در حوزه ادبیات عامیانه و کودکانه طبقه‌بندی می‌شوند و در حوزه ادبیات رسمی و کلاسیک هنوز هیچ نوع شعر هجایی با مضمون جدی به دست ما نرسیده است، البته به‌استثنای اشعار هجایی دکتر بهروز ارژنگ‌پور که در حوزه نخستین اشعار هجایی جدی دوره معاصر قرار دارند و مورد بحث در این مقاله‌اند.

به اعتقاد وزن‌شناسان ادبیات فارسی، تفاوت اصلی و بنیادی، میان اشعار عامیانه و اشعار رسمی زبان فارسی از نخستین دوره‌های آن تا به امروز به وزن آن‌ها مربوط می‌شود و مضمون اشعار عامیانه و اشعار رسمی فارسی، کاملاً از هم متمایزند.

به اعتقاد برخی از محققان و پژوهشگران وزن‌شناسی، اشعار عامیانه دارای وزن تکیه‌ای - هجایی‌اند و یا برخی مثل پرویز ناتل خانلری که در مورد وزن هجایی آن‌ها تردید دارد و از قول پروفیسور مار، مستشرق روسی، می‌آورد «... شعر عامیانه امروزه‌ی مردم ایران را می‌توان شنید. بنده خودم مکرر شنیده‌ام و در خصوص هجایی محض بودن آن جدا مردد می‌باشم^۱...»

اشعار عامیانه، غالباً با مضمون مطایبه‌آمیز و غیر جدی و حتی در بسیاری موارد مهمل و بی‌معنی‌اند.

در اشعار عامیانه، بیشتر موارد آنچه اهمیت دارد؛ صرفاً فضاسازی از طریق وزن و ایجاد تصاویر با کلمات است و معنای جدی و مشخصی بیان نمی‌شود. البته نمی‌توان این را معیار و ملاک دقیقی برای جدا کردن اشعار عامیانه از اشعار رسمی دانست، چون تمام اشعار عامیانه هم بی‌معنی و هم مهمل نیستند بلکه بعضی از این اشعار هم جنبه‌های آموزشی مختصری دارند. در نتیجه نمی‌توان اختلاف اشعار عامیانه و اشعار رسمی فارسی را صرفاً در تفاوت مضمون‌های جدی و غیر جدی آن‌ها دانست بلکه همانطوریکه که قبلاً نیز اشاره شد؛ اختلاف اساسی آن‌ها در نوع وزنشان است که تا به امروز به دست ما رسیده است.

البته به اعتقاد نگارنده این دیدگاه برای تعیین تفاوت میان اشعار عامیانه و اشعار رسمی هم کافی نیست به دلیل آنکه هم اشعار عامیانه و هم اشعار رسمی را می‌توان در هر دو وزن هجایی و وزن عروضی سرود. هرچند که تا به امروز این مسئله اتفاق نیفتاده باشد.

کوتاه‌سخن، نکات کور و مبهم بحث وزن هجایی و وزن عروضی در اشعار عامیانه و اشعار رسمی زبان فارسی زیاد است و نیاز به تحقیقات عمیق و دامنه‌داری دارد تا نکات مبهم این گره کور باز شود. به‌هرحال ما به‌ضرورت در این مقاله سیر تحوّل آن را به‌اختصار بیان می‌کنیم.

قدیم‌ترین مرحله زبان فارسی دری به حدود قرن ۵ میلادی، یعنی اواخر عهد ساسانی می‌رسد.

از آن تاریخ تا حدود قرن ۹ میلادی، (۴ هجری قمری) که فارسی دری دارای نوشتار شد، با دوره‌ای، بیش از سه قرن خاموشی مواجهیم. از این قرون خاموشی جز لغات و جملات و ابیات پراکنده‌ای که در برخی متون عربی، آن‌هم



با تصحیفات بسیار، ذکر شده است، چیز چندانی در دست نیست و این مقدار اندک برای تعیین ویژگی‌های وزنی هجایی و عروضی این زبان مطلقاً کفایت نمی‌کند. به‌عنوان مثال: به اشعار باقیمانده از این دوره که تقریباً محدود به موارد زیر است؛ اشاره می‌کنیم:

۱. قیصر ماه ماند و خاقان خرشید

آن من خدای ابر ماند کامغاران

کخواهد ماه پوشد کخواهد خرشید

هنگام دیدار قیصر و خاقان از خسرو پرویز سروده شده است.^۱

۲. شعر منسوب به بهرام گور، از کتاب المسالک والممالک اثر ابن

خردادزبه، در قرن ۳ هجری قمری؛

- منم شیر شلنبه

- و منم ببر تله

۳. سرود مردم بخارا، مربوط به اواسط قرن یک هجری قمری، از کتاب

اسماء المغتالین، اثر ابو جعفر محمدابن حبیب بغدادی، قرن ۳ هجری

قمری؛

- کور خمیر آمد

- خاتون دروغ گنده

۴. شعر منسوب به یزیدبن مفرغ حمیری، شاعر اواسط قرن یک هجری

قمری، از کتاب تاریخ الرسل والملوک، اثر طبری؛

- آب است نبیذ است

- عسارات زیب است

۱- خسروانیهای باربد

- سمیه رو سبید است
۵. شعر کودکان بلخ، مربوط به اوایل قرن ۲ هجری قمری، از کتاب
تاریخ الرسل و الملوک، اثر طبری:

- از اختلان آمدند

- برو تباه آمدند

- آبار باز آمدند

- خشک نزار آمدند

۶. شعر منسوب به ابوالینبغی عباس بن طرخان، شاعر قرن ۲ و اوایل
قرن ۳ هجری قمری از کتاب المسالک والممالک:

- سمرقند کند مند

- بزینت کی افکند

- از شاش نه بهی

- همی شه نه جهی

ناگفته نماند که به اعتقاد نگارنده این عبارات‌های گنگ، مصنوع، متکلف و ساختگی، شعر یا نثر هیچ شاعر و نویسنده‌ای نیستند، مرجع و مأخذ مشخص و معتبری ندارند، بلکه ساخته و پرداخته‌ی مؤلفان و محققان وزن‌شناسی هستند که به قصد تأمین منظور و مراد خودشان از این عبارات‌های ساختگی بی‌ربط و ناموزون، یک یا دو بیت گونه‌ی مصنوع و متکلفی را به زحمت جور کرده‌اند و در کنار هم چیده‌اند که نام سراینده‌گان آنها غیر از کتابهای این مدعیان در هیچ مرجع و منبع معتبری یافت نمی‌شود و هیچگونه آثار ارزشمند قابل ذکری از آنها در دست نیست.

بدون تردید، برهر ادیب و شاعر معاصر ایرانی روشن است که از روی این چند قطعه شعر ناقص، درهم واردی و غیرقابل تلفظ، به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان با

قطعیّت وزن اشعار فارسی دری را در دوره‌های آغازین آن مشخص کرد و عادلانه تعیین کرد که وزن این اشعار هجایی است یا عروضی.

کما اینکه علی اشرف صادقی وزن این اشعار را غیر عروضی می‌داند (صادقی ۱۳۶۳)، احمد رجایی بخارایی (۱۳۵۵، ۵۴) و ملک‌الشعراى بهار (۱۳۵۱) وزن آن‌ها را عروضی عنوان می‌کنند: و ادیب طوسی با تفصیل فراوان، کوشیده است تا ثابت کند که وزن این اشعار هجایی - ضربی است و کمیت هم در وزن آن‌ها نقش دارد.^۱

عیناً همین وضعیت در مورد وزن اشعار مربوط به فارسی میانه یا پهلوی هم صادق است.

بر اساس آثار محدودی مثل درخت آسوریک و یادگار زیران، دیدگاه‌های متفاوتی در مورد وزن شعر پهلوی وجود دارد. به‌عنوان مثال:

بنونیست و نیبرگ، وزن این اشعار را هجایی می‌دانند. هنینگ این اشعار را تکیه‌ای می‌داند؛ و ملک‌الشعراى بهار، خانلری، خالقی مطلق، ریپکا و ابوالقاسمی و دیگران، وزن این اشعار را کمی می‌دانند.

مسلماً وقتی شواهد اندک باشد، چاره‌ای جز گمانه‌زنی و خیال‌پردازی باقی نمی‌ماند؛ و در این حال ذهن خودبه‌خود به سمت انگاره‌های مألوف‌تر، یعنی؛ همان انگاره‌های زبان مادری پیش می‌رود.

مشکل تعیین وزن اشعار آغازین فارسی دری یا اشعار پهلوی فقط به محدود بودن شواهد آن‌ها مربوط نمی‌شود، بلکه مشکل مهم دیگر این است که اندک شواهدی هم که باقی‌مانده است تنها به‌صورت نوشتاری به دست ما رسیده‌اند، و خط‌هایی که این سروده‌ها، بدان‌ها نگاشته شده‌اند خط‌های نارسایی هستند که

۱- رکز، طوسی، ۱۳۴۲

حتی ویژگی‌های واجی زبان‌های مورد بحث را هم به درستی منعکس نمی‌کنند، چه برسد به ویژگی‌های زیرزنجیری آن‌ها، مانند تکیه، امتداد و نواخت و... قطعاً برای تعیین نوع وزن هر شعری به مجموعه‌ای از اطلاعات و امکانات نیاز داریم که بدون آن‌ها، ذکر هر دیدگاهی در مورد شعر، صرفاً نوعی حدس و گمانه‌زنی محسوب می‌شود. البته بر هیچ زبان‌شناس آگاهی پوشیده نیست که تا به امروز مجموعه‌ی اطلاعات و امکانات ضروری برای تعیین وزن شعر هجایی زبان فارسی تدوین و تولید نشده است. در نتیجه برای سهولت در پیشرفت کار زبان‌شناسان مجبور شده‌اند از امکانات و منابع موجود در زبان ترکی استفاده کنند.

بنابراین برای تعیین وزن هجایی شعر فارسی نیز قبل از هر چیزی، به شواهد مفصلی از این نوع شعرها احتیاج داریم تا بتوانیم بر اساس آن شواهد، احتمالات گوناگون وزنی آن اشعار را بسنجیم و از میان آن‌ها، مواردی را که بیشتر از همه با واقعیت انطباق دارند برگزینیم. متأسفانه، در زمینه وزن هجایی، شواهد اشعار هجایی جدی در ادبیات ما بسیار اندک و حتی در حد صفر است. در نتیجه تحقیق و پژوهش علمی در این زمینه برای محققان بسیار دشوار و غیرممکن است. به جرأت و با اطمینان قاطع می‌توان گفت که منظومه هجایی دکتر بهروز ارژنگ‌پور، نخستین و یگانه منبع جامع ادبیات فارسی در این زمینه است و می‌تواند به‌عنوان کتاب مرجع، جهت پژوهش و بیان چگونگی وزن هجایی شعر فارسی شناخته شود و کار پژوهش وزن هجایی زبان فارسی را برای پژوهشگران هموارتر و آسان‌تر نماید. مع‌الوصف جای بسی خرسندی است که این مجموعه جامع و منظومه هجایی محتشم در حجم بسیار بالایی و با شواهد کافی در دوره معاصر خلق شده است و امکان هر نوع مباحثه و پژوهش در زمینه‌ی وزن هجایی شعر فارسی را برای محققان فراهم می‌کند.



ناگفته نماند که محققان بزرگی همانند ملک‌الشعراى بهار (۱۳۵۱)، محمد قزوینی (۱۳۳۳)، پرویز ناتل خانلری (۱۳۲۷)، تقی و وحیدیان کامیار (۱۳۵۷، ۲۷ - ۵۹)، احسان طبری (۱۳۵۹)، ادیب طوسی (۱۳۳۲) و دکتر امید طبیب زاده (۱۳۸۲) تحقیقات پراح فراوانی در زمینه وزن شعر عامیانه زبان فارسی تا به امروز انجام داده‌اند که زحمات پراح هر یک از آنها جای تقدیر و قدردانی است. متأسفانه تحقیقات این عزیزان نیز به دلیل اندک بودن شواهد شعری، هنوز به کمال واقعی نرسیده است و به نتیجه مطلوب و دیدگاه مشترکی منتج نشده است، اما از آنجایی که تلاش‌ها و زحمات و نتیجه تحقیقات ارزشمند این بزرگواران بی-ارتباط با موضوع مورد بحث ما نیست لذا خلاصه‌ای از حاصل پژوهش‌های آنها را به‌اجمال از کتاب «تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی» اثر دکتر امید طبیب زاده، می‌آوریم که سرآمد تحقیقات انجام‌شده در این زمینه است و شامل سید قطعه شعر عامیانه است و از این لحاظ گوی سبقت را از آثار پیشین برده است و در تنظیم این مقاله نیز بسیار مورداستفاده ما قرار گرفته است.

تقریباً تمام کسانی که به بررسی وزن شعر عامیانه روی آورده‌اند، ظاهراً به پیروی از محققان خارجی کوشیده‌اند تا از طریق توصیف وزن شعر عامیانه پرتوی بر وزن اشعار فارسی میانه و معدود اشعار باقی‌مانده از قرون اول تا سوم هجری بیفکنند و تنها دکتر امید طبیب‌زاده از این جریان مستثنی‌ست، همچنین دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» به‌صورت نسبتاً جامع و کامل‌تری درباره‌ی اشعار هجایی زبان فارسی بحث کرده است.

خلاصه اشعار هجایی باقی‌مانده از دوره‌های گذشته زبان فارسی، ناکافی و نارساست و اشعار هجایی سروده شده در نیم‌قرن اخیر، توسط برخی از شاعران نامی کشورمان نیز یا دارای مضامین کودکانه و عامیانه‌اند و یا اینکه اشعار قوی و مستحکمی نیستند و توفیق قبول عام نیافته‌اند و در سطح یک تفنن و

سرگرمی ناموفق باقی‌مانده‌اند و چه از طرف سراینندگانشان و چه از سوی شاعران دیگر هرگز پیگیری نشده‌اند و ادامه نیافته‌اند.

تکراری شدن اصطلاحات، ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌ها و عبارات کلیشه در اشعار عروضی از یک طرف و پیچیدگی قوانین آن از سوی دیگر، اشعار عروضی را به نوعی تکرار ملال‌آور و آزاردهنده‌ای در ذهن علاقه‌مندان رسانیده است.

به همین دلیل مدت‌هاست که علاقه‌مندان شعر زبان فارسی، نیاز به یک نوع تغییر و تحول ادبی و ایجاد شور و حرکت نوینی را در شعر فارسی حس می‌کنند. پزشک متخصص، جناب دکتر بهروز ارژنگ‌پور، اشاعه‌ی ((وزن هجایی)) را زمینه‌ساز عملی کردن این نوع تحول ادبی می‌دانند، اما ما هیچ نوع مرکز تحقیقاتی یا محفل ادبی را سراغ نداریم که از قدیم‌الایام تا به امروز به انجام تحقیقات و بحث‌های جدی و کاربردی در زمینه‌ی وزن هجایی شعر فارسی بپردازد. خرده بحث‌هایی هم که به صورت پراکنده و غیرمسئولانه، به طور اتفاقی در گوشه و کنار در بعضی مقاطع انجام گرفته است، چندان مهم، جدی و دقیق نیستند و در بسیاری موارد مطالب غیرعملی و غیر پژوهشی آن‌هم بدون ذکر منبع و مأخذ و گاهی هم به ندرت با ذکر مأخذ ولی بدون ارائه دلایل خردپسند و منطقی و بدون ارائه مثال‌های متنوع صحیح و قابل اطمینان در سطح تئوری، آرزو و گمانه‌زنی مطرح گردیده است.

مسلماً تنها طرح و بیان موجود بودن ((وزن هجایی)) در دوره‌های پیش از اسلام بدون در نظر گرفتن صحت و سقم آن‌هم عملاً گره هیچ مشکلی از مشکلات عدیده این موضوع را باز نکرده است و بیشتر پرسش‌های علاقه‌مندان، به ویژه شاعران، بی‌پاسخ مانده است و مشکلاتشان پیرامون این موضوع همچنان به قوت خود پابرجا و لاینحل است.

استاد نامی ادبیات فارسی، دوره معاصر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب ((موسیقی شعر ص ۴۷۹)) در این زمینه فرموده‌اند: «بحث درباره‌ی

چگونگی شعر ایران قبل از اسلام دشوار است، حتی اگر مشکل کمبود اسناد بازمانده را در نظر نگیریم بازهم دشوار است، زیرا در باب همه‌ی مسائل شعر از روی شکل مکتوب آن می‌توان داوری کرد ... اما در باب موسیقی شعر (به معنای وزن آن) جز از راه گوش نمی‌توان سخن گفت.»

سنت غلطی در مورد این موضوع، در بین نویسندگان و محققان کشورمان رواج یافته است و آن سنت غلط این است که هر نوع متن شبیه به نظم، که منطبق با ارکان عروضی دستگاه خلیل ابن احمد بصره‌ای نباشد، بی‌هیچ دلیل و برهان قانع‌کننده‌ای بی‌جهت به ((وزن هجایی)) نسبت داده می‌شود و این سنت ناصحیح خوانندگان مبتدی و تازه‌کار را به اشتباه می‌اندازد، مثلاً شعر «صبحدم» میرزا یحیی دولت‌آبادی، وغوغ ساهاب، هدایت و فرزاد، «خوان سپاس» میرزا حبیب اصفهانی و شعر سرود دهقان از لاهوتی و آثار فراوانی از این قبیل اشعار که نمونه‌های آن‌ها در بین آثار شاعران معاصر هم به مراتب زیادتر شده است و هنوز به اثبات نرسیده است که وزن این قبیل اشعار عروضی است یا هجایی و یا مشتبه، پوشیده و نامشخص می‌باشد، در این رابطه صداقت گفتار دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی واقعاً مرا تحت تأثیر قرارداد، به همین دلیل برای ذکر مثال در این زمینه طرز معرفی کتاب «شهنامه سلجوقی» نوشته‌شده در قرن هشتم هجری به قلم ((لقمان انسی مولوی)) را از زبان استاد در اینجا می‌آورم:

«این اواخر به کتابی برخورد کردم که یک شاعر خراسانی، در قرن هشتم هجری، سروده و تاریخ آل سلجوقی را به نظم درآورده است و آن را شهنامه سلجوقی نام نهاده است. این کتاب برخلاف تمام منظومه‌هایی که در زبان فارسی تاکنون دیده شده است، در وزن عروضی نیست بلکه باید آن را نوعی از

وزن هجایی، خواند. در باب کیفیت وزن این منظومه نگارنده هنوز به نتیجه قاطعی نرسیده‌ام»^۱

الحق که استاد با این لحن گفتار صمیمی و صادقانه‌اش به‌عنوان یک محقق و پژوهشگر امانت‌دار و راستین حق مطلب را به‌درستی ادا کرده‌اند و بی‌دلیل اصرار نمی‌ورزند که وزن آن کتاب قطعاً عروضی است یا هجایی، چون حقیقت هم همین است نوع وزن آن چندان روشن و دقیق نیست، نامشخص و مبهم به نظر می‌رسد.

برای مزید اطلاع خوانندگان محتشم عرض می‌کنم که نگارنده بر روی وزن عروضی و وزن هجایی شعر فارسی و ترکی تحقیقات زیادی را انجام داده‌ام و در هر سه موضوع یعنی عروضی فارسی، عروضی ترکی و وزن هجایی ترکی کتاب‌های جداگانه‌ای را تألیف کرده‌ام. مخصوصاً کتاب ((وزن هجایی)) شعر ترکی در سال ۱۳۷۱ در تهران با مقدمه استاد دکتر محمدحسین محمدزاده (صدیق) به چاپ رسیده است. کسانیکه به زبان ترکی آذربایجانی مسلط باشند می‌توانند برای کسب اطلاع از چگونگی وزن هجایی به این کتاب نگارنده مراجعه کنند.

مع‌الوصف هر چه تلاش کردم بر اساس نمونه اشعاری که دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، از منظومه «شهنامه سلجوقی» ارائه کرده بودند، به‌درستی نتوانستم وزن عروضی یا هجایی بودن آن را درک کنم. برای اینکه با خصوصیت وزن اشعار این منظومه بیشتر آشنا شوید به ابیات زیر در نعت حضرت رسول (ص)^۲ از آن کتاب توجه کنید:

۱- موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ص ۵۱۹



برخشد نورش در ملکوت از قدیم
 شد اقلیم او بر راه مستقیم
 بود رها کار هم داروی سخنش
 شد رافع ضلالت خلق حسنش
 درود بی حد بر آن باد همین
 از بغی و شرک آزاده شد زمین
 طبع بشر هر جا خوار و زار بود
 از هار نباشد طبایع خار شود
 هم ثنا بر آل او باد مزید
 کوشش اصحابش باد سعید^۱

به طور کلی، این اثر و آثار به اصطلاح منظوم دیگری که در این زمینه مطرح‌اند و به غلط به وزن هجایی نسبت داده می‌شوند؛ در حقیقت وزن مغشوق و نامشخصی دارند و آثار بسیار ضعیف، سست و بی‌پایه‌ای هستند که از جنبه‌های گوناگون ادبی دارای عیوب و نقص‌های بی‌شماری می‌باشند و از لحاظ محتوایی، دستوری، زبان‌شناسی، ادبی و هنری در سطح بسیار نازل‌تر و پایین‌تری طبقه‌بندی می‌شوند حتی ارزش یک‌بار خواندن را هم ندارند چه برسد به اینکه زمان اندکی از عمر گران‌مایه خویش را بیهوده برای خواندن آن‌ها صرف کنیم. شاهد گفتار، توجه به دیدگاه دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است که در مورد «شاهنامه سلجوقی» فرمودند: (سستی و ضعف منظومه به حدی است که حتی یادآوری آن‌هم زائد می‌نماید)^۲

۱- از کتاب «شاهنامه سلجوقی» نقل شده از کتاب موسیقی شعر دکتر شفیعی کدکنی (ص ۵۲۰).

۲- موسیقی شعر، ص ۵۲۵

وزن عروضی، قیدوبندهای محدودکننده فراوانی را به دست و پای آزادی اندیشه و خیال‌پردازی شاعران می‌بندد و آن‌ها را به بهره‌گرفتن از ترکیبات کلیشه‌ای و تکراری مجبور می‌سازد و لحن اشعار شاعران را در کام علاقه‌مندان شعر ناگوار می‌نماید.

سال‌ها پیش شعر نو، به‌عنوان راه چاره برون‌رفت از این قیدوبندهای بیهوده ابتدا از سوی تقی رفعت و همکارانش جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی مطرح گردید؛ و با توجه به شرایط سیاسی اجتماع و صلاحدید دولت‌مردان ملی‌گرای نظام حاکم وقت (پهلوی) به‌ناحق نیما را به‌عنوان پایه‌گذار آن معرفی کردند؛ اما باگذشت چند دهه از شعر نو، آن‌هم از سوی تعدادی شاعرنا به‌ابتدال و بیراهه کشیده شد و تنها ویژگی اختصاصی که از آن در خاطره‌ها مانده عمودی نوشتن آن است.

بنابراین از چندین سال پیش تفکر گشودن جبهه جدیدی در حوزه‌ی شعر فارسی در بین علاقه‌مندان پیداشده است و نیاز مبرمی به نجات‌دهنده قوی و مُتقنی احساس می‌گردد؛ اما چگونگی و کیفیت این ناجی شعر و شاعری هنوز مشخص نیست و کسی از آن نشانی ندارد.

به اعتقاد نگارنده، شاید گشودن جبهه جدید وزن هجایی، همان چیزی باشد که منتظران شعر فارسی، چشم‌انتظار آن هستند و احتمالاً فضای بازی که از طرف آن ایجاد می‌شود، بتوان این محدودیت و کمبود فضای وزن عروضی را جبران کند و اختیارات و آزادی عمل شاعران را بیشتر نماید.

اگر پیش‌بینی نگارنده در مورد وزن هجایی قرین به صحت باشد و درست از آب دربیاید، در آن صورت باید خوشحال باشیم که پزشک متخصص، جناب دکتر بهروز ارژنگ‌پور پیشاپیش منظومه‌ای به‌نام عشق‌نامه دفاع مقدس در قالب مثنوی به وزن هجایی سروده‌اند و من جلد اول آن را مطالعه و تصحیح کرده‌ام. جلد اول این منظومه هجایی، مثنوی نسبتاً بلند و طویلی است که سلحشوری-ها و دلاوری‌های مردم شریف و رزمندگان ایران را در طول هشت سال دفاع

مقدس در زمان جنگ تحمیلی عراق به سرکردگی صدام علیه ملت مظلوم کشورمان به تصویر کشانده است.

این اثر گران سنگ و پرازش که تراوش قلم خوش نقش و توانای دانشمند و شاعری بسیار بزرگ و جلیل القدری است که نگارنده سال هاست از نزدیک آن بزرگوار را می شناسم و به خوبی می دانم که از استعداد و پشت کار و عظمت روحی بسیار والایی برخوردارند و از نظر اخلاقی، صفای دل، تواضع و فروتنی و حسن معاشرتشان با اقوام نزدیک و دوستان صمیمی و بیمارانش، زبانزد خاص و عام است. این شاعر خوش ذوق وطن دوست، همان طوری که در حوزه‌ی علم پزشکی، آلام و دردهای هموعانش را درمان می کند و تسکین می بخشد، در عالم شعر و شاعری نیز هنرنمایی کرده و حماسه آفریده است و سبک بدیع و تازه‌ی وزن هجایی را پایه گذاری کرده است و الحق که استادانه از عهده دشواری‌های این سبک نوین وزن شعری برآمده است و این شیوه بدیع و اثر ماندگار را به پیشگاه ادبیات فارسی هدیه کرده است و برای همیشه به یادگار گذاشته است.

شعر زیر نمونه‌ای از اشعار زیبای منظومه هجایی ایشان در عملیات فتح المبین است:

اعزام نیرو

بس‌یج نقده حاضر بود بر پذیرش

ثبت‌نام نیرو بر اعزام و آموزش

تقاضای اعزام بر یاری رزمنده

بر دفاع وطن با یک عزمی کوبنده

نگاه کرد بر قد و آن جثه ریز من
 گفت: هنوز کوچکی بر نبرد اهریمن
 پافشاری ز من، انکار شد از فرمانده
 تسلیم شد فرمانده بر کودک نقده
 رضایت پدر نیازی بر اعزام بود
 یک حداقل سنی با یک‌قد و اندام بود
 خواهش و تمنا تا که راضی شد پدر
 راضی گشته بسیج با زحمت و درد سر
 فرارسید روز تاریخی بر دلیران
 با یک‌شور خاصی بدرقه شد عزیزان
 از نقده اعزام گشته نیرو به استان
 نیروهای استان، اعزام شدند به خوزستان
 خوزستان پر گشته از مردانی ز ایران
 ((بابا پور^۱)) سیزده‌ساله بین آن شیران
 هوای خوزستان گرچه گرم بود آن زمان
 اما دل یاران گرم‌تر بود از هر دوران
 آماده نبرد با دشمن سهمگین
 آزاد شود ایـران از بعثی خشمگین

۱- دوست صمیمی و هم‌کلاس سراینده اثر و همچنین مصحح این کتاب که در عملیات فتح المبین حضور داشت و در منطقه رقابیه مجروح گردید. نیز صاحب اولین اثر معاصر در شعر هجایی به نام وزن شعر هجایی ترکی در سال ۱۳۷۱ و دبیر ادبیات فارسی.



این جنگ تحمیلی از بعضی بود بر خاک ما
 ناخواسته درگیر شد، نیروهای بی‌باک ما
 این منظومه در وزن ۳، ۴، ۶ هجایی درنهایت زیبایی و روانی، بسیار ماهرانه و
 استادانه سروده شده است. من در وزن هجایی شعر فارسی تا به امروز هیچ
 اثری را به این زیبایی و استحکام و استواری نه درجایی دیده‌ام و نه از زبان
 شاعر و ادیبی شنیده‌ام. این منظومه بدیع، تازه و بی‌همتا در وزن هجایی، در
 نوع خود یگانه مجموعه شعر هجایی زبان فارسی است که تا به امروز به دست
 ما رسیده است. همچنین این اثر نفیس به کمال هنری شعر فارسی بسیار
 نزدیک شده و در اوج فصاحت و بلاغت ادبی می‌باشد. تناسب لفظی و معنوی
 در حد بسیار عالی و بدیع در آن رعایت گردیده و جمال زیبا و هنری آن به
 انواع مختلف آرایه‌های لفظی و معنوی، تشبیهات و استعاره‌های زیبا آراسته
 است.

محتوای حماسی در آن با واژه‌های وزین نظامی و حماسی بدرقه و همراهی
 می‌شود و شکل روایی و داستانی آن به بهترین نحو، پژوهش یافته است. البته
 ویژگی‌های سبکی این اثر جاودانه بسیار زیادند و در چارچوب همین چند آرایه
 ادبی خلاصه نمی‌شوند. ولی به دلیل ضیق وقت، توضیح و بررسی تمامی آن
 ویژگی‌ها در حوصله این مقاله نمی‌گنجد و به زمان دیگری موکول می‌شوند. در
 اینجا به‌ضرورت تنها به دو ویژگی اساسی آن به‌اختصار اشاره می‌گردد:

۱- پزشک متخصص دکتر بهروز ارژنگ‌پور، دانشمند، محقق و شاعر جلیل‌القدر
 معاصر ایران در آفرینش ادبی این اثر ماندگار هنری، به دلیل تازه و بدیع بودن
 سبک و شیوه اثرش از لحاظ مضمون‌های زیبا و قالب وزنی هجایی، قدم به‌جای
 پای شاعران نوآوری همچون تقی رفعت، جعفری خامنه‌ای، شمس کسمایی و
 نیما یوشیج در شعر نوی چند دهه گذشته نهاده است و همانند آن شاعران

بزرگ و مبتکر، سبک و شیوه‌ی جدیدی را بنیان‌گذاری و پایه‌ریزی کرده‌اند و راه هنری تازه‌ای را پیشروی رهروان شعر و ادبیات ایران قرار داده‌اند و برای برون‌رفت از بن‌بست چندین قرن وزن عروضی، راه چاره مناسبی را ارائه کرده و باعث ایجاد حرکتی تازه، پویا و نوین در وزن شعر فارسی معاصر گردیده و راه کاملاً تازه‌ای را پیش روی شاعران جوان معاصر قرار داده‌اند و به‌این ترتیب هم از غلظت اصطلاحات، ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌های تقلیدی، کلیشه‌ای و تکراری و ملال‌آور وزن عروضی کاسته می‌شود و هم راه برای ورود اصطلاحات، ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌های نوتر و تازه‌تری در حوزه‌ی شعر زبان فارسی باز می‌شود.

۲- منظومه هجایی ((عشق‌نامه دفاع مقدس)) دکتر بهروز ارژنگ‌پور، از لحاظ مضمون و مفهوم شعرهایش، یک اثر ماندگار حماسی است و جلد اول آن همین اثر نفیس و زیبا هست که با تصحیح و توضیح نگارنده در دسترس شما قرار گرفته است. شاعر این اثر جاودانی تصمیم دارند که تاریخ جنگ تحمیلی رژیم منحط بعث عراق علیه ملت مظلوم ایران را در چند جلد متوالی به تصویر بکشند و از این طریق پسندیده یاد و خاطره‌ی سلحشوری‌ها، دلاوری‌ها، جان‌فشانی‌ها و مبارزات رزمندگان پیروزمند و شهیدان گلگون‌کفن دوران طولانی هشت سال دفاع مقدس را زنده و جاودانی نگه‌دارند. این اثر ماندگار جاودانی را از این لحاظ باید با اثر ماندگار شاهنامه فردوسی شاعر حماسه‌سرای ایران مقایسه کرد و از این منظر می‌توان به مقام والای سراینده‌ی آن به‌خوبی پی برد.

البته جلد اول این منظومه بسیار زیبا و کامل پردازش شده بود و از این جهت موردپسند نگارنده واقع گردید انشا... مجلدات دیگر آن هم به همین سبک و سیاق پردازش می‌شوند و در آینده نزدیک در اختیار عموم قرار می‌گیرند، خالی

از لطف نیست که آخر این مقاله را با اشاره به سبک و سیاق چند بیت از این منظومه‌ی هجایی نفیس به پایان ببریم.
در ابیات زیر به زیبایی به فتنه‌انگیزی دولت آمریکا، سگ دست‌آموز بودن صدام و نقشه‌های شومشان در مورد ایران اشاره شده است:

چو هستیم هر دو از دین اسلام، چرا جنگ
فتنه باشد از غرب صدام گشته پیشاهنگ
جنگ زرگری هست در شرق و غرب دمام
میان ملت‌ها تخم فتنه هست هر دم
برای تسخیر سرزمین ایرانی
نقشه‌های شومی بعث در سر داشته پنهانی
نیروهای بعثی آماده بود بر نبرد
نودودو گردان پیاده بود از نامرد
بیست‌ونه گردان مکانیزه با تندرو
چهل‌ودو گردان نیروهای کماندو
سه گارد با دوازده گردان‌های توپخانه
آماده آتش به سوی هر کاشانه
نقاط غربی رود کرخه با کارون
تا خرمشهر پر شد از نیروی بعث دون
آب‌و‌آتش شدند بر هم دو خصم در زمان
شکست یکدیگر نقشه‌های در پنهان

در ابیات شیوا و زیبای پائین به عالی‌ترین شکل به دلآوری‌ها، سلحشوری‌ها، فداکاری‌ها، جان‌فشانی‌ها و حماسه‌آفرینی‌های رزمندگان ایرانی و شکست خوردن قوای رژیم بعث عراق به قول شاعر به ناامیدی سگ دست‌آموز امریکا صدام حسین اشاره شده است.

ایران طراحی کرد یک حمله گسترده
 بر شکست سگ دست‌آموز افسرده
 اشغال ز دشمنی مست و خونخوار چون هارون
 دفاع طراحی شد بر شکست هر فرعون
 سعی بر آزادی مناطق اشغالی
 ز دست دشمنی که بود غول پوشالی
 تامین اندیمشک، دزفول و شوش با زره‌پوش
 حاضر بر رشادت با رزمی پراز کفن‌پوش
 چو باد خزان بود یورش ما بر دشمن
 چو برگ درختان جنازه‌اهریمن
 منهدم شد هیجده پرنده جنگنده
 سیصد خودروی بعث با نیروی توفنده
 سی دستگاه خودرو شد منهدم و سرنگون
 در دشت پرز خون پدافند شد واژگون
 هفده هزار عدو، به دست ما شد اسیر
 نیروی بعث، گشته ناتوان و چه حقیر

منهدم شد پنجاه توپِ بعثِ استکبار
 سیصد و شصت و یک نفر بر با آتشبار
 سیصد و بیست تانک و نفر بر و شناور
 ز بعثی غنیمت پانصد دستگاه، جنگاور
 نیست بر بعث مجال انتقال جنگ افروز
 غنائم جنگی از دشمن کینه دوز
 یکصد و شصت و پنج توپ از بعثِ نا کردار
 بجا ماند و عدو نهاده پا به فرار
 شامل ده بخش و روستاهای نو بنیاد
 چند جاده و تنگه با چندین شهر شد آزاد
 پدافند ایران، قوی تر از هر دشمن
 مردم تار و مار بود جنازه اهریمن
 شرق و غرب حمایت کرد از بعث درمانده
 پدافند تحریم کرد بر ایران کوبنده
 نیروی هوایی مانده انگشت به دهان
 ز وضع تحریم پدافندی بر ایران
 ضد انقلاب با حمایت بدخیمی
 ایجاد تشنج کرد در وضع وخیمی
 بر شرق و غرب واضح پیروزی دلیران
 پی چاره جویی بود حامی بعثیان

نقد نشریه ((لویل میل انگلیس))
 تعجیل بود بر ختم یک نبرد دست‌نویس
 موازنه‌ی جنگ با تغییر تدریجی
 به نفع ما گشته با نیروی بسیجی
 دلیران ایران با حمله پرسرعت
 به بعثی تحمیل کرد یک شکست پر وسعت
 چهره ایرانی شاد و خندان گردیده
 پریشان چهره‌ی بعثی‌های دریده
 باز الله اکبر رساتر بود از هر دم
 در گوش ظالمان محکم‌تر از هر جم
 یک جانباز زخمی آرام قدم برمی‌داشت
 پرچم ایران را در قلعه‌ای برافراشت
 شهیدان بال‌وپر فروبست از این زندان
 در عوض زنده شد نام ایران در جهان
 خلاصه قوای دلاور ما ایران
 وجب - وجب گرفت خاکمان را از شیطان
 یاد باد یادگار ایثارهای شهیدان
 نامشان را کرده، تاریخمان جاویدان
 تا در تن مردان جامه از کفن است
 آزادی لایق خاک پاک وطن است^۱

۱- این اشعار مربوط به هشت سال قبل است.



کوتاه‌سخن، این منظومه هجایی ماندگار، زمینه‌ی بحث و گفتگو در وزن هجایی شعر فارسی را برای پژوهشگران، مخصوصاً برای شاعران فراهم کرده است. هرچند که به دلیل فراهم نبودن منابع و مآخذ وزن شناسی در زمینه‌ی وزن هجایی، ممکن است در یکی دو مورد خرده اشکالات ریز و ناچیزی در بعضی مواقع به چشم بیاید ولی این موارد جزئی و ناچیز قابل اغماض و چشم‌پوشی است، از طرفی به‌طور کلی در شعر هجایی زبان فارسی هیچ‌گونه معیار متقن و روشنی تا به امروز به وجود نیامده است و علی‌رغم تحقیقات اولیه تعدادی از محققان وزن شناسی شعر زبان فارسی هنوز نتیجه مطلوب حاصل نشده است و زحمات قابل تقدیر این بزرگواران، منتج به نتیجه علمی یکسان و مشترکی نگردیده و اختلاف عقیده در بین دیدگاه‌های آن‌ها زیاد است؛ یعنی به بیان ساده‌تر هنوز در زبان فارسی برای تعیین وزن هجایی اشعار شاعران، معیار درست و مشخصی وجود ندارد. بنابراین، ممکن است خرده اشکالات احتمالی در وزن این مجموعه هم از آنجا ناشی شده باشد که البته قابل تصحیح و چشم‌پوشی هستند و نگرانی جدی نیست. توضیح بر اینکه دلیل نمود پیدا کردن خرده اشکالات وزنی احتمالی در جلد اول منظومه عشق نامه دفاع مقدس آن است که این منظومه پیش از تألیف و تدوین کتاب «وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای» سروده شده است.

خوشبختانه دکتر بهروز ارژنگ‌پور، پزشک متخصص و پژوهشگر آذری تبار ادبیات فارسی ایران با بهره گرفتن از استعدادهای ذاتی زبان ترکی در حوزه‌ی شعر هجایی و قواعد مدون چند هزار ساله‌ی آن، به ویژه در دسترس بودن کتاب «تورکجه شعرین هجا وزنی» تألیف راقم این سطور، توانسته‌اند تئوری و قواعد وزن شعر هجایی زبان فارسی را تدوین و تعریف کنند و تحت نام «وزن

شعر هجایی - وقفه‌ای - تکیه‌ای» در شهریور ماه ۱۳۹۳ از طریق انتشارات کیکاووس به چاپ برسانند.

بدون تردید کتاب ماندگار «وزن شعر هجایی - وقفه‌ای - تکیه‌ای» دکتر بهروز ارژنگ‌پور در نوع خود یک اثر پژوهشی بی‌نظیری است و از حیث ابتکار و نوآوری حائز اهمیت است و با تألیف این کتاب ارزشمند، خلاء ناشی از اختلاف دیدگاه پژوهشگران پیشین هجاشناسی شعر هجایی زبان فارسی تا حد زیادی پر می‌شود و از فراز و نشیب بلا تکلیفی پژوهشگران شعر هجایی فارسی و تندی شیب مباحث من عندی بعضی به اصطلاح صاحب‌نظران بی‌اطلاع تا مرز شکست همیشگی کاسته می‌شود. صاحب‌نظرانی که کمترین اطلاعی از اصول و تئوری قواعد هجاشناسی شعر هجایی نداشتند ولی با ارائه نظریه‌های من عندی مغلوط افکار پژوهشگران جوان را مغشوش و آشفته می‌ساختند.

به عقیده نگارنده، الحق و الانصاف، تئوری قواعد وزن شعر هجایی کم‌لغزش دکتر بهروز ارژنگ‌پور را می‌توان فصل ختام تمامی مباحث آشفته، مغلوط و کارشناسی نشده‌ی نظریه‌پردازان پیشین شعر هجایی زبان فارسی دانست و با این کتاب بی‌نظیر پرونده‌ی اختلاف‌برانگیز نظریه‌های تعصب‌آلود غیرواقعی وزن هجایی شعر فارسی را برای همیشه مسدود اعلام نمود و اختلافات ناشی از ناآگاهی و بی‌دانشی افراد غیرمسئول را با دانش و آگاهی حقیقی به اتحاد و یکدلی پژوهشگران واقعی تبدیل کرد.

همان‌طوری که علم عروض از بدو پیدایش خود تا به امروز مسیر تکاملی زیادی را پیموده و تفاوت‌های چشمگیری نسبت به حالت‌های اولیه خود پیدا کرده است، ولی همچنان واضع و پایه‌گذار اصلی آن خلیل ابن احمد بصره‌ای می‌باشد.



بدون تردید تئوری قواعد وزن شعر هجایی فارسی هم در مسیر تکاملی‌اش، با گذشت زمان، فراز و نشیب‌های زیادی را پشت سر خواهد گذاشت و در آینده با وضعیت فعلی، تفاوت‌های فراوانی پیدا خواهد کرد، ولی همچنان دانشمند محترم، دکتر بهروز ارژنگ‌پور، به عنوان بنیان‌گذار نخستین آن در حافظه‌ی تاریخ شعر هجایی ایران جاودانه خواهد ماند.

در پایان برای بنیان‌گذار تئوری قواعد وزن شعر هجایی زبان فارسی و سراینده منظومه هجایی بسیار نفیس و زیبای «عشق‌نامه دفاع مقدس»، جناب آقای دکتر بهروز ارژنگ‌پور، آرزوی توفیق و نیک‌بختی دارم و امیدوارم روزبه‌روز بر تعداد پزشکان ادیب و خوش‌ذوق کشورمان افزوده شود و مردم دانش‌دوست و هنرپرور ایران از دانش و ذوق هنری آن‌ها بیشتر بهره‌مند گردند.

زین‌العابدین بابا پوری اصل (تبریز)

تهران - ۱۳۸۷

فصل اول: تعریف زبان

درباره‌ی تعریف زبان تعریف‌های گوناگونی شده است و از میان تعریف‌های متعدد به نظر نگارنده تعریف دکتر منصور ثروت مناسب‌تر است و ایشان زبان را چنین تعریف می‌کند: «زبان از دید مردم وسیله‌ی رفع نیازهای مادی و معنوی است و از نظر زبان‌شناسان به مفهوم نظام اختصاصی پیام‌رسانی آوایی است. برخی زبان را وسیله‌ی ایجاد ارتباط می‌دانند که این خود نقش زبان را نشان می‌دهد. زبان را می‌توان چنین تعریف کرد که مجموعه‌ی نامحدودی جملات که با اعمال تعدادی محدود قاعده بر روی مجموعه‌ی محدودی واژه تولید می‌شود.»

بین زبان‌شناسان و روان‌شناسان مجموعه‌ی محدودی واژه تولید می‌شود. بین زبان‌شناسان، روان‌شناسان و منطقیان درباره‌ی نقش‌های زبان اختلاف نظر وجود دارد، ولی می‌توان نقش‌های چهارگانه‌ی ایجاد ارتباط، تکیه‌گاه اندیشه، حدیث نفس و ایجاد زیبایی را برای آن در نظر گرفت.

فردینان دو سوسور زبان را شبکه‌ای از روابط می‌داند و آن را یک دستگاه منظم می‌پندارد. از دیدگاه روان‌شناختی زبان وسیله‌ای است که کردار فرد را به نمایش می‌گذارد.

زبان تحت تأثیر عوامل متعددی دگرگون می‌شود و نویسندگان باید قلم خویشتن را با این دگرگونی‌ها همراه سازد.

(ثروت، منصور، نگارش فارسی، دانشگاه پیام نور، صص ۸-۹).

زین‌العابدین باباپوری اصل، متخلص به «تبریز» مقدمه‌ی شیوایی که بر کتاب «زنگ تفریح زبان فارسی»^۱ نگارنده نوشته‌اند، در زمینه‌ی تغییر و تحول و دگرگونی زبان به تفصیل سخن گفته‌اند.

جهت روشن‌تر شدن زوایای گوناگون تغییر و دگرگونی زبان، مقاله ایشان را عیناً در اینجا می‌آوریم:

همهٔ زبان‌ها همیشه در معرض تغییر و تحول‌اند. تغییر و تحول زبان یا در نتیجهٔ به‌کارگرفتن آن در موقعیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌های متفاوت است یا نتیجهٔ به‌کارگیری طبقات و گروه‌های اجتماعی یا اشخاص است. به همین دلیل هر زبان واحدی با گذشت زمان شکل‌های گوناگونی پیدا می‌کند. در نتیجه گونه‌ها، لهجه‌ها و گویش‌های متفاوتی از یک زبان واحد به وجود می‌آید. مثلاً «گویش‌های جغرافیایی» همانند گویش تبریزی، همدانی، اصفهانی، کاشانی و ... «که هر یک به ناحیهٔ خاصی متعلق‌اند و «گویش‌های تاریخی» همانند گویش تاریخی دورهٔ صفویه، دورهٔ مشروطه و ... که هر یک به دورهٔ خاصی از ادوار گذشتهٔ یک زبان برمی‌گردد یا «گویش‌های اجتماعی» همانند گویش پزشکان، شاعران، فیلسوفان و ... که به طبقه یا قشر اجتماعی خاصی تعلق دارند.

بنابراین هر زبانی با گذشت زمان از ناگزیر پذیرش تغییر و تحول است اما دامنهٔ تغییرات از یک زبان نسبت به زبان دیگر متفاوت است. زیرا این نوع

۱- زنگ تفریح زبان فارسی، دکتر بهروز ارژنگ پور، انتشارات کیکاووس، تهران، ۱۳۹۳.



تغییرات، بنا بر تغییر و تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و عقیدتی هر جامعه‌ای متفاوت است. مثلاً در یک جامعه آزادی همانند اروپا دامنه تغییرات مسایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و عقیدتی چند ثانیه، دقیقه، ساعت، روز یا هفته است. ولی دامنه تغییر همان موضوع در جوامع بسته بعضی از کشورهای عقب‌مانده شرقی ماه‌ها، سال‌ها، قرن‌ها یا بیشتر هم به طول می‌انجامد. در نتیجه مسأله تغییر و تحولات زبان این کشورها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. مثلاً عامل حفظ ارزش‌های فرهنگی گذشتگان و رسم‌الخط عربی و اسلامی زبان فارسی موجب شده است که الفبای فارسی با وجود ناقص بودن اجازه تغییر پیدا نکند و در طی سال‌ها به همان حالت باقی بماند.

البته مشکل رسم‌الخط و املاء در همه زبان‌هایی که پیشینه تاریخی زیادی دارند، در مقایسه با زبان‌هایی که رسم‌الخط و حروف الفبای جدیدتری انتخاب کرده‌اند، بیشتر است. دلیل آن، نداشتن دانش واقعی انسان‌ها در گذشته است و همچنین اینکه در بیشتر زمینه‌ها تابع توهمات ذهنی خود بودند و بسیاری از چیزها را به صورت قراردادی و بدون آگاهی می‌پذیرفتند. با وجود این، در زمان‌های گذشته دانش ادبی آنقدر وسیع و جامع نبود که زبان‌شناسان بتوانند همه مسایل را با تحقیق و پژوهش علمی بررسی کنند. اما امروز دانش‌های ادبی پیشرفت قابل ملاحظه‌ای پیدا کرده است. به همین دلیل کشورهایی که الفبای جدیدی برای زبانشان انتخاب کرده‌اند از تجربیات علمی زبان‌شناسان پیشین بیشترین استفاده‌ها را کرده و رسم‌الخط تقریباً بی‌عیب و نقصی را برای زبانشان برگزیده‌اند. به عنوان مثال، مردم ترکیه تا زمانی که از الفبای قدیمی عربی برای زبانشان استفاده می‌کردند، با مشکلات رسم‌الخطی، املائی، تلفظی و نگارشی فراوانی مواجه بودند. ولی از دوره‌ای که رسم‌الخط قدیمی عربی را کنار گذاشتند و به شیوه کاملاً علمی، پژوهشی و تجربی از

رسم‌الخط جدید لاتین بهره گرفتند، سعی کردند از تجربیات گذشتگان بهترین استفاده‌ها را ببرند. در نتیجه الفبای نسبتاً بی‌عیب و نقصی را برای زبانشان انتخاب کردند و در این زمینه موفق هم شدند. آنان از طریق آسان‌تر کردن الفبای زبانشان سطح آموزش را بالاتر بردند و گستره آموزش را وسیع‌تر کردند. در نتیجه در مدت زمان کمتری افراد بیشتر باسواد شدند. البته ناگفته پیداست که دلیل این موفقیت فنوتیکی کردن الفبای زبان است. منظور از فنوتیکی کردن، این است که کلمات همان گونه که تلفظ می‌شوند، همانگونه هم نوشته می‌شوند. یعنی به عبارتی، بین نوع تلفظ و شکل نگارش کلمات تفاوتی وجود ندارد. از میزان آسان و ساده بودن این نوع الفبا همین بس که اگر یکی از زبان‌شناسان متخصص ما در نیم ساعت الفبای آنها را با الفبای زبان خودمان معادل سازی کند، بعد از نیم ساعت تا آخر عمرش در زبان ترکی مشکل املائی نخواهد داشت و به هیچ عنوان املائی کلمات ترکی را غلط نخواهد نوشت. ولی متأسفانه به علت ضعف رسم‌الخط زبان فارسی با وجود داشتن چندین سال تجربه و تخصص و مدرک دکتری ادبیات فارسی باز هم در طرز نوشتن و املائی کلمات زبان فارسی با مشکلات زیادی روبرو خواهد بود.

در الفبای فنوتیکی هر واج یا هر صدایی فقط معادل یک نشانه الفبایی است و به علت اینکه همه حروف کلمات همان گونه که تلفظ می‌شوند به همان شکل هم نوشته می‌شوند، در نتیجه بین صداها و نشانه‌های الفبایی تساوی ارتباطی وجود دارد و هر نشانه معادل صدای واحدی است. مثلاً نشانه‌های «ز، ذ، ظ، ض» در زبان فارسی فقط معادل علامت «Z» در زبان ترکی است یا نشانه‌های «س، ص و ث» که معادل «S» هستند.

دقیقاً به همین دلیل است که ما با وجود اینکه از نخستین سال‌های آغاز تحصیلاتمان املاء تمرین می‌کنیم، ولی همچنان در آخرین سال‌های تحصیلاتمان و بعد از اتمام آن نیز مشکل املائی داریم. اما در زبان‌هایی که

الفبای فنوتیکی دارند همانند زبان ترکی اگر نیم ساعت الفبای خودمان را با الفبای آنها مقایسه کنیم و شکل حروفشان را به خاطر بسپاریم، برای همیشه در زبان آنها مشکل املائی نخواهیم داشت. مگر اینکه سهواً در اثر بی‌دقتی و بی‌توجهی هر از چند گاهی یکی از حروف را جا بیندازیم و اشتباه بنویسیم که البته کمتر اتفاق می‌افتد. ولی در زبان فارسی اگر تا سالها بعد از پایان تحصیلات دانشگاهی هم املاء تمرین کنیم، باز هم به طور طبیعی به علت گستردگی شکل املائی انواع کلمات همیشه درگیر مشکلات املائی خواهیم بود و هیچ راه‌گریزی از آن نیست مگر اینکه اصلاحات علمی دقیق و کارشناسانه‌ای در نوع الفبای فارسی انجام گیرد و تغییرات لازم در جهت بهبود وضعیت کنونی به درستی اتخاذ گردد. فقط در این صورت است که می‌توانیم از دست غلط‌های املائی نجات پیدا کنیم و می‌توانیم نفس راحتی بکشیم. به امید آن روز...

فصل دوم: واج‌نویسی در زبان فارسی

واج‌نویسی در زبان فارسی را دکتر محمود فضیلت چنین بیان می‌کند: «واج‌نویسی گونه‌ای از نوشتن است که فقط صداها و آواها را نشان می‌دهد و حروفی که نوشته می‌شوند، اما خوانده نمی‌شوند، در واج‌نویسی ذکر نمی‌شوند. مثلاً در واج‌نویسی واژه‌های «خوار» و «خواهند» حرف واو نوشته نمی‌شود؛ بنابراین، واج نوشته‌های این کلمات xār و xāhand است.»

همچنین، ممکن است واجی با الفبای فارسی نوشته نشود، ولی صدای آن در تلفظ واژه وجود داشته باشد. در این صورت، واج نامکتوب را در واج‌نویسی خواهیم نوشت. مانند «ن» تنوین در واژه‌ی «کتاب» که آن را چنین می‌نویسیم: ketābon. یا مصوت بلند «ای» که با اشباع کسره و مصوت بلند «او» که با اشباع ضمه به دست می‌آید. این گونه مصوت‌ها در نوشتار واژه‌های فارسی گنجانده نمی‌شوند، اما چون در تلفظ بعضی از واژه‌ها صدای آنها وجود دارد، در واج‌نویسی مطرح می‌شوند. مانند اشباع حرکت ضمه در قافیه مصرع دوم بیت زیر که سبب شده است تا «هو» با «ه» هم‌قافیه شود:

چون طمع بستی تو در انوار هو مصطفی گوید که ذلت نفسه

مولوی

همچنین در ابیات زیر، اشباع حرکت کسره در قافیه مصراع دوم بیت دوم سبب شده است که «جامی»، «نیکنامی» و «مدام» هم قافیه شوند:

درهم شکن چو شیشه، خود را چو مست جامی

بدنام عشق جان شو این است نیکنامی

عقل تو پایبندی، عشق تو سربلندی

العقل فی الملام، والعشق فی المدام

مولوی

که در این گونه موارد، معیار صورت ملفوظ یا آوانوشتی واژه‌هاست، نه صورت نوشتاری آنها.

(فضیلت، ۱۳۸۴: صص ۱۱-۱۰)

فصل سوم: الفبای وزن

برای شناخت وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای در زبان فارسی نیازمند داشتن بعضی مفاهیم و اصطلاحات هستیم که در هر وزن از شعر آنها را «الفبای وزن» می‌نامند. می‌توان گفت بدون شناخت الفبای وزن، آموزش شعر سخت و حتی غیر ممکن است. موضوع بحث درباره‌ی واژه‌های زبان است و برای این شناخت واژه‌ها نیاز به شناخت عناصر آوایی دارد و این عناصر آوایی هستند که واژه‌ها را می‌سازند.

واک یا واج را می‌شود گفت از اجزای بسیط و تجزیه‌ناپذیر و ستون لفظ است. معادل واج را می‌توان حرف نامید که در گذشته به این معنی استفاده می‌شد. اگر کمی دقیق باشیم واک یا واج شاید اندکی با هم متفاوت باشند و در کل می‌شود این دو را معادل هم در نظر گرفت. در زبان فارسی، حروف الفبای کنونی از زمان پیدایش دچار تغییر شده است. با توجه به اینکه الفبای زبان عربی جایگزین الفبای زبان ایرانی شده است، ولی از آنجاکه در زبان ایرانیان حروفی وجود داشت که مطابق با زبان عربی نبود، به مرور زمان اکثریت این حروف حذف شده و فقط چهار حرف از زبان فارسی قدیم باقی مانده که شامل

«پ - چ - ژ - گ» است و با حروف الفبای عربی ترکیب شده و الفبای زبان فارسی را تشکیل داده است.

امروزه در زبان فارسی ۲۹ واج داریم که شامل «آ، ا، او، ای» که مصوت هستند و «ء و ع، اب، اپ، ات و ط، اث، س و ص، اج، اچ، اح و ه، اخ، اد، اذ، ز، ض و ظ، ار، اژ، اش، اغ و ق، اف، اک، اغ، ال، ام، ان، اول، ای» که صامت نامیده می‌شوند.

مصوت یعنی صوتی از آوایی که در ادای آن هوا با جریانی مدام از گلو و دهان می‌گذرد و بدون اینکه به مانع و یا سدی برخورد کند، چون موقع برخورد صوت به هر مانعی موجب تغییر صوت خواهد شد.

مصوت بر دو نوع تقسیم می‌شود:

۱- مصوت‌های کوتاه که شامل آ، ا، او، ای هستند به ترتیب همان فته، کسره و ضمه‌اند.

۲- مصوت‌های بلند که شامل «آ»، «او» و «ای» هستند.

فصل چهارم: شعر چیست؟

تعریف شعر چیست؟ بهترین تعریف برای بیان و چیستی شعر را در مجموعه *ادبیات فارسی*، نوشته دکتر ناصر کاظم خانلو و زیبا اسماعیلی یافتیم که چنین تعریف شده بود: «بحث از چیستی شعر، بحث دشوار و به اعتباری غیر ممکن است؛ چراکه تاکنون که به اندازه‌ی عمر آدمی — که از پیدایش شعر می‌گذرد — تعریف جامع و مانعی از آن صورت نگرفته است. برای همین تعدادی آمده‌اند بسیاری از آثاری را که به زعم سراینندگان آن شعر محسوب می‌شده‌اند، از قلمرو شعر بیرون ساخته‌اند و برخی برعکس، آثاری را که سراینندگان آن آنها را در قالب نثر ارائه داده‌اند، شعر به شمار آورده‌اند و بعضی هم تفکیک مرز شعر و نثر را کار نادرستی خوانده‌اند.»

رضا براهنی در کتاب *طلا در مس* می‌نویسد: «تعریف شعر کار بسیار مشکلی است، اصولاً یکی از مشکل‌ترین کارها در این زمینه است. شاید بشود گفت تعریف‌ناپذیرترین چیزی است که وجود دارد.»

بدین ترتیب، نمی‌توان یک تعریف خاص از شعر ارائه کرد، اما برای شناخت نظرات نویسندگان گذشته و حال و تفاوت‌های موجود میان تعبیرشان، چند تعریف از آنها را در اینجا نقل می‌کنیم.

شمس قیس رازی در *المعجم فی معایر اشعار العجم* می‌نویسد: «شعر سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانده.»

این تعریف به چهار عنصر اندیشه، وزن، قافیه و زبان نظارت ارد. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی از کتاب *شفای ابن سینا بلخی* فصل پنجم مقاله‌ی پنجم چنین نقل می‌کند: «شعر کلامی است مخیل، ترکیب شده از اقوالی دارای ایقاعاتی که در وزن متفق، متساوی و متکرر باشند و حروف خواتیم آن متشابه باشند.»

اما خود وی (دکتر کدکنی) نظر دیگری دارد و می‌نویسد: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گوینده‌ی شعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی تمایز احساس می‌کند.»

در جای دیگر می‌نویسد: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد.»

در این مورد نظرات فراوانی مطرح شده است. اگر بخواهیم آنها را دسته‌بندی کنیم، به دو دسته کلی می‌رسیم. یکی آنکه با تعریف شعر مخالفت دارد و آن را به دلیل پهنای وجودی غیر ممکن یا محال می‌شمارد. دیگر آنکه شعر را با عناصر و خصایص آن تعریف کرده است.

گروه دوم خود بر سر اینکه کدام خصوصیات ذاتی و کدام عرضی‌اند، اختلاف نظر پیدا کرده‌اند. مثلاً برخی وزن، قافیه، خیال، اندیشه را از عناصر ذاتی شعر به حساب آورده‌اند و تعریف شعر را بر آن استوار ساخته‌اند. برخی دیگر، وزن به معنای عروضی آن را عوارض شعر محسوب کرده، «منطق شعری» یا «بیان برتر» را عامل مؤثر در ساخت شعر دانسته‌اند.

گروهی بر عنصر خیال تکیه کرده و آن را موجب تفکیک شعر از نظم برشمرده‌اند و دسته‌ای هم زبان را دلیل عمده‌ی جدایی شعر از نثر تلقی کرده‌اند. (خانلو و اسماعیلی، *مجموعه ادبیات فارسی*، صص ۴۳۴-۴۳۵).

فصل پنجم: تعریف وزن شعر

درباره‌ی تعریف وزن شعر نوشته‌های گوناگونی وجود دارد و نظریه‌های متفاوتی ارائه شده است. به نظر نگارنده جامع‌ترین و خلاصه‌ترین تعریف را دکتر پرویز ناتل خانلری این گونه بیان کرده است: «شعر مجموعه‌هایی از کلمات است که به ترتیب خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته باشد. کلمه خود از یک یا چند واحد صوت گفتار به وجود می‌آید و این واحدها در اصطلاح مقطع یا هجا (syllable) خوانده می‌شود.»

آنچه درباره‌ی صوت مطلق گفته شد، درباره‌ی اصوات گفتار نیز صادق است؛ زیرا صوت‌های گفتار نیز دارای همان خواص چهارگانه است؛ بنابراین، وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار و این نظم ممکن است به اعتبار یکی از آن خواص یا تنها به اعتبار شماره واحدهای صوتی حاصل شود.

اما به حسب آنکه کدام‌یک از خواص اصوات گفتار مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد، وزن شعر انواع مختلف پیدا می‌کند. اگر امتداد زمانی هجاها بر مبنای وزن واقع شود، وزن را کمی می‌خوانند. در سنسکریت و یونانی باستان و لاتینی این گونه وزن وجود داشته است. وزن شعر فارسی نیز چنین است. اگر شدت بعضی از هجاها نسبت به بعضی دیگر اساس نظم قرار بگیرد، وزن ضربی

به وجود می‌آید، چنان که در شعر زبان‌های انگلیسی و آلمانی معمول است. اگر هجاهای شعر بر حسب ارتفاع صوت یعنی زیر و بمی آنها منظم شود، وزن کیفی حاصل می‌شود که در شعر زبان چینی به کار می‌رود. نوع آخرین آن است که فقط شماره هجاها ملاک ایجاد نظم باشد، یعنی کلمات به دسته‌هایی تقسیم شوند که عدد هجاهای هر دسته با دسته‌های دیگر متساوی باشد و هیچ‌یک از صفات دیگر آن اصوات منظور نشود. این نوع را «وزن عددی» *numérique* باید خواند (و همین نوع است که گاهی به خطا هجایی *Syllabique* خوانده می‌شود). در شعر زبان‌های فرانسه و اسپانیایی چنین وزنی به کار می‌رود.

در هر زبانی یکی از این انواع وزن معمول است و اتخاذ هر نوع وزن از روی تفنن نیست، بلکه با صفات و خصایص تلفظ زبان ارتباط دارد. در زبانی که تفاوت امتداد هجاهای آن مشخص و ثابت نباشد، وزن کمی نمی‌توان به کار برد. در زبان‌های باستانی هند و اروپایی حروف مصوت امتدادهای ثابت و مشخصی داشته که به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شده است. به این سبب، مثلاً در زبان یونانی هجاهای کوتاه و بلند از یکدیگر متمایز بوده و همین امر موجب شده است که وزن کمی در شعر آن زبان معمول شود. در زبان لاتینی نیز وزن شعر چنین بوده است. اما در زبان فرانسه این تفاوت امتداد آشکار و ثابت نیست و ایجاد وزن کمی در آن نامیسر است، چنان که در قرن شانزدهم شاعری به نام بایف (*Baïf*) کوشید که به تقلید شاعران یونان و رم به زبان فرانسوی اشعاری بسراید که بر اساس امتداد هجاها موزون باشد، اما کوشش او که متناسب با ساختمان زبان نبود، بی‌حاصل ماند و این گونه وزن در شعر فرانسوی رواج نیافت.

در زبان‌های انگلیسی و آلمانی هر کلمه لااقل دارای یک هجای شدید است، یعنی هنگام تلفظ هجاهای هر کلمه، یک هجا با شدت بیشتری ادا می‌شود و نسبت به هجاهای دیگر برجستگی آشکاری دارد. به این سبب، بنای وزن در این زبان‌ها بر نظم هجاهای شدید و خفیف گذاشته شده است. در زبان‌های دیگر که تفاوت شدت و خفت هجاها بارز و محسوس نیست، این نوع وزن را نمی‌توان به کار برد.

زبان چینی زبانی «تک‌هجایی» است، یعنی هر کلمه از یک هجا ساخته شده و کلمات دارای صورت‌های مختلف صرفی نیستند. در مقابل، هر هجا ارتفاع خاصی دارد که به حسب آن بر معنی معینی دلالت می‌کند. یعنی هجای واحد به حسب آنکه زیرتر یا بم‌تر تلفظ شود چند معنی متفاوت دارد. در این زبان، بنای وزن شعر بر زیر و بمی اصوات است و در شعر چینی کلمات به طریقی مرتب می‌شود که میان هجاهای بم و زیر نظمی به وجود بیاید.^۱ پیداست که فی‌المثل در زبان فارسی که چنین صفتی ندارد، نمی‌توان شعر آهنگی سرود.

(خانلری، صص ۲۸-۲۷)

1. Patricia Guillermaz, *La poésie chinoïae*, ed. Seghers-Paris, 1954, p. 26.

فصل ششم: تاریخچه وزن شعر فارسی

در خصوص تاریخچه وزن شعر فارسی مطالب زیادی نوشته شده است که در اینجا به طور خلاصه به فرازهایی از آن می‌پردازیم.

درباره‌ی منشأ وزن شعر فارسی و تاریخچه آن تا به امروز نظریه‌های گوناگونی بیان شده است. ریشه‌ی زبان فارسی وابسته به خانواده‌ی زبان‌های هند و اروپایی است و در کل زبان هندی و ایرانی از شاخه‌های زبان‌های هند و اروپایی حساب می‌شود. مبنای وزن در شاخه‌های زبان هندی قدیم بر دو نوع است.

نوع اول، زبان سنسکریت که زبان رسمی و ادبی هند و اروپایی است و پایه این وزن بر امتداد – یعنی کوتاهی و بلندی – هجاها بنیان‌گذاری شده است. نوع دوم، زبان ودایی است که بر اساس کمیت و ترکیب نظم هجاهای کوتاه و بلند پایه‌گذاری شده است.^۱

دکتر محمد فضیلت چنین اشاره می‌کند که ابوریحان بیرونی در کتاب تحقیق مالهند به این نکته اشاره کرده است.

۱. بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد، تحقیق مالهند، ص ۶۶.

زبان‌های ایرانی که خود شعبه‌ای از زبان هندوایرانی هستند، به زبان پارسی باستان و اوستایی تقسیم می‌شوند. درباره‌ی مبنای وزن در زبان پارسی باستان، اگر قائل به وجود شعر در این زبان باشیم، با توجه به نوشته‌ها و کتیبه‌های بسیار محدود دو حدس زده شده است: حدس نخست مبنای شعر را امتداد هجاها و حدس دیگر پایه شعر را ضربی بودن آن می‌داند. اما درباره‌ی وزن اوستایی به دلیل وجود گائاها، یعنی سرودهای دینی زردشت که به زبان اوستایی و منظوم است، نظریه‌ی روشن‌تری وجود دارد.

بررسی‌های زبان‌شناسان نشان می‌دهد که بنای شعر در زبان اوستایی بر تعداد هجاها و تکیه‌ی کلمه^۱ و شدت صوت^۲ گذاشته شده و در زبان پهلوی، یعنی زبان دوره‌ی اشکانی و ساسانی نیز وزن شعر بر پایه تعداد هجاها و معین بودن جای تکیه‌ها در هر مصراع بوده است.

درباره‌ی منشأ وزن فارسی دری نیز نظریه‌های مختلف وجود دارد. بعضی معتقدند که ایرانی‌ها موازین هجایی فارسی را با عروض کَمّی عربی تطبیق کرده‌اند و از این انطباق، شعر فصیح فارسی به وجود آمده است.^۳ یا اینکه وزن شعر فارسی یک‌باره و به تمامی از عربی اقتباس شده است.^۴ طبق نظریه‌ای دیگر، وزن شعر فارسی پیش از اسلام کَمّی بوده، نه هجایی^۵ و مشترکات و مشابهات میان اوزان نمی‌تواند دلیل اخذ باشد.^۶

-
1. Accent
 2. Intensity

۳. وزن شعر فارسی، ص ۴۸.

۴. همان، ص ۵۷.

۵. وحیدیان کامیار، تقی، بررسی منشأ وزن شعر فارسی، ص ۴۸.

۶. همان.

فصل هفتم: لزوم وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

چه نیازی به وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای است؟ از زمان قدیم تا به حال قالب و وزن این گونه اشعار کتاب مدوّنی نداشته است؟ آیا مشکلی در درون این اشعار ایجاد شده است؟ چرا تاکنون شاعران این اشعار سخنی از وزن این نوع شعر به میان نیاورده‌اند؟ البته از دوره‌های پیش تاکنون شاعر شعر عامیانه و کودکانه زیاد بوده است، ولی جای تعجب است که تا به حال سکوت کرده‌اند. آیا در این مورد رازی دارند که می‌خواهند برملا نکنند؟

این نقطه نظر دقیقاً متضاد با مسیر اصلی این کتاب است. این هم یک نظر است. یک موضوع زمانی می‌تواند به نتیجه‌ی مطلوب و دلخواه خود برسد که دارای هزاران مخالف باشد و اگر بتواند جواب قانع‌کننده به نظرات مخالف بدهد. مسئله‌ی مطرح شده تازه اعتبار و ارزش واقعی خودش را پیدا می‌کند، وگرنه اگر موضوعی بدون حتی یک نظر مخالف مطرح و تصویب شود، هیچ ارزشی نخواهد داشت؛ چون هیچ مخالفتی با آن مسئله نشده است و کوچک‌ترین خطا و اشتباه مورد بررسی قرار نگرفته است. یک مقدار از بحث اولیه خارج شدیم، بهتر است به بحث اصلی خودمان برگردیم.

واقعاً تا به حال فکر کرده‌اید چه نیازی به داشتن وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای وجود دارد؟ این پرسشی است که پاسخ آن در پیش شما خوانندگان این کتاب است.

فصل هشتم: سروده‌های محلی

تمام اقوام و لهجه‌های محلی در ایران سروده‌های محلی و عامیانه دارند و هیچ فردی نمی‌تواند منکر این موضوع باشد و همه‌ی ما از این سروده‌ها خاطراتی داریم که هیچ وقت فراموش نمی‌شوند. نخستین اشعاری که ما در طول زندگی می‌شنویم و با آن بزرگ می‌شویم، همین سروده‌های محلی هستند. این اشعار توسط مادر بزرگ‌ها، پدر بزرگ‌ها، پدران، مادران و سایر اقوام برای ما در طول زندگی خوانده می‌شوند و می‌توان گفت که این سروده‌ها تا آخر عمر در افکار ما تأثیر می‌گذارد و پایه و اساس فرهنگ هر ملت است. بدون این سروده‌های محلی، قطعا و بی‌تردید حافظ، مولوی، فردوسی و غیره به‌وجود نمی‌آمدند.

در فرهنگ ما نخستین چیزی که در گوش نوزاد بعد از اذان گفته می‌شود، لالایی‌هایی است که مادر از همان روز تولد در گوش بچه‌اش می‌گوید. این لالایی‌ها طوری با نوزاد عجین می‌شود که حتی اگر بگوییم نوزاد و کودک‌ان به سروده‌ها معتاد می‌شوند بپناه نگفته‌ایم، طوری که بدون خواندن این لالایی‌ها بچه به خواب نمی‌رود.

بچه‌ها تا زمانی که به مدرسه نرفته‌اند، فقط با این سروده‌های محلی بزرگ می‌شوند. در دوران مدرسه باز بی‌نصیب از این سروده‌ها نیستند.

ذکر این موارد به خاطر این است که ما به ارزش سروده‌های محلی و لایایی‌ها پی ببریم. ولی متأسفانه سروده‌های محلی تا به امروز مورد بی‌مهری استادان ادبیات فارسی و دانشجویان طالب علم این رشته قرار گرفته است. اگر شما بخواهید درباره‌ی سروده‌های محلی اطلاعاتی کسب کنید، متأسفانه به‌ندرت در این زمینه کتاب و منبع ارزشمند دیگری پیدا می‌کنید. در بعضی از کتاب‌های استادان ادبیات فارسی، معمولاً بیشتر از چند خط نوشته دیگری موجود نیست، مگر در بعضی کتاب‌ها افراطی به خرج بدهند و که ممکن است یکی دو صفحه مورد نگارش واقع شود.

در این میان، باید از جناب آقای دکتر امید طبیب‌زاده تشکر کرد که پایان‌نامه دکتری خودش را به وزن سروده‌های محلی اختصاص داده هر چند که به قواعد درست تقطیع شعر هجایی دست نیافته است، اما در سایه‌ی زحمات و تلاش‌های ایشان باب بحث و تحقیق در این زمینه باز شده است. نگارنده به پژوهش‌های ایشان ارزش زیادی قائلم، زیرا این نوع کارهای تحقیقاتی واقعاً جرأت و دل شیر می‌خواهد؛ چون هیچ پشتیبانی نداری، ولی در عوض، افراد منتقد مثل مگسان مزاحم فقط به دنبال مفت‌خوری می‌گردند که چند خط بلغور کنند و کل زحمات چندین ساله‌ی یک محقق را با دانش اندکی که در آن زمینه دارند، زیر سؤال ببرند و با این کار برای خود مقاله‌ای منتشر کنند.

در اینجا، از تمام استادان و دانشجویانی که در این زمینه کار کرده‌اند، این بنده‌ی حقیر تشکر می‌کنم و از عدم شناخت اینجانب از این بزرگواران عذرخواهی می‌کنم و به غیر از کتاب «وزن شعر هجایی ترکی» تألیف زین‌العابدین باباپوری اصل، آقایان امید طبیب‌زاده، وحیدیان کامیار، دکتر خانلری و ادیب طوسی نیز در زمینه شعر فارسی زحمات بسیاری کشیده‌اند.

می‌توان گفت بعد از کتاب ترکی زین‌العابدین باباپوری اصل کتاب تحلیل سروده‌های محلی بهترین منبع اطلاعاتی در این زمینه است. ولی مشکلی که در این کتاب دیده می‌شود، قوانین، شرایط و استثنائات زیادی است که برای وزن این سروده‌های محلی قائل شده است. به نظر نگارنده این همه قواعد و استثنای غیرضروری درباره‌ی سروده‌های محلی صحت ندارد و دلیل این موضوع آن است که اکثر این سروده‌ها توسط افراد عادی و عوام سروده شده است و چه‌بسا افراد بی‌سواد نیز در سرودن این موارد نقش دارند و دلیل عینی این مورد را می‌توان در اکثر خانواده‌ها و روستاهای ایران مشاهده کرد.

این افراد اکثراً تحصیلات دانشگاهی ندارند و از طرفی حتی داشته باشند هم در حال حاضر هیچ کتابی در مورد قوانین سروده‌های محلی به غیر از کتاب ترکی زین‌العابدین باباپوری اصل و آثار دکتر امید طیب‌زاده و وحیدیان کامیار منبع دیگری وجود ندارد.

به احتمال زیاد این سروده‌ها هجایی است و سرودن شعر هجایی قوانین سختی مثل عروض را ندارد و شاید علت گفتن این سروده‌ها توسط مردم عوام جامعه و حتی مردم بی‌سواد سادگی قواعد آن باشد. شاید به همین دلیل است که به آن همه قواعد در سروده‌های محلی نیاز نیست. اگر آقای دکتر امید طیب‌زاده با زبان ترکی آشنا بود، به احتمال قوی اکثریت این قوانین شعر عامیانه‌ی خود را حذف می‌کرد. چون در زبان ترکی به دو روش عروض و هجایی شعر گفته می‌شود که زین‌العابدین باباپور کتابی در مورد وزن هجایی در ایران منتشر کرده و قواعد تقطیع شعر هجایی ترکی را به تفصیل توضیح داده است. مشهورترین مجموعه شعر ترکی را که نه تنها در ایران، بلکه در کل دنیا می‌شناسیم، مجموعه شعر ترکی حیدر بابا است که با وزن هجایی ۳۰۴۰۴ سروده شده است.

علت دیگر مشکلات وزن هجایی سروده‌های عامیانه، عدم آشنایی کامل شاعران این سروده‌ها با وزن شعر هجایی است که موجب آشفتگی وزنی در شعرهایشان شده است. پیش‌تر ازین گفتم که در مورد وزن شعر هجایی کتابی تحت عنوان *وزن هجایی شعر ترکی* از دوست و هم‌کلاسی عزیز من جناب آقای زین‌العابدین باباپور در سال ۱۳۷۱ چاپ شده است. شاید بتوان گفت این اثر نخستین کتاب جامع وزن هجایی ترکی در ایران است. اطمینان کامل دارم که اگر جناب آقای دکتر طبیب‌زاده از وجود این کتاب‌ها آگاه بودند، به احتمال قوی از سبک تقطیع هجایی صحیح این کتاب پیروی می‌کردند و در کتاب خود خیلی از قوانینی را که برای شعر عامیانه نوشته‌اند تغییر می‌دادند.

فصل نهم: وزن شعر عامیانه

تاکنون دو کتاب درباره‌ی بررسی وزن شعر عامیانه نوشته شده است. نخستین کتاب مربوط به تقی وحیدیان کامیار (۱۳۵۷) و دومین کتاب *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی* دکتر امید طبیب‌زاده (۱۳۸۲) است.

کتاب تقی وحیدیان کامیار کوشیده است ثابت کند که تکیه در وزن شعر عامیانه نقشی ندارد و وزن این اشعار مانند وزن شعر رسمی عروض است، با این تفاوت که از اختیارات شاعری بیشتری برخوردار است. وی شعر عامیانه را از این حیث با شعر عربی مقایسه می‌کند که آن نیز دارای اختیارات نسبتاً زیادی است. اختیارات شاعری فراوان در شعر عامیانه سبب می‌شود که سرودن این شعر سهل‌تر از شعر رسمی فارسی باشد که اختیارات شاعری در آن محدود به چند مورد بیشتر نیست. ایشان به پیروی از محققان خارجی کوشیده است تا از طریق توصیف وزن شعر عامیانه پرتوی بر وزن اشعار فارسی میانه و معدود اشعار باقی‌مانده از قرون اول تا سوم هجری بیافکند.

دکتر امید طبیب‌زاده برعکس تقی وحیدیان کامیار به جای اشعار باقی‌مانده از قرون اول تا سوم هجری به اشعار عامیانه‌ی مردم امروز نگاهی موشکافانه کرده است. متأسفانه، علاوه بر تقی وحیدیان کامیار، پرویز ناتل خانلری، احسان

طبرسی، ادیب طوسی درباره‌ی شعر عامیانه‌ی قرن اول تا سوم نتوانستند کتابی در رابطه با قوانین وزن هجایی به اتفاق هم مطلب واحدی بنویسند. دکتر امید طبیب‌زاده در مورد شعر عامیانه فارسی یک سری قواعد اثبات شده‌ای نوشته است که با قوانین وزن هجایی ترکی به هیچ وجه مطابقت ندارد. اگر اشعار عامیانه‌ی فارسی طبق قوانین مسلم وزن هجایی موجود در شعر ترکی مورد بررسی قرار گیرد، وزن‌های شعر عامیانه زبان فارسی را خیلی ساده‌تر و راحت‌تر می‌توان به نگارش درآورد؛ چون وزن اشعار فارسی عامیانه شباهت زیادی به وزن شعر هجایی ترکی دارد و از نظر قواعد تفاوت چندانی با هم ندارند. در حالی که وزن‌شناسی شعر هجایی در زبان ترکی دارای ده‌ها کتاب مدون است، ولی بالعکس درباره وزن‌شناسی شعر هجایی زبان فارسی یک مقاله یا جزوه‌ی کوتاهی هم نوشته نشده است. به عنوان مثال، جهت مقایسه می‌توانید به کتاب *وزن هجایی شعر ترکی تألیف زین‌العابدین باباپور* مراجعه کنید.^۱

همان طور که می‌دانید، بعد از سیزده قرن تاکنون قواعد وزن شعر عامیانه‌ی فارسی را کسی نتوانسته است به صورت مکتوب بنویسد و البته نبودن کتاب و منابع مورد نیاز در این زمینه دلیل بر نبودن وزن شعر عامیانه نیست. وزن شعر عامیانه‌ی فارسی بدون نوشتن کتاب و سایر منابع کتبی، تاکنون به صورت شفاهی سینه‌به‌سینه انتقال یافته است و ویژگی‌هایی را در خودش جمع کرده که با هیچ‌کدام از قوانینی که برای اشعار قرن اول تا سوم هجری و اشعار عامیانه‌ی کنونی نوشته شده است، سازگار نیست. استادان ادبیات حدس و گمان‌هایی رادر این موارد زده‌اند که تا حدودی درست بوده است، ولی

۱- تورکجه شعرین هجاوزنی، زین‌العابدین باباپوری اصل، تهران، ۱۳۷۱.

متأسفانه نتوانسته‌اند به طور کامل و دقیق وزن این اشعار را به نگارش در بیاورند.

بدون شک، اگر استادان ادبیات نگاهی به اشعار هجایی ترکی که به وسیله‌ی شاعران آشنا به وزن هجایی نوشته شده است، نظری می‌افکنند، به طور حتم می‌توانستند به قوانین دقیق وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای زبان فارسی هم پی ببرند.

یکی از دلایل این کار شاید نبود یک معیار سنجش وزنی دقیق و متحد بین شاعران اشعار عامیانه است. برای مثال، همان‌طور که می‌دانید، در قدیم اندازه‌گیری زمین به صورت حدسی بود و برای این کار از قدم استفاده می‌کردند. اندازه‌گیری قدم‌های هر فرد با فرد دیگر متفاوت بود و حتی قدم‌های یک فرد نیز نمی‌توانست دقیق و یکسان باشد. در شعر عامیانه نیز نبود قوانین رسمی و دقیق شعر مانند اندازه‌گیری دقیق زمین است که به صورت حدسی شاعران قوانین شعر عامیانه را به نگارش در می‌آوردند؛ بنابراین، در اشعار عامیانه یک شاعر نسبت به شاعر دیگر یک مقدار اختلاف وجود دارد. متأسفانه، استادان موقع بررسی شعرهای عامیانه‌ی کنونی و اشعار قدیمی به این نکات اصلاً توجه نکرده و خواسته‌اند این اشعار را به طور دقیق و موشکافانه مورد بررسی قرار دهند و هر جا با کوچک‌ترین اختلافی مواجه شده‌اند، سعی کرده‌اند یک قانون من‌درآوردی که فاقد ارزش علمی است برای آنها درست کنند.

شاعران کودکانه‌ی فارسی‌آشنایی کامل و دقیق به شعر هجایی ندارند و اشعار خود را به صورت هجایی حدسی می‌نویسند و اگر بخواهیم این اشعار را بر وزن هجایی تقطیع کنیم، به هیچ وجه به طور کامل و درست قابل تقطیع نیستند.

فصل دهم: تعریف وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

برای تعریف وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای در مرحله‌ی اول جداسازی این نوع شعر از وزن عروض و شعر آزاد است. همان‌طور که دیدید، در فصل‌های پیشین این کتاب ذکر شد که اکثر استادان ادبیات فارسی سعی کرده‌اند این سبک از شعر را به شیوه عروضی تقطیع کنند و طوری وانمود سازند که این سبک از شعر شاخه‌ای از عروض است. قبلاً هم ذکر شد، تنها دکتر امید طبیب‌زاده معتقد است که این سبک شاخه‌ای از وزن عروض نیست و برای خودش وزن و قوانین خاصی خارج از وزن عروض دارد.

دکتر امید طبیب‌زاده در مورد وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای متأسفانه فقط به اشعار عامیانه اشاره کرده است و اشعار رسمی که بر این وزن در زبان ترکی که از همه‌ی زبان‌ها در این وزن سرآمد است و حرفی برای گفتن دارد، سخنی به میان نیاورده است. ناگفته نماند که امروزه به تقلید از زبان ترکی، در زبان کردی، لری و سایر لهجه‌های ایرانی هم بر این وزن شعر سروده شده است. دکتر امید طبیب‌زاده چون صرفاً اشعار عامیانه را در این وزن ملاک قرار داده؛ بنابراین، به خطا در تعریف این وزن با وزن عروض گفته است اشعار عامیانه غالباً مضمونی مطایبه‌آمیز و غیر جدی و حتی در بسیاری موارد مهمل

و بی‌معنی دارند. این گفته اگر فقط به شعر عامیانه نسبت داده شود، تا حدی می‌شود گفت درست است، ولی صحبت ما در مورد وزن هرگونه شعر هجایی و وقفه‌ای تکیه‌ای است و تنها در خصوص شعر عامیانه نیست. شعر عامیانه‌ی فارسی یکی از چندین شاخه موضوع مورد بحث ما است. اگر ملاک گفته را بر شاخه‌ای از این وزن در نظر بگیریم، تا حدودی می‌شود گفت دیدگاه طبیب‌زاده صحت دارد، ولی برای کلیت موضوع صحت ندارد.

اگر در زبان فارسی اشعار هجایی به طور جدی وجود ندارد، دلیل آن بی‌مهری شاعران فارسی زبان بر اشعار هجایی است که ارزش و بهای درخوری را به آن نداده‌اند. البته شاعران بزرگی چون ملک‌الشعرای بهار، شاملو، فروغ فرخزاد و لاهوتی سعی کرده‌اند در این سبک شعر بگویند، ولی متأسفانه کل این گونه اشعار فارسی این استادان به تعداد انگشتان دست نیز نمی‌رسد.

همان‌طور که در زبان فارسی در وزن عروض طی یازده قرن در هر زمینه‌ای هر نوع شعر گفته شده، ولی به وزن هجایی بی‌اعتنایی شده است. برعکس، در زبان ترکی دوش‌به‌دوش وزن عروض بر وزن هجایی و وقفه‌ای تکیه‌ای نیز در هر زمینه شعر سروده شده است و شاید بتوان گفت شاعر ترکی وجود ندارد که دفتر اشعارش انباشته از شعر هجایی و وقفه‌ای تکیه‌ای نباشد.

دکتر امید طبیب‌زاده در ادامه‌ی بحث نمی‌تواند بر این تعریف خود پایبند باشد و اظهار می‌دارد که آنچه شعر عروض و شعر عامیانه را از هم جدا می‌کند، نه مضمون آنها، بلکه صورت یا همان وزن‌شان است.

به نظر نگارنده، تعریف و توصیف‌هایی که برای وزن عروض بیان می‌شود، شامل وزن هجایی و وقفه‌ای تکیه‌ای نیز می‌شود و تفاوت این دو فقط در وزن‌شان است که هر کدام دارای وزن خاص خودش است که به هیچ وجه قابل ترکیب شدن با همدیگر نیستند.



دکتر امید طبیب‌زاده در مورد اشعار عامیانه به ویژگی‌هایی اشاره کرده است که در اینجا ذکر می‌شود.

شعر عامیانه علاوه بر وزن ویژگی‌های دیگری هم دارد که توجه به آنها ضروری است. این ویژگی‌ها به شرح زیر است:

۱. کودکان و مردم بی‌سواد فارسی زبان، بی‌آنکه آموزش خاصی در زمینه‌ی وزن شعر ببینند، وزن شعر عامیانه را از محیط زبانی خود فرامی‌گیرند. وزن شعر عامیانه مبتنی بر ممیزه‌ی زبر زنجیری تکیه و شمارش هجاهاست. تکیه در فارسی گفتاری نقش مهمی دارد و فارسی‌زبانان خودبه‌خود آن را به‌هنگام فراگیری زبان گفتاری یاد می‌گیرند؛ از این‌رو، آنان صرفاً با یادگیری قالب‌های وزنی شعر عامیانه به‌راحتی از عهده‌ی قرائت این اشعار برمی‌آیند. اما شعر عروضی مبتنی بر ممیزه‌ی زبر زنجیری کشش یا امتداد است که دیگر در فارسی گفتاری امروز نقشی ندارد و فارس‌زبانان برای فراگیری وزن شعر عروضی، علاوه بر قالب‌های وزنی باید ممیزه‌ی امتداد مصوت‌ها را آن هم نه از محیط زبانی، بلکه از طریق آموزش آگاهانه فراگیرند (رک. نجفی، ۱۳۸۱؛ طبیب‌زاده ۱۳۷۷).

۲. چنان‌که اشاره شد، محتوا یا مضمون اشعار عامیانه اصولاً جدی نیست و در بسیاری موارد حتی هیچ مضمون مشخصی را در این اشعار نمی‌توان یافت، درحالی‌که اشعار رسمی غالباً دارای مضمون یا معنای مشخصی است.

۳. سراینندگان اشعار عامیانه غالباً نامعلوم‌اند تا آنجا که خالقان معروف‌ترین اشعار عامیانه‌ی فارسی (مثل اتل مثل توتوله...، یا دویدم و دویدم...) ناشناخته‌اند و با هیچ تحقیق تاریخی یا سبک‌شناسی هم نمی‌توان نام آنها را مشخص ساخت. در مورد اشعار رسمی کمتر با چنین وضعیتی مواجه هستیم و در مواردی که نام شاعران این اشعار معلوم نیست، تحقیقات سبک‌شناسی می‌تواند در یافتن هویت آنها بسیار سودمند باشد.

۴. اشعار عامیانه همانند اصطلاحات عامیانه عمر کوتاهی دارند و چون غالباً در جایی ثبت نمی‌شوند، با گذشت یکی دو نسل از خاطرها محو می‌شوند و اثری از آنها برجای نمی‌ماند. اما اشعار رسمی از دیرباز در تذکره‌ها و متون گوناگون ثبت می‌شده‌اند و طول عمرشان به هیچ وجه به شرایط اجتماعی و سلايق عمومی مربوط نمی‌شده است.

۵. معدود اشعار عامیانه‌ای که باقی‌مانده و سینه‌به‌سینه به روزگاران بعد منتقل شده‌اند، بر اثر پراکنده شدن در محیط‌های گوناگون جغرافیایی، غالباً دارای روایت‌های گوناگونی شده‌اند. در مواردی دو یا سه قطعه شعر عامیانه چنان درهم‌آمیخته شده‌اند که به هیچ عنوان نمی‌توان گفت صورت اصلی آنها کدام‌یک از قطعات موجود است و اصولاً راهی برای دستیابی به صورت‌های صحیح یا اولیه‌ی آنها وجود ندارد. اما با استفاده از مقابله‌ی متون و اطلاعات تاریخی و سبک‌شناسی و شیوه‌های گوناگون تصحیح متون، می‌توان تا حد زیادی به صورت‌های صحیح و اولیه‌ی اشعار رسمی که ضبط‌های گوناگون داشته‌اند نزدیک شد.

۶. تنها در نیم قرن اخیر برخی شعرا و نمایشنامه‌نویسان به سرودن اشعار عامیانه روی آورده‌اند و از این وزن بهره برده‌اند، درحالی‌که بیش از هزار سال است که شاعران ایرانی به وزن عروضی شعر می‌سرایند. در دهه‌های اخیر، وزن عامیانه با اقبال فراوانی در ادبیات کودکان مواجه شده است، به حدی که تقریباً تمام کتاب‌های شعر کودکانه که تعداد آنها بالغ بر صدها و تیراژشان بالغ بر ده‌ها هزار است، به وزن اشعار عامیانه سروده می‌شوند و دیگر به‌ندرت کتاب شعری در حوزه‌ی ادبیات کودکان می‌توان یافت که به وزن عروضی سروده شده باشد.

فصل یازدهم: مشکلات وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

با گذشت عمر شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای قرن‌ها قبل از ظهور اسلام، هنوز اتفاق نظر واحدی در مورد این سبک از شعر وجود ندارد. گره کور این مشکل بزرگ در ادبیات ایران متأسفانه هنوز حل نشده باقی مانده است. در این بخش سعی شده است، مشکلات حل نشده‌ی این سبک از شعر فارسی بررسی شود.

۱. اختیارات شاعری

همان طور که در وزن عروضی شاعر دارای اختیارات شاعری است، در این سبک از شعر فارسی نیز شاعر دارای اختیارات شاعری است که در موقع تقطیع باید مد نظر باشند. متأسفانه، در کارهای محققان پیشین در تقطیع به این موارد دقت نشده است و از طرفی شاید علت این بی‌دقتی، نبود کتاب مدون و دقیق اختیارات شاعری در این سبک از شعر فارسی است. در حالی که در قواعد تقطیع شعر هجایی ترکی، اختیارات شاعری فراوان دیده می‌شود.

۲. اشتباه موقع ثبت شعر

در بعضی موارد نویسندگان موقع ثبت اثر دچار اشتباه می‌شوند و ثبت اشتباهی موجب خطای وزن شعر می‌شود. یکی از مهم‌ترین کتاب‌های اشعار فارسی کتاب اشعار حافظ است و برای کتابی به این ارزشمندی متأسفانه یک ثبت واحد وجود ندارد و از طرفی بین حافظ‌شناسان قدیم و جدید هیچ اتفاق نظری دیده نمی‌شود. در مورد اشعار حافظ این همه مورد توجه است که تاکنون هیچ وحدت نظری حاصل نشده است. آیا امکان دارد ثبت آثار اشعار هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای ناشناخته به طور دقیق و بدون کم‌وکاست ثبت شده باشد؟ واقعیت این است که در ثبت، امکان اشتباه فراوانی وجود دارد. پس در تقطیع آثار احتمال اشتباه ثبت را مد نظر داشته باشیم.

۳. اشتباه در خواندن

همان طور که می‌دانید، اگر از استان تهران خارج شویم و به سایر استان‌های ایران برویم، هر استانی لهجه و گویش خاص خودش را دارد که با استان‌های دیگر متفاوت است. کافی است کلمات را در لهجه‌های متفاوت کمی کش دهیم یا کمی فشرده سازیم، تلفظ کلمات به راحتی تغییر می‌کند. حال اگر این کلمات با تلفظ تغییر یافته خوانده شوند، موقع ثبت آثار به علت اشتباه در خواندن موجب اشتباه وزن آن آثار خواهد شد.

۴. نبود کتاب وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

متأسفانه تا به امروز همان طور که گفتیم، این سبک از شعر مورد بی‌مهری استادان ادبیات فارسی قرار گرفته است. به جز چند نفر، بقیه حتی نگاهی گذرا هم به این سبک نداشته‌اند. مشکل بزرگ و اساسی این سبک از شعر، نبودن

کتاب وزن شعر هجایی است. کتاب وزن شعر به عنوان یک کتاب قانون است که شاعران در نوشتن اشعار باید تابع کتاب قانون وزن شعر باشند. در زمینه‌ی شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای فارسی متأسفانه تا به امروز کتاب وزن شعر تدوین نشده است و این کار از طرفی موجب عدم پیشرفت کافی این سبک از شعر شده است و از جنبه‌ی دیگر، به علت نبود الگوی درست و مناسب موجب نوشتن شعرهای هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای مخلوطی شده که تابع وزن شعر نبوده و امکان تقطیع چنین اشعاری را از بین برده است.

۵. حدس و گمان

شاعرانی که شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای می‌گویند، بر اساس چه اصول و قانونی شعر می‌گویند؟ واقعیت این است که در این سبک از شعر تا به امروز وزن واحد و تصویب‌شده‌ای وجود ندارد. پس شاعران این وزن چگونه شعر می‌گویند و گفته‌اند؟ برای روشن شدن موضوع مثالی می‌زنیم.

فرض کنیم در کنار ساحل مسابقه‌ی ترسیم اشکال هندسی برگزار شده و تنها وسیله ترسیم یک تکه چوب کوچک است. اشکالی که کشیده می‌شود، کدام یک می‌تواند دقیق‌تر باشد؟ به طور یقین می‌توان گفت که هیچ‌کس نمی‌تواند اشکال هندسی را به طور دقیق روی ماسه در ساحل رسم کند، برای اینکه با یک تکه چوب امکان ترسیم دقیق اشکال هندسی وجود ندارد. اشکالی که رسم می‌شود، فقط شبیه اشکال هندسی است و تازه با شناخت کامل از اشکال هندسی، باز ما نمی‌توانیم به طور دقیق اشکال را رسم کنیم.

در شعر عامیانه نیز مانند اشکال هندسی و شاید گفت مشکل‌تر از اشکال هندسی است. چون در ترسیم اشکال ما شکل دقیق را می‌دانیم، ولی در شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای اصلاً وزن دقیق که سهل است، وزن تقریبی نیز در

دست نیست. حالا چطور می‌توان از این گونه اشعار انتظار وزن دقیق را داشت. با توجه به این توضیحات، به احتمال زیاد می‌توان گفت این اشعار از روی حدس و گمان سروده شده و تاکنون کتاب مدون وزن این سبک نگارش نشده است تا الگوی وزن شعر قرار گیرد. پس نتیجه می‌گیریم که موقع تقطیع نباید انتظار وزن دقیق از این سبک را داشته باشیم. اگر شعری یک وزن تقریبی پیدا کرد، باید آن وزن را قبول کنیم و زیاد ایراد نگیریم. اگر حمل بر خودستایی نباشد بعد از انتشار کتاب «وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای» نگارنده می‌توانیم اشعار هجایی را به قالب بکشیم و در مورد درست یا غلط بودن وزن آن شعر اظهار نظر کنیم.

لازم به ذکر است که تا به امروز در زبان فارسی کتاب وزن شعر عامیانه وجود ندارد. در زبان‌های دیگر و لهجه‌های دیگر فعالیت‌های بیشتری در این زمینه انجام شده است. برای مثال، در زبان ترکی کتاب وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای اشعار ترکی توسط آقای زین‌العابدین باباپور به نگارش درآمده است. در کردی، لری و لهجه‌های شمالی نیز به تقلید از زبان ترکی مقالات و نوشته‌هایی در مورد وزن شعر عامیانه تألیف شده است، ولی تا جایی که نگارنده اطلاع دارد، تاکنون در مورد شعر هجایی فارسی هیچ اثری به صورت کتاب مدون و منظم چاپ نشده است.

۶. شعر آزاد هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

همان طور که می‌دانیم، شعر نو بر اساس وزن عروض یا بدون وزن است. از عمر شعر نو شاید بیشتر از نیم قرن نمی‌گذرد، در صورتی که شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای آزاد قبل از ظهور اسلام وجود داشته است. اگر این موضوع مطرح



می‌شود، نه به خاطر این است که بگوییم شعر نو تقلیدی از شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای است، بلکه به خاطر این است که بگوییم در موقع تقطیع، اگر این سبک از شعر به صورت آزاد سروده شده بود، دیگر قابل تقطیع نبود. بهتر است این نوع شعر را در جدول شعر آزاد این سبک قرار دهیم و اگر خواستیم مورد بررسی وزنی قرار دهیم، حتماً در جدول شعر آزاد مورد بررسی قرار گیرد.

۷. ترکیب وزن عروض با شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

بزرگ‌ترین مشکل این است که استادان ادبیات فارسی به غیر از وزن عروض هیچ وزن دیگری را نمی‌توانند در وزن شعر فارسی قبول کنند. این طرز تفکر موجب شده است که هر نوع شعر فارسی را به هر نحوی که شده در قالب وزن عروض درآورند. تا زمانی که این نوع طرز تفکر بر استادان ادبیات و تحصیل‌کرده‌های دانشگاهی حاکم باشد، امید رشد شعر هجایی تکیه‌ای وقفه‌ای خیلی کم است.

همان طور که در این کتاب ذکر شد، استادان به نام ادبیات سعی در به قالب کشیدن وزن شعر عامیانه در وزن عروض دارند. متأسفانه، این بیماری قدیمی درمان نشده است که هر لحظه مانع رشد این سبک شعر می‌شود.

۸. تغییر تلفظ کلمات به مرور زمان

تلفظ کلمات با گذشت زمان دچار تغییر و دگرگونی می‌شوند. اگر چنانچه اثری در زمان گذشته سروده شده و اثر فقط از طریق سینه‌به‌سینه منتقل شده باشد، با مرور زمان که تلفظ کلمات دچار تغییر و دگرگونی می‌شود، وزن شعر نیز دچار تغییر می‌شود. درک این تغییر برای ما محسوس نیست و ما متوجه این تغییر نمی‌شویم؛ چون تلفظ در محیط ما تغییر پیدا کرده است. برای توجه به

این موضوع باید تلفظ خودمان را با خارج از محیط زندگی مقایسه کنیم. برای مثال، مقایسه‌ی زبان فارسی ایران با زبان فارسی افغانستان تلفظ بعضی از کلمات تفاوت اساسی پیدا کرده است. این تفاوت در کشورهای دیگری که به زبان فارسی صحبت می‌کنند نیز وجود دارد.

کشور آذربایجان بیشتر از نیم قرن است که از آذربایجان ایران جدا شده است. وقتی تلفظ کلمات دو آذربایجان را با هم مقایسه می‌کنیم، متوجه می‌شویم بعضی از کلمات تلفظ دوگانه‌ای پیدا کرده‌اند. در صورتی که با گذشت زمان در محیط زندگی اصلاً متوجه تغییر کلمات نمی‌شویم.

۹. اشعار قرن اول تا سوم

استادان ادبیات فارسی پرویز ناتل خانلری، احسان طبری، ادیب طوسی و تقی وحیدیان کامیار بیشترین توصیف خود را در مورد وزن شعر غیرعروضی مربوط به قرن اول تا سوم هجری انجام داده‌اند. متأسفانه، حتی نگاهی گذرا به شعرهای عامیانه‌ی زمان حال و گذشته‌ی نزدیک نکرده‌اند. با نگاهی گذرا به اشعار عامیانه‌ی ترکی، لری، کردی، مازنی، گیلکی، بلوچی و سایر اقوام ایرانی به طور یقین نظر این استادان گرامی در مورد وزن این اشعار تفاوت اساسی پیدا می‌کرد.

اشعار ترکی بر دو وزن سروده شده است: ۱. وزن عروض و ۲. وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای و به عبارت عامیانه شمارش انگشت است. وزن هجایی در تعریف دیگر همان شعر عامیانه است. این سبک از شعر قوانینی دقیق‌تر از شعر عروض دارد و موقع سرودن باید این قوانین رعایت شود. اگر بخواهیم مثالی

بیاوریم، شعر معروف جهانی استاد شهریار به نام حیدر بابا است که بر وزن ۴، ۴، ۳ سروده شده و زبانزد خاص و عام است.

اشعار کردی، لری و سایر اقوام نیز به تقلید از شعر ترکی بر دو وزن عروض و هجایی سروده شده است، ولی به علت مظلومیتی که این وزن در مقابل وزن عروض داشته، مورد بی‌مهری استادان ادبیات واقع شده است.

استادان ادبیات علاوه بر غفلت از اشعار زبان‌ها و اقوام ایرانی متأسفانه سعی کرده‌اند اشعار قرن اول تا سوم را به هر نحوی که شده به وزن عروض نسبت دهند و در توصیف‌های آنها مرتب از کوتاهی و بلندی هجا صحبت شده است، ولی متأسفانه یا خوشبختانه نتوانسته‌اند تقطیع صحیح یکی از این اشعار هجایی را به صورت عروضی نشان دهند و دلیل اصلی این است که در وزن شعر عامیانه تنها چیزی که ملاک و ارزش ندارد کوتاهی و بلندی هجاهاست. شناسایی وزن این گونه اشعار نیاز به دانستن علم عروض پیچیده ندارد و حتی یک فرد بی‌سواد نیز با گوش کردن به شعر عامیانه یا همان هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای وزن شعر را به دست می‌آورد.

۱۰. حذف یا اضافه شدن یک هجا به مرور زمان

همان طور که قبلاً گفته شد، اشعار هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای در جایی ثبت نشده است، فقط از طریق سینه‌به‌سینه منتقل شده و از نویسندگی شعر نیز در اکثریت موارد اطلاع دقیقی در دست نیست. به همین دلیل، احتمال حذف یا اضافه شدن یک هجا وجود دارد و در مواردی حتی حذف یا اضافه شدن یک یا چند کلمه نیز امکان دارد.

حال اگر این موارد در یک شعر وجود داشته باشد، به طور یقین تقطیع شعر با وزن شعر هماهنگ نخواهد شد و تقطیع شعر را دچار اشکال خواهد کرد. اگر محققى در این زمینه بخواهد کار کند و مشکلات وزن این گونه شعر را مد نظر نداشته باشد، معلوم نیست در تحقیقاتش از کجا سر در می‌آورد و برای جمع‌وجور کردن وزن اشعار مجبور است یک سری قوانین من‌درآوردی بی‌اعتباری درست کند که در آخر خودش هم نداند که چه چیزی نوشته است.

۱۱. اشتباه شاعر

در بررسی شعر از شاعران بزرگ تا کوچک، به مواردی برخورد می‌کنیم که شاعر دچار اشتباه شده است، و این واقعیت انکارناپذیر است. به قول ضرب‌المثل قدیمی فقط املاى نانوشته غلط ندارد. پس در تقطیع شعر باید این گونه موارد نیز مد نظر باشد. اگر شاعری دچار اشتباه شده باشد، باید سعی کنیم در بررسی شعر متوجه این گونه خطاها باشیم و این موارد را به عنوان اشتباه شاعر عنوان کنیم، نه اینکه بخواهیم برای توجیح هر یک از این موارد یک قانون و تبصره خودساخته در بیاوریم. متأسفانه در روش تقطیع دکتر امید طبیب‌زاده این طرز برداشت و آفرینش ماده - تبصره‌های فراوان، به وفور دیده می‌شود.

۱۲. قالب یا زندان شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

ممکن است این بند از مشکلات وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای متضاد با هدف این کتاب باشد، ولی چاره‌ای نیست، باید حرف حق را گفت هر چند تلخ باشد.



چرا می‌خواهیم شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای را از آزادی به زندان چهارچوب ساخته شده‌ی خودمان بکشانیم. گناه این سبک شعر چیست؟ آیا ما انسان‌ها تحمل آزادی حتی شعر را هم نداریم؟ اگر تاکنون کتاب قانون و قواعد نداشته است چه عیبی دارد، اگر ما کتاب قوانین را نوشتیم، آیا به نفع این سبک شعر خواهد بود یا به ضرر آن؟

چه بلایی می‌خواهیم به سر شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای بیاوریم؟ بهتر نیست که بگذاریم این سبک از شعر آزاد و رها و بدون هر قید و بند ساختگی ما به راهش ادامه دهد؟ و یا حداقل در قالب شعر نو سروده شود تا از محدودیت هر نوع قید و بندی آزاد باشد؟ نگارنده همانند پیشگام شعر نو ایران، مرحوم تقی رفعت در همین جا و از همین تریبون شاعران معاصر را به سرودن شعر نو هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای دعوت می‌کنم و به رشد و بالندگی آن امیدوارم.

فصل دوازدهم: تحقیقات پیشین

در مورد تحقیقات پیشین، کتاب «وزن شعر هجایی ترکی» اثر زین‌العابدین باباپور، تنها کتاب قواعد شعر هجایی است که با اصول صحیحی، اشعار هجایی ترکی را بی‌عیب و نقص تقطیع کرده است. این کتاب اصلی‌ترین منبعی است که ما در پیدا کردن قواعد درست تقطیع اشعار هجایی در این کتاب از روش آن استفاده کرده‌ایم. روش تقطیع این اثر از نظر صحت و درستی به روش تقطیع دکتر امید طبیب‌زاده و سایر همکارانش رجحان و برتری دارد، ولی دکتر امید طبیب‌زاده هم زحمت فراوانی کشیده‌اند و به نظر نگارنده به حق باید گفت تحقیق ایشان با چشم‌پوشی از معایب تقطیع‌هایش، سرآمد منابع فارسی‌زبان پیشین بوده است. در این زمینه نوشتار خود ایشان کفایت می‌کند.

بحث و اظهار نظر درباره‌ی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی را محققان خارجی آغاز کردند، اما اظهارات آنان در این زمینه از ذکر نکاتی کلی درباره‌ی ویژگی‌های احتمالی این وزن فراتر نرفت. دکتر خانلری در این زمینه از خاورشناسانی چون ژوکوفسکی، رابینو، کریستینسن، ابراهامیان و دیگران یاد کرده است. چنان‌که اشاره کردیم، از قول پروفیسور مار آورده است که چون این

محققان اهل زبان نبوده‌اند، نمی‌توانستند نظر معتبری در این زمینه به دست دهند (رک. خانلری، ۱۳۷۳: ۶۸).

جالب اینجاست که تحقیقات دانشمندان خارجی در باب وزن شعر در زبان‌های مرده‌ی ایرانی که جز با گمانه‌زنی و حدسیات و خیال‌بافی از پیش نمی‌رود، به مراتب مفصل‌تر و عمیق‌تر از تحقیقات آنها در مورد وزن شعر عامیانه‌ی فارسی بوده که در هر شهر و روستای ایران صدها و حتی هزارها شاهد زنده‌ی آن قابل مشاهده و بررسی مستقیم بوده است (رک. خالقی مطلق، ۱۳۶۹).

پس از محققان خارجی، برخی دانشمندان و پژوهشگران ایرانی چون ملک‌الشعراى بهار (۱۳۵۱) و محمد قزوینی (۱۳۳۳) گوشه‌ی چشمی به این موضوع نشان دادند، اما اظهارات آنان چیز در خوری به اظهارات قبلی نیافزود (رک. وحدیان کامیار، ۱۳۷۳: ۲۷-۵۹). دکتر خانلری (۱۳۲۷) نخستین محققى بود که به طور جدی به مطالعه‌ی وزن اشعار روی آورد و کوشید تا بر اساس بررسی نمونه‌هایی از این اشعار، سیستم وزنی مشخصی را برای آن ارائه کند. پس از وی باید از ادیب طوسی (۱۳۳۲) نام برد که با دقت و تمرکز بیشتری به این موضوع پرداخت و طی مقاله‌ی مفصلی سیستم وزنی خاصی را برای اشعار عامیانه‌ی فارسی پیشنهاد کرد. بالاخره پس از این دو تن باید از وحیدیان کامیار (۱۳۵۷) نام برد که کتاب مستقلی در این باب تألیف کرد و پس از بررسی آرای محققان گوناگون، سیستم وزنی خود را برای اشعار عامیانه مطرح ساخت.

گفتنی است که تقریباً تمام کسانی که به بررسی وزن شعر عامیانه روی آورده‌اند، ظاهراً به پیروی از همان محققان خارجی کوشیده‌اند تا از طریق

توصیف وزن شعر عامیانه پرتوی بر وزن اشعار فارسی میانه و معدود اشعار باقی مانده از قرون اول تا سوم هجری بیفکنند.

۱. پرویز ناتل خانلری (۱۳۲۷)

خانلری نخستین بار در کتاب *تحقیق/انتقادی در عروض فارسی* (۱۳۲۷) و سپس در کتاب *وزن شعر فارسی* (۱۳۳۷)^۱ دو نکته را در مورد ترانه‌های عامیانه‌ی تهرانی حائز اهمیت دانسته است. نخست اینکه ترانه‌ها دارای وزن دقیقی هستند و دیگر اینکه این وزن عروضی نیست، بلکه از روی قواعد دیگری جز عروض منظوم شده است (ص ۶۹). وی برای نمونه یکی از ترانه‌های معروف را به صورت زیر مقطع می‌کند:

دیشب که بارون اومد ت تن / تن / ت تن تن

و تصریح می‌کند که یکی از شرط‌های مهم در میزان وزن فوق این است که روی هجاهای معینی از آن تکیه کنیم، وگرنه وزن آن به کلی مخدوش می‌شود. طبق تقطعی وی در بالا، منطقاً هجاهایی را که با «تن» مشخص شده‌اند، باید تکیه بر و هجاهایی را که با «ت» مشخص شده‌اند، باید بی‌تکیه دانست. به اعتقاد او تکیه در این وزن از مبانی اصلی است و تعیین موضع آن روی هجاهای معین، لازمه‌ی تشخیص وزن است. خانلری سپس مصراع فوق را بر حسب قواعد عروضی نیز تقطیع و نام‌گذاری می‌کند:

۱. کتاب *وزن شعر فارسی* دکتر خانلری نخستین بار در ۱۳۳۷ منتشر و از آن پس چندین بار تجدید چاپ شد. ارجاع ما در کتاب حاضر به چاپ سال ۱۳۷۳ (ششم) این اثر است.

دی شب که بارو نو مد

U - U - U -

مُس تف ع لن مف عولن

خانلری می‌کوشد تا با ذکر دلایلی ثابت کند که وزن مصراع فوق نه مستفعلن مفعولن، بلکه مفاعلن فعولن (یا فعل فعل فعولن) است؛ از این رو، می‌کوشد تا با طرح مسئله‌ی تکیه قواعدی در اختیار بگذارد که طبق آنها بتوان وزن مستفعلن مفعولن (U - U - U -) را به وزن مفاعلن فعولن یا فعل فعل فعولن (U - U - U -) تبدیل کرد.

طبق یکی از این قواعد، اگر در شعر عامیانه روی هجای کوتاهی تکیه واقع شود، کمیت آن را می‌توان بلند در نظر گرفت و اگر هجای بلندی بی‌تکیه باشد، کمیت آن بسته به مورد می‌تواند ارزش کوتاه پیدا کند. «به این طریق گاهی به جای هجای کوتاه هجای بلند و به جای هجای بلند هجای کوتاه می‌توان قرار داد، مشروط به آنکه محل تکیه‌ها رعایت شود» (ص ۷۱). اما اصلاً توضیح نمی‌دهد که دقیقاً در چه زمانی یا تحت چه شرایطی این تغییر و تبدیل‌ها صورت می‌گیرد. این قاعده به هیچ وجه صورت مشخص و دقیقی ندارد و تنها هدف آن این است که وزن U - U - U - را به هر قیمتی به وزن U - U - U - مبدل کند. قاعده دوم وی نیز چنین وضعیتی دارد. به اعتقاد او شماره هجاها در اوزان ترانه‌های عامیانه مانند شعر عروضی ثابت نیست. «یعنی ممکن است دو هجای بی‌تکیه تند خوانده شود و به جای یک هجا قرار بگیرد» (ص ۷۱). منظور وی این است که دو هجای بی‌تکیه در هر جا لازم باشد یک هجا منظور می‌شود، اما هیچ توضیح نمی‌دهد که شرایط حاکم بر چنین تغییر و تبدیلی چه باید باشد.

به هر حال، خانلری طبق قواعد کاملاً من‌عندی فوق، هجای نخستین (دی) و پنجم (رو) در مصراع «دیشب که بارون اومد» را کوتاه در نظر می‌گیرد و از وزن

-- U ---- به وزن U - U - U -- می‌رسد:

دِ شب که با رو نو مد

- U - U - U

م فا عِ لن فَ عو لن

سپس، شعر معروف «اتل مثل توتوله...» را به شکل زیر تقطیع می‌کند (در تقطیع وی علامت تکیه U علامت هجای کوتاه و - علامت هجای بلند است. هرگاه دو نشانه روی هم واقع شود، نشانه‌ی زیرین کمیت واقعی هجا را در شعر عروضی و نشانه‌ی بالایی کمیت آن هجا را در شعر عامیانه نمایش می‌دهد):

۱. اتل مثل توتوله $\overset{1}{-} \quad \underline{U} \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U$

۲. گاب حسن کوتوله $\overset{1}{-} \quad \underline{U} \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad U \quad \overset{1}{-}$

۳. نه شیر داره نه پستون $\overset{1}{-} \quad \underline{U} \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U$

۴. شیرشو بَبَر کردسون $\overset{1}{-} \quad \underline{U} \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad U \quad U \quad \overset{1}{-} \quad U$

۵. یک زن گُردی بستون $\overset{1}{-} \quad \underline{U} \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad U \quad \overset{1}{-}$

۶. اسمشو بذار عم‌قزی $\overset{1}{-} \quad U \quad | \quad \overset{1}{-} \quad U \quad | \quad U \quad U \quad \overset{1}{-} \quad U$

می‌بینیم که هجاهای بلند «تو» (در مصراع ۱)، «کو» (در مصراع ۲)، «دا» (در مصراع ۳)، «شی» و «گُر» (در مصراع ۴)، «دی» (در مصراع ۵) و «اس» (در مصراع ۶) همه کوتاه منظور شده‌اند، تنها به این دلیل که وزن شعر فوق با

۱. ترتیب کمیت‌های اشعار فارسی از راست به چپ.

وزن U - U - U - مطابق شود. در این میان، خانلری جز دو قاعده مبهمی که شرح‌شان گذشت هیچ سخنی از علل این تغییر و تبدیل‌ها به میان نمی‌آورد. توضیحات وی در مورد رکن یا پایه آغازین در دو مصراع ۴ و ۶ نیز که با قالب وزنی فوق جور در نمی‌آید، چندان روشن و موجه نیست. چون هجای بلند این پایه‌ها تند تلفظ می‌شود، می‌توان آنها را کوتاه دانست. در این صورت، مجموع سه هجای کوتاه معادل است با یک هجای بلند به علاوه یک هجای کوتاه، یعنی مانند رکن نخست در بقیه‌ی هجاها (ص ۷۱). خانلری از این توضیحات نتیجه می‌گیرد که وزن کلی مصراع‌های ۴ و ۶ نیز مانند بقیه‌ی مصراع‌ها U - U - U - است. در واقع، خانلری وزن شعر عامیانه‌ی فارسی را همان وزن عروضی می‌داند، اما از مفهوم تکیه استفاده می‌کند تا مواردی که خلاف قاعده وزن عروضی است توجیه کند. درهرحال، خود وی تصریح کرده است که وزن ترانه‌های عامیانه‌ی تهرانی نه هجایی است و نه عروضی، بلکه مبنای وزن در آنها دو اصل است، یکی کمیت هجاها (مانند شعر عروضی) و دیگری تکیه (ص ۷۳). متأسفانه، او بیش از این درباره‌ی خصوصیت وزن شعر عامیانه سخن نگفته است و این مختصر به هیچ وجه نمی‌تواند تنوعات وزنی صدها مصراع شعر عامیانه را توضیح دهد.

۲. احسان طبری (۱۳۵۹)

روش خانلری در توصیف وزن شعر عامیانه‌ی فارسی مبنای کار احسان طبری (۱۳۵۹، ۴۲-۵۲۱) قرار گرفت. وی به پیروی از خانلری، وزن اشعار عامیانه را مبتنی بر بلندی و کوتاهی هجاها و نیز محل تکیه‌ها عنوان می‌کند، اما به هنگام توصیف و طبقه‌بندی وزن‌های شعر عامیانه از معیار دیگری، یعنی تعداد



هجاهای هر مصراع استفاده می‌کند. وی وزن‌های شعر عامیانه را به دو دسته‌ی کوتاه و بلند تقسیم کرده و وزن‌های کوتاه را مرکب از سه تا شش هجا و وزن‌های بلند را مرکب از هفت تا یازده هجا دانسته است. طبری توضیح بیشتری در مورد این اوزان نمی‌دهد و اصلاً وارد این بحث نمی‌شود که چگونه در یک قطعه شعر مصراع‌هایی با تعداد هجاهای مختلف کنار هم قرار می‌گیرند بی‌آنکه به بنای وزن در آن شعر لطمه‌ای وارد آید.

۳. ادیب طوسی (۱۳۳۲)

ادیب طوسی بررسی خود را با این پیش‌فرض آغاز کرده است که وزن این اشعار مأخوذ از عروض عرب نیست، بلکه از بقایای شعر هجایی قبل از اسلام، خاصه اوزان زبان پهلوی، ناشی شده است (ص ۴۹). گرچه تحقیق وی دارای مطالب تناقض‌آمیز و نواقص بسیار است، بهتر از دیگران به مبانی وزن در این گونه اشعار پی برده است.

به اعتقاد ادیب طوسی، بنای وزن در اشعار عامیانه بر تعداد و توازن تکیه و هجا و نیز کمیت هجاها قرار دارد. البته وی بارها تصریح کرده است که کمیت هجاها به اندازه‌ی تکیه و تعداد هجا در وزن این شعر اهمیت ندارد. وی هجاها را از حیث کمیت به سه دسته‌ی ذیل تقسیم کرده است:

۱. کوتاه [= CV]: به، تو، نه

۲. بلند [= CVC, CVC̄]: ما، سی، بی، تن، سن، بن

۳. کشیده [= CVC̄CC, CVCC, CVC̄]: ناز، سوز، دست، مشت، کاشت، نیست.

متذکر شده است که «برای نشان دادن آهنگ‌ها فقط دو نوع هجای کوتاه و بلند به کار می‌رود و هجایی کشیده به طور مستقل موجود نیست» (ص ۵۵). وی برای نمایش کمیت هجاها مانند خانلری از علائم زیر استفاده کرده است:

U: هجای کوتاه

—: هجای بلند

U: هجای بلندی که در اصل کوتاه است

U: هجای کوتاهی که در اصل بلند است

:: تکیه

مثلاً مصراع زیر را با استفاده از علائم فوق چنین تقطیع کرده است:

مریم دست به حنا دستت تو دستم — UU | — | — | U | — | —

گرچه وی بارها تصریح کرده است که کمیت هجا در روش او نقش چندانی در تعیین وزن اشعار عامیانه ندارد، ولی مانند عروضیان دیگر جرأت رها کردن کمیت‌ها را نداشته و همین امر کار نمایش تقطیع اشعار را چنان‌که در مثال فوق می‌بینیم، با پیچیدگی بسیار همراه ساخته است. ادیب طوسی در مورد نقش تکیه در وزن شعر عامیانه تصریح می‌کند که تکیه همواره بر آخرین هجای هر پایه واقع می‌شود (ص ۵۵) و این یکی از بزرگ‌ترین کشفیات او است. تمام تقطیع‌هایی که طوسی برای شواهد خود عرضه کرده، منطبق با اصل فوق است:

اوستا بابا بزی داشت — UU | — | — | —
پشتشُ باش زیرشُ باش — UU | — | — | —



چنان که می‌بینیم، هر پایه با تکیه‌ای که روی آخرین هجای آن قرار گرفته موجودیت یافته و در مواردی که پایه فقط مرکب از یک هجاست، آن هجا ضرورتاً تکیه می‌گیرد.

اگر علائم کوتاه و بلند را که عملاً نقشی در وزن اشعار عامیانه ندارند کنار بگذاریم و محل تکیه را نیز که همواره قابل پیش‌بینی است و روی آخرین هجای هر رکن یا پایه قرار می‌گیرد وارد تقطیع نکنیم، نمایش وزن این اشعار به مراتب ساده‌تر خواهد شد. مثلاً تقطیع مصراع‌های فوق به شکل ساده‌تر زیر در خواهد آمد:

- - - - - - - - - - - -	مریم دست به حنا دستت تو دستم
- - - - - - -	اوستا بابا بزی داشت
- - - - - - - -	پشتش باش زیرش باش

نکته‌ی دیگری که ادیب طوسی هوشمندانه بدان پی برده و از آن به عنوان عامل ایجاد وزن در شعر عامیانه یاد کرده است، وقفه‌ای است که در اثنای هر مصراع وجود دارد. او پاره‌های دو سوی هر وقفه‌ی اصلی را «دوراق» نامیده است. بعداً خواهیم دید که دوراق واحدی وزنی است که در متون وزن‌شناسی از آن با عنوان colon یاد می‌کنند (رک. فصل ۳). وی می‌گوید: «... در خواندن [ترانه‌ها] وقفه‌ای در اثنای هر مصراع وجود دارد که آن را به دو قسمت تقسیم می‌کند و محل این وقفه پیوسته در دو مصراع ثابت است» (ص ۵۷). از این اظهار نظر پیداست که او بیت را واحد وزن در شعر عامیانه می‌داند، یا دست‌کم مصراع را به اعتبار بیت تعریف می‌کند. اما چنان که خواهیم دید، واحد وزن در شعر عامیانه مصراع است و مصراع نیز صرفاً بر حسب وزن تعریف می‌شود. ادیب

طوسی دو مصراع زیر را تقطیع کرده و نظر داده است که وقفه‌ی این ترانه‌ی هفت هجایی در هر دو مصراع پس از هجای دوم است (ص ۵۷).

مادر چه خبر داره _ _ | U U | _ _ | _ _
 دختر چه هنر داره _ _ | U U | _ _ | _ _

حال این سؤال پیش می‌آید که چرا باید در قطعه شعر فوق، وقفه‌ی پس از هجای دوم را اصل بگیریم و نه وقفه‌ی پس از هجای پنجم را؟ به عبارت دیگر، قواعد حاکم بر تعیین دوراق‌ها کدام است؟ ایراد دیگری که بر مفهوم دوراق وارد است این است که در مواردی که تعداد هجاهای دو مصراع مساوی نیست، دوراق‌های هر مصراع مرکب از هجاهای مساوی نخواهد بود. مثلاً در بیت زیر، هر کدام از وقفه‌ها را که اصل بگیریم، تعداد هجاهای دوراق‌های دو مصراع مساوی نخواهد بود:

سلام علیکم سوسک سیاه حال شما چگونه -|---|---|---|---|---|---|
 شوهر امسال شما چگونه -|---|---|---|---|---|

ادیب طوسی در مورد مساوی نبودن شماره هجاهای دو مصراع آورده است: «تعداد هجاها از عوامل مؤثر در وزن است، مع‌ذلک نمی‌توان آن را تنها شرط حصول وزن دانست... ولی باید دانست که این اختلاف در مواردی جایز است که از نظر تساوی تکیه و توازن پایه‌ها خللی به وزن حاصل نشود و غالباً مربوط به اول یکی از دو دوراق است» (ص ۸۰). در ادامه می‌افزاید: «تفاوت یک هجا در اول یکی از دو دوراق در صورتی مجاز است که توازن و تساوی تکیه‌ها را محتمل نسازد» (ص ۸۱). این توضیح به هیچ وجه کافی نیست و هم‌وزن بودن دو مصراع فوق را توجیه نمی‌کند.

ادیب طوسی به بررسی مفهوم پایه یا رکن در شعر عامیانه نیز پرداخته و کوشیده است تا انواع آن را در این شعر مشخص سازد و تعریف کند: «پایه مقیاس وزن است و عبارت از یک یا دو یا سه هجایی است که به یک ضرب یا تکیه ختم شده باشد؛ بنابراین، پایه از سه صورت خارج نیست: یک هجایی، دو هجایی و سه هجایی» (ص ۵۸).

وی انواع پایه‌ها را به شکل زیر نام‌گذاری کرده است:

۱. پایه تک هجایی: این پایه همواره تکیه‌بر است و کمیت آن، چه بلند باشد و چه کوتاه، چون تکیه‌بر است، همواره به عنوان بلند در نظر گرفته می‌شود. یعنی پایه تک هجایی تنها یک قسم دارد و آن هجای بلند تکیه‌بر است. وی برای نشان دادن این پایه علامت $\bar{_}$ را به کار برده است و در قرائت وزن این پایه از لفظ «نی» (nay) استفاده کرده است.

۲. پایه دو هجایی: چون هجای تکیه‌بر، چه کوتاه و چه بلند، همواره بلند منظور می‌شود، پایه دو هجایی نیز دو حالت بیشتر نمی‌تواند داشته باشد:

۱. کوتاه، بلند (U $\bar{_}$) = نوا (navā)

۲. بلند، بلند (— —) = بنی (benay) [کذا]

۳. پایه سه هجایی: این پایه بسته به نوع کمیت هجاهای آن، چهار حالت پیدا می‌کند:

۱. کوتاه، کوتاه، بلند (UU $\bar{_}$) = بنوا (benavā)

۲. بلند، بلند، بلند (— — —) = آوانی (āvānay) یا نی‌آوا (nayāvā)

۳. کوتاه، بلند، بلند (— U $\bar{_}$) = نوانی (navānay)

۴. بلند، کوتاه، بلند (— U $\bar{_}$) = نی‌نوا (naynavā)

تعریف ادیب طوسی از پایه در شعر عامیانه، از این حیث که پایه همواره به هجای تکیه‌بر ختم می‌شود، کاملاً صحیح است، اما او در مورد پایه‌هایی که بیش از سه هجا دارند توضیحی نمی‌دهد. مثلاً مصراع‌های پایانی در دو قطعه شعر زیر شامل پایه‌هایی با پنج هجا هستند:

خورشید خانوم آفتاب کن	-- -- --
یه من برنج تو آب کن	-- -- --
ابرو ببر کوه سیاه	--- ---
خورشید و بیار به شهر ما	-- -- -----
اتل مثل توتوله	-- -- --
گاب حسن کوتوله	-- -- ---
نه شیر داره نه پستون	-- -- --
شیرشو ببر هندستون	-- -- -----

در هر قطعه شعر عامیانه دست‌کم یک مورد از این پایه‌های پنج هجایی وجود دارد. توصیف وزن شعر عامیانه بدون توجه به این پایه‌ها ممکن نیست و ادیب طوسی مطلقاً متذکر آنها نشده است. به‌علاوه، وابستگی بیش از حد او به عروض باعث شده است تا انواع پایه‌ها را بر حسب بلندی و کوتاهی هجاها تعریف و مشخص سازد و بیهوده بر حشو و پیچیدگی روش خود بیافزاید.

ادیب طوسی در فصل دوم مقاله‌ی خود به بحث درباره‌ی طبقه‌بندی ترانه‌ها از حیث وزن پرداخته است. وی ترانه‌ها را به دو دسته‌ی کلی ترانه‌های اصلی (از ۴ هجایی تا ۱۳ هجایی) و ترانه‌های فرعی (۱۴ و ۱۵ و ۱۶ هجایی) تقسیم کرده است. ترانه‌های اصلی را در دو طبقه‌ی ترانه‌های زوج (دو، چهار، شش، هشت، ده و دوازده هجایی) و فرد (یک، سه، پنج، هفت، نه، یازده و سیزده

هجایی) گنجانده و گونه‌های هر وزن را از نظر وقفه‌ی اصلی و دوراق‌هایی که دارند تعیین کرده است. از آنجاکه مفهوم وقفه‌ی اصلی و دوراق در کار وی چندان که باید روشن نیست، طبقه‌بندی او نیز ساخت مشخص و دقیقی ندارد. مثلاً هیچ‌گاه نمی‌توان محل ترانه‌ی مشخصی را در طبقه‌بندی وی به‌سادگی تعیین کرد، یا اوزان مشابه در طبقه‌بندی وی گاه در کنار هم قرار نمی‌گیرند.

۴. تقی و حیدریان کامیار (۱۳۵۷)

پس از توجه خانلری و ادیب طوسی به اهمیت تکیه در وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، انتظار می‌رفت که در تحقیقات بعدی توجه بیشتری به تکیه و اهمیت آن در وزن این شعر با دقت بیشتری بررسی شود. اما با انتشار کتاب بررسی وزن شعر عامیانه (۱۳۵۷) اثر و حیدریان کامیار، نه تنها این انتظار برآورده نشد، بلکه عملاً عکس آن اتفاق افتاد. و حیدریان کامیار در این کتاب کوشیده است تا ثابت کند که تکیه در وزن شعر عامیانه نقشی ندارد. وزن این شعر مانند وزن شعر رسمی عروضی است، با این تفاوت که از اختیارات شاعری بیشتری برخوردار است. وی شعر عامیانه را از این حیث با شعر عربی مقایسه می‌کند که آن نیز دارای اختیارات شاعری نسبتاً زیادی است. وی متذکر می‌شود که وجود اختیارات شاعری فراوان در شعر عامیانه سبب می‌شود که سرودن این شعر سهل‌تر از شعر رسمی فارسی باشد که اختیارات شاعری در آن محدود به چند مورد بیشتر نیست.

شباهت‌های فراوان و در عین حال معناداری که میان دوراق‌های شعر عامیانه (رک. فصل ۳ و ۴) و پایه‌های شعر عروضی وجود دارد (رک. فصل ۵)، سبب شده است که بسیاری از عروض‌دانان ناخودآگاه وزن شعر عامیانه را بر

حسب اصول وزن عروضی توصیف کنند و بکوشند تا این اشعار را با توجیهاات و قواعد من‌عندی بسیار در قالب‌های عروضی بگنجانند. وحیدیان کامیار نمونه بارز چنین عروض‌دانانی است.

به اعتقاد وحیدیان، کوچک‌ترین واحد وزن‌دار در شعر عامیانه مانند شعر رسمی مصراع است، اما امتداد مصوت‌ها در شعر عامیانه مانند شعر رسمی ثابت نیست؛ یعنی، مصوت‌های کوتاه شعر عامیانه را بر حسب قرائت‌شان باید گاهی به ضرورت بلند و مصوت‌های بلند آن را گاهی کوتاه منظور کنیم. اگر وحیدیان محدودیت‌های حاکم بر این ضرورت‌ها را مشخص می‌کرد، یعنی اگر دقیقاً تعیین می‌کرد که این ضرورت‌ها در چه مواضعی و تحت چه شرایطی رخ می‌دهند و در چه مواضعی رخ نمی‌دهند، نظر وی در مورد عروضی بودن شعر عامیانه قابل قبول‌تر می‌نمود. او مطلقاً متذکر وجود چنین قواعدی نشده و تنها به ذکر چند مثال و دسته‌بندی آنها اکتفا کرده است. به عبارت دیگر، از نظر او هر مصوت کوتاهی را در شعر عامیانه می‌توان به ضرورت وزن بلند، و هر مصوت بلندی را کوتاه محسوب داشت تا آن شعر در قالب وزن عروضی مورد نظر بگنجد. دیدیم که خانلری هم کم‌وبیش به همین راه رفته بود و می‌کوشید که با توجیهاات من‌عندی، شمّ وزنی خود را توجیه کند و مثلاً وزن شعر «اتل متل توتوله...» را به هر قیمت در قالب مفاعلن فعولن بگنجانند.

از نظر وحیدیان کمیت مصوت‌ها در گونه‌ی «فارسی شعری» معلوم و ثابت است، یعنی امتداد زمانی هریک از مصوت‌های بلند /ā, u, i/ دو برابر هریک از مصوت‌های کوتاه /a, o, e/ است. وی در مورد «فارسی شعری» توضیح خاصی به دست نمی‌دهد، ولی احتمالاً منظور او فارسی ادیبانه است.

وحیدیان هجاهای شعر رسمی را از حیث امتداد زمانی آنها به انواع زیر تقسیم می‌کند:

۱. cv = نیم واحد = U: نه، تو، به

۲. $c\bar{v}$ = یک واحد = -: یا، رو، سو

۳. cvc = یک واحد = -: سُ، دل

۴. $c\bar{v}c$ = یک واحد و نیم = -: شیر، سیر، دور

۵. $cvcc$ = یک واحد و نیم = -: سرد، درد، گُرد

۶. $c\bar{v}cc$ = یک واحد و نیم = -: پارس، کارد (صص ۶۴-۶۶)

تصریح می‌کند که در فارسی امروز دیگر مسئله‌ی امتداد مصوت‌ها عامل ممیزه‌ی معنایی نیست و امتداد مصوت‌ها از نظر فونتیکی هم کاملاً ثابت نیست، چندان‌که با شمرده یا سریع حرف زدن ممکن است کمیت بعضی هجاها فرق کند. مثلاً جمله‌ی «هوا گرمه» اگر شمرده تلفظ شود، دارای وزن U - - (مفاعیلین) و اگر سریع تلفظ شود، دارای وزن U U - (فعلاتن) خواهد بود. با این همه، امتداد بعضی هجاها را در فارسی محاوره‌ای تقریباً ثابت می‌داند و معتقد است که تغییر آنها تلفظ را غیرعادی می‌سازد. مثلاً تلفظ عادی جمله‌ی «کار کرده بود» دارای وزن U - - (مستفعلن) است، و اگر امتداد مصوت‌های آن را تغییر دهیم، به تلفظی غیرعادی می‌رسیم (ص ۶۹).

از این توضیحات می‌توان دریافت که روش وحیدیان تا چه اندازه مبتنی بر شمّ وزنی یا گوش است. وی با هیچ بحث نظری یا تحقیق آزمایشگاهی ثابت نکرده است که تلفظ شمرده‌ی «هوا گرمه» دارای وزن U - - و تلفظ سریع آن دارای وزن U U - است. پذیرفتن وزن U - - برای تلفظ شمرده‌ی جمله‌ی فوق به منزله‌ی پذیرفتن این نظر است که در فارسی معیار مصوت‌های کوتاه یا

بلند عملاً وجود دارند، حال آنکه تحقیقات نظری و آزمایشگاهی نشان داده‌اند که چنین تمایزی حتی در سطح آوایی هم میان مصوت‌های به اصطلاح کوتاه و بلند وجود ندارد (رک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۲).

الول ساتن از بررسی‌های آزمایشگاهی مفصل خود در زمینه‌ی امتداد مصوت‌های کوتاه و بلند در شعر رسمی نتیجه می‌گیرد که «در واقع آنچه امروزه مصوت‌های [ā, u, i] را از مصوت‌های کوتاه [a, o, e] متمایز می‌کند، کشش کمی آنها نیست، بلکه تفاوت‌شان در محل تولید است» (ساتن، ۱۹۷۶: ۲۰۸).

پیش از ساتن دو زبان‌شناس دیگر در دو مقاله‌ی جداگانه به بررسی و محاسبه‌ی کشش مصوت‌ها (استرین، ۱۹۶۹) و کشش هجاها (محمدا، ۱۳۵۲) در فارسی گفتاری پرداخته بودند و هر دو نیز به همان نتایجی رسیدند که ساتن رسیده بود. استرین نشان داد که تفاوت امتداد متوسط مصوت‌های به اصطلاح کوتاه /a, o, e/ و مصوت‌های به اصطلاح بلند /ā, u, i/ در فارسی گفتاری بسیار اندک است و این مصوت‌ها از حیث آوایی هیچ تفاوت معناداری با هم ندارند. محمدا از تحقیقات آزمایشگاهی خود به این نتیجه رسید که از میان چهار هجای گوناگون در زبان فارسی (یعنی هجاهای تکیه‌بر بسته و باز و هجاهای بی‌تکیه‌ی بسته و باز)، تفاوت امتداد میان مصوت‌های بلند و کوتاه فقط در هجاهای بی‌تکیه‌ی باز مشهود است (محمدا، ۱۳۵۲: ۷۴).

او نشان داده است که مصوت‌های کوتاه در هجاهای باز و بدون تکیه (مثلاً در هجای اول کلمات «ضرر، شکم، رُباب») به کمترین میزان امتداد خود می‌رسند، حال آنکه امتداد مصوت‌های بلند در همان هجاهای باز و بدون تکیه (مثلاً در هجای اول کلمات «روباه، بازی، بی‌بی») چندان تغییری نمی‌کند. به

عبارت دیگر، مصوت‌های بلند در این بافت کمتر از مصوت‌های کوتاه تحت تأثیر بافت آوایی قرار می‌گیرند.

پیش از استرین و محمدوا، راستارگویوا (۱۹۶۴) نیز نشان داده بود که مصوت‌های فارسی را به اعتبار میزان امتدادشان در هجاهای باز بی‌تکیه می‌توان به دو گروه پایا (= stable = مصوت‌های به اصطلاح بلند) و ناپایا (= unstable = مصوت‌های به اصطلاح کوتاه) تقسیم کرد. وی متذکر شده است که گروه پایا در هجاهای باز بی‌تکیه امتداد خود را حفظ می‌کند، اما گروه ناپایا بخش اعظم امتداد خود را از دست می‌دهد.

در شعر فارسی رسمی، تقریباً همواره امتداد هجاهای بلند باید بیش از دو برابر امتداد هجاهای کوتاه باشد، اما در فارسی گفتاری، امتداد سه هجا از چهار هجای موجود تقریباً در همه حال یکسان است و فقط در یک مورد، یعنی هجای باز بی‌تکیه، می‌توان از هجاها یا مصوت‌های بلند و کوتاه سخن به میان آورد. آنچه وحیدیان در مورد امتداد زمانی هجای $\bar{C}\bar{V}$ در فارسی آورده و به هیچ وجه با تحقیقات فوق منطبق نیست و خواهیم دید که در وزن شعر عامیانه نیز از حیث ویژگی‌های آوایی بسیار شبیه فارسی گفتاری است، چندان اعتباری ندارد.

وحیدیان سپس هجاهای فارسی را به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌کند: (۱) هجاهایی که امتداد یا کمیت آنها ثابت و است و (۲) هجاهایی که کمیت آنها تغییر می‌کند. به اعتقاد وی، تمام هجاها به استثنای $\bar{C}\bar{V}$ از جمله هجاهایی

هستند که امتدادشان ثابت است؛ بنابراین، امتداد زمانی هجاهای فارسی امروز از دیدگاه وی این گونه است:

۱. هجاهایی که امتدادشان ثابت است:

$CV =$ نیم واحد = U ؛ مثلاً هجاهای اول و سوم در جمله‌ی «نگفته بود»

$CVC =$ یک واحد = $-$ ؛ مثلاً هجاهای دوم و سوم در جمله‌ی «کار کردم»

$C\bar{V}C =$ یک واحد = $-$ ؛ مثلاً هجاهای اول در جمله‌ی «کار کردم»

$CVCC =$ یک واحد و نیم = $-U$ ؛ مثلاً هجای اول در کلمه‌ی «سرخ‌رو»

$C\bar{V}CC =$ یک واحد و نیم = $-U$ ؛ مثلاً هجای اول در جمله‌ی «کارد کجاست»

۲. هجایی که امتدادش ثابت نیست:

$C\bar{V}$: این هجا گاهی نیم واحد (U) است و گاهی یک واحد ($-$). مثلاً هجای اول در کلمه‌ی «سادگی» یک واحد است: $-U$ است و گاهی یک واحد ($-$). مثلاً هجای اول در کلمه‌ی «سادگی» یک واحد است: $-U$ ، اما هجای اول و سوم در کلمه‌ی «صاحب‌خونه» هر یک نیم واحد است: $-U-U$.

وحیدیان به دنبال تقسیم‌بندی فوق می‌کوشد تا با ارائه‌ی یک قاعده‌آوایی نشان دهد که $C\bar{V}$ در چه موضعی بلند و در چه موضعی کوتاه است. «ظاهراً هجاهای CV با مصوت بلند [یعنی همان $C\bar{V}$] تابع هجاهای قبل از خود هستند. اگر هجای قبلی کوتاه باشد، هجای مورد نظر بلند می‌شود، مانند کلمه‌ی «شبنونه» $-U$ ، و اگر هجای اول بلند باشد، هجای مورد نظر کوتاه می‌شود، مانند کلمه‌ی «مردونه» $-U$. در هر حال، CV با مصوت بلند ممتدتر از CV با مصوت بلند ممتدتر است» (ص ۷۱).

اولاً و وحیدیان در این اظهارات تکلیف هجاهای CV آغازین را معلوم نکرده است. مثلاً معلوم نیست چرا هجای اول در کلمه‌ی «سادگی» یک واحد است، اما در «صاحب‌خونه» نیم واحد. ثانیاً، با نگاهی به مثال‌هایی که وحیدیان آورده است، می‌بینیم در موارد زیادی امتداد هجاهای CV̄ با قاعده فوق مشخص نمی‌شود. مثلاً شعر زیر که وحیدیان شاهد آورده و تقطیع کرده است (ص ۹۳). شامل ۱۰ هجای CV̄ است (این هجاها را با نقطه‌ای که زیر کمیت آنها گذاشته‌ایم، مشخص کرده‌ایم).

دروازه نگین داره	مفعول	مفاعیلن	— U — U —
قلفِ عنبرین داره	فاعلن	مفاعیلن	— U — —
عنبر رو بساییم ما	مفعول	مفاعیلن	— U — — U —
دور او برگردیم ما	فاعلن	مفاعیلن	— U — — U —
ای شاه کمر بسته	مفعول	مفاعیلن	— U — —
خنجر طلا بسته	فاعلن	مفاعیلن	— U — —

با قاعده‌ای که وحیدیان برای تعیین طول هجای CV̄ پیشنهاد کرده، امتداد فقط سه هجا از این ده هجا مشخص می‌شود، درحالی‌که تعیین امتداد هفت هجای دیگر به عهده‌ی گوش یا شمّ زبانی است. وحیدیان برای توجیه این موارد به چهار نوع اختیارات شاعری (شامل قلب، ابدال، حذف و اضافه) متوسل شده است، اما این اختیارات نیز معتبر نیستند؛ چون هیچ محدودیت صوری و قاعده مشخصی حاکم بر وقوع آنها نیست و تنها عامل تعیین‌کننده‌ی آنها همانا شمّ وزنی و گوش است. شاید اگر وحیدیان به مسئله‌ی تکیه در مورد هجاهای

گونگون فارسی گفتاری توجه می‌کرد، به همان نتایج راستارگویا و محمودا و دیگران می‌رسید و ناچار به وضع این همه قواعد من‌عندی نمی‌شد. چنان‌که دیدیم، همه‌ی محققانی که به بررسی وزن شعر عامیانه پرداخته‌اند، کمیت مصوت‌ها را از عوامل عمده‌ی وزن به حساب آورده و به انحای گوناگون بدان متوسل شده‌اند. اما به اعتقاد نگارنده، کمیت مصوت‌ها تقریباً هیچ نقشی در وزن شعر عامیانه ندارد و توسل بدان تنها به پیچیده‌تر کردن کار توصیف این وزن می‌انجامد. امروزه دیگر امتداد عامل تمایزدهنده‌ی مصوت‌ها در فارسی به‌شمار نمی‌آید؛ از این‌رو، وزن شعر فارسی رسمی را که عروضی و مبتنی بر کمیت مصوت‌هاست، می‌توان بازمانده‌ی دورانی دانست که تمایزی واجی میان مصوت‌های کوتاه و بلند وجود داشته است. چون از این حیث ارتباطی ساختاری میان وزن شعر رسمی و زبان فارسی امروز وجود ندارد، یادگیری عروض برای فارسی‌زبانان مستلزم آموزش است و نمی‌توان انتظار داشت که هر فارسی‌زبانی به صرف آگاهی از دستگاه مصوت‌ها و ساخت زبر زنجیری زبان فارسی، وزن شعر رسمی را خودبه‌خود از محیط زبانی فراگیرد (رک. تیسن، ۱۹۸۲: ۵؛ طبیب‌زاده، ۱۳۷۷).

وزن شعر عامیانه که اصولاً ساخته و پرداخته‌ی عوام و ورد زبان کودکان است، به هیچ وجه مبتنی بر کمیت مصوت‌ها نیست؛ زیرا امروزه کودکان و افراد بدون آموزش رسمی، شعر عامیانه را صرفاً از محیط زبانی خود و بدون هیچ‌گونه آموزش مستقیمی فرامی‌گیرند. اگر این اصل را قبول داشته باشیم که «چیزی در وزن نیست که در زبان نباشد» (نجفی، ۱۳۸۱)، هرگز نمی‌توان وزن شعر عامیانه را عروضی دانست؛ زیرا امروزه دیگر هیچ کودک فارسی‌زبانی نمی‌تواند تمایز میان مصوت‌های کوتاه و بلند را از محیط زبانی خویش فراگیرد.



می‌دانیم که به دلخواه نمی‌توان در کمیت هجاهای شعر رسمی تصرف کرد و آنها را تغییر داد؛ زیرا این امر موجب به‌هم‌خوردن وزن شعر می‌شود. مثلاً اگر در مصراع «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم» (حافظ)، به جای «گل» که کمیت آن بلند (-) است، از واژه‌ی «نُقل» که کمیت آن دراز (-U) است استفاده کنیم، وزن شعر کاملاً به هم می‌خورد: «بیا تا نُقل برافشانیم و می در ساغر اندازیم». اگر در مصراع «ما ز یاران چشم یاری داشتیم» (حافظ) به جای «یاران» (-) از «دلان» (-U) استفاده کنیم، وزن مصراع به هم می‌خورد: «ما ز دلان چشم یاری داشتیم». اما در شعر عامیانه چنین وضعی وجود ندارد و در بسیاری از مواقع می‌توان بدون ترس از به‌هم‌خوردن وزن، به جای کمیت کوتاه از کمیت بلند استفاده کرد و برعکس. مثلاً در مصراع «سگه واق واق می‌کنه، گربه پیاز داغ می‌کنه»، می‌توان به جای «سگه» (UU) از «خرسه» (-U) استفاده کرد: «خرسه واق واق می‌کنه...» یا می‌توان به جای «گربه» (-U) از «خره» (UU) استفاده کرد: «... خره پیاز داغ می‌کنه»، بی‌آنکه تغییر مهمی در وزن شعر پدید آید. اگر وزن شعر عامیانه عروضی می‌بود، هرگز نمی‌شد بدون به‌هم‌خوردن وزن در کمیت هجاهای آن تصرف کرد.

مطالعات نیز به وضوح نشان داده است که امتداد هجاهای شعر عامیانه بسیار شبیه امتداد هجاها در فارسی گفتاری است. یعنی در شعر عامیانه تمایز آوایی مهم و معناداری میان هجاهای کوتاه و بلند نیست (رک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۲)، به همین علت هر فارسی‌زبانی قرائت صحیح وزن شعر عامیانه را از محیط زبانی خود و هم‌زمان با یادگیری زبان مادری به طور ناخودآگاه فرامی‌گیرد.

فصل سیزدهم: وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

بحث و اظهار نظر در مورد شعر بر وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای با عنوان‌های گوناگون از قبیل شعر عامیانه، شعر هجایی، شعر محلی، شعر کودکانه شعر لری، شعر کردی و غیره بیان شده است. شاید بتوان گفت که تمام اشعاری که بر وزن غیر عروض سروده شده، بر اساس وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای است، حتی سبک شعر آزاد نیز ریشه در این سبک دارد.

همان‌طور که در فصل «تحقیقات پیشین» گفته شد، اکثریت استادان ادبیات فارسی به نحوی خواسته‌اند، شعر با سابقه‌ی احتمالاً پیش از میلاد مسیح را به وزن عروض نسبت دهند، ولی خوشبختانه در این زمینه موفقیتی حاصل نشده است. این شعر ناب و خالص اقوام ایرانی همان‌طور از عهد قدیم استقلال خودش را حفظ کرده است، از این به بعد نیز حفظ خواهد کرد و مارک هیچ نوع شعری را بر پیشانی خودش نخواهد چسباند.

از بین استادان ادبیات فارسی از دکتر امید طبیب‌زاده باید سپاس فراوان کرد؛ چون ایشان نخستین کسی است که کاملاً معتقد است اشعار غیر عروضی

واقعاً بر وزن عروض نیست و برای خودش وزن و سبک خاص دارد. دکتر امید طبیب‌زاده در این زمینه زحمت زیادی کشیده است و برای نخستین بار توانسته کتابی تحت عنوان *تحلیل وزن شعر عامیانه* را با قلم زرین خود به نگارش درآورد. قصد ما گرفتن خرده بر نوشته‌های دکتر امید طبیب‌زاده نیست، ولی مشکلاتی به نظر نگارنده در تقطیع وزن اشعار عامیانه‌ی ایشان وجود دارد که به اجبار جهت رشد و تعالی بیشتر وزن شعر هجایی ذکر می‌شود.

دکتر امید طبیب‌زاده وزن شعر عامیانه را با لطیفه‌ای قدیمی آغاز می‌کند. روزی معلمی از دانش‌آموزانش می‌خواهد که جدول ضرب را به ترتیب و از بر بخواند. دانش‌آموز اول با آهنگ معروف جدول ضرب شروع می‌کند: «دو دو تا چهار تا، دو سه تا شش تا، دو چهار تا هشت تا...» سپس، دانش‌آموز دوم با همان آهنگ ادامه می‌دهد و بعد بقیه دانش‌آموزان تا بالاخره نوبت به دانش‌آموزی می‌رسد که جدول ضرب نمی‌داند. وی به جای خواندن جدول ضرب، با همان آهنگ معروف ادامه می‌دهد: «تَ تَق تَق، تَ تَق تَق، تَ تَق تَق، تَ تَق تَق...» وقتی معلم به او اعتراض می‌کند که این دیگر چه طرز جدول ضرب خواندن است، در پاسخ می‌گوید: «دیگران آواز جدول ضرب را خواندند، من آهنگش را زدم.»

شاید آن دانش‌آموز جدول ضرب را نیاموخته باشد، اما بی‌تردید آهنگ یا به عبارت دیگر، وزن آن را به خوبی دریافته و ادا کرده است. اگر کمی در آهنگ وی دقیق شویم، می‌بینیم حاوی نکاتی مهم است. اول اینکه این آهنگ غالباً از پنج یا شش هجا تشکیل شده است: دو دو تا چهار تا = تَ تَق تَق تَ تَق تَق. دوم اینکه هجای «ت» مبین هجای بی‌تکیه و هجای «تق» مبین هجای تکیه‌بر است. سوم اینکه مکث‌هایی در این آهنگ وجود دارد که هجاها را به گروه‌هایی



مشخص تقسیم می‌کند: ت | تق | تق || تق | تق | تق. در اینجا مکث‌های کوتاه را با یک خط عمودی و مکث بلند را با دو خط عمودی نشان داده‌ایم؛ بنابراین، برای نمایش وزن با آهنگ جدول ضرب می‌توان از خود کلمات استفاده کرد: دو دو | تا || چهارتا. همچنین، می‌توان از علائم خط کشیده سود جست: -- | -- || -- | -- |. شیوه نمایش اخیر ظاهراً این ایراد را دارد که هجاهای تکیه‌بر را نمایش نمی‌دهد، اما اگر بپذیریم که طبق یک قاعده کلی، هجاهای قبل از مکث‌های کوتاه و بلند و نیز هجای پایانی مصراع همواره تکیه‌بر هستند، دیگر لزومی به نمایش هجاهای تکیه‌بر در این شیوه نمایش نخواهد بود (امید طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۱-۷۲).

در این توضیح دکتر طیب‌زاده، «ت» مبین هجای بی‌تکیه و «تق» مبین هجای تکیه‌بر است. آهنگ دو دو تا چهار تا = تَ تَق تَق تَ تَق تَق است. کلمه‌ی دو اول بی‌تکیه و دو دوم تکیه‌دار فرض شده است، در صورتی که تلفظ هر دو یکسان است. اگر دو اول بی‌تکیه باشد، دو دوم نیز باید بی‌تکیه فرض شود و به صورت دو دو تا چهار تا = تَ تَق تَق تَق تَق درمی‌آید.

موضوع بعدی محل تکیه در کلمه است. طبق این توضیح بر اساس یک قاعده کلی، هجاهای قبل از مکث‌های کوتاه و بلند و نیز هجای پایانی مصراع همواره تکیه‌بر هستند. دیگر لزومی به نمایش هجاهای تکیه‌بر نیست، در صورتی که در تمام موارد هجای تکیه‌بر در آخر کلمه نیست و از طرفی حتی اگر در آخر کلمه باشد، باز با دلخواه تلفظ محل تکیه جابه‌جا می‌شود. برای مثال، اکثر کلمات در تلفظ لهجه‌ی یزدی تکیه به هجای اول کلمه منتقل می‌شود و تکیه به عنوان یک بخش مستقل بحث شده است و از تکرار بحث در اینجا خودداری می‌شود.

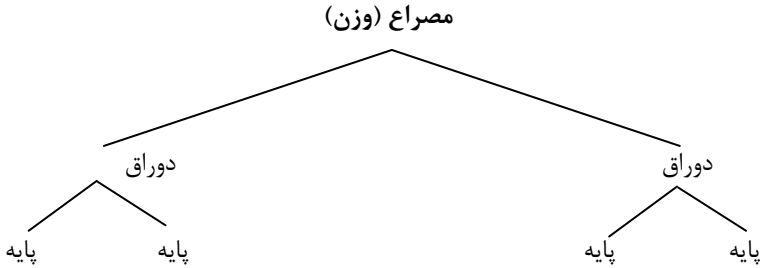
اگر صحت این موضوع مورد قبول باشد، نمایش محل تکیه طبق نظریه‌ی دکتر امید طبیب‌زاده دچار اشکال می‌شود. با توجه به تغییر محل تکیه در کلمه، پس نمی‌توان تکیه را ملاک صددرصد تقطیع شعر عامیانه در نظر گرفت و باید دنبال یک معیار با احتمال بیشتر باشیم. در ادامه‌ی بحث، دکتر امید طبیب‌زاده می‌نویسد که وزن فوق از چهار قسمت تشکیل شده است و هر قسمت را پایه می‌نامد. پایه‌های شعر عبارت‌اند از دو تا جفت هجا (-) و دو تا تک هجا (-). از ترکیب پایه‌ها با هم واحدهای وزنی بلندتری به نام دوراق پدید می‌آید که فاصله‌ی میان آنها با دو خط عمودی نشان داده شده است.

دوراق‌های این مصراع عبارت‌اند از دو تا جفت پایه (- | -) و ذکر می‌کند که با کمک این روش ساده و بدیهی می‌توان وزن تمام اشعار عامیانه را استخراج و طبقه‌بندی کرد و ادامه می‌دهد که مهم‌ترین مسئله در تعیین وزن شعر عامیانه مشخص کردن پایه‌ها و دوراق‌های آن است. پایه کوچک‌ترین واحد وزنی در شعر عامیانه است که خود مرکب از یک یا چند هجاست. هجاهای پایه با یک تکیه یا ضرب قوی گرد هم می‌آیند و به پایه موجودیت می‌بخشند. تعداد پایه‌ها در وزن‌های گوناگون چندان زیاد نیست و تعداد پایه‌های پُرکاربرد در هر سیستم وزنی بسیار کمتر از تعداد کل پایه‌های آن سیستم است. مثلاً در وزن انگلیسی رسمی حدود ۳۰ پایه وجود دارد که از این تعداد تنها پنج پایه متداول‌ترین پایه‌های شعر انگلیسی را پدید می‌آورد.

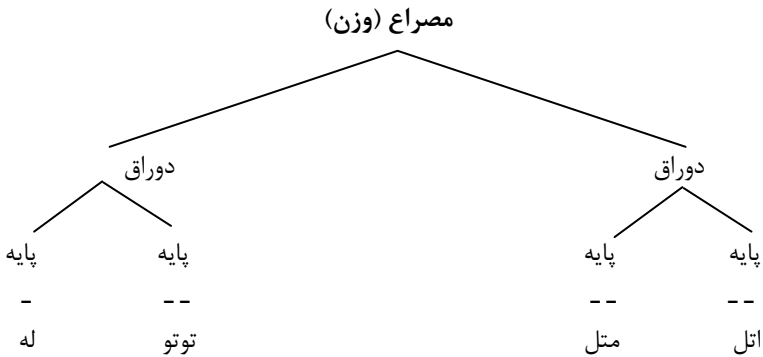
از کنار هم قرار گرفتن پایه‌ها دوراق پدید می‌آید. البته گاه یک پایه خود به تنهایی یک دوراق است، اما در غالب موارد هر دوراق مرکب از دو پایه است. ضرب قوی که روی آخرین پایه دوراق قرار می‌گیرد و مکث نسبتاً بلندی که به دنبال می‌آید، از جمله اسباب شکل دادن دوراق‌هاست. از کنار هم قرار گرفتن



دوراق‌ها بزرگ‌ترین واحد وزنی شعر عامیانه، یعنی مصراع پدید می‌آید. آرایش دوراق‌ها در مصراع وزن مصراع را پدید می‌آورد. واحدهای وزنی در شعر عامیانه‌ی فارسی را به شکل زیر به تصویر کشیده است.



و به عنوان مثال، به تقطیع مصراع زیر پرداخته است.



مهم‌ترین گام در تقطیع شعر عامیانه را شناسایی پایه‌ها و دوراق‌های این شعر می‌داند و تعیین پایه‌ها در شعر عامیانه از طریق قرائت متداول این شعر و مشخص کردن مکث‌های بلند و کوتاه میان هجاهای مصراع صورت می‌داند و اضافه می‌کند که تعیین پایه‌ها در این شعر بیشتر مانند تعیین پایه‌ها در وزن تکیه‌ای آلمانی یا انگلیسی است و نه تعیین افاعیل عروضی در شعر عربی یا فارسی رسمی. به این معنا که در وزن آلمانی و انگلیسی مهم‌ترین معیار برای تعیین پایه‌ها شنیدار است، اما در شعر عروض فارسی علاوه بر شنیدار از نوشتار^۱ هم می‌توان بهره جست؛ زیرا وضع مصوت‌های کوتاه و بلند در نوشتار فارسی اگر نه به طور کامل، اما آن قدر که مبنای تقطیع قرار گیرد، مشخص است.

با مشاهده‌ی بیت زیر می‌توان وضع مصوت‌های کوتاه و بلند آن را مشخص کرد:

همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی - - U - | U - U U | - - U - | U - U U
 به پیام آشنایان بنوازد آشنا را (حافظ) - - U - | U - U U | - - U - | U - U U
 اما برای تعیین پایه‌ها در بیت زیر از کالریج نوشتار هیچ کمکی به ما
 نمی‌کند:

Trochee trips form long to short

from long to long in solemn stor.... (coleridg)

۱. لازم به ذکر است که به نظر نگارنده در وزن عروض تعیین پایه بر اساس شنیدار است نه نوشتار.



در تعیین پایه‌ها و دوراق‌های قطعه‌ی زیر نیز نوشتار کمکی به ما نمی‌کند:

ثریا لالا کرده

منو دیوونه کرده

ثریا برو گم شو

برو تاکسی سوار شو

اگه تاکسی گروه

اتوبوس یک قرونه

یکی از تفاوت‌های مهم میان وزن شعر عامیانه‌ی فارسی و وزن انگلیسی رسمی در این است که محل تکیه در پایه‌های شعر عامیانه‌ی فارسی قابل پیش‌بینی است. در شعر عامیانه هر پایه همواره با خود یک هجای تکیه‌بر است یا به یک هجای تکیه‌بر ختم می‌شود، درحالی‌که محل تکیه در پایه‌های وزن انگلیسی غیرقابل پیش‌بینی است. در این شعر، هجای تکیه‌بر ممکن است در آغاز، میان یا پایان پایه قرار گیرد. ویژگی شعر عامیانه‌ی فارسی از حیث قابل پیش‌بینی بودن تکیه در پایه‌های آن سبب می‌شود که بتوان آن را به‌راحتی «ضرب گرفت». یعنی همان طور که می‌توان «آهنگ» جدول ضرب را خواند، وزن اشعار عامیانه را نیز می‌توان با نوک انگشت ضرب گرفت. در این حالت، هر هجایی که ضرب بیشتر داشته باشد یا خود یک پایه است یا انتهای یک پایه. مثلاً به وضع پایه‌ها در شعر زیر توجه شود:

ثریا لالا کرده	ت تق تق	ت ت تق تق
منو دیوونه کرده	ت تق تق	ت ت تق تق
ثریا برو گم شو	ت تق تق	ت ت تق تق
برو تاکسی سوار شو	ت تق تق	ت ت تق تق

اگه تاکسی گروه ت تق تق
 اتوبوس یک قرونه ت تق تق
 حال با توجه به اینکه هر پایه به یک هجای تکیه‌بر ختم می‌شود یا خود یک هجای تکیه‌بر است، به‌راحتی می‌توان مرز پایه‌ها را در وزن شعر فوق مشخص کرد:

ت تق | تق | ت ت تق | تق

یعنی تقطیع وزن فوق از حیث وضع پایه‌های آن به شکل زیر است:

-- | --- | -

به عنوان مثالی دیگر، به تقطیع شعر معروف زیر و پایه‌هایش توجه شود:

اتل مثل توتوله ت تق | ت تق | ت تق | تق -- | -- | -- | --

گاو حسن چه جوهره تق | ت تق | ت تق | تق - | --- | -- | -

نه شیر داره نه پستون ت تق | ت تق | ت تق -- | -- | - | -

گاو شو بردن هندستون ت ت ت تق | ت تق | تق - | -- | -----

اضافه می‌کند که صرفاً با تکیه بر تقطیع پایه‌ها نمی‌توان تشابه وزنی را میان مصراع‌هایی که اجزای یک قطعه شعر را تشکیل می‌دهد و هم‌وزن هستند نشان داد. مثلاً در شعر فوق، وزن مصراع‌های اول و سوم از حیث تقطیع پایه مانند هم است، اما دو مصراع دیگر هر کدام شکلی خاص خود دارند.

یا در شعر زیر، هر مصراع تقطیعی خاص خود دارد:

اتل مثل تول مثل --- | - | - | --

پنجه به شیرمال شکر --- | - | - | -

قورباغه می‌گه من زرگرم -- | -- | -----



و می‌گوید نمایش وزن در اشعار عامیانه باید مبتنی بر واحد وزنی بزرگ‌تر یعنی دوراق باشد. همان طور که گفتیم، هر مصراع شعر عامیانه مرکب از یک یا چند دوراق و هر دوراق مرکب از یک یا چند پایه است. با تقطیع اشعار به دوراق‌ها، تشابه وزنی مصراع‌های هم‌وزن کاملاً نمایانده می‌شود:

۴، ۴	--- - - - - -	اتل متل تول متل
۴، ۴	--- - - - - -	پنجه به شیرمال شکر

در آخر اضافه می‌کند که با تقطیع دو مصراع فوق به دوراق‌هاشان به وزنی می‌رسیم که مرکب از دو دوراق چهار هجایی است. بر شکل‌گیری پایه‌ها و دوراق‌های شعر عامیانه محدودیت‌های حاکم است که با شناخت آنها می‌توان روش دقیقی برای تقطیع اشعار و شناسایی وزن آنها ابداع کرد (امید طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۲-۷۶).

دکتر امید طیب‌زاده هر مصراع از شعر عامیانه را شامل پایه و دوراق ذکر کرده و از اجتماع پایه‌ها دوراق و از جمع یک یا چند دوراق مصراع را تشکیل داده است و هر هجا را با یک خط (-) نشان می‌دهد. پایه متشکل از یک یا چند خط است و انتهای هر پایه را با خط عمودی (|) ترسیم و انتهای هر دوراق را با دو خط عمودی (||) از همدیگر جدا می‌کند.

هر مصراع از شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای از یک یا چند هجا تشکیل شده است و این هجاها در مصراع یک تا چند کلمه را تشکیل می‌دهند و این کلمات در مرحله‌ی بعدی به چند قسمت تقسیم می‌شوند. به نظر نگارنده بزرگ‌ترین مشکل دکتر امید طیب‌زاده عدم توانایی ایشان در تعریف پایه است؛ چون تعریف دقیقی نتوانسته از پایه ارائه دهد موجب شده است در تقطیع مدام دچار اشتباه شود.

دوراق را می‌توان بخش، میزان یا به قول بعضی‌ها «دوراق» یا هر نامی که مصراع را به یک یا چند بخش اصلی تقسیم می‌کند، نامید که پایه وزن شعر وقفه‌ای تکیه‌ای را تشکیل می‌دهد. این بحث به طور کامل در بخش قوانین وزن هجایی توضیح کامل داده شده است. لازم به ذکر است که پایه‌ها یا کلمات اساس تقسیم‌بندی نیست، بلکه در تقسیم‌بندی مصراع شعر به عنوان فرع در نظر گرفته می‌شود، ولی بدون پایه نمی‌توان دوراق یا همان بخش را معین کرد. دکتر امید طبیب‌زاده پایه را کوچک‌ترین واحد وزنی در شعر عامیانه می‌داند و می‌گوید تعداد پایه‌های پرکاربرد در هر سیستم وزنی بسیار کمتر از تعداد کل پایه‌های آن سیستم است. تعداد پایه نقش اصلی در تعیین وزن شعر ندارد و نقش آن فرعی است و تعداد پایه به هیچ وجه ملاک صددرصد در تعیین وزن مصراع شعر نیست. در هر مصراع، تعداد دوراق یا همان تعداد بخش و در هر دوراق تعداد هجا مهم است. یعنی هر دوراق یا بخش از چند کلمه یا همان پایه تشکیل شده باشد. اصلاً مهم نیست و احتمال دارد تعداد پایه‌های هر بخش از مصراع یک شعر با هم متفاوت باشد، ولی تعداد هجاهای آن باید یکسان باشد و ملاک صددرصد تعداد هجای هر دوراق است. مثال وزن هفت هجایی (۴، ۳) است که بخش اول از چهار هجا و بخش دوم از سه هجا تشکیل شده است.

فرض می‌شود که چهار هجایی حتماً باید شامل چهار هجا باشد و این چهار هجا باید در تمام مصراع رعایت شود، ولی تعداد پایه‌ها می‌تواند در یک مصرع با مصرع دیگر متفاوت باشد. این موضوع برای بخش سه هجایی نیز صادق است. موضوع اختیارات شاعری که تعداد هجاهای هر بخش یا مصراع تغییر می‌کند یک بحث جداگانه است که در قوانین وزن توضیح داده شده است و ارتباط به این بحث ندارد.



در شعر «اتل متل توتوله» وزن شعر ۴، ۳ است. بخش یا دوراق اول که چهار هجایی است، از دو پایه یا کلمه‌ی اتل متل تشکیل شده است که اگر به جای دو پایه از یک یا سه پایه نیز تشکیل می‌شد، باز در وزن شعر فرقی نمی‌کرد. اساس تعداد هجا در هر دوراق است که باید ثابت باشد.

دکتر امید طبیب‌زاده مهم‌ترین گام در تقطیع شعر عامیانه را در شناسایی پایه‌ها و دوراق‌ها می‌داند. همچنین، تعیین پایه‌ها در دوراق عامیانه را از طریق قرائت متداول شعر و مشخص کردن مکث‌های بلند و کوتاه میان هجاهای مصراع می‌داند.

واقعیت این است که شروع تقطیع شعر هجایی پایه است و بدون پایه اصولاً شعر وجود ندارد، ولی پایه اساس و بنیان تعیین وزن نیست. پایه یا همان کلمه در شعر وسیله‌ی کمکی تعیین وزن شعر است.

همان طور که ذکر می‌کند، در شعر عامیانه تعیین وزن از طریق قرائت متداول با مشخص کردن مکث‌های بلند و کوتاه میان هجاهای مصراع صورت می‌گیرد و این مکث‌ها فقط در انتهای کلمات است که در تقطیع دکتر طبیب‌زاده محل این مکث‌ها مشخص نیست و از وسط کلمه گرفته تا آخر کلمه متفاوت است.

در شعر عامیانه یا همان شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای، مهم تعیین وزن شعر و مکث بین پایه یا همان کلمه است. مکث‌های کوتاه در بین پایه‌ها یا همان کلمه‌ها قرار می‌گیرد، ولی مکث‌های بلند در فاصله‌ی بین دوراق‌ها یا همان بخش‌ها یا میزان‌ها واقع می‌شود. چون تعداد پایه‌ها در دوراق ثابت نیست، پس نمی‌توان مکث‌های کوتاه را معیار وزن قرار دارد و اصولاً باید از مکث‌های کوتاه صرف نظر کرد و موقع خواندن شعر تا آن‌جا که می‌توانیم مکث‌های کوتاه را

نشنیده بگیریم تا با مکث‌های بلند قاطی نکنیم. وجود مکث‌های بلند در بین دوراق‌ها یا همان بخش‌های مصراع شعر حتمی و صددرصد است و شعری وجود ندارد که این مکث‌های بلند را نداشته باشد.

تکیه نیز در بحث ما همانند مکث در بین پایه‌ها یا همان کلمه‌ها وجود دارد. در پایه‌ها یا کلمات بین دوراق‌ها یا همان بخش‌ها مصراع کوتاه است و در پایان دوراق‌ها شدید می‌شود، ولی تفاوت تکیه با وقفه در شعر در این است که وقفه بدون استثنا در پایان پایه و دوراق موجود است، ولی وجود تکیه صددرصد نیست و همان طور که بحث شد، احتمال دارد مکان تکیه از آخر کلمه تغییر کند و به اول یا وسط کلمه منتقل شود یا چند تکیه در یک کلمه موجود باشد. در تقطیع شعر، وزن شعر بر اساس دوراق است و با توجه به اینکه محل تکیه می‌تواند در هر هجایی از دوراق قرار گیرد، پس تکیه نمی‌تواند معیار صددرصد تعیین وزن این گونه شعر باشد، ولی وقفه یا همان مکث در انتهای دوراق همیشه وجود دارد؛ بنابراین، بر این اساس بهتر است به ترتیب اولویت الگوهای سازنده‌ی شعر اول کلمه‌ی «هجا» و بعد کلمه‌ی «وقفه» و در انتها کلمه‌ی «تکیه» ذکر شود و نام این گونه اشعار را هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای بنامیم.

دکتر امید طبیب‌زاده ذکر می‌کند که در شعر عامیانه هر پایه همواره خود یک هجای تکیه‌بر است یا به یک هجای تکیه‌بر ختم می‌شود، درحالی که محل تکیه در پایه‌های وزن انگلیسی پیش‌بینی‌ناپذیر است.

وی ادامه می‌دهد که ویژگی شعر عامیانه‌ی فارسی از حیث قابل پیش‌بینی بودن تکیه در پایه‌های آن سبب می‌شود که بتوان آن را به راحتی ضرب گرفت. همانند آهنگ جدول ضرب وزن اشعار عامیانه را نیز می‌توان با نوک انگشت ضرب گرفت و شعر زیر را مثال زده است:



ت ت تق تق	ت تق تق	ثریا لالا کرده
ت ت تق تق	ت تق تق	منو دیوونه کرده
ت ت تق تق	ت تق تق	ثریا برو گم شو
ت ت تق تق	ت تق تق	برو تاکسی سوار شو
ت ت تق تق	ت تق تق	اگه تاکسی گروه
ت ت تق تق	ت تق تق	اتوبوس یک قرونه

به نظر نگارنده، شعر فوق بر وزن هفت هجایی است و وزن شعر به صورت زیر است:

۴،۳	ثریا لالا کرده
۲،۵	منو دیوونه کرده
۴،۳	ثریا برو گم شو
۳،۴	برو تاکسی سوار شو
۳،۴	اگه تاکسی گروه
۴،۳	اتوبوس یک قرونه

با توجه به دوراق‌ها یا همان بخش‌های مصراع شعر هفت هجایی بر وزن ۳،۴ تعریف می‌شود و طبق فرمول [یک هجا ± = (مجموع هجاهای مصراع)] است. این فرمول برای مصراع به صورت $1 \pm (3, 4)$ است. مجموع هجای شعر هفت می‌شود و مقدار کل تغییرات در حد $1 \pm$ هجا در کل مصراع است. شش تا هشت هجا در مجموع هجاهای هر مصراع در شعر فوق است و این فرمول را برای هر بخش از دوراق مصراع نیز باید صادق باشد و فرمول دوراق‌ها به این صورت نوشته می‌شود: $2 - 4 = 3 \pm$ دوراق و $3 - 5 = 4 \pm$ دوراق. در مورد فرمول وزن هجایی در انتهای این بخش به طور کامل توضیح داده شده است. در مرحله‌ی بعدی تقطیع شعر را با پایه‌هایش به صورت زیر نشان می‌دهد:

اتل مثل توتوله	ت تق ت تق ت تق تق	-- -- -- --
گاو حسن چه جوره	تق ت تق ت تق تق	-- --- --
نه شیر داره نه پستون	ت تق ت تق ت تق تق	-- -- -- --
گاو شو بردن هندستون	ت ت ت تق ت تق تق	-- --- ---

در ادامه ذکر می‌کند، صرفاً با تقطیع پایه‌ها نمی‌توان تشابه وزنی را میان مصراع‌هایی که اجزای یک قطعه شعر را تشکیل می‌دهند و هم‌وزن هستند نشان داد. وزن مصراع‌های اول و سوم از حیث تقطیع پایه را مانند هم می‌داند، ولی دو مصراع دیگر را متفاوت می‌شمارد.

ایرادی که بر این تقطیع وارد است، در مرحله‌ی اول خطای تقطیع است، یا «گاو» در مصرع دوم به دو پایه جدا تفکیک شده است که «گا» را یک پایه مستقل دانسته و «و» را یک پایه دیگر جدا از هجای اول فرض کرده است. در مصرع چهارم «گاو» را یک پایه فرض کرده و از همدیگر جدا نکرده و این خطای تقطیع موجب شده است دکتر امید طبیب‌زاده بگوید از تقطیع پایه‌ها نمی‌توان تشابه وزنی را نشان داد. در صورتی که مجموع هجاهای پایه‌ها هستند که وزن شعر را مشخص می‌سازد. همان طور که قبلاً اشاره شد، صرف خود پایه اساس وزن شعر نیست، ولی پایه به عنوان ملاک فرعی وزن عمل می‌کند و ملاک اصلی تعداد هجاهای پایه‌های دوزاق است.

در شعر فوق، اگر پایه‌ها را بعد از پیدا کردن به عنوان فرعی و کمکی برای تقطیع در نظر بگیریم و به کمک پایه‌ها دوزاق‌ها را پیدا کنیم، وزن شعر به صورت زیر درمی‌آید:

۳،۴	--- -- --	اتل مثل توتوله
۳،۴	--- -- --	گاو حسن چه جوره



۳، ۴

- - | - || - | - | - نه شیر داره نه پستون

۳، ۵

- - - || - - | - - - گاوشو بردن هندستون

اگر مجموع هجاهای پایه‌های یک دوراق را در نظر بگیریم، وزن شعر فوق هفت هجایی ۳، ۴ است و طبق فرمول وزن شعر درست است. در موارد دیگری نیز به نظر نگارنده خطا وجود دارد. در مصرع دوم، «گاو» پایه و به عنوان هجای تکیه‌دار و در مصرع چهارم «گا» به عنوان یک هجای بی‌تکیه فرض شده است. اگر این موضوع صحت داشته باشد، پس باید قبول کنیم در زبان فارسی محل تکیه ثابت نیست و تکیه در آخر کلمه قرار ندارد و وجود تکیه‌ی کلمه ثابت نیز متغیر است، مانند کلمه‌ی «گاو». از طرفی، پس نمی‌توان وزن این گونه اشعار را هجایی تکیه‌ای فرض کرد؛ چون محل تکیه متغیر است. مورد بعدی در آخر تمام مصراع فوق دو هجای آخر تکیه‌بر است. اگر باز صحت این موضوع مورد قبول باشد، باید قبول داشته باشیم که در کلمات فارسی بیشتر از یک هجای تکیه‌بر وجود دارد و در این صورت باز وزن هجایی تکیه‌ای را زیر سؤال می‌برد؛ چون موقع تقطیع کدام تکیه پایه تقطیع انتخاب می‌شود. علامت «تق» که نشانه‌ی تکیه است، در یک پایه بیش از یک مورد است.

یا در شعر قبلی «ثریا لالا کرده» کلمه‌ی «لالا» را بدون تکیه در نظر گرفته است. مورد دیگر در تمام موارد سه هجای آخر را به دو پایه تقسیم کرده، در صورتی که در تمام موارد یک پایه است؛ چون از یک کلمه تشکیل شده و هر کلمه خود یک پایه است و یک کلمه قابل تفکیک به دو کلمه نیست.

نگارنده در توضیحات پایه‌های یک دوراق را از همدیگر جدا نکرده است. در ادامه وزن شعر عامیانه‌ی دکتر امید طبیب‌زاده، انواع پایه‌ها را توضیح می‌دهد. کوچک‌ترین پایه در شعر عامیانه را تک هجایی و بزرگ‌ترین پایه را

شامل شش و به‌ندرت هفت هجا می‌داند و هر کدام را به شرح ذیل معرفی می‌کند.

پایه تک هجایی را این گونه توضیح می‌دهد:

پایه تک هجایی را مرکب از فقط یک هجا می‌داند و این پایه می‌تواند آغاز، میان و پایان مصراع قرار گیرد و مثال می‌آورد که پایه نخست و انتهایی دو مصراع زیر تک هجایی است:

از باغ گل گذشتیم - | - - | - - - | -
 خیمه زدیم نشستیم - | - - | - - - | -

یا پایه سوم در مصراع زیر تک هجایی است:

اتل متل متل متل - - | - - | - - | - - -

مشکلی که در اینجا وجود دارد، همان طور که قبلاً نیز ذکر شد، تعریف پایه در وزن است. تعریف دکتر امید طبیب‌زاده از پایه به‌درستی معلوم نیست و مفهومش گنگ است. پایه در وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای کلمه است و هر کلمه می‌تواند از یک هجا تا چندین را شامل شود.

در مصراع اول «از» به عنوان یک پایه محسوب شده است و «گذشتیم» شامل سه هجا است که «گذش» به عنوان یک پایه دو هجایی و «تیم» به عنوان یک پایه یک هجایی منظور شده است و در مصراع دوم «خیمه» به دو هجای جداگانه که هجای اول به عنوان یک پایه مستقل محسوب شده و هجای دوم به کلمه‌ی «زدیم» اضافه شده و «نشستیم» مانند «گذشتیم» جدا شده است. وی دلیلی بر جدا کردن یک کلمه به دو پایه جداگانه یا اتصال یک هجا



از یک کلمه به کلمه‌ی دیگر را توضیح نمی‌دهد. در کل، تعریف جامعی از پایه ارائه نداده است. این گونه جداسازی کلمات جز سردرگمی حاصلی بر علاقه‌مندان یادگیر این وزن ندارد. به نظر نگارنده، تنها راه گریز از این بحران پیچیده‌ی نامعلوم طبق وزن هجایی شعر ترکی که می‌توان گفت که سال‌ها و قرن‌ها سابقه دارد، کلمه را به عنوان پایه قرار دهیم و غیر از این هیچ توضیح منطقی و آموزشی برای این گونه تقسیم‌بندی وجود ندارد.

طبق توضیح نگارنده پایه‌ها به شکل زیر نوشته می‌شود:

از باغ گل گذشتیم - - - | - | - - | -

خیمه زدیم نشستیم - - - | - - | - -

اتل مثل تول مثل - - | - | - - | - -

در این شعر، فقط سه پایه تک هجایی وجود دارد که شامل «داز»، «گل» و «تول» است. پایه دو هجایی «باغ»، «خیمه»، «زدیم»، «اتل»، «مثل» و «مثل» است و پایه سه هجایی «گذشتیم» و «نشستیم» هستند.

تعداد پایه در دوراق قانون خاصی ندارد. فقط هجاهای پایه‌های یک دوراق باید از تعداد هجاهای تعریف شده برای آن بخش بیشتر یا کمتر نباشد.

در ادامه به پایه‌های دو هجایی تا چهار هجایی اشاره می‌کند. در مورد پایه‌های چهار هجایی می‌نویسد که پایه چهار هجایی تقریباً هیچ کاربردی در شعر عامیانه ندارد و به ضرورت وزن به عنوان گونه‌ای از پایه سه هجایی به کار می‌رود پایه پنج هجایی را مستقل و بیشتر به عنوان چهار هجایی استفاده می‌شود. پایه شش و بیشتر را همواره به ضرورت وزن به عنوان دوراق‌های چهار

هجایی در نظر گرفته است و برای هر کدام مثالی زده است که مورد قبول نگارنده نیست.

در مورد پایه این توضیح لازم است که اگر کلمه به عنوان پایه وزن در نظر گرفته شود، تقسیم کلمه به چند قسمت مورد قبول نیست یا جدا کردن یک هجا از کلمه و چسباندن به کلمه‌ی دیگر صحیح نیست و در وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ی کلمه قابل جدا شدن یا کوچک شدن نیست. از طرفی می‌گوید پایه چهار هجایی هیچ کاربردی ندارد، ولی پایه‌ای پنج، شش و بیشتر را به عنوان پایه چهار هجایی مورد استفاده قرار می‌دهد.

دوراق یا بخش در وزن

دکتر طبیب‌زاده در مورد دوراق می‌گوید که برای تعیین پایه‌ها چاره‌ای جز استفاده از گوش و ضرب گرفتن آهنگ یا ریتم شعر ندارد، اما قواعد تشکیل دوراق‌ها ساده‌تر و روشن‌تر از قواعد تشکیل پایه‌ها می‌داند. اضافه می‌کند، اگر پایه‌های شعری عامیانه را به درستی تقطیع کنیم، با استفاده از چند قاعده کلی به سادگی می‌توان شعر را به دوراق‌هایش تقطیع کرد و در آخر می‌گوید که وزن شعر را از طریق تکرار دوراق‌ها می‌توان نشان داد، نه پایه‌ها.

باز مشکلی که در تعیین دوراق در روش دکتر امید طبیب‌زاده وجود دارد، اساس تعیین دوراق باز می‌گردد به پایه‌ها و متأسفانه تعریف دقیق و قانون کاملاً واضحی برای پایه ذکر نکرده است. از طرفی، در تعیین پایه‌ها ذکر می‌کند که چاره‌ای جز استفاده از گوش و ضرب گرفتن آهنگ یا ریتم شعر وجود ندارد. ولی در توضیح پایه‌ها قسمت اول یا آخر کلمه را جدا می‌کند و به عنوان پایه



در نظر می‌گیرد. در ضرب گرفتن امکان جدا کردن یک کلمه وجود ندارد و نمی‌شود یک کلمه را در دو ضرب جدا از هم در نظر گرفت.

در ادامه، قواعد تقطیع دوراق‌ها را در چهار اصل خلاصه می‌کند.

قاعده اول: مرز دوراق را همواره با مرز پایه منطبق دانسته است. یعنی هر جا دوراقی آغاز شود، پایه‌ای نیز آغاز می‌شود و هر جا دوراقی پایان یابد، پایه‌ای نیز به پایان می‌رسد. البته عکس اصل فوق را لزوماً صحیح ندانسته و می‌گوید در بسیاری موارد مرز پایه منطبق با مرز دوراق نیست.

قاعده دوم: هر پایه سه هجایی یا بیشتر را در آغاز مصراع، خود لزوماً یک دوراق می‌داند.

قاعده سوم: تعداد هجاهای هر دوراق، جز در مورد دوراق‌های پنج هجایی که خود یک پایه هم هستند، هیچ‌گاه بیشتر از چهار تا نمی‌داند.

قاعده چهارم: هر پایه سه هجایی یا بیشتر پس از مرز دوراق را لزوماً یک دوراق می‌داند و در آخر متذکر می‌شود که با تقطیع مصراع‌های هر قطعه شعر به پایه‌ها، نمی‌توان اساس وزن را در شعر نمایش داد، اما با تقطیع مصراع‌ها به دوراق‌ها، به راحتی می‌توان علت موزون بودن شعر را نمایش داد.

به نظر نگارنده، شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای بر اساس پنج اصل زیر بنا شده است:

۱. هجا که واحد اولیه شعر را تشکیل می‌دهد و تعداد هجا باید در هر مصراع مساوی باشد.

۲. کلمه را می‌شود پایه نیز نام‌گذاری کرد، ولی کلمه قابل تفکیک نیست.

۳. بخش یا میزان یا دوراق که واحد وزنی را تشکیل می‌دهد.

۴. تکیه که در اکثریت موارد در هجای آخر کلمه وجود دارد و دو نوع است، تکیه‌ی ضعیف و قوی.
۵. وقفه بدون استثنا در بین پایه‌ها و دوقاق‌ها وجود دارد و دو نوع است، وقفه کوتاه و وقفه بلند.

روش تعیین وزن و دوقاق از نظر نگارنده:

۱. نخستین قدم شمردن تعداد هجاهای همه مصراع‌های یک شعر است. بعد از شمردن تمام مصراع‌های شعر تعداد میانگین هجایی که بیشترین تعداد را دارد به عنوان پایه وزن شعر در نظر گرفته می‌شود. مثلاً، اگر یک شعر ده مصراعی در پنج مصراع آن تعداد هجاهای مصراع هشت عدد باشد و در سه مصراع فقط هجا نه عدد باشد و در دو مصراع تعداد هجا هفت عدد باشد، وزن هجای شعر فوق هشت هجایی در نظر گرفته می‌شود؛ چون بیشترین تعداد را شامل می‌شود.
۲. مرحله‌ی دوم مشخص کردن پایه‌های مصراع است. پایه در شعر هجایی متشکل از کلمه است که تعداد کلمه‌ها و هجاهای هر کلمه مشخص می‌شود.
۳. با کمک پایه‌ها یا همان کلمات بررسی می‌شود که کلمات اکثراً در چندمین هجا تمام می‌شوند. به فرض، در وزن هفت هجایی یا بخش‌ها یا دوقاق‌های (۳، ۴) کلمات در هجای چهارم تمام می‌شود و بخش چهار هجایی احتمال دارد شامل یک کلمه‌ی چهار هجایی یا دو کلمه‌ی دو هجایی یا شامل یک کلمه‌ی سه هجایی و یک کلمه‌ی یک هجایی و ترکیب‌های مختلفی باشد، ولی در تمام مصراع‌ها کلمات باید در هجای چهارم تمام شود. از مشخص کردن هجای کلمات و مقایسه‌ی مصراع‌های مختلف معلوم می‌شود که در

کدام هجا از مصراع کلمات پایان می‌یابد. هجای پایانی مشترک کلمات در مصراع تعیین‌کننده‌ی بخش‌های مصراع است.

۴. مرحله‌ی بعدی دقت در محل تکیه در مصراع است. همان طور که قبلاً ذکر شد، تکیه در زبان فارسی اکثراً در آخر کلمه قرار می‌گیرد، ولی این صددرصد نیست. گفتیم مصراع متشکل از کلمه است و هر کلمه‌ای تکیه دارد. این کاملاً درست است، ولی تکیه در هر بخش یا دوراق را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد و از این تقسیم‌بندی می‌شود تکیه‌ی اصلی را تشخیص و ملاک تقطیع شعر قرار داد.

تکیه‌ی داخل بخش یا دوراق بر دو نوع تقسیم می‌شود:

۱. تکیه‌ی ضعیف،

۲. تکیه‌ی قوی.

تکیه‌ی ضعیف معمولاً در کلمات اول تا کلمه‌ی ماقبل آخر دوراق قرار می‌گیرد و به فرض، اگر یک دوراق شامل چهار پایه باشد، تکیه‌ی ضعیف در سه پایه اول دوراق قرار دارد و اگر شامل سه پایه باشد، دو پایه اول تکیه‌ی ضعیف دارد و اگر شامل دو پایه باشد، فقط پایه اول تکیه‌ی ضعیف دارد و اگر دوراق فقط شامل یک پایه باشد، چون تک پایه دوراق به عنوان پایه آخر حساب می‌شود، پس دوراق مذکور فاقد تکیه‌ی ضعیف خواهد بود.

تکیه‌ی قوی در آخرین کلمه‌ی هر بخش یا همان دوراق است که قوی‌تر از تکیه‌های کلمات قبل بیان می‌شود. لازم به ذکر است که اگر کلمه‌ای دو تکیه داشته باشد، تکیه‌ی آخر به عنوان تکیه‌ی اصلی در نظر گرفته می‌شود.

۵. آخرین مرحله و اساسی‌ترین ملاک تشخیص وزن شعر وقفه است. وقفه نیز مانند تکیه بر دو نوع است:

۱. وقفه‌ی کوتاه،

۲. وقفه‌ی بلند.

وقفه‌ی کوتاه در بین کلمات یک دوراق قبل از کلمه‌ی آخر دوراق واقع و شبیه تکیه‌ی ضعیف است. وقفه‌ی قوی زمان طولانی‌تری از وقفه‌ی کوتاه دارد و در آخر کلمه‌ی دوراق قرار می‌گیرد.

برخلاف تکیه که احتمال جابه‌جایی وجود دارد، در وقفه احتمال جابه‌جایی وجود ندارد و تا کلمه تمام نشود، هیچ وقفه‌ای به‌وجود نمی‌آید و این قانون شامل هر دو وقفه‌ی کوتاه و بلند است.

نکات دیگر وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۱. تلفظ مهم است یا نگارش

در وزن هجا نوشتار مهم نیست و تلفظ مهم است. هر حرفی که نوشته شود، ولی خوانده نشود، به عنوان هجا حساب نمی‌شود و تمام علائم و حرکات زبان فارسی به صورت یک هجا تلفظ و به عنوان یک هجا محسوب می‌شود؛ مانند تنوین، حمزه، کسره اضافی و تشدید. در این مورد توضیح کامل‌تری داده خواهد شد.

۲. ردیف و قافیه

قوانین مربوط به ردیف و قافیه که در وزن عروض وجود دارد شامل وزن هجایی نیز می‌شود. شاید عده‌ای تصور کنند قوانینی به غیر از وزن هجا بقیه‌ی موارد را وزن هجایی از وزن عروض عاریه گرفته است، ولی این موضوع کاملاً برعکس است. قبل از اینکه وزن عروض از زبان عربی به کشور ایران وارد شود، وزن شعر



فارسی هجایی بوده و در شعرهای قبل اسلام وزن هجایی قافیه، ردیف و سایر موارد قوانین شعر وجود داشته است.

۳. تشدید

تشدید در وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای به عنوان یک هجا محسوب می‌شود و هر جا از شعر به تشدید برخورد کردیم باید به عنوان یک هجای مستقل محسوب شود. یعنی حرف تشدیددار دو هجا محسوب می‌شود.

۴. کسره اضافی

کسره اضافی در هر عبارت از مصرع باید به عنوان یک هجای مستقل حساب شود. مثال:

تو دخترِ نازِ منی ثمره‌ی سازِ منی

۵. تنوین

تنوین نیز مانند تشدید و کسره اضافی به عنوان یک هجای واحد و مستقل در وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای حساب می‌شود.

۶. هجای کشیده

در وزن عروض هجایی کشیده به عنوان دو هجا حساب می‌شود، ولی در وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای هجای کشیده به عنوان یک هجا حساب می‌شود و تفاوتی بین هجای کوتاه، بلند و کشیده در وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای وجود ندارد و همه به عنوان یک هجا حساب می‌شود. مثال:

خواست که او کاشت کند دیگران برداشت کند

«شعر از نگارنده»

۷. وقفه و تکیه‌ی اصلی

در مورد وقفه و تکیه‌ی اصلی بحث شد، ولی به علت اهمیت موضوع در اینجا مجدداً به توضیح بیشتری نیاز است. همان طور که می‌دانید، وقتی در جمله نیاز به مکث کوتاه باشد، از علامت ویرگول «،» استفاده می‌شود. علامت ویرگول «،» در واقع معادل وقفه‌ی کوتاه حساب می‌شود. برای مکث بلندتر از نشانه‌ی نقطه ویرگول «؛» استفاده می‌شود که وقفه‌ی بلند یا اصلی معادل نقطه ویرگول «؛» فرض می‌شود که وقفه‌ای بین ویرگول «،» و نقطه «.» است.

در وقفه‌ی اصلی یا بلند چون زمان بیشتری از وقفه‌ی فرعی وجود دارد؛ بنابراین، فاصله‌ی زمانی اجازه می‌دهد که وقفه‌ی بیشتری در آخر کلمه ایجاد شود و تکیه‌ی اصلی یا قوی با فشار بیشتری به آخر کلمه در انتهای بخش یا دوراق وارد کند. شرط اینکه تکیه در آخر کلمه‌ی قسمت پایانی دوراق واقع شده باشد.

۸. وقفه‌ها و تکیه‌های فرعی

شناخت وقفه و تکیه‌ی فرعی با اصلی در مشخص کردن بخش‌های مصراع خیلی اهمیت دارد و در آهنگین خواندن شعر کمک زیادی برای تشخیص تکیه و وقفه‌ی فرعی از اصلی می‌کند. همان طور که نام فرعی دارد، پس از اصلی ضعیف است و موقع خواندن شعر طول وقفه و شدت کشش و تأکید کمتر از وقفه و تکیه‌ی اصلی است.

در مثال زیر، شعر با مصراع هشت هجایی در بخش اول بعد از انتهای «تو» و در بخش دوم در انتهای «ناز» وقفه و تکیه‌ی فرعی وجود دارد.

تو دختر ناز منی ثمره‌ی ساز منی

در مصراع دوم، در بخش اول وقفه و تکیه‌ی فرعی داخل بخش وجود ندارد؛ چون از یک کلمه‌ی چهار هجایی تشکیل شده و در بخش دوم وقفه و تکیه‌ی فرعی در آخر کلمه‌ی «ساز» واقع شده است. تکیه و وقفه‌ی اصلی در مصراع اول در انتهای کلمه‌ی «دختر» و «منی» در مصراع دوم در انتهای «ثمره‌ی» و «منی» واقع شده است.

۹. اختیارات شاعری

در اختیارات شاعری منظور این نیست که یک شاعر به فرض در یک شعر ده بیتی در وزن ۳، ۴ از هشت شکل موجود وزن استفاده کند، بلکه پایه و اساس وزن ۳، ۴ است. اگر شاعر در جایی کلماتی پیدا کند که یک هجا با وزن ۳، ۴ تفاوت داشته باشد و این وزن در بین این هشت شکل اختیارات شاعر موجود بود، بتواند با دست باز شعر خود را بگوید.

هرچه استفاده از این اختیارات شاعری کمتر باشد، شعر دلنشین‌تر و آهنگین‌تر است. اگر اختیارات شاعری در بخش آخر مصراع باشد، خیلی بهتر است. این موضوع به‌خصوص وزن‌هایی را شامل می‌شود که هر مصراع بیش از دو بخش دارد.

از طرفی، هرچه تعداد هجای یک شعر بیشتر باشد، اختیارات شاعری زیاد به چشم نمی‌آید و هرچه تعداد هجا کمتر باشد، اختیارات شاعری بیشتر به چشم می‌آید و تعادل وزن شعر را به هم می‌زند.

به فرض در یک شعر سه هجایی، اگر یک هجا کم یا زیاد شود، سریعاً به چشم می‌آید، ولی در یک شعر ۱۵ هجایی اضافه یا کم شدن یک هجا چندان قابل لمس نیست.

همانند وزن عروض وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای نیز دارای اختیارات شاعری است که مواردی در ذیل ذکر می‌شود.

وزن انتخابی یک شعر هفت هجایی با تقسیمات ۴، ۳ است. یعنی این شعر شامل دو بخش است، بخش اول چهار هجایی و بخش دوم سه هجایی است.

۱۰. تفاوت «از» با «ز» و «در، بر» با «به» و بقیه کلمات و حروف مشابه، «ز» و «به» معمولاً در اول یا وسط یک دوزاق می‌آید تا وقفه‌ی کوتاه ایجاد کند ولی «از» و «بر» معمولاً در آخر دوزاق می‌آید تا با دوزاق بعدی وقفه‌ی بلندی ایجاد کند.

۱۱. مصوت‌های بلند «آ، او، ای» برای بهتر ایجاد کردن وقفه‌ی بلند معمولاً در آخر بین دو دوزاق قرار می‌گیرند و بهترین حالت برای پایان دوزاق استفاده از مصوت‌های بلند است.

۱۲. معمولاً شروع دوزاق با حروف صامت و مصوت کوتاه است و بقیه حروف تا پایان دوزاق بهتر است از صامتها و مصوت‌های کوتاه استفاده شود.

۱۳. حرف آخر دوزاق پایانی هر مصرع می‌تواند از حروف مصوت یا صامت باشد، چون بعد از دوزاق آخر مصرع تمام می‌شود و پایان مصرع خودش وقفه-ای کامل است.

۱۴. در پایان دوزاق‌های بجز دوزاق آخر مصرع اگر با مصوت‌های بلند تمام نشود، حروف آخر دوزاق به دو شکل دیگر خاتمه می‌یابد، یا به یک صامت ساکن ختم می‌شود و یا به یک صامت + یک مصوت کوتاه ختم می‌شود.



قوانین

الف) قانون جابه‌جایی یک بخش مجاور از تقسیم‌بندی مصرع:

حالت پایه	بخش اول	بخش دوم	حالت جابه‌جایی	بخش اول	بخش دوم
۳، ۴	۴	۳	۴، ۳	۳	۴

منظور از یک بخش این است که اگر در یک مصراع به جای دو بخش شامل چند بخش بود، فقط جابه‌جایی یک بخش و آن هم با بخش مجاور امکان دارد. مثلاً، وزن ۱۲ هجایی با تقسیم‌بندی ۵، ۴، ۳ است. ما اجازه داریم فقط یک بخش را جابه‌جا کنیم و محل جابه‌جایی نیز بهتر است در کنار هم باشد. یعنی می‌توانیم بخش ۵ را با ۴ یا ۴ را با ۳ جابه‌جا کنیم، ولی نمی‌توانیم ۵ را با ۳ جابه‌جا کنیم و هم‌زمان در یک مصراع بیش از یک جابه‌جایی داشته باشیم.

ب) قانون اضافه کردن یک هجا

شامل سه قسمت است:

(A) اضافه کردن یک هجا به هر دو مصراع از یک بیت.

(B) اضافه کردن یک هجا به مصراع اول بیت.

(C) اضافه کردن یک هجا به مصراع دوم بیت.

حالت A: اضافه کردن یک هجا به هر دو مصراع از یک بیت.

حالت پایه	مصراع اول بیت	مصراع دوم بیت
۴، ۳	۴، ۴	۴، ۴
۴، ۳	۵، ۳	۵، ۳

حالت B: اضافه کردن یک هجا به مصراع اول بیت.

مصراع دوم بیت	مصراع اول بیت	حالت پایه
۴،۳	۴، <u>۴</u>	۴،۳
۴،۳	<u>۵</u> ،۳	۴،۳

حالت C: مانند حالت B است. جای مصراع اول بیت با مصراع دوم بیت عوض می‌شود. جابه‌جایی در دو حالت انجام می‌شود.

(پ) قانون کم کردن یک هجا

(A) کم کردن یک هجا از هر دو مصراع از یک بیت.

(B) کم کردن یک هجا از مصراع اول بیت.

(C) کم کردن یک هجا از مصراع دوم بیت.

حالت A: کم کردن یک هجا از هر دو مصراع از یک بیت.

مصراع دوم بیت	مصراع اول بیت	حالت پایه
۴، <u>۲</u>	۴، <u>۲</u>	۴،۳
<u>۳</u> ،۳	<u>۳</u> ،۳	۴،۳

حالت B: کم کردن یک هجا از مصراع اول بیت.

مصراع دوم بیت	مصراع اول بیت	حالت پایه
۴،۳ (حالت ثابت)	۴، <u>۲</u>	۴،۳
۴،۳ (حالت ثابت)	<u>۳</u> ،۳	۴،۳



حالت C: کم کردن یک هجا از مصراع دوم یک بیت.

مصراع اول بیت	مصراع دوم بیت	حالت پایه
۴، ۳ (حالت ثابت)	۴، ۲	۴، ۳
۴، ۳ (حالت ثابت)	۳، ۳	۴، ۳

در بررسی حدود اختیارات شاعری وزن هجایی امکان نوشتن فرمول ریاضی وجود دارد و به شرح زیر است.

هجا $1 \pm =$ اندازه معین تغییرات هجایی یک مصرع

یعنی تغییرات تعداد هجاهای یک مصرع طبق حدود اختیارات شاعری $1 \pm$ هجا است. در مثال قبلی پایه $(4+3)$ بود و مقدار تغییرات $1 \pm = (3+4)$ است و اگر تعداد هجای یک مصرع بیشتر از این مقدار تغییر کند، آن شعر از نظر قواعد وزن هجایی دچار اشکال است.

نکته: تغییرات $1 \pm =$ هجا باید طبق قواعد ذکر شده باشد و اگر این مقدار تغییر خارج از قواعد ذکر باشد، صحیح نیست و اندازه‌ی تغییرات هر بخش نیز باز تابع همین قانون است. یعنی (1 ± 4) هجا و (1 ± 3) هجا است و کل تغییرات باید $1 \pm (4,3)$ باید باشد. شاید سؤالی که علاقه‌مندان داشته باشند این است که چرا تغییرات هجا در حد $1 \pm$ است که سؤال خوبی است.

وقتی محدوده تغییرات در حد $1 \pm$ باشد، یعنی در مصراع محدوده‌ی تغییرات در حد دو هجا می‌شود و تغییر در دو هجا زمانی به چشم نمی‌آید که تعداد هجای مصراع زیاد باشد. چون اگر تعداد هجای مصراع کم باشد، دو هجا سریعاً خود را نشان می‌دهد و وزنه‌ی شعر را به هم می‌زند. حال اگر ما تغییرات را $2 \pm$ یا $3 \pm$ در نظر بگیریم، محدوده‌ی تغییرات از دو هجا به چهار هجا یا شش هجا تغییر خواهد کرد و این محدوده تغییرات کاملاً به چشم می‌آید و

وزنه‌ی شعر که همانند ترازو است به هم می‌خورد. بنابراین، بهترین شعر از لحاظ تعداد هجا شعری است که در تمام مصراع‌ها تعداد مصراع هجای مساوی داشته باشد یا کمترین تغییر را شامل شود.

جدول حدود تغییرات اختیارات شاعری در وزن هجایی:

مصراع دوم بیت	مصراع اول بیت	حالت پایه
۴،۳	۴،۳	۴+۳
۳،۴	۳،۴	جابه‌جایی دو بخش ۴+۳ در هر دو مصراع یکسان است.
۳،۴ (حالت جابه‌جا)	۴،۳ (حالت ثابت)	جابه‌جایی در مصراع اول نداریم، ولی در مصراع دوم بیت است.
۴،۳ (حالت ثابت)	۳،۴ (حالت جابه‌جا)	جابه‌جایی در مصراع اول داریم، ولی در مصراع دوم بیت نیست.
۴،۴	۴،۴	اضافه کردن یک هجا به هر دو مصراع از یک بیت.
۵،۳	۵،۳	
۴،۳ (حالت ثابت)	۴،۴	اضافه کردن یک هجا به مصراع اول از یک بیت.
۴،۳ (حالت ثابت)	۵،۳	
۴،۴	۴،۳ (حالت ثابت)	اضافه کردن یک هجا به مصراع دوم از یک بیت.
۵،۳	۴،۳ (حالت ثابت)	
۳،۳	۳،۳	کم کردن یک هجا از هر دو مصراع از یک بیت.
۴،۲	۴،۲	
۴،۳ (حالت ثابت)	۴،۲	کم کردن یک هجا از مصراع اول از یک بیت.
۴،۳ (حالت ثابت)	۴،۳	
۴،۲	۴،۳ (حالت ثابت)	کم کردن یک هجا از مصراع دوم از یک بیت.
۳،۳	۴،۳ (حالت ثابت)	

فصل چهاردهم: تکیه

در مورد نام‌گذاری شعر هجایی تکیه‌ای محققان اتفاق نظر ندارند و به نظر نگارنده بهتر است به نام شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای نام‌گذاری شود. دکتر امید طبیب‌زاده معتقد است که محل تکیه در زبان فارسی در آخر کلمه قرار دارد و تقسیم‌بندی وزن هجایی تکیه‌ای برای تکیه‌های آخر کلمات است. نظر نگارنده با ایشان فرق می‌کند و معتقدم که تکیه همیشه در آخر کلمات قرار نمی‌گیرد. برای تأیید این نظریه نیاز به توضیح بیشتر و آوردن نظریه‌ی سایر صاحب نظران ادبیات فارسی است که در اینجا نظر چهار نفر ذکر می‌شود.

نظریه‌ی اول مربوط به دکتر پرویز ناتل خانلری است که در کتاب

وزن شعر فارسی در مورد تکیه‌ی کلمات این گونه توضیح می‌دهد. وقتی که کلمه یا عبارتی را تلفظ می‌کنیم، همه‌ی هجاهایی که در آن هست به یک درجه از وضوح و برجستگی ادا نمی‌شود، بلکه یک یا چند هجا برجسته‌تر است. همین برجستگی خاص یکی از اجزای کلمه در یک سلسله اصوات ملفوظ

موجب می‌شود که حدود و فواصل هجاها را تشخیص بدهیم و هریک از کلمات جمله را جداگانه ادراک کنیم.

برای توضیح این معنی مثالی لازم است. در فارسی وقتی می‌گوییم «از سرگذشت»، به حسب آنکه هجای سر را با برجستگی یا بی‌آن ادا کنیم، تقسیم اصوات این عبارت به کلمات تغییر می‌پذیرد و به تبع آن معنی عبارت نیز مختلف می‌شود. اگر در تلفظ به هجای سر برجستگی بدهیم، این هجا کلمه‌ی مستقلی ادراک می‌شود و اگر آن را بی‌این برجستگی ادا کنیم، جزء کلمه‌ی بعد به شمار می‌آید و مجموع هجاهای «سر- گ- ذش- ت» کلمه‌ی واحد شمرده شده و معنی واحدی از آن ادراک می‌شود.

این صفت خاص بعضی از هجاها را که موجب انفکاک اجزای کلام از یکدیگر است، در فارسی تکیه‌ی کلمه یا به اختصار تکیه^۱ می‌خوانیم.

ماهیت تکیه

تکیه ممکن است نتیجه‌ی فشار نفس باشد، یعنی هنگام تلفظ چند هجای متوالی در ادای یکی از آنها نفس با شدت بیشتری خارج شود؛ در این حال، تکیه را تکیه‌ی شدت^۲ می‌خوانند. در این مورد چون عامل اصلی نفس است، اصطلاح تکیه‌ی نفس^۳ نیز به کار می‌رود.

-
1. Accent du mot
 2. Accent d'intensité, Streess
 3. Accent expiratoire



همچنین، ممکن است تکیه نتیجه‌ی ارتفاع صوت باشد. یعنی در تلفظ یکی از هجاها صوت زیرتر شود. این نوع را تکیه‌ی ارتفاع^۱ یا تکیه‌ی موسیقی^۲ می‌خوانند.

اکنون باید دید پژوهشگرانی که به عربی و فارسی درباره‌ی قواعد زبان دری بحث کرده‌اند و هیچ‌یک متعرض این معنی نشده و به تأثیری که تکیه در صرف فارسی دارد توجه نکرده‌اند. به این سبب نیز در این دو زبان حتی اصطلاحی برای بیان این خاصیت هجاها وجود نداشته است (اصطلاح تکیه را نخستین بار دکتر پرویز نائل خانلری در تحقیق/انتقادی در عروض فارسی وضع کرده و به کار برده است).

اما دانشمندان اروپایی که از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به مطالعه و بحث در صرف و نحو فارسی پرداخته‌اند به این نکته توجه کرده و درباره‌ی آن مطالبی نوشته‌اند. تا آنجا که نویسندگی این سطور اطلاع دارد، نخستین بار اسکندر خودزکو در صرف و نحو فارسی خود فصل مختصری به این بحث اختصاص داد.^۳ پس از او، زامن و ژوکوفسکی در دستور زبان که به آلمانی تألیف کردند، بحثی درباره‌ی تکیه و موضع آن در کلمات فارسی آوردند.^۴ این دانشمندان در کلمات فارسی یک تکیه‌ی اصلی و یک تکیه‌ی ثانوی یا فرعی تشخیص دادند و

-
1. Accent de hauteur
 2. Accent musical
 3. Chodzko, Gramaire, *Persane on Principes de l'Iranien moderne*, Paris, 1852, p. 182-185.
 4. Carl Slemenn; V. Shukovski, *Persische Grammatik mit Litteratur, Chrestomathis und Glossar*, Berlin, 1889, §8. B.

اگرچه صریحاً درباره‌ی ماهیت تکیه‌ی فارسی چیزی نوشته‌اند، از بیان ایشان به‌خوبی آشکار است که آن را «تکیه‌ی شدت» شمرده‌اند.

آنتوان میه زبان‌شناس معروف فرانسوی در رساله‌ای به‌عنوان صرف و تکیه‌ی شدت در پارسی تصریح کرده است که «مراد از تکیه در اینجا فقط تکیه‌ی شدت است و آن به‌کلی از آهنگ (ton) هند و اروپایی که عبارت از ارتفاع صوت بوده است جداست».^۱

روبر گوتوی شاگرد دانشمند آنتوان میه نیز در دنباله‌ی تحقیقات استاد خود چند مقاله درباره‌ی تکیه‌ی کلمات فارسی منتشر کرد و او نیز همه جا تصریح می‌کند که در فارسی از قدیم‌ترین زمان تا امروز همیشه تکیه عبارت از شدت صوت بوده و با تکیه‌ی کلمه در زبان‌های سنسکریت و یونانی که از زیری یا ارتفاع صوت حاصل می‌شده به‌کلی متمایز بوده است.^۲

اینکه تکیه‌ی کلمه در ایران باستان (که دو شعبه‌ی آن یعنی پارسی هخامنشی و اوستایی را می‌شناسیم) از چه نوع بوده است، اینجا مورد بحث نیست. اما درباره‌ی تکیه‌ی فارسی امروز که نزد زبان‌شناسان اروپایی همه جا «تکیه‌ی شدت» (d'intensité Accent) خوانده شده است، دکتر پرویز ناتل خانلری خود در آزمایشگاه فونتیک پاریس تحقیقی دقیق به‌عمل آورده و حاصل آن را در رساله‌ای به زبان فرانسه نوشته که تحت طبع است.

1. A. Mellié, *l'aéclinaison et l'accent d'intensité en perse*, J.A, mars-avril 1900, pp. 254 et suite.

2. R. Gauthiot, *Del'accent d'intensité iranien*, MSL. txx 1e. fasc, 1916; *De la reduction de la finale nominale en iranien*, MSL. 2e fasc. 1916.



به موجب این تحقیق ثابت شده است که تکیه‌ی کلمه در فارسی امروز نتیجه‌ی شدت صوت نیست، بلکه به خلاف نظریه‌ی زبان‌شناسان اروپایی عامل «شدت» در آن بسیار ضعیف است و در مقابل، عامل ارتفاع به وضوح تمام وجود دارد. یعنی همان صفت زبان‌های باستانی هند و اروپایی و از آن جمله سنسکریت و یونانی در فارسی امروز وجود دارد.^۱

نتیجه‌ای که از تحقیقات آزمایشگاهی مزبور به دست آمده، به اختصار از این قرار است:

۱. هجای تکیه‌دار، چه در آغاز و چه در پایان کلمه، همیشه شامل ارتفاع صوت است و این ارتفاع (یا زبری) نسبت به هجای بی‌تکیه میان ۹ و ۳ نیم‌پرده است.
۲. آهنگ (ton) از تکیه (Accent) جدا نیست. هر جا که تکیه هست، ارتفاع صوت بیشتر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدا از آن دیگر نمی‌توان یافت؛ بنابراین، می‌توان گفت تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است.
۳. تکیه‌ی فارسی هیچ با امتداد مربوط نیست. یعنی تکیه هم روی هجای کوتاه و هم روی هجای بلند ممکن است واقع شود.
۴. موضع تکیه روی یکی از هجاهای هر کلمه تابع ساختمان صرفی آن کلمه است. یعنی هر یک از انواع کلمه در محل معینی تکیه دارد و در موارد بسیار نوع صرفی دو کلمه که از حیث حروف با هم یکسان هستند، به حسب موضع تکیه تشخیص داده می‌شود.

1. P.N. Khanlari, *L'accdnt persan*, (Etudes expérimentales de phonétique persane).

موضع تکیه در کلمات فارسی

درباره‌ی تأثیر و دخالت تکیه در ساختمان صرفی کلمات فارسی تاکنون در این زبان بحثی نشده است و نخستین دکتر پرویز ناتل خانلری در تحقیق انتقادی در عروض فارسی^۱ از این مطلب ذکری به میان آورد.

چنان که گفته شد، زبان‌شناسان اروپایی این معنی را مورد تحقیق قرار داده‌اند و اخیراً نیز یکی از دانشمندان امریکایی طی مقاله‌ای در این باب بحث کرده است.

برای نمونه چند قاعده کلی در باره موضع تکیه در کلمات فارسی اینجا ذکر می‌شود:

۱- اسماء و صفات

اسم و صفت در حالات مجرد و فاعلی و مفعولی روی هجای آخری تکیه دارند و اگر کلمه یک هجایی باشد خود دارای تکیه است:

مرد. پسر. زن. حسن. رستم. فریدون. نیکو. خوب. بد. دانش.

مرد آمد پسر را گفت رستم یلی بود کار نیکو کن

کلمات ذیل مشمول این قاعده است: اسم جامد عام - اسم خاص - مصدر

- اسم مصدر «شینی» - اسم مصدر مختوم به «تار» - صفت مشبهه مختوم به

«ا» اسم فاعل (مختوم به «ان» و «دنده») - اسم مفعول - صفات جامد-

صفات مرکب (با تمام انواع آن) - اسماء مرکب (تمام انواع).



در حالت ندا یا خطاب - اگر بی واسطه حرف ندا اسم یا صفتی که به جای آن نشسته است منادی واقع شود تکه کلام از هجای آخری به هجای اول منتقل می‌گردد.

اگر حرف ندای (ای) بر سر کلمه درآید نیز همین حال واقع می‌شود. اگر کلمه به واسطه الف که به آخر آن افزوده می‌شود منادی قرار گیرد تکیه کلمه به جای اصلی خود می‌ماند.

در حالت اضافه - در این حالت حرف ساکنی که در آخر کلمه قرار دارد با حرکت زیر (که علامت اضافه است) ترکیب شده هجای دیگری تشکیل می‌دهد. این هجا همیشه بی تکیه است و تکیه روی هجای ماقبل آن قرار می‌گیرد:

مادر: مادر خوشخو.

در حالت نکره - این حالت نیز درست مانند حالت اضافه است. یعنی حرف ساکن آخر کلمه با پای نکره هجای دیگری می‌سازد که همیشه بی تکیه است. در دو حالت فوق اگر کلمه مختوم به هاء غیرملفوظ باشد یعنی به حرف متحرکی ختم شود یائی یا همزه‌ای به آن افزوده می‌شود و این حروف از حیث ترکیب با کسره و پای نکره همان حکم حرف ساکن آخر کلمه را دارد.

در حالت جمع - علامت‌های جمع «آن - ها» تکیه‌دار است. در جمع به «آن» مانند حالت نکره و اضافه حرف ساکن آخر کلمه به این جزء متصل می‌شود. اما به خلاف آن دو حالت در این مورد جزء اضافی دارای تکیه است و تکیه اصلی کلمه را جذب می‌کند.

در ماضی مطلق همهٔ صیغه‌ها جز مفرد غایب روی هجای ماقبل آخر تکیه دارند و در صیغهٔ مفرد غایب تکیه روی هجای آخری است مگر وقتی که باء زینت بر سر فعل درآید که در این حال در هر شش صیغه تکیه روی «ب» قرار می‌گیرد.

در ماضی استمراری تکیهٔ قوی روی حرف «می» واقع می‌شود.
در ماضی نقلی تکیه در تمام صیغه‌ها روی هجای آخر جزء اصلی فعل (اسم مفعول) قرار دارد: رفته‌ام.

در ماضی بعید دو تکیه وجود دارد که یکی روی هجای آخر اسم مفعول و دیگری روی هجای اول فعل معین «بودن» است: رفته بودم.

فعل مضارع اگر بی حرف استمرار (می) به کار رود تکیه روی هجای آخری آن است و اگر با «می» استعمال شود تکیهٔ قوی روی (می) قرار می‌گیرد:
روم - می‌روم.

امر اگر بی بای امر به کار رود تکیه روی هجای آخرین آن است: نشین - بنویس.

اگر با حرف امر «ب» استعمال شود تکیه بر «ب» خواهد بود: بنشین - بنویس.

در نهی و نفی همیشه تکیهٔ قوی روی حرف نهی «م» یا نفی «ن» است.
مستقبل دارای دو تکیه است: یکی روی هجای آخر کلمهٔ «خواهم» و دیگری روی هجای آخر فعلی که صرف می‌شود: خواهم نشست.



اگر حروف استفهام یک هجایی باشند (مانند که و چه و چون) دارای تکیه هستند و همیشه تکیه را محفوظ دارند.

اگر چند هجایی باشند تکیه یا روی جزء استفهامی یا روی هجای آخری است مانند (کدام - کجا).

اگر مرکب باشند جزء استفهامی تکیه دار است مانند (چرا - چه کس - چقدر).

۴- مبهمات

در مبهمات همان حکم اسماء و صفات جاری است.

۵- ضمائر

ضمائر منفصل در حکم اسم و صفت است. حکم ضمائر فاعلی ضمن بحث از افعال بیان شد. اما ضمائر متصل مفعولی و اضافه تکیه ندارند و جزء آخر کلمه با آن‌ها ترکیب شده هجای دیگری به وجود می‌آورد و تکیه به هجای ماقبل آن داده می‌شود: کلاهد - زدم (زد مرا).

۶- پیشاوندهای افعال

پیشاوندهایی که بر سر فعل درمی‌آیند همه دارای تکیه می‌باشند، اما اگر فعل مصدر مرخم باشد و از ترکیب آن با پیشاوند اسمی حاصل شود تابع قاعده اسماء خواهد بود و تکیه به هجای آخرین آن تعلق خواهد گرفت:

دانشمند درگذشت. درگذشتِ دانشمند

در کلمات ذیل که همه از حروف شمرده می‌شوند تکیه روی هجای اول قرار دارد:

ولیکن - لیکن - ولی - بلکه - بلی - آری - اما - مگر - اگر - شاید - هر - کس -

هرچند - باری - همان - همین

نکته ۱- بعضی کلمات عربی، چه آن‌ها که در محاوره عام وارد شده و چه آن‌ها که تنها در نوشته به کار می‌رود تکیه اصلی را حفظ کرده‌اند. و روی هجای اول تکیه دارند: یعنی، اعنی، الا، ایها

نکته ۲- قواعدی که اینجا درباره تکیه کلمات فارسی ذکر شد راجع به لهجه فصیح ادبی است که اکنون در تهران متداول است و نگارنده به دلایلی که اینجا مجال ذکر آن نیست گمان می‌کند که همیشه لهجه ادبی چنین بوده است. اما در لهجه‌های مختلف هر یک از شهرها و نواحی ایران از حیث موضع تکیه روی هجاهای کلمات اختلافاتی هست و قواعد مخصوص به خود دارد.

تأثیر تکیه در شعر فارسی

همچنان که قوام هجا به یکی از اجزاء آن است که حرف مصوت (Voyello) باشد قوام کلمه و جزء (یا فعل عروضی) نیز به هجای تکیه‌دار است، از این جاست که گفته‌اند تکیه جان کلمه است.

در بحث گذشته موضع تکیه‌ها را در انواع کلمات فارسی بیان کردیم. اکنون می‌گوییم: هر مصراع شعر فارسی مرکب از چند هجای کوتاه و بلند است که بر حسب نظمی خاص مرتب شده باشد. اما همه هجاهایی که در یک مصراع شعر هس از حیث کیفیت و نحوه تلفظ یکسان نیست. زیرا مصراع از کلمات تشکیل می‌شود و در هر کلمه یک هجای تکیه‌دار هست. بنابراین مجموع هجاهای یک مصراع را به دو دسته تکیه‌دار و بی‌تکیه تقسیم می‌توان کرد. گفتگو در این است که آیا هجاهای تکیه‌دار که در هر مصراع هست موضع معینی دارند و در تعیین محل آن‌ها هم نظمی مراعات می‌شود یا نه.

اگر به امثله عروضی یعنی مقیاس‌هایی که برای سنجیدن اوزان شعر وضع کرده‌اند مراجعه کنیم می‌بینیم که میزان هر مصراع به اجزایی تقسیم می‌شود و

هر جزء عبارت است از چند هجا که با هم پیوندی دارند. مانند: مفاعیلن و فاعلاتن و مستعقلن و غیره.

پیوندی که هجاهای هر یک از این اجزاء را به هم متصل می‌کند تکیه است که در مفاعیلن روی هجای سوم (عی) و در فاعلاتن نیز روی سومی (لا) و در مستعقلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد. بنابراین در هر یک از میزان‌های بحور هزج و رمل و رجز شانزده هجا هست که از آن جمله دوازده بلند و چهار کوتاه است بعلاوه هر یک از این موازین به چهار جزء چهارهجایی تقسیم می‌شود و هر جزء دارای یک تکیه است که در محل معین قرار می‌گیرد و وجه تشخیص هر جزء از جزء دیگر همین تکیه می‌باشد. مثال بحر هزج به طور نمونه این است:

- - - U	- - - U	- - - U	- - - U
ت تن تن	ت تن تن	ت تن تن	ت تن تن

و مثال رجز چنین است:

- U - -	- U - -	- U - -	- U - -
تن تن تن	تن تن تن	تن تن تن	تن تن تن

اما اشعار فارسی که بر این وزن سروده شده کاملاً با این میزان منطبق نمی‌شود، زیرا چنان که گفتیم، اکثر کلمات فارسی دو یا سه هجایی است و چون همه کلمات تقریباً دارای تکیه می‌باشند شماره تکیه‌هایی که در هر مصراع

است. بیش از چهار است و این یکی از موارد عدم تطبیق عروض عرب با شعر فارسی است.

اکثر اشعاری که در فارسی بر بحر رجز سالم سروده شده بجای چهار جزء به هشت جزء تقسیم می‌شود که هر جزء به ضرورت دارای تکیه‌ای است، اما در هر جزء وضع تکیه روی هجای معینی ضروری نیست. مثلاً مصراع اول قصیده معروف معزی چنین تقطیع می‌شود:

ای سا	ر بان	منزل	مکن	جز در	د یا	ر(ی) یا	ر من
- -	- -	- -	Ú	- -	- -	- -	- -

چنان که مشاهده می‌شود شعر به هشت جزء تقسیم شده و هر جزء یک تکیه دارد، اما در شش جزء (اولی و دومی و سومی و ششمی و هفتمی و هشتمی) تکیه روی هجای آخر جزء در دو جزء (چهارمی و پنجمی) تکیه روی هجای اولی قرار دارد. اگر مصراع‌های دیگر همین قصیده را نیز بیازماییم می‌بینیم که تقریباً در همه آن‌ها هشت جزء هست و در همه اشعار هر جزء دارای تکیه‌ای است. اما محل تکیه‌ها در داخل اجزاء تغییر می‌پذیرد. اکنون اگر شعری در فارسی به همین وزن سروده شود که نظم هجاها از لحاظ کمیت در آن‌ها مراعات شده باشد اما نظم تکیه‌ها چنین نباشد ذهن شنونده فوراً به اختلافی در وزن متوجه می‌گردد. مثال این معنی را در دیوان ناصر خسرو می‌توان جست:

از مر | د ما | ند مل | ک هر | گز جز | پسر | یا دخ | ترش



– Ú | – | – | – | – | – | – | –

می‌بینیم که در این شعر نیز هشت تکیه هست. اما جزء دوم و چهارم تکیه ندارد و جزء سوم و پنجم به جای یک دارای دو تکیه است. اختلاف در وزن شعر نیز آشکار و تقطیع آن برای مبتدی دشوار است. مثال دیگر از همین قصیده:

منکر | شدش | نادا | ن ولی | کن نی | ست دا | نا مند | کرش
 – Ú | – | – | – | – | – | – | –

در این شعر هفت تکیه به جای هشت موجود است و جزء ششم تکیه ندارد. اختلاف وزن آن نیز آشکار است.

از این گفتگو چنین نتیجه می‌گیریم که تکیه در وزن شعر فارسی اگرچه از مبانی وزن نیست مرتب‌کننده اجزاء و پیوند هجاهاست و در هر جزء باید لااقل یک تکیه وجود داشته باشد. اما محل تکیه در داخل اجزاء تغییرپذیر است. مرتب بودن تکیه‌ها در هجاهای هر شعر وزن آن را ضربی و منظم می‌کند و عدم نظم آن اگرچه وزن شعر را برهم نمی‌زند در آن اختلاف‌ها و تغییراتی به وجود می‌آورد.

نظریه‌ی بعدی دیدگاه ایرج کابلی است که در کتاب وزن‌شناسی و

عروض در مورد تکیه این گونه توضیح می‌دهد.

برای دخالت دادن تکیه‌ی کلمه در وزن یک سخن نخست باید مطمئن شد که در آن زبان اولاً جای تکیه در هر کلمه ثابت است یا نه و ثانیاً آن اهل زبان

محل تکیه را به آسانی تشخیص می‌دهند و احساس می‌کنند. ثالثاً آیا واژه‌ها در ترکیب با یکدیگر تکیه‌ی خود را حفظ می‌کنند یا آن را از دست می‌دهند؟ پاسخ این پرسش‌ها چنین است:

الف) در فارسی جای تکیه‌ی کلمه ثابت نیست. به تکیه‌ی «اردشیر» در این دو جمله توجه کنید:

به اردشیر بگو بیاید.

اردشیر، بدو بیا!

در جمله‌ی اول تکیه (که در تلفظ‌نویسی با نشانه‌ی ↓ در انتهای هجای تکیه‌دار نشان داده شده است) روی سومین هجای اردشیر است
 / ا - ر - د - ش - ی : ر ↓ / و در جمله‌ی دوم روی نخستین هجای آن
 / ا - ر ↓ - د - ش - ی : ر /

دکتر خانلری هم متوجه این ناثابتی محل تکیه در واژه‌های فارسی بوده و در بخش «موضع تکیه در کلمات فارسی» به تفصیل به آن پرداخته است. اما نتیجه‌ای را که باید از درک این ناثابتی محل تکیه بگیرد، نگرفته است.

ب) فارسی‌زبانان محل تکیه را مهم نمی‌شمارند و احساس نمی‌کنند.

روشن‌ترین نشانه‌ی این کلمه‌ی فارسی‌زبانان محل تکیه را احساس نمی‌کنند، این است که استادی مانند خانلری هم پس از مدت‌ها صرف وقت برای شناخت تکیه در بیشتر مثال‌های کتاب وزن شعر فارسی محل تکیه‌ها را درست تشخیص نداده است؛ زیرا مثلاً هر دو هجای واژه‌ی «ساربان» را در مصراع «ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من» تکیه‌دار گرفته است که درست نیست.



دلیل این عدم حساسیت آن است که در فارسی کشیدگی و وضوح تلفظ مصوت‌های تکیه‌دار و بی‌تکیه یکی است، اما در زبان‌هایی مانند انگلیسی و روسی که تکیه‌ی کلمه اساس وزن‌شان را تشکیل می‌دهد، این طور نیست و مصوت‌های بی‌تکیه در این زبان‌ها کوتاه‌تر از مصوت‌های تکیه‌دار گفته می‌شود؛ بنابراین، تشخیص تکیه بسیار آسان است و بی‌هیچ کوششی انجام می‌شود.

پ) واژه‌های فارسی در ترکیب با یکدیگر تکیه‌ی مستقل خود را از دست می‌دهند. در جمله‌ی امری «از خداوند بترس!» هرکدام از واژه‌ها تکیه‌ی مستقل خود را دارد، اما اگر همین سه واژه‌ی جدا از هم به صورت یک واژه‌ی ترکیبی درآیند، ترکیب‌شان بیش از یک تکیه نخواهد داشت: کسی را که از خداوند می‌ترسد می‌توان از خداوند بترس نامید.

چنان‌که می‌بینیم تنها تکیه‌ی صفت ترکیبی از خداوند بترس روی آخرین هجای بترس است. در فارسی شمار واژه‌های بسیط موجود در واژه‌های ترکیبی محدود نیست؛ از همین رو، ممکن است میان دو هجای تکیه‌دار حتی بیشتر از ده هجا هم فاصله باشد، مانند آنچه در جمله‌ی پایین آمده است:

آن کس را که می‌تواند با سه تار بدکوک آهنگِ درست بزند می‌توان با نامِ دراز با سه تار بدکوک آهنگِ درست بزن نامید.

چنان‌که می‌بینیم این نام صفت ترکیبی دراز ۱۸ هجا و تنها یک تکیه دارد که روی آخرین هجا است. معنی این سخن آن است که فاصله‌ی میان این تکیه و تکیه‌ی واژه‌ی بیش از آن دست‌کم ۱۸ هجا خواهد بود و این امر هر نظم و ترتیبی را که برای توالی تکیه‌ها در نظر بگیریم، بر هم خواهد زد.

نظریه سوم مربوط به آواشناسی و واج‌شناسی زبان انگلیسی

نوشته پیتروچ به ترجمه‌ی علی بهرامی است و این گونه توضیح می‌دهد:

کلمه‌ی تکیه چندین بار تا به حال در این کتاب به کار رفته بدون اینکه سعی در تعریف و تشریح معنی آن شده باشد. با این حال، ماهیت تکیه بسیار ساده است، به طوری که عملاً همه‌ی افراد در این نکته اتفاق نظر دارند که هجای اول کلماتی مانند camera, open, father, relation, apartment, potato میانی تکیه‌دار هستند و هجای پایانی کلماتی مانند about, perhaps, receive بسیاری از افراد چنین حس می‌کنند که به نوعی می‌دانند تفاوت بین هجاهای تکیه‌دار و هجاهای بدون تکیه چیست (اگرچه این تفاوت را به طرق مختلفی بیان می‌کنند).

ما با قرار دادن یک خط عمودی در بالا و درست قبل از هجی مربوطه (،) تکیه‌دار بودن هجای مورد نظر را مشخص می‌کنیم؛ بنابراین، کلمات فوق را می‌توان به شکل زیر آوانگاری کرد:

ðf:

pɪn

kæmr

teɪt

pɪ:tmɪnt

ɪlɪfɪŋ

'baʊt

ɪsi:v

pə'hæps

ویژگی‌های هجاهای تکیه‌دار که سبب تشخیص آنها می‌شود، چیست؟ برای پاسخ دادن به این سؤال دو راه وجود دارد. یکی از این راه‌ها این است که در نظر بگیریم شخص گوینده در هنگام ادای هجاهای تکیه‌دار، چه کاری انجام می‌دهد و راه دوم آن است که بدانیم چه ویژگی‌های صوتی هجا را از نظر



شنونده تکیه‌دار جلوه می‌دهد. به عبارت دیگر، می‌توان تکیه را هم از نظر تولید^۱ و هم از نظر ادراک^۲ مورد مطالعه قرار داد. این دو مسلماً به طور تنگاتنگ با هم مرتبط هستند، ولی یکسان نیستند. عموماً باور بر این است که شخص گوینده برای تولید هجاهای تکیه‌دار، در مقایسه با هجاهای بدون تکیه، از انرژی عضلانی بیشتر استفاده می‌کند. اندازه‌گیری انرژی عضلانی کار دشواری است، ولی امکان‌پذیر به نظر می‌رسد.

طبق آزمایش‌های مطالعاتی، هنگامی که به تولید هجای تکیه‌دار می‌پردازیم، عضلاتی که برای خارج ساختن هوا از شش‌ها به کار می‌بریم، در این زمان فعال‌تر هستند و فشار زیر چاکنایی بیشتری به وجود می‌آید. به نظر محتمل می‌رسد که دیگر اندام‌های دستگاه گفتار تحت شرایط مشابهی قرار گیرند.

آزمایش‌های گوناگون و زیادی در زمینه‌ی ادراک تکیه انجام شده است و مشخص شده که بسیاری از ویژگی‌های صوتی در تولید یک هجای دارای تکیه مهم هستند. از نقطه نظر چنین جنبه‌ی ادراکی، تمامی هجاهای تکیه‌دار دارای یک مشخصه‌ی مشترک هستند و آن برجستگی^۳ است. هجاهای تکیه‌دار به این علت تکیه‌دار هستند که نسبت به هجاهای فاقد تکیه از برجستگی بیشتری برخوردارند. اما چه چیزی باعث می‌شود که یک هجا در مقایسه با هجای دیگر برجسته‌تر^۴ باشد؟

-
1. Production
 2. Perception
 3. Prominence
 4. Prominent

در این خصوص حداقل ۴ عامل مهم دخیل‌اند:

۱. اغلب مردم احساس می‌کنند که هجاهای تکیه‌دار از هجاهای بدون تکیه بلندتر^۱ (از نظر صدا) هستند. به بیان دیگر، بلندی صدای یک مؤلفه‌ی برجستگی به‌شمار می‌رود. اگر در یک توالی از هجاهای مشابه (برای مثال ba:ba:ba:ba:) یک هجا بلندتر از هجای دیگر تولید شود، آن هجا تکیه‌دار شنیده می‌شود. باین‌حال، درک این مطلب مهم است که بدون تغییر دیگر مشخصه‌های هجا (مانند موارد ۲ تا ۴ در زیر)، شخص متکلم در ادای بلندتر هجاها با دشواری بسیار روبه‌رو خواهد شد. اگر متکلم صرفاً فقط بلندی صدا را تغییر دهد، در این صورت تأثیر ادراکی تکیه چندان زیاد نخواهد بود.

۲. کشش^۲ هجا نیز نقش بسیار مهمی در برجستگی آن ایفا می‌کند. اگر یکی از هجاهای موجود در توالی نامفهوم ba:ba:ba:ba: کشیده‌تر از دیگر هجاها تولید شود، آن‌گاه گرایش بیشتری برای تکیه‌دار شنیده شدن آن وجود خواهد داشت.

۳. هر هجای واگذاری بر پایه زیر و بمی^۳ ویژه‌ای ادا می‌شود. زیر و بمی گفتار در ارتباط نزدیک با فرکانس ارتعاش تارهای صوتی و با مفهوم پایین و بالا بودن نت‌های موسیقی است. زیر و بمی اساساً یک ویژگی ادراکی گفتار است. اگر یکی از هجاهای توالی نامفهوم در مثال ba:ba:ba:ba: با زیر و بمی متفاوت از بقیه تولید شود، در این صورت تمایل بیشتری در تولید تأثیر برجستگی در این هجا وجود خواهد داشت. برای مثال، اگر همه‌ی هجاها با

-
1. Louder
 2. Length
 3. Pitch



زیر و بمی بم^۱ و یکی از آنها با زیر و بمی زیر^۲ تولید شود، آن گاه هجای دارای زیر و بمی زیر به صورت هجای تکیه‌دار شنیده خواهد شد و هجاهای دیگر بدون تکیه محسوب می‌شوند. قرار دادن حرکت زیر و بمی (برای مثال خیزان یا افتان) بر روی آن هجا، در تکیه‌دار شنیده شدن آن مؤثر خواهد بود.

۴. اگر هجایی دارای واکه‌ای باشد که از نظر کیفی با واکه‌های مجاور فرق داشته باشد، آن هجا برجسته‌تر خواهد بود. اگر در توالی نامفهوم ذکر شده در قبل (یعنی ba:ba:ba:ba) یکی از واکه‌ها به i تغییر یابد (یعنی ba:bi:ba:ba بشود)، در آن صورت هجای جدید bi تکیه‌دار به گوش می‌رسد. البته این تأثیر خیلی قوی و خیلی مهم نیست، ولی در زبان انگلیسی وجود دارد و در فصل قبل دیدیم که بسیاری از واکه‌هایی که غالباً در هجای ضعیف به کار می‌روند، عبارت‌اند از a, I, u, i (همچنین همخوان‌های هجایی نیز متداول هستند). ما می‌توانیم مشاهده کنیم که هجاهای تکیه‌دار در زمینه‌ای از این هجاهای ضعیف به وجود می‌آیند، به طوری که برجستگی آنها به علت تقابل با این کیفیت‌های زمینه‌ای بیشتر می‌شود.

برجستگی هجاها متأثر از ۴ عامل است:

۱. بلندی،

۲. کشش،

۳. زیر و بمی،

۴. کیفیت (صوتی).

-
1. Low pitch
 2. High pitch

معمولاً این چهار عامل در ترکیب با یکدیگر و با هم عمل می‌کنند. اگرچه مواردی نیز هست که می‌توان هجاها را تنها به واسطه‌ی یک یا دو عامل از چهار عامل فوق برجسته کرد. آزمایش‌های انجام شده نشان می‌دهد که عوامل مذکور از اهمیت یکسانی برخوردار نیستند و بیشترین و قوی‌ترین تأثیر ناشی از زیر و بمی است. کشش نیز عامل قوی و مؤثری است. بلندی (صدا) و کیفیت (واکه‌ای) کمتر تأثیر دارند.

سطوح تکیه

ما تاکنون در مورد تکیه به گونه‌ای سخن گفتیم که گویی تفاوت بین «هجای تکیه‌دار» و «هجای بدون تکیه» یک تفاوت بسیار ساده است و هیچ سطوح میانی ندارد. بررسی و مطالعه‌ی تکیه به این صورت را تحلیل دوسطحی^۱ می‌نامند. با این وجود، معمولاً یک یا بیش از یک سطح میانی و حد وسط نیز وجود دارد. باید به خاطر داشت که در این فصل ما فقط به بررسی تکیه در درون کلمه می‌پردازیم. این بدان معنی است که ما کلمه را بیرون از بافت و به صورت مجزا در نظر می‌گیریم که تا حدی بافتی غیر طبیعی است. ما در گفتار عادی کلمات را به صورت مجزا و به تنهایی به کار نمی‌بریم، البته به‌جز چند کلمه مانند *no, yes, please, possibly* و *who, what* و کلمات پرسشی مانند *who, what* و غیره. اما مطالعه و بررسی لغات به صورت مستقل به ما کمک می‌کند تا جایگاه

تکیه و سطوح تکیه را بهتر، واضح تر و آسان تر در مقایسه با بافت های پیوسته‌ی گفتاری مشاهده کنیم.

اکنون بیایید به کلمه‌ی 'around' 'a'raund نگاه‌ی بیندازیم. تکیه در این کلمه همیشه به طور وضوح در هجای پایانی قرار دارد و هجای نخست آن ضعیف است. از نقطه نظر تکیه، مهم‌ترین نکته‌ی مربوط به چگونگی نحوه‌ی تلفظ کلمه آن است که زیر و بمی در هجای دوم این کلمه یکنواخت و صاف نیست و معمولاً از زیر به بم می‌رود. می‌توان حرکت زیر و بمی را در زیر نشان داد که در آن دو خط موازی افقی نشانگر سطح زیر و بمی بالا و پایین است:



برجستگی آوایی که از این حرکت زیر و بمی^۱ یا نواخت^۲ حاصل می‌شود، قوی‌ترین نوع تکیه را به وجود می‌آورد که آن را تکیه‌ی اصلی یا اولیه^۳ می‌نامند. در برخی از کلمات می‌توان نوعی از تکیه را مشاهده کرد که نسبت به تکیه‌ی اصلی ضعیف‌تر است، ولی از تکیه‌ی هجای اول کلمه‌ی around قوی‌تر است. برای مثال، هجای اول کلمات:

'anthropology' ænθrɒpɒdɒli 'photographic' fɒtɒgræfɪk

تکیه در این کلمات را تکیه‌ی ثانویه یا فرعی^۴ می‌گویند که بعضی اوقات در

آوانگاری‌ها با یک علامت «» نشان داده می‌شود. پس مثال‌های داده شده را

-
1. Pitch movement
 2. Tone
 3. Primary stress
 4. Secondary stress

می‌توان به صورت æn r p d i, f t 'græf k آوانگاری کرد. این علامت قراردادی فقط زمانی که در این کتاب ضرورت داشته باشد، مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

تاکنون دو سطح از تکیه را مورد مطالعه قرار دادیم: تکیه‌ی اصلی و تکیه ثانویه. سطح سوم نیز همان حالت بدون تکیه^۱ است که به معنی نبود هر گونه برجستگی قابل تشخیص است. این سه سطح اساس مباحثات و مطالعات مربوط به تکیه در زبان انگلیسی را تشکیل می‌دهند. با این وجود، لازم به یادآوری است که هجاهای بدون تکیه که حاوی واکه‌های θ, I, I, u و یا همخوان هجایی هستند در مقایسه با هجای بدون تکیه‌ی دارای واکه‌های دیگر از برجستگی کمتری برخوردارند.

برای مثال، هجای اول کلمه‌ی 'poetic' etik p برجسته‌تر از هجای اول کلمه 'pathetic' etik p است. این امر می‌تواند مبنای تقسیمات بیشتری برای سطوح تکیه باشد و بدین ترتیب سطوح سوم و چهارمی نیز برای آن مشخص شود. همچنین، می‌توان یک سطح سوم از تکیه را برای برخی از کلمات چند هجایی ارائه داد. برای مثال، پیشنهاد شده است که کلمه‌ی 'indivisibility' دارای چهار سطح تکیه‌ای مختلف است. یعنی هجای bII قوی‌ترین تکیه (دارای تکیه‌ی اولیه)، هجای آغازین In دارای تکیه‌ی ثانویه، سومین هجا یعنی VIZ دارای سطحی از تکیه است که ضعیف‌تر از آن دو وقتی قوی‌تر از دومین، چهارمین، ششمین، هفتمین هجا (که همگی بدون تکیه هستند) است. با استفاده از نماد «□» برای نشان دادن این تکیه‌ی سوم،

1. Unstressed



کلمه را می‌توان به این صورت نشان داد: 'bɪl ti'nd. درست است که این می‌تواند توجیه‌گر صحیح آوایی برخی تلفظ‌ها باشد، ولی به نظر می‌رسد معرفی تکیه‌ی سطح سوم باعث پیچیدگی غیر ضروری می‌شود.

جای‌گیری تکیه در داخل کلمه

اکنون به مسئله‌ای می‌پردازیم که بیشترین دشواری را به‌خصوص برای زبان‌آموزان خارجی ایجاد می‌کند. مسئله این است که چگونه می‌توان هجا یا هجاهای مناسب را برای تکیه در کلمات زبان انگلیسی برگزید؟ هم‌چنان که به‌خوبی مشخص است، زبان انگلیسی جزء آن دسته از زبان‌ها نیست که (همانند زبان فرانسه که در آن آخرین هجا همیشه تکیه‌دار است) تکیه‌ی کلمه صرفاً در رابطه با هجاهای موجود در آن کلمه مشخص شود. در زبان لهستانی نیز هجای ماقبل آخر تکیه‌دار است و در زبان چک، هجای اول تکیه‌دار است. بسیاری از نویسندگان کتاب‌های آواشناسی زبان انگلیسی گفته‌اند که پیش‌بینی در مورد جاگیری تکیه در کلمات به‌قدری دشوار است که بهترین راه آن است که نحوه‌ی جاگیری آن را در تک‌تک کلمات و به‌طور جداگانه بررسی کنیم. همچنین، یادگیری آنها باید هم‌زمان با یادگیری کلمات باشد. مسلماً هر کسی که درصدد مطالعه‌ی نحوه‌ی جاگیری تکیه در زبان انگلیسی برمی‌آید، باید قبول کند که این مسئله بسیار پیچیده است. در عین حال، باید توجه داشت که در بسیاری از موارد (اگرچه نه در تمامی موارد) وقتی که یک انگلیسی با یک کلمه‌ی ناآشنا برخورد می‌کند، می‌تواند به‌خوبی آن واژه را با تکیه‌ی صحیح تلفظ کند. در اصل پی بردن به اینکه یک متکلم زبان انگلیسی دارای چه دانسته‌هایی در مورد تکیه است باید امکان‌پذیر باشد، به‌طوری‌که

بتوان آن را به صورت قاعده به رشته تحریر درآورد. در مطالبی که در مورد جاگیری تکیه در اسامی، افعال و صفات به طور خلاصه در زیر ارائه خواهند شد، سعی شده که این چند مورد قاعده تا حد امکان به صورت ساده و آسان عرضه شوند. با وجود این، تمامی قواعد در عمل دارای استثناهایی هستند و خوانندگان ممکن است احساس کنند که این قواعد به قدری پیچیده هستند که بهتر است به همان نظر قبلی برگردیم که معتقد بود نحوه‌ی جاگیری تکیه را باید هم‌زمان با یادگیری کلمات فرا گرفت.

به منظور تعیین جای تکیه در کلمه، لازم است از تمامی اطلاعات داده شده در زیر استفاده کرد:

(الف) سادگی کلمه از نظر سازه‌ای یا ترکیبی بودن کلمه به واسطه‌ی داشتن یک یا چند وند (پیشوند یا پسوند) یا مرکب بودن آن.

(ب) مقوله‌ی دستوری کلمات (اسم، فعل، صفت و غیره).

(پ) تعداد هجاهای موجود در کلمه.

(ت) ساختار واجی هجاهای موجود در کلمه.

گاهی اوقات تصمیم‌گیری در خصوص مورد (الف) دشوار است. قواعد مربوط به کلمه‌های ترکیبی با قواعد کلمات ساده متفاوت هستند. در مورد واژه‌های تک هجایی آشکارا هیچ مشکلی وجود ندارد؛ یعنی اگر به تنهایی و به صورت مجزا (و نه در بافت) بیان شوند، نحوه‌ی تلفظ آنها با تکیه‌ی اصلی خواهد بود.

مورد (ت) در بالا موردی است که باید به صورت صحیح با آن برخورد شود، چون آن بر بسیاری از قواعد دیگر تأثیر می‌گذارد که به آنها خواهیم پرداخت. می‌توان هجاها را به دو مقوله‌ی اصلی تقسیم کرد: یعنی قوی و ضعیف. یک مؤلفه از یک هجا قافیه است که شامل قله‌ی هجا و پایانه است. یک هجای



قوی دارای قافیه‌ای است که دارای یک قله‌ی هجایی است که یک واکه‌ی بلند یا دوآوایی است یا واکه‌ای است که پس از آن یک پایانه (یعنی یا بیش از یک همخوان) می‌آید. هجاهای ضعیف دارای یک قله‌ی هجایی هستند که یک واکه‌ی کوتاه است و هیچ پایانه‌ای نیز وجود ندارد مگر اینکه قله‌ی هجا واکه‌ی شوا (□) یا (در برخی شرایط) I باشد.

مثال‌هایی از هجاهای قوی به عبارت زیر هستند:

'die' da□ 'hearth' ha:t 'bat' bæt

مثال‌هایی از هجاهای ضعیف (با تقطیع هجایی نشان داده شده‌اند) به قرار

زیر هستند:

're' در → 'reduce' ri,dju:s

'bi' در → 'herbicide' h□:b□.sa□d

'pen' در → 'open' □□.p□n

نکته‌ی مهم برای به خاطر سپاری این است که اگرچه به واقع هجاهای قوی بدون تکیه (برای مثال در آخرین هجای کلمه‌ی 'dialect' dar□lekt) یافت می‌شوند، ولی فقط هجاهای قوی می‌توانند تکیه‌دار باشند. هجاهای ضعیف همواره بدون تکیه هستند. این موضوع به هیچ وجه مشکلات مربوط به چگونگی جاگیری تکیه در زبان انگلیسی را حل نمی‌کند، ولی در برخی موارد کمک‌کننده است.

کلمات دو هجایی

در این حالت نیز انتخاب محل تکیه آسان است. تکیه در هجای اول یا دوم قرار می‌گیرد و یک هجاب تکیه‌دار می‌شود و نه هر دوی آنها. ابتدا افعال را در نظر

می‌گیریم. قاعده اصلی این است که اگر هجای دوم یک فعل یک هجای قوی باشد، در آن صورت آن هجای دوم تکیه‌دار می‌شود. بنابراین:

'apply' □'pla□ 'attract' □'trækt

'arrive' □'ra□v 'assist' □'s□st

اگر هجای پایانی ضعیف باشد، هجای اول تکیه‌دار تلفظ می‌شود. بنابراین:

'enter' 'ent□ 'open' '□□.p□n

'envy' 'envi 'equal' 'i:kw□l

هجای آخر نیز چنانچه شامل □□ (برای مثال در کلمات

'borrow', f□l□□ 'follow' باشد، بدون تکیه تلفظ خواهد شد.

قرار دادن تکیه در صفات دو هجایی ساده را طبق قاعده می‌توان مشخص

کرد:

'lovely' 'lAvli 'divine' d□'va□n

'even' 'i:vn 'correct' k□'rekt

'hollow' 'h□l□□ 'alive' □'la□v

همانند بسیاری از قواعد تکیه، در این مورد استثناهایی نیز وجود دارد. برای

مثال در کلمات زیر، هر دو کلمه در انتهای خود دو هجای قوی دارند، ولی

تکیه بر روی هجای اول است.

کلمات سه هجایی

در این مورد وضعیت پیچیده‌تر است. اگر هجای آخر افعال قوی باشد، در آن

صورت تکیه‌دار خواهند بود. پس:

'entertain' ent□'te□n 'resurrect' re□□'rekt

اگر آخرین هجا ضعیف باشد، در آن صورت بدون تکیه خواهد بود و تکیه بر

روی هجای قبلی جای خواهد گرفت، البته اگر آن هجا قوی باشد. پس:



'encounter' ɪnˈkaʊntər 'determine' dɪˈtɜːmɪn
 اگر هم هجای دوم و هم هجای سوم ضعیف باشد، در آن صورت تکیه بر
 روی هجای اول قرار می‌گیرد:

'parody' ˈpærədi
 مقوله‌ی اسم قاعده متفاوتی دارد. در این مورد اگر هجای پایانی ضعیف
 باشد، یا به □□ ختم شود، در آن صورت بدون تکیه تلفظ می‌شود. اگر هجای
 قبل هجای پایانی قوی باشد، در آن صورت هجای میانی تکیه‌دار خواهد بود.
 پس:

'mimosa' mɪˈmɒzə 'disaster' dɪˈstɑːstər
 'potato' pəˈteɪtə 'synopsis' sɪˈnɒpsɪs
 اگر هر دو هجاهای دوم و سوم ضعیف باشند، در آن صورت نخستین هجاها
 تکیه‌دار خواهد بود:

'quantity' ˈkwɒntəti 'emperor' ˈempərər
 'cinema' ˈsɪnəmə 'custody' ˈkʌstədi
 بسیاری از قواعد فوق‌الذکر بیانگر این حقیقت هستند که تکیه متمایل به
 قرارگیری بر روی هجاهای قوی است. با این وجود، قاعده مربوط به اسامی
 ساده سه هجایی متفاوت است. در این مورد حتی اگر هجای پایانی قوی باشد،
 تکیه معمولاً بر روی هجای اول قرار می‌گیرد. هجای پایانی معمولاً کاملاً
 برجسته است؛ بنابراین، در بعضی موارد دارای تکیه‌ی ثانوی است:

'intellect' ˈɪntlekt 'marigold' ˈmærɪɡɒld
 'alkali' ˈælkəli 'stalactite' ˈstælaktɪt
 به نظر می‌رسد که مقوله‌ی صفت نیز دارای قاعده یکسانی است و الگوهای
 تکیه‌ای مشابهی دارد. برای مثال، کلمات زیر را مشاهده کنید:

'opportune' ˈɒpɔːtjuːn 'insolent' ˈɪnsələnt

'derelict' 'derɪlɪkt' 'anthropoid'
'ænɒrɒpɒɪd'

البته قواعد مشروحه در بالا، شامل تمامی کلمات انگلیسی نمی‌شوند. آنها فقط مقوله‌های اصلی واژه‌های قاموسی^۱ (اسم، فعل و صفت در این فصل) را در بردارند و شامل واژه‌های نقش‌نما^۲ (از قبیل حروف تعریف یا حروف اضافه) نمی‌شوند. مجال چندانی برای بررسی کلمات ساده‌ی دارای بیش از سه هجا و همچنین، موارد خاص واژه‌های قرضی^۳ (کلماتی که اخیراً از زبان‌های دیگر وارد یک زبان شده‌اند) نیست. حقیقت است که بعضی از کلمات زبان انگلیسی را با الگوهای متفاوت تکیه‌ای می‌توان بیان کرد. (برای مثال، 'controversy' 'kɒn'trɒvɜːsi' یا 'kɒn'trɒvɜːsi'). کلمات دیگری که در گفتار پیوسته مورد بررسی قرار می‌دهیم، الگوهای تکیه‌ای خود را با توجه به بافت‌هایی که در آن قرار می‌گیرند، تغییر می‌دهند. مهم‌تر از همه اینکه مجال زیادی برای بررسی و مطالعه‌ی موارد استثنای مربوط به قواعد مذکور در بالا وجود ندارد. با وجود این استثناها بهتر است سعی کنیم تا برخی از قواعد تکیه‌ای را بگوییم (حتی اگر این قواعد زیاد پخته و دقیق نباشند) تا اینکه اظهار نماییم که در مورد تکیه‌ی کلمه، هیچ قانونمندی و نظمی در زبان انگلیسی وجود ندارد.

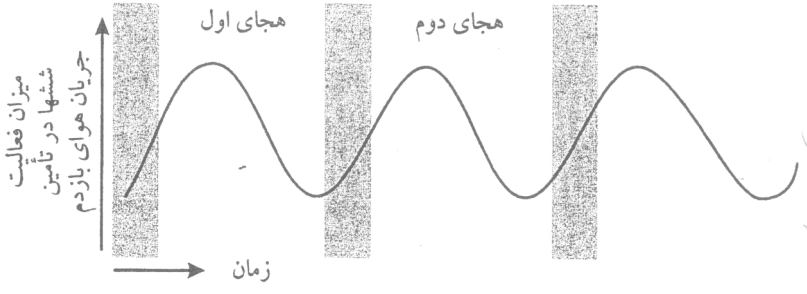
نظریه‌ی چهارم مربوط به دکتر محمود بی‌جن خان در کتاب واج‌شناسی نظریه‌ی بهینگی در مورد ساخت هجا چنین توضیح می‌دهد:

-
1. Lexical words
 2. Function words
 3. Loan words



در تولید گفتار میزان فعالیت شش‌ها برای تأمین جریان هوای بازدم در واحد زمان تغییر می‌کند، به طوری که در لحظاتی از زمان این میزان به بیشترین حد و در لحظاتی به کمترین حد خود می‌رسد. از نظر آوایی، در هر فاصله‌ی زمانی میان میزان بیشینه و کمینه‌ی فعالیت شش‌ها یک هجا تولید می‌شود. در بیشتر زبان‌ها، در لحظاتی که میزان فعالیت شش‌ها بیشینه است، واکه‌ها و در سایر لحظات همخوان‌ها تولید می‌شوند. چون میزان فعالیت بیشینه‌ی شش‌ها در بین هجاها متغیر است، هجایی که در مقایسه با سایر هجاها با بیشترین میزان فعالیت شش‌ها تولید شود، هجای تکیه‌بر و سایر هجاها بدون تکیه خوانده می‌شود. معمولاً هرچه تکیه‌ی هجا بیشتر باشد، نرخ ارتعاش تار آواها نیز بیشتر می‌شود و در نتیجه هجا بلندتر به گوش می‌رسد، یعنی بسامد پایه سیگنال صوتی حاصل از ارتعاش ملکول‌های هوا در اثر تولید چنین هجایی بیشتر است. آواهای زبان صرف نظر از اینکه در هجای تکیه‌بر یا بدون تکیه تولید شوند، ذاتاً دارای یک میزان بلندی یا رسایی‌اند. به عنوان مثال، رسایی واکه‌ها اساساً بیشتر از همخوان‌هاست؛ زیرا در تولید واکه‌ها هیچ مانعی در برابر جریان هوای بازدم وجود ندارد. هرکدام از آواهای زبان به طور نسبی از میزان معینی جوهر صوت برخوردار است، به طوری که اگر دو آوا با یک میزان ثابت انرژی تولید شوند، از نظر شنیداری ممکن است احساس شود یکی نسبت به دیگری بلندتر به گوش می‌رسد. فارسی زبانان برای صدا زدن، مورد خطاب قرار دادن کسی، یا درخواست دادن کمک، معمولاً واکه‌ی پایانی کلمه مورد نظر را کشیده‌تر از حد متعارف تولید می‌کنند. مثلاً برای درخواست کمک می‌گویند: komaaaaac, زیرا اولاً واکه‌ی [a] در مرکز هجای تکیه‌بر است، ثانیاً [a] رساتر یا بلندتر از [k], [c] به گوش می‌رسد.

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای



شکل ۱-۳ تعریف هجا بر حسب میزان فعالیت ششها در واحد زمان

فصل پانزدهم: انواع وزن‌های شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۱. یک هجایی

در هر مصراع فقط یک هجا وجود دارد.

مصراع اول	مصراع دوم	یک هجایی
۱	۱	تعداد هجایی مصراع

زین‌العابدین باباپور، مؤلف کتاب «وزن هجایی شعر ترکی» انواع قالب‌های وزن هجایی را قالب یک هجایی تا شانزده هجایی نوشته است. ما هم در این کتاب به همان شیوه عمل کردیم. ولی سرودن شعر یک هجایی بسیار دشوار است و چنگی به دل نمی‌زند.

۲. دو هجایی

در هر مصراع فقط دو هجا وجود دارد.

مصراع اول	مصراع دوم	دو هجایی
۲	۲	تعداد هجای مصراع
۱، ۱	۲	تعداد هجای مصراع

تعداد هجای مصراع	۱، ۱	۲
تعداد هجای مصراع	۱، ۱	۱، ۱

۳. سه هجایی

در هر مصراع فقط سه هجا وجود دارد.

سه هجایی	مصراع اول	مصراع دوم
تعداد هجای مصراع	۳	۳
تعداد هجای مصراع	۲، ۱	۳
تعداد هجای مصراع	۱، ۲	۳
تعداد هجای مصراع	۳	۲، ۱
تعداد هجای مصراع	۳	۱، ۲
تعداد هجای مصراع	*...	*...

*... یعنی ادامه دارد و طبق فرمول ریاضی مجموعه‌هایی که از جابه‌جایی پایه‌های

سه هجایی نوشت در این جدول ادامه دارد.

۴. چهار هجایی

در هر مصراع فقط چهار هجا وجود دارد و به اشکال زیر نوشته می‌شود.

۴/۴

۲، ۲ / ۲، ۲

۲، ۱، ۱ / ۲، ۲

۲، ۲ / ۱، ۳

۲، ۲ / ۱، ۳

و...



علامت خط مورب (/) فاصله جدا کردن مصراع است. به فرض (۴/۴) یعنی در مصراع اول ۴ هجا وجود دارد و در مصراع دوم نیز ۴ هجا وجود دارد.

۵. پنج هجایی

۵/۵

۲، ۳ / ۲، ۳

۳، ۲ / ۳، ۲

۴، ۱ / ۴، ۱

...

۶. شش هجایی

۶/۶

۲، ۴ / ۲، ۴

۳، ۳ / ۳، ۳

۴، ۲ / ۴، ۲

...

و به این ترتیب، برای هفت، هشت، نه، ده، یازده هجایی و هر تعداد هجا که مورد نیاز شاعر است هجا را انتخاب و هر تقسیم‌بندی که بخواهد می‌تواند برای شعر خود انتخاب کند و برای هر شعر فقط باید یک تقسیم‌بندی انتخاب شود و برای شعر بعدی می‌تواند تعداد هجا و تقسیم‌بندی دیگری را برگزیند.

همان طوری که پیشتر هم گفته شد، در زمینه شعر هجایی زبان فارسی، منابع بسیار اندک، نارسا و در حد صفر بودند و کارساز نمی‌افتادند. یگانه یار و یاور من، دوست و همکلاسی‌ام، زین‌العابدین باباپوری اصل، متخلص به تبریز

بودند. به طوری که نزدیک به یک دهه با هم جلسات حضوری و مباحثات تلفنی داشتیم. هرچه زمان ملاقات‌های حضوری ما زیاد می‌شدند، مدت زمان هر بار مکالمه تلفنی ما هم به بیش از دو ساعت می‌رسید و گاهی به سه ساعت و بیشتر از آن هم می‌انجامید. به همین دلیل صادقانه می‌گویم در به نتیجه رسیدن این اثر بیشتر از هر منبع و مأخذی، این ملاقات‌ها و مباحثات تلفنی تأثیرگذار بوده است. به‌عنوان مثال: در زبان فارسی تا به امروز برای قالب‌های مختلف هجایی، شعری سروده نشده است. به همین دلیل نگارنده در این ملاقات‌ها و مباحثات از استاد تبریز خواستم برای هر یک از قالب‌های هجایی حداقل چند مصراع من‌باب مثال بسرایند که نمونه‌هایی از سروده‌های ایشان را در اینجا آورده‌ام:

توضیح بر اینکه در این سروده‌ها، عناصر شعری زیاد مد نظر نبوده، بلکه هدف تنها آوردن مثال عینی برای هر یک از قالب‌های شعر هجایی بوده است.

مثال‌هایی برای بعضی از وزن‌های هجایی:

۱. یک هجایی (۱/۱)

عملاً شعر یک هجایی وجود ندارد؛ چون گفتن با یک هجا و حتی دو هجا واقعاً سخت است و چیز جالبی در نمی‌آید. در اینجا فقط برای مثال ذکر شده است.

سنگ - خورد

موش - مُرد

شعر از باباپور



۲. دو هجایی (۲/۲)

تیر خورد - صید مرد
شیر برد - سیر خورد

شعر از باباپور

۳. سه هجایی (۳/۳)

سرآغاز - شد با ساز
هر دم ساز - شد با ناز

شعر از نگارنده

۴. چهار هجایی (۴/۴)

عقل در بدن - چراغ جان است
مشعل خرد - شمع جهان است

شعر از باباپور

۵. پنج هجایی (۵/۵)

تهمت بیجا	هیزم فرد است
آبروریزی	بدترین جزاست

شعر از باباپور

۶. شش هجایی (۶/۶)

«گوش بده»

بختمان خوابیده مصیبت زاییده
صبح من در شروع سخته زد بی طلوع
در دل غم زده آرزو یخ زده

دفتر مشق من سوخته از اشک من
 قاضی بی‌وجدان ندارد آرمان
 شمشیر عوامی در دست حرامی
 وزن (۳، ۳ / ۳، ۳) شعر از نگارنده

قاضی بی‌وجدان
 ندارد آرمان
 می‌گرید از حکمش
 زمین و آسمان
 وزن (۳، ۳ / ۳، ۳) شعر از باباپور

هر کسی عوام است
 خام و بی‌مرام است
 هر کسی عاقل است
 زندگی به کام است
 وزن (۳، ۳ / ۳، ۳) شعر از باباپور

بی‌خرد، زندگی
 مرگ تدریجی است
 عنصر بی‌خرد
 ماده گیجی است
 وزن (۳، ۳ / ۳، ۳) شعر از باباپور



آدم باشـــــرف
 کی شود بی هدف
 بی شرف را گُهر
 فرقی نیست با علف
 وزن (۳، ۳ / ۳، ۳) شعر از باباپور

۷. هفت هجایی (۷/۷)

عقل تو لنگر توست حافظ و سنگر توست
 جهل تو بالای سِر چو خار کنگر توست
 وزن (۳، ۴ / ۳، ۴) شعر از باباپور

۸. هشت هجایی (۸/۸)

«کوچه لره سو سپ بیشم»
 کوچه لره سو سپ بیشم یار گلنده توز اولماسین
 ایله گلسن بيله گیت سین آرا میزدا سوز اولماسین
 وزن (۴، ۴ / ۴، ۴)

آی بهـــــار دان کوســـــن ائل لـــــر
 نـــــوروز گولـــــو یئنه گلـــــیب
 چیچک لـــــرین نوداغینـــــا
 باغ بولبولـــــو یئنه گلـــــیب

گول لـــــر عطـــــش ســـــئوندو رور لـــــر
 بـــــوداقلارین گوز لرینـــــده

ق ا ط ا ر ق ا ط ا ر د و ر ن ا گ ئ چ ی ر
ع ا ش ی ق ل ا ر ی ن س ————— و ز ل ر ی ن د ه
وزن (۴، ۴ / ۴، ۴) شعر از باباپور

«تو دختر ناز منی»

تو حاصل یار منی	نشکفته از بار منی
تو قادر کار منی	ندار و هر دار منی
تو مرهم زخم منی	تو برهم آخم منی
تو ریشه‌ی عشق منی	اندیشه‌ی مشق منی
تو توشه‌ی اشک منی	حاصلی از رشک منی
تو شاخه‌ی ناب منی	سرچشمه‌ی تاب منی
تو طاهر ماه منی	آینه‌ی راه منی
تو فرصت آه منی	امید هرگاه منی
تو مشعل شور منی	شعور هر سور منی
تو دیده دور منی	بساط هر روز منی
تو شب‌نم بی‌کینه‌ای	تو رشک هر آینه‌ای
تو گرمی گور منی	تیره‌ی شب، نور منی
تو دختر ناز منی	ثمره‌ی ساز منی

وزن (۴، ۴ / ۴، ۴) شعر از نگارنده

۹. نه هجایی (۹/۹)

«درس و امتحان شده نسیان»

فرهنگ شیران شده هجران	غنچه‌ی خندان شده گریان
دبستان شده دور میدان	درس و امتحان شده نسیان



اشک بر چند تومان شده ویلان
پوست و استخوان شده لرزان
بهار ایران شده برگ ریزان
دنیای غفران شده ایران
سر خیابان بی دور برگردان

فرش خیابان شده طفلان
سوز زمستان شده سوزان
وای بر این دوران دل شده حیران
دیده‌ی پرسان شده خسران
فکر آذری شده سرگردان

وزن (۵، ۴ / ۵، ۴) شعر از نگارنده

۱۰. شعر ده هجایی (۱۰/۱۰)

«با شور مستی»

پیچید در فضا عطر دلبری
با شور عشق از شمیم پنجه‌ای
با اسد الهی ز عبادی
با دسته گلی ز هنری
با بخت بری پر ز ثمری
با هر امیدی پر ز مریدی
با هر وضوحی ز نور وحی
با هر شفיעی ز هر طریقی
با شور مستی ز عشق پرستی

آمد خبر از گل نوبری
شاخه غنچه کرد ز دل باغچه‌ای
زمرداد، مرادی داد ز یاری
پسری رسید ز سفری
شبی غرق گشته سوی قمری
صبح سجودی پر ز نویدی
خورشید روحی ز اوج مدحی
شعور عشقی ز شوق اشکی
کشیده نقشی ز بوی مستی

وزن (۵، ۵ / ۵، ۵) شعر از نگارنده

۱۱. یازده هجایی (۱۱/۱۱)

«جوان امروزی»

سنگری بسته بر فکر قدیمی	جوان امروزی پشت حریمی
عبای رستگاری بر تن بریده	تلخی روزگاری را نچشیده
عالم هیروت شاه را کند کیش	با مشعل خاموش می‌رود به پیش
بی‌پشتیبان رو به عدم برمی‌دارد	هنوز تاتی تاتی قدم برمی‌دارد
قدم برنداشته ز صفحه هست کات	نداند که درجا ز دیروز است مات
هزاران کیش و مات دید ز شاه پات	آنکه شاید شاه را کند کیش و مات
سوی بار نمک روند ز بیابان	آذری فکری کن جهلی زین جوانان

وزن (۶، ۵ / ۵، ۶، ۵) شعر از نگارنده

منظومه مشهور و جهانی حیدرآبایی استاد شهریار نیز یازده هجایی (۴، ۴، ۳) سروده شده است و در یک فصل به طور کامل تقطیع شده است.

۱۲. دوازده هجایی (۱۲/۱۲)

باز دوازده دروازه‌ی درایت است	دوای درد در دعوی دلالت است
علی عینی بر عبادت کز عبید است	عمید هر عبادت هم باز مرید است
حسن حسین حاجتی بر حقیقت است	حراس حق، حلاوت بر حضانت است
معاودت سوی مهدی باز معلوم است	ز محمد این معانی کز علوم است

۱۲ هجایی (۴، ۴، ۴ / ۴، ۴، ۴) شعر از نگارنده



۱۳ سیزده هجایی (۱۳/۱۳)

«تابستان»

با گذشت فصل بهارم از زمستان
 رو به خاموشی شد انتظار آتشفشان
 در فصل تابستان گرمی رخ شد داستان
 چله تابستان بی‌رحمانه شد یخ‌بندان
 زین فهم تابستان خواهم فصل زمستان
 آذری کاشکی زین افسانه ای ز نوا
 سرد و بی‌روح گشته تیر ماهم از تابستان
 عطش کویرم، ابر نازم شد گروگان
 تن تیر می‌لرزد اوج تب خوزستان
 آرزو منجمد در دیاری ز دل‌بندان
 در سرما روم بر سپیده‌ی درخشان
 ناجوانمردانه زود سرد می‌گشت این هوا

وزن (۶، ۵، ۴ / ۶، ۵، ۴) ^۱ شعر از نگارنده

۱- دو روش برای نوشتن دوراقهای هر مصراع وجود دارد:

الف) از راست به چپ (۶، ۵، ۴) که با علامت «۰» انجام می‌شود.

ب) از چپ به راست (۴+۵+۶) که با علامت «جمع» انجام می‌شود.

فصل شانزدهم: تقطیع نمونه‌هایی از اشعار

هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

دکتر امید طبیب‌زاده برای شعر عامیانه که در واقع همان شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای است مثال‌های زیادی را تقطیع کرده است، ولی روش تقطیع ایشان با نگارنده متفاوت است؛ بنابراین، جهت مقایسه این دو نوع سبک تقطیع در کنار هم قرار گرفته است تا علاقه‌مندان و به‌خصوص شاعران جوان بتوانند بهتر فرا گیرند و ادامه‌دهندگان راستین این سبک باشند و به‌زودی شاهد تکمیل و پیشرفت این نوع وزن شعری باشیم.

هدف نگارنده خرده گرفتن بر نظرات دکتر امید طبیب‌زاده نیست، بلکه جهت پیشرفت هر علم باید نظرات موافق، مخالف و متفاوت ذکر شود تا باعث اعتلای دانش بشری در آن زمینه گردد.

شعر «بز اوستا بابا» از ملک الشعرای بهار.

تقطیع نگارنده	تقطیع دکتر طبیبزاده	
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	اوستا بابا بزی داشت
۴،۳ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	یک بز خوش پزی داشت
۳،۵ - - - - - - - -	۳،(۴) - - - - - - - (-)	هر که می‌دیدش به صحرا
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	بهش می‌گفت: ماشالله!
۴،۴ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	پشتشه باش، زیرشه باش
۴،۴ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	پستان پر شیرشه باش
۲،۵ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	آخر زمستون آمد
۴،۳ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	با برف و بارون آمد
۳،۴ - - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	بزک آمد به خانه
۴،۳ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	خوراکش پنبه‌دانه
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	اوستا بابا خسیسه
۳،۴ - - - - - - -	۴،۳ - - - - - - -	زنش پنبه می‌ریسه
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	پنبه‌دانه گرون شد
۲،۵ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	بزک بی‌آب و نون شد
۴،۴ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	بع می‌زنه، ور می‌زنه
۳،۵ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	این ور و آن ور می‌زنه
۳،۴ - - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	جفت می‌زنه تو طاقچه
۳،۴ - - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	پوز می‌زنه تو باغچه
۴،۴ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	از گشنگی جون می‌کنه
۳،۵ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	خاکو با دندون می‌کنه
۴،۴ - - - - - - - -	۴،۴ - - - - - - - -	اوستا آمد با قالقالش



۴،۴ --- - - - - -	۴،۴ -- - - - - - - -	نون و پنیر تو دستمالش
۴،۴ -- - - - - - -	۴،۴ -- - - - - - -	حیفش آمد به بز بده
۳،۵ -- - - - - - - - -	۴،۴ -- - - - - - -	می خواد همیشه بز بده
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	گفتش بزک حیا کن
۳،۴ - - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	درست به من نگاه کن
۴،۴ -- - - - - - -	۳،۴ - - - - - - -	بزک نمیر بهار میاد
۴،۴ -- - - - - - -	۴،۴ -- - - - - - - -	کنزه با خیار میاد

در تقطیع شعر فوق ردیف عمودی اول مربوط به دکتر امید طبیب‌زاده است و ردیف عمودی دوم مربوط به نگارنده است. در روش نگارنده پایه هر بخش یا دوراق بر اساس کلمه جدا شده است. این شعر از ۱۴ بیت یا ۲۸ مصراع تشکیل شده است.

طبق تقطیع نگارنده از مجموع ۲۸ مصراع ۹ مصراع بر وزن (۳، ۴) و ۹ مصراع بر وزن (۴، ۴) است و چهار مصراع بر وزن (۳، ۵) و چهار مصراع بر وزن (۴، ۳) و یک مصراع بر وزن (۲، ۵) است.

۹ مصراع بر وزن (۳، ۴) و ۹ مصراع بر وزن (۴، ۳) است، چون هر دو وزن فوق شامل بیشترین موارد است، پس وزن شعر فوق شامل این دو وزن می‌شود. اگر اختیارات شاعری را در نظر بگیریم، به صورت زیر نوشته می‌شود:

$$(۹ \text{ الی } ۶) \rightarrow (۳، ۴) \pm \frac{۷ \neq ۱}{\text{محدوده تغییرات}}$$

اگر تغییر هجا برای بخش اول مصراع منظور شود، به صورت زیر نوشته می‌شود:

$$(۵ \text{ الی } ۳) \rightarrow ۴ \pm \frac{۴ \pm ۱}{\text{محدوده تغییرات}}$$

اگر تغییر هجا برای بخش دوم مصراع منظور شود، به صورت زیر نوشته می‌شود:

$$۳ \pm \frac{۳ \pm ۱}{\text{محدوده تغییرات}} \rightarrow (۴ \text{ الی } ۲)$$

محدوده تغییرات کل مصراع (۹ الی ۶) طبق فرمول درست است. بخش اول یا دوراق اول مصراع تغییرات در (۵ الی ۳) است که کاملاً رعایت شده است. بخش دوم یا دوراق دوم مصراع تغییرات در (۴ الی ۲) است که کاملاً رعایت نشده است و در دو مصراع وزن تابع قانون نیست و بر وزن (۵، ۲) نوشته شده است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
-- - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - (-) - - - - - ۳، (۴)، ۴	عذرا خانم سلامّ علیکم یا الله
- - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۵	- - - - - - - - (-) - - - - - (-) ۳، (۴)، (۴)	علیک سلام والده مش ماشالله
- - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	عذرا خانم حال شما چطور
- - - - - - - - - - - - ۳، ۵، ۳	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	شوهر امسال شما چطور
- - - - - - - - - - - - ۴، ۳، ۴	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	سواد مواد داره یا بی سواده
- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	برف اومده نم کشیده سوادش
- - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	کارش چیه از کجا نون میاره
- - - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	حجره می‌ره یا که می‌ره اداره



نخستین ردیف افقی مربوط به تقطیع دکتر امید طیب‌زاده است و ردیف افقی دوم مربوط به تقطیع نگارنده است و کلیه تقطیع‌های این فصل کتاب به این ترتیب تدوین شده است.

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده است.

تعداد هر وزن از مصراع این شعر به این ترتیب است:

$$\left. \begin{array}{l} ۳،۴،۴ = ۴ \\ ۳،۶،۴ = ۱ \\ ۴،۴،۵ = ۱ \\ ۳،۵،۳ = ۱ \\ ۴،۳،۴ = ۱ \end{array} \right\}$$

بیشترین مصراع بر وزن ۳، ۴، ۴ است، پس ملاک وزن شعر قرار می‌گیرد. تعداد هجاهای شعر یازده هجایی است و محدوده تغییرات با در نظر گرفتن اختیارات شاعر به صورت زیر است:

$$(۳،۴،۴) \pm ۱ = ۱۰ - ۱۲$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

طبق فرمول تمام بخش‌ها وزن شعر رعایت شده است به غیر از ۳، ۴، ۶.

شعر از شاملو

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۲، ۴ - - - - - -	[۳]، ۴ - + - - - -	بارون میاد جر جر
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	گم شده راه بندر
۳، ۴ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	ساحل شب چه دوره
۲، ۵ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	آبش سیاه و شوره

۵، ۳ - - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	ای خدا کشتی بفرست
۳، ۶ - - - - - - - - -	۳، (۴) - - - - - - - (-)	آتیش بهشتی بفرست
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	جاده کهکشون کو
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	زهره‌ی آسمون کو
۴، ۳ - - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	چراغ زهره سرده
۳، ۵ - - - - - - - -	۳، (۴) - - - - - - - (-)	تو سیاهیا می‌گرده
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	ای خدا روشنش کن
۳، ۴ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - - (-)	فانوس راه منش کن

شعر فوق از ۱۲ مصراع تشکیل شده و هفت هجایی است.

تعداد هر وزن از مصراع این شعر به این ترتیب است:

$$۴، ۳ = ۵$$

$$۳، ۴ = ۲$$

$$۲، ۴ = ۱$$

$$۳، ۶ = ۱$$

$$۲، ۵ = ۱$$

$$۵، ۳ = ۱$$

$$۳، ۵ = ۱$$

بیشترین وزن (۳، ۴) است.

$$(۴، ۳) \pm ۱ = ۶ - ۸$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

دو مصراع با وزن (۳، ۶)، (۳، ۵) و (۲، ۴) طبق قواعد تعریفی نگارنده صحیح

نیست.



نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۳،۴--- -- --	۳،۴- --- -- --	اتل مثل توتوله
۳،۴--- -- --	۳،۴- --- --- --	گاو حسن چه جوره
۳،۴-- --- --- --	۳،۴- --- --- --	نه شیر داره نه پستون
۳،۵--- -- ---	۳،(۴)- --- --- --(-)	گاو شو بردن هندستون
۲،۵--- -- ---	۳،۴- --- --- --	یک زن کردی بستون
۳،۵--- -- ---	۳،(۴)- --- --- --(-)	اسمشو بذار عم‌قزی
۳،۴--- -- --	۳،۴-- --- --- --	دور کلاش قرمزی
۳،۵-- --- --- --	۳،(۴)- --- --- --(-)	بگمی کجاس؟ تو باغچه
۳،۵--- --- --	۳،(۴)- --- --- --(-)	چی چی می‌چینه؟ آلوچه
۳،۴-- --- --- --	۳،۴-- --- --- --	آلوچه‌ی سه گردو
۳،۴-- --- --- --	۳،۴- --- --- --	خبر بردن به اردو
۲،۵-- --- --- --	۳،۴-- --- --- --	اردو قلندر شده
۳،۴-- --- --- --	۳،۴-- --- --- --	کفش بگم تر شده
۳،۴- --- --- --	۳،۴- --- --- --	بگم بگم حیا کن
۳،۵- --- --- --	۳،۴- --- --- --(-)	از سولاخ در نگا کن
۳،۴--- --- --	۳،۴- --- --- --	هاجستم و واجستم
۳،۴-- --- --- --	۳،۴- --- --- --	تو حوض نقره جستم
۵،۲- --- --- --	۳،۴- --- --- --	نقره نمکدوم شد
۴،۴- --- --- --	۳،(۴)- --- --- --(-)	بگمی به قریونم شد
۲،۳-- --- --	(۴)- --- --(-)	هاچین و واچین
۲،۳-- --- --	(۴)- --- --(-)	یه پاتو ورچین
۲،۳-- --- --	(۴)- --- --(-)	هاچین و واچین
۲،۳-- --- --	(۴)- --- --(-)	یه پاتو ورچین

شعر فوق از ۲۳ مصراع تشکیل شده است و چون میانگین بیشترین مصراع از این شعر وزن (۳، ۴) است؛ بنابراین، پایه وزن این شعر قرار می‌گیرد. تعداد هر وزن از مصراع‌های این شعر به این ترتیب است:

$$۳، ۴ = ۹$$

$$۳، ۵ = ۵$$

$$۲، ۵ = ۲$$

$$۵، ۲ = ۱$$

$$۴، ۴ = ۱$$

$$۲، ۳ = ۴$$

$$۴، ۳ = ۱$$

پس وزن پایه (۳، ۴) منظور شد.

$$\text{فرمول} \Leftrightarrow ۸ - ۶ = ۱ \pm (۳، ۴)$$

$$۴ - ۲ = ۱ \pm ۳$$

$$۵ - ۳ = ۱ \pm ۴$$

فقط یک مصراع از شعر فوق طبق فرمول نگارنده نیست و مصراع (نقره نمکدونم شد) بر وزن (۲، ۵) است.

یک قانون در وزن شعر هجایی وجود دارد که «وقفه ناقص» نامیده می‌شود. وقفه ناقص واقعاً همانند سخته ناقص مغز است. وقفه ناقص در واقع وقفه‌ای مابین وقفه کامل و عدم وقفه است.

در مصراع فوق یک وقفه ناقصه در «نمکدونم» وجود دارد و اگر بخواهیم وقفه ناقص را مد نظر داشته باشیم، به این صورت به دو بخش یا همان دوراق جدا می‌شود. «نقره نمک» «دونم شد» بر وزن (۳، ۴) درمی‌آید.

۴ مصراع آخر را دکتر طبیب‌زاده یک بخش چهار هجایی فرض کرده است،



در صورتی که ۴ مصراع پنج هجایی است و بر وزن (۲، ۳) و از نظر نگارنده طبق فرمول است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	لالا لالا گل پونه
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	گدا اومد درِ خونه
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	نونش دادیم خوشش اومد
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	خودش رفت و سگش اومد
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	چخش کردیم بدش اومد
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	لالا لالا گل خشخاش
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	بابات رفته، خدا همراش
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	لالا لالا گل فندق
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	ننهات رفته سر صندوق
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	لالا لالا گل گردو
-- -- -- -- ۴،۴	- - -- - - -- ۴،۴	بابات رفته توی اردو

<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- -- -- ۴،۴</p>	<p>لالا لالا گل پسته</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>بابات رفته کمر بسته</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>-- -- - - -- ۴،۴</p>	<p>لالا لالا گل سوسن</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>بابات اومد، چشت روشن</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>لالا لالا گل ریزه</p>
<p>---- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>چرا خوابت نمی‌گیره</p>
<p>-- ---- -- -- ۵،۳</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>۱۸ که مادر قربونت می‌ره</p>
<p>---- -- -- ۳،۵</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>۱۹ برو لولوی صحرائی</p>
<p>---- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>تو از بچم چه می‌خواهی</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>که این بچه پدر داره</p>
<p>---- -- -- -- ۵،۳</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>۲۲ و قرآن زیر سر داره</p>
<p>-- -- - - -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>دو شمشیر بر کمر داره</p>
<p>-- -- -- -- ۴،۴</p>	<p>- - -- - - -- ۴،۴</p>	<p>لالا لالا گل لاله</p>



<p>پلنگ در کوه چه می ناله</p> <p>۴،۴</p>	<p>۴،۴</p>	<p>۴،۴</p>
<p>لالا لالا گل زیره</p> <p>۴،۴</p>	<p>۴،۴</p>	<p>۴،۴</p>
<p>۲۷ بچه ام آرام نمی گیره</p> <p>۴،۵</p>	<p>۴،۴</p>	<p>۴،۴</p>

شعر فوق از ۲۷ مصراع تشکیل شده و شامل وزن های زیر است:

$۴،۴ = ۲۳$	تعداد مصراع	$(۴،۴) \pm ۷ - ۹$
$۵،۳ = ۲$	تعداد مصراع	$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$
$۳،۵ = ۱$	تعداد مصراع	
$۴،۵ = ۱$	تعداد مصراع	

از ۲۷ مصرع ۲۳ مصراع بر وزن (۴،۴) است. دکتر امید طیببازده تمام ۲۷ مصراع را بر وزن (۴،۴) تقطیع کرده است، ولی به نظر نگارنده ۴ مصراع از شعر در ستون های ۱۸، ۱۹، ۲۲، ۲۷ جدول مطابق با وزن فوق نیست.

در مورد پایه لازم به ذکر است که حرف «و» معمولاً به عنوان یک پایه فرض نمی شود و به پایه قبل یا بعد وصل می شود. حرف «و» با کلمه مورد نظر به عنوان یک پایه منظور می شود.

مثال: خودش رفت و سگش اومد

در مثال فوق (رفت و) به عنوان یک پایه در نظر گرفته شده است و اگر «و» در اول مصراع قرار گیرد، به عنوان یک پایه مستقل در نظر گرفته می شود.

مثال: و قرآن زیر سر دارد

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
--- --- - - ۳، ۵	--- - -- -- ۴، ۴	به کس کس‌ونش نمی‌دم
--- --- - - ۳، ۶	--- - --- - (-) ۴، (۴)	به همه کس‌ونش نمی‌دم
--- -- - - - ۳، ۵	--- - -- - - ۴، ۴	به راه دورش نمی‌دم
--- -- - - - ۳، ۵	--- - -- - - ۴، ۴	به مرد کورش نمی‌دم
-- - - - - - - - ۴، ۵	-- - - -- - - ۴، ۴	به کسی می‌دم که کس باشه
-- - - - - - - ۴، ۴	-- - - - - - - ۴، ۴	خوش‌دل و خوش‌نفس باشه
-- - - - - - - - ۴، ۵	-- - - - - - - (-) ۴، (۴)	پالون خرش اطلس باشه
-- - - - - - - ۴، ۴	-- - - - - - - ۴، ۴	سیصد تومن کیبش باشه
--- - - - - ۴، ۳	-- - - - - + - ۴، ۴	شاه بیاد با لشکرش
-- - - - - - - - ۴، ۵	--- - - - - - (-) ۴، (۴)	خدم و حشم پشت سرش
-- - - - - - - ۴، ۴	--- - - - - (-) ۴، (۴)	شاهزاده‌ها دور و برش
--- - - - - - ۴، ۵	-- - - - - - - (-) ۴، (۴)	برا پسر بزرگ‌ترین



$\begin{array}{c} \text{--} \text{--} \text{--} \text{--} \\ ۴, ۴ \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{---} \text{--} \text{---} \text{--} \\ ۴, ۴ \end{array}$	آیا بدم آیا ندم
---	---	-----------------

شعر فوق از ۱۳ مصراع تشکیل شده است و شامل وزن‌های زیر است:

$۴, ۴ = ۴$	تعداد مصراع	$(۴, ۴) \pm ۷ - ۹$
$۳, ۵ = ۳$	تعداد مصراع	$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$
$۴, ۵ = ۴$	تعداد مصراع	
$۳, ۶ = ۱$	تعداد مصراع	
$۴, ۳ = ۱$	تعداد مصراع	

از ۱۳ مصراع فقط یک مصراع (۳، ۶) در ستون دوم جدول تابع وزن نیست.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
$۳, ۴ \text{---} \text{--} \text{--}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{---} \text{--}$	جوجه جوجه طلایی
$۳, ۴ \text{---} \text{--} \text{--}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	نوکت سرخ و حنایی
$۳, ۴ \text{---} \text{--} \text{--}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{---} \text{--}$	تخم خود را شکستی
$۴, ۳ \text{--} \text{--} \text{---}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	چگونه بیرون جستی
$۲, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	$[۳], ۴ \text{--} + \text{--} \text{---} \text{--}$	گفتا جایم تنگ بود
$۲, ۴ \text{--} \text{--} \text{---}$	$[۳], ۴ \text{--} + \text{--} \text{--} \text{--}$	دیوارش از سنگ بود
$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{---} \text{--}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	نه پنجره نه در داشت
$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	$۳, ۴ \text{--} \text{--} \text{--} \text{--}$	نه کس ز من خبر داشت

۳، ۴ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	دادم به خود یک تکان
۳، ۴ - - - - - - -	۳، (۴) - - - - - - - (-)	مثل رستم پهلوان
۳، ۴ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	تخم خود را شکستم
۴، ۳ - - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	از خانه بیرون جستم

شعر فوق از ۱۲ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع ۳، ۴ = ۸

تعداد مصراع ۴، ۳ = ۲

تعداد مصراع ۲، ۴ = ۲

بیشترین وزن (۳، ۴) است. پس شعر بر این وزن سروده شده است و

محدوده تغییرات شامل:

$$۸ - ۶ = (۳، ۴) \pm ۱$$

$$۴ - ۲ = ۳ \pm ۱$$

$$۵ - ۳ = ۴ \pm ۱$$

وزن‌های دیگر نیز در محدوده تغییرات است. دکتر امید طیب‌زاده مبنای تمام وزن‌های فوق را (۳، ۴) منظور کرده است، در صورتی که براساس روش تقطیع نگارنده از ۱۲ مصراع فقط ۸ مصراع بر وزن (۳، ۴) و چهار مصراع دیگر بر وزن‌های دیگر است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده
-------------	-------------------



دیشب که بارون اومد	۳،۴- -- --	۴،۳- -- --
یارم لب بون اومد	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
رفتم لبش ببوسم	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
نازک بود و خون اومد	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
خونش چکید تو باغچه	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
یه دسته گل دراومد	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
رفتم گلش بچینم	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
پرپر شد و هوا رفت	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
رفتم پرش بگیرم	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
کفتر شد و هوا رفت	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
رفتم کفتر بگیرم	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
آهو شد و صحرا رفت	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
رفتم آهو بگیرم	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --
ماهی شد و دریا رفت	۳،۴- -- --	۳،۴- -- --

شعر فوق از ۱۴ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع $۳،۴ = ۱۳$

تعداد مصراع $۴،۳ = ۱$

بیشترین وزن (۳، ۴) و فقط یک مصراع در ستون اول جدول بر وزن (۳، ۴) است. محدوده تغییرات شامل:

$$(۳، ۴) \pm ۱ = ۶ - ۸$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

یک مصراع فقط متفاوت و آن هم در محدوده تغییرات است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	نون چارکی سه عباسی
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	پنیر سیری دو عباسی
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	آدم مفلس چو منو
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	وامی داره به رقاصی
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	شب که می‌رم توی خونه
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	اکبری به به می‌کنه
- - - - - - - - - - - - - - - - ۵، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - () - - - - - - ۴، (۴)، ۴	نونش می‌دم می‌خوره و آه آه می‌کنه
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	از یک طرف عیال من
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	چون سگه له له می‌کنه
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	می‌گه تا کی سر بکنم
۳، ۵- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	چادر نمازِ کرباسی



۴،۴--- _ -- --	۴،۴-- -- -- --	روغن سیری سه عباسی
۴،۳--- _ -- _	۴،[۴]-- _ -- _+	قند سیری سه عباسی
۳،۵-- _ -- ---	۴،۴--- _ --- _	آدم مفلس چو منو
۴،۴--- _ ----	۴،۴--- _ --- _	وامی داره به رقاصی
۳،۵--- --- --	۴،۴-- _ --- _	فاطمی میون گهواره
۵،۳--- _ ---	۴،۴--- _ --- _	تشنشه عرعر می کن
۵،۳-- _ ---	۴،۴-- _ --- _	مادر بچه‌ها می ره
۴،۴--- _ ----	۴،۴--- _ --- _	گهواره رو سر می زنه
۴،۴--- _ --- _	۴،۴-- _ --- _	شیر چارکی چار عباسی
۴،۴--- _ -- --	۴،۴-- _ -- --	شکر سیری سه عباسی
۵،۳--- _ - --	۴،۴-- _ --- _	بچه رو توی گهواره
۴،۴--- _ --- _	۴،۴-- _ --- _	وامی داره به رقاصی

شعر فوق از ۲۳ مصراع تشکیل شده است و شامل وزن‌های زیر است:

۴،۴ = ۱۲	تعداد مصراع
۵،۳ = ۵	تعداد مصراع
۳،۵ = ۴	تعداد مصراع
۴،۳ = ۱	تعداد مصراع
۴،۴،۵ = ۱	تعداد مصراع

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۴) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

فقط یک مصراع بر وزن (۴، ۴، ۵) خارج از وزن فوق است، ولی بر اساس همین وزن سروده شده است و به جای دو بخش از سه بخش تشکیل شده است. نمونه‌ای از شعر آزاد وزن هجایی است.

نظر دکتر طیب‌زاده	نظر نگارنده	
۳، ۴ - - - - - - -	۲، ۵ - - - - - - -	فرش اتاق خاله
۲، ۳، ۲ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	پشم تن بزغاله
۳، ۴ - - - - - - -	۲، ۵ - - - - - - -	شمع اتاق خاله
۳، ۴ - - - - - - -	۲، ۵ - - - - - - - -	از پی پای بزغاله
۳، ۴ - - - - - - -	۲، ۵ - - - - - - -	مرواریدی خاله
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - - -	دندونای بزغاله
۳، (۴) - - - - - - - (-)	۲، ۶ - - - - - - - -	جاروی اتاق خاله
۴، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	از ریشای بزغاله
۳، ۴ - - - - - - -	۲، ۵ - - - - - - -	مهمونیای خاله
۲، ۳، ۲ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - -	از دولت بزغاله

شعر فوق از ۱۰ مصراع تشکیل شده است و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع $۲، ۵ = ۴$

تعداد مصراع ۳، ۴ = ۴

تعداد مصراع ۳، ۵ = ۱

تعداد مصراع ۲، ۶ = ۱

این شعر در دو وزن (۲، ۵) و (۳، ۴) از نظر تعداد مساوی و از هر کدام چهار مصراع تشکیل شده است. هر دو وزن را می‌شود پایه اصلی شعر قرار داد، ولی اگر بر پایه ۲، ۵ قرار دهیم، بقیه مصراع نیز در محدوده این وزن قرار می‌گیرد. اما اگر وزن بر پایه (۳، ۴) منظور شود، مصراع (۲، ۶) تابع این وزن نمی‌شود؛ بنابراین، در این گونه موارد اگر در دو وزن تعداد مصراع مساوی شد، بنا را بر پایه‌ای از وزن می‌گذاریم که بیشتر وزن‌های شعر را شامل شود. پس در شعر فوق، پایه وزن (۲، ۵) را ملاک قرار می‌دهیم. محدوده تغییرات شامل:

$$۸ - ۶ = ۱ \pm (۲، ۵)$$

$$۳ - ۱ = ۱ \pm ۲$$

$$۶ - ۴ = ۱ \pm ۵$$

شعر «به علی گفت مادرش روزی» از فروغ فرخزاد.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۳، ۲ - - - - -	(۴) - - - - (-)	علی کوچیکه
۳، ۲ - - - - -	(۴) - - - - (-)	علی بونه‌گیر
۴، ۳ - - - - - - -	[۴]، ۴ - - + - - - - -	نصف شب از خواب (و) پرید
۴، ۴ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	چشم‌اشو هی مالید با دس
۵، ۳ - - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - - -	سه چار تا خمیازه کشید

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۲، ۲- - -	۴- - - -	پاشد نشس
۳، ۱- - - -	۴- - - -	چی دیده بود
۳، ۱- - - -	۴- - - -	چی دیده بود
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	خواب یه ماهی دیده بود

...

- - - - - - - - - - - - ۶، ۲، ۴	- - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴	بوی تنش، بوی کتایچه‌های نو
- - - - - - - - - - - - ۴، ۳، ۵	- - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴	بوی یه صفر گنده و پهلوش یه دو
- - - - - - - - - - - - - - - - ۴، ۵، ۵، ۲	- - - - - - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴، ۴	بوی شبای عید و آشپزخونه و نذری پزون
- - - - - - - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴، ۴	شمردن ستاره‌ها، تو رختخواب، رو پشت بون
- - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۵	- - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴	ریختن بارون رو آجر فرش حیاط
۴، ۶- - - - - - - - - - - ۴، ۶- - - - - - - - - - -	۴، (۴)- - - - - - - - (-) ۴، (۴)- - - - - - - - (-)	بوی قوطیای آب‌نبات
- - - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴	- - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۴	انگار تو آب، گوهر شب چراغ می‌رفت
- - - - - - - - - - - - - - - - - - ۴، ۴، ۳، ۳	- - - - - - (-) - - - - - ۴، (۴)، ۴	انگار که دختر کوچیکه شاپریون
۲، ۵- - - - - - - - ۴، ۴- - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - - ۴، ۴- - - - - - - - - -	تو کجاوه بلور
۳، ۵- - - - - - - - ۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - ۴، ۴- - - - - - - -	به سیر باغ و راغ می‌رفت



شعر فوق از ۱۹ مصراع تشکیل شده است. تعداد هجاهای مصراع‌ها بسیار متفاوت است. از ۴ هجا تا ۱۶ هجا سروده شده است. از لحاظ قوانین وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای و محدوده تغییرات در حد $1 \pm$ است، در صورتی که محدوده تغییرات شعر فوق ۱۲ هجا است و از نظر بخش که هر مصراع باید از تعداد مشخص بخش یا همان دوراق تشکیل شود، رعایت نشده است. طبق نظر دکتر امید طبیب‌زاده از یک بخش تا چهار بخش متفاوت است و از نظر نگارنده دو تا چهار بخش را شامل شده است. در مورد وزن نیز یکسان نیست و در چندین وزن گوناگون نگارش یافته است.

شعر فوق با تمام توضیحاتی که ذکر شد، هجایی است. شعر فوق بر وزن عروض نیست و بر اساس قوانینی که برای شعر هجایی وقفه‌ای تکیه نیز بیان شد نمی‌گنجد. شعر فوق شعر هجایی آزاد است که در آن قوانین هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای رعایت نشده است و نیاز به رعایت وزن هم ندارد. این گونه شعرها نیاز به تقطیع ندارد و به زبان ساده قالبی ندارند که ما بخواهیم به قالب بکشیم. پس شعر آزادی وزن آزاد است و همان‌طوری که در تقطیع مشاهده کردید، قالب تقطیع به یک وزن خاص نیست.

نظر نگارنده	نظر دکتر طبیب‌زاده	
-- -- -- -- -- --	- --- - --- - --- -	گندم گل گندم گل گندم گل گندم
۴، ۴، ۶	۱، ۴، ۴، ۳، ۲	
-- -- -- -- -- --	- --- - --- -() --- - -()	زمینش مال ما آبش مال مردم گل گندم
۴، ۶، ۶	۱، ۴، (۴)، ۳، (۲)	

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

-- -- -- --- --- -- ۴، ۵، ۵	- --- - --- - --- - - ۱، ۴، ۴، ۳، ۲	شخمش می‌زنیم همچین و همچون گل گندم
-- -- -- --- --- -- ۴، ۵، ۵	- --- - --- - --- - - ۱، ۴، ۴، ۳، ۲	بذرو می‌پاشیم همچین و همچون گل گندم
-- -- -- --- --- -- ۴، ۵، ۵	- --- - --- - --- - - ۱، ۴، ۴، ۳، ۲	آبش می‌دهیم همچین و همچون گل گندم
-- -- -- --- --- --- ۴، ۵، ۶	- --- - --- - --- - -(-) ۱، ۴، ۴، ۳، (۲)	ویجینش می‌کنیم همچین و همچون گل گندم
-- -- -- --- --- -- ۴، ۵، ۵	- --- - --- - --- - -(-) ۱، ۴، ۴، ۳، (۲)	دروش می‌کنیم همچین و همچون گل گندم
-- -- -- --- --- --- ۴، ۶، ۶	- --- - --- -(-) --- - -(-) ۱، ۴، (۴)، ۳، (۲)	زمینش مال ما آبش مال مردم گل گندم

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و از نظر دکتر طیب‌زاده شعر فوق از پنج بخش یا دوراق تشکیل شده و از نظر نگارنده شامل سه بخش است. به عقیده نگارنده در شعر فوق فقط در سه مکان وقفه‌ای اصلی وجود دارد. به هر نحوی که خوانده شود، امکان ۵ وقفه اصلی وجود ندارد. وزن‌های شعر فوق شامل:

$$۴، ۵، ۵ = ۴$$

$$۴، ۶، ۶ = ۲$$

$$۴، ۴، ۶ = ۱$$

$$۴، ۵، ۶ = ۱$$

بیشترین وزن (۴، ۵، ۵) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۵، ۵) \pm ۱ = ۱۳ - ۱۵$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$



تمام مصراع‌ها در محدوده تغییرات است و این شعر چهارده هجایی است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
--- --- -- --- ۵، ۶	- -- --- -- --- ۱، ۴، ۳، ۲	دیشب من دیدم مامان شلخته
--- --- -- --- ۵، ۵	- -- --- -- --- ۱، ۴، ۳، ۲	جفتک زده بود توی خزینه
-- --- --- -- --- ۵، ۵	- -- -- --- -- --- ۱، ۳، ۳، ۳	من یواش یواش با نوک پنجه
-- --- --- -- --- ۵، ۵	- -- -- --- -- --- ۱، ۳، ۳، ۳	مثل گربه که می‌ره به گنجه
--- --- -- --- ۵، ۵	- -- --- -- -- --- ۱، ۴، ۳، ۲	رفتم به جلو سرک کشیدم
--- --- --- -- --- ۶، ۵	- --- ---(-) -- -- --- ۱، (۴)، ۳، ۲	مردم از براش چی‌ها که ندیدم
-- --- --- -- --- ۵، ۵	- -- --- -- -- --- ۱، ۴، ۳، ۲	گفتم صنما من سنّه قربان
-- ----- -- --- --- ۶، ۵	- -- --(-) -- -- --- ۱، (۴)، ۳، ۲	پات لخته چرا نمی‌پوشی تنبان

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و از نظر دکتر امید طیب‌زاده هر مصراع شامل چهار بخش یا همان دوراق است و از نظر نگارنده شامل دو بخش و وزن‌های زیر است:

۵، ۵ = ۵

تعداد مصراع

تعداد مصراع $۳ = ۵، ۶$

محدوده تغییرات شامل:

$$۱۱ - ۹ = ۱ \pm (۵، ۵)$$

$$۶ - ۴ = ۱ \pm ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۳- - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	آی قصه قصه قصه
۲، ۵- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	نون و پنیر و پسته
۳، ۴- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	ممدلی شا نشسته
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	این درو واکن سلیمون
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	اون درو واکن سلیمون
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	قالی رو بکش تو ایوون
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	گوشه‌ی قالی کبوده
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	اسم داییم محموده
۲، ۴- - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	محمود بالا بالا
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	آش می خوری بسم‌الله
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	گوشت رو بگیر کباب کن
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	انگورو بگیر شراب کن
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	پنیر و بگیر تو آب کن
۴، ۳- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	بنشین و زهرمار کن
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	وقتی می‌ری به بازی
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	نکنی زبون درازی



شعر فوق از ۱۶ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۳, ۵ = ۷$$

$$۳, ۴ = ۵$$

$$۴, ۳ = ۲$$

$$۲, ۵ = ۱$$

$$۲, ۴ = ۱$$

بیشترین وزن (۳، ۵) که شامل ۷ مصراع است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳, ۵) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$

از ۱۶ مصراع فقط ۲ مصراع بر وزن (۴، ۳) در محدوده وزن نیست، ولی از نظر دکتر امید طیب‌زاده هر ۱۶ مصراع بر وزن (۳، ۴) سروده شده است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴, ۳- - - - - - - -	[۳], (۴)- + - - - - - (-)	کلاغه می‌گه غار غار
۴, ۲- - - - - - -	[۳], ۴- + - - - - -	سفره قلمکار کار
۴, ۴- - - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - - -	خبر بدین به مادرم
۴, ۴- - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - -	گل می‌چینه برادرم
۴, ۴- - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - - -	سوار این لاک نمی‌شم
۴, ۴- - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - - -	سوار اون لاک نمی‌شم
۵, ۳- - - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - - -	سوار سیاره می‌شم
۵, ۳- - - - - - - - -	۴, ۴- - - - - - - -	تا دم دروازه می‌شم

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

- تعداد مصراع ۴، ۴ = ۴
 تعداد مصراع ۵، ۳ = ۲
 تعداد مصراع ۴، ۲ = ۱
 تعداد مصراع ۴، ۳ = ۱

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۴) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

فقط یک مصراع بر وزن (۴، ۲) خارج از این وزن است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
--- - --- - - - - ۴، ۳، ۴	- --- - --- - - -	تو که ماه بلند در هوایی
--- --- - - --- - - ۳، ۵، ۵	- --- - (-) --- - (-) - - -	منم ستاره می‌شم دورت رو می‌گیرم
--- --- - - --- - - ۳، ۵، ۵	- --- - (-) --- - (-) - - -	تو که ستاره می‌شی دورمو می‌گیری
--- - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - -	منم ابری می‌شم روتو می‌گیرم
--- - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - -	تو که ابری می‌شی رومو می‌گیری
--- - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - -	منم بارون می‌شم تُو تُن می‌بارم
--- - - - - - - - - ۳، ۴، ۴	- - - - - - - - - - -	تو که بارون می‌شی تُن می‌باری



--- --- --- --- --- ۳، ۴، ۴	- --- --- --- - --- ۱، ۴، ۳، ۳	تو که سبزه می‌شی سر درمیاری
--- --- --- --- --- ۳، ۴، ۴	- --- --- --- - --- ۱، ۴، ۳، ۳	منم سبزه می‌شم سر درمیارم
--- --- --- --- --- ۳، ۵، ۴	- --- (-) --- - --- ۱، (۴)، ۲، ۴	منم بزی می‌شم سرتو می‌خورم
--- --- --- --- --- ۳، ۵، ۴	- --- (-) --- - --- ۱، (۴)، ۲، ۴	تو که بزی می‌شی سرمو می‌خوری
--- --- --- --- --- ۳، ۵، ۴	- --- (-) --- - --- ۱، (۴)، ۲، ۴	منم قصاب می‌شم سرتو می‌بُرم
--- --- --- --- --- ۳، ۵، ۴	- --- (-) --- - --- ۱، (۴)، ۲، ۴	تو که قصاب می‌شی سرمو می‌بُری
-- - --- --- - --- ۳، ۴، ۳	- --- --- --- + - --- ۱، ۴، [۳]، ۳	منم پشتم می‌شم می‌رم تو شیشه
-- - --- --- - --- ۳، ۴، ۳	- --- --- --- + - --- ۱، ۴، [۳]، ۳	تو که پشتم می‌شی می‌ری تو شیشه
--- --- --- --- --- ۳، ۵، ۴	- --- (-) --- - --- ۱، (۴)، ۳، ۳	منم پنبه می‌شم در تو می‌گیرم

شعر فوق از ۱۶ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۳، ۴، ۴ = ۶$$

$$۳، ۵، ۴ = ۵$$

$$۳، ۴، ۳ = ۲$$

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

$$۳, ۵, ۵ = ۲$$

$$۴, ۳, ۴ = ۱$$

بیشترین وزن (۳، ۴، ۴) که شامل ۶ مصراع است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳, ۴, ۴) \pm ۱ = ۱۰ - ۱۲$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
--- - - - - - - ۳, ۴, ۴	-- - --- - --- - ۳, ۴, ۴	خاک به سرم بچه به هوش آمده
--- --- --- --- --- ۳, ۴, ۴	-- - --- - --- - --- ۳, ۴, ۴	بخواب ننه یه سر دو گوش آمده
--- --- --- --- - ۳, ۴, ۴	-- - --- - --- - ۳, ۴, ۴	گریه نکن لولو میاد می‌خوره
--- --- --- --- - ۳, ۴, ۴	-- - --- - --- - ۳, ۴, ۴	گرچه میاد بزبزی رو می‌بره
--- - - - - --- --- ۳, ۴, ۴	-- - --- - --- --- ۳, ۴, ۴	اهه- اهه- ننه چته؟ گشمه
-- --- - --- --- ۲, ۵, ۴	-- - --- - --- - ۳, ۴, ۴	بترکی، این همه خوردی کمه
- - --- - --- --- - ۲, ۴, ۴	- + - --- - --- --- [۳], ۴, ۴	چنچ چنچ سگه نازی پیشی پیش پیش
- - --- - --- --- ۲, ۴, ۴	- + - --- - --- --- [۳], ۴, ۴	لای لای جونم گلم باشی کیش کیش



<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۲،۴،۴</p>	<p>از گشنگی ننه دارم جون می دم</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>گریه نکن فردا بهت نون می دم</p>
<p>--- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>ای وای ننه، جونم داره در می ره</p>
<p>--- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>گریه نکن، دیزی داره سر می ره</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>دستم، آخیش، ببین چطور یخ شده</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>تف تف جونم ببین ممه اخ شده</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۴،۳،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>سرم چرا انقده چرخ می زنه</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۴،۳،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>توی سرت شیبیشه جا می کنه</p>
<p>- --- --- --- --- --- </p> <p>۲،۴،۴</p>	<p>--+ --- --- --- --- --- </p> <p>[۳]، ۴، ۴</p>	<p>خ خ خ... جونم چت شد... هاق هاق</p>
<p>- --- --- --- --- --- </p> <p>۲،۴،۵</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>وای خاله چشمات چرا افتاد به طاق</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>آخ تنشم بیا ببین سرد شده</p>
<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- --- </p> <p>۳،۴،۴</p>	<p>رنگش چرا خاک به سرم زرد شده</p>

- - - - - - - - - ۲ ، ۳ ، ۴	- + - - - + - - - - - [۳] ، [۴] ، ۴	وای بچم رفت ز کف، رود رود
- - - - - - - - - - ۲ ، ۴ ، ۴	- + - - - - - - - - - [۳] ، ۴ ، ۴	مانده به من آه و اسف رود رود

شعر فوق از ۲۲ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

۳ ، ۴ ، ۴ = ۱۳	تعداد مصراع
۲ ، ۴ ، ۴ = ۴	تعداد مصراع
۴ ، ۳ ، ۴ = ۲	تعداد مصراع
۲ ، ۵ ، ۴ = ۱	تعداد مصراع
۲ ، ۴ ، ۵ = ۱	تعداد مصراع
۲ ، ۳ ، ۴ = ۱	تعداد مصراع

بیشترین وزن (۳ ، ۴ ، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳،۴،۴) \pm ۱ = ۱۰ - ۱۲$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴ ، ۴ - - - - - - - -	۳ ، ۴ - - - - - - - (-)	تو که منو دوست نداشتی
۳ ، ۴ - - - - - - -	۳ ، ۴ - - - - - - -	سر به سرم می‌داشتی
۴ ، ۴ - - - - - - - -	۳ ، (۴) - - - - - - - (-)	چرا سر کوچه کاشتی
۴ ، ۴ - - - - - - - -	۳ ، (۴) - - - - - - - (-)	تو که منو رسوا کردی
۴ ، ۳ - - - - - - -	۳ ، ۴ - - - - - - -	واله و شیدا کردی



۲، ۶- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	رسوا علی الله کردی
۲، ۵- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	رسوا تو دنیا کردی
۴، ۴- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	تو که با ما همچین کردی
۳، ۴- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	با دگران چه کردی
۴، ۴- - - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - - (-)	انارا رو دونه کردی
۴، ۳- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	سیبها رو رنده کردی
۴، ۳- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	ازگیلو بونه کردی

شعر فوق از ۱۲ مصراع تشکیل شده و شامل وزنهای زیر است:

۴، ۴ = ۵	تعداد مصراع
۴، ۳ = ۳	تعداد مصراع
۳، ۴ = ۲	تعداد مصراع
۲، ۶ = ۱	تعداد مصراع
۲، ۵ = ۱	تعداد مصراع

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۴) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیبزاده	
۲، ۵- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	رفتم به سوی صحرا
۲، ۵- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	دیدم سواری تنها
۲، ۵- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	گفتم سوار کیستی
۲، ۵- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	گفتا سوار یلل
۳، ۵- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	گفتم چه داری در بغل

۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	گفتا کتاب پرغزل
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	گفتم بخوان تا گوش کنم
۳، ۴- - - - - - -	[۴]، ۴- + - - - - - -	گفت آسمان آراسته
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	آفتاب خوشست مهتاب خوشست
۲، ۵- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	می‌زینم طبل علا
۲، ۵- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	می‌رویم پیش خدا
۲، ۴- - - - - -	۳، ۳- - - - - -	ای خدای خوشنام
۲، ۴- - - - - -	۳، ۳- - - - - -	صد هزارت یک نام
۲، ۵- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	کاشکی من مرغی بودم
۲، ۵- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	من سیمرغی بودم
۳، ۴- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	در هوا پر می‌زدم
۳، ۴- - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	بر زمین سر می‌زدم
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	این درو واکن آش بیاد
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	اون درو واکن آش بیاد
۲، ۵- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	مرد قزلباش بیاد

شعر فوق از ۲۰ مصراع تشکیل شده است و شامل وزن‌های زیر است.

۲، ۵ = ۹	تعداد مصراع
۳، ۵ = ۴	تعداد مصراع
۴، ۴ = ۲	تعداد مصراع
۲، ۴ = ۲	تعداد مصراع
۳، ۴ = ۳	تعداد مصراع



بیشترین وزن (۵، ۲) است و محدوده تغییرات شامل:

$$۸ - ۶ = ۱ \pm (۵، ۲)$$

$$۳ - ۱ = ۱ \pm ۲$$

$$۶ - ۴ = ۱ \pm ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۵، ۳ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	ماشین مشدی ممدلی
۴، ۳ - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	ارزون و بی‌معطلی
۴، ۴ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	این اتولی که من می‌گم
۶، ۲ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	فورد قدیم لاریه
۵، ۳ - - - - - - -	۳، ۴ - - - - - - - -	رفتن توی این اتول
۴، ۳ - - - - - - -	[۴]، ۴ - - - + - - - -	باعث شرمساریه
۵، ۳ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	نه باب کورس شهریه
۴، ۴ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	نه قابل سواریه
۳، ۴ - - - - - - -	۴، [۴] - - - - - - - + -	بارکشیده بسکی از
۵، ۳ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	قزوین و رشت و انزلی
۵، ۳ - - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	ماشین مشدی ممدلی
۴، ۳ - - - - - - -	۴، ۴ - - - - - - - -	ارزون و بی‌معطلی

شعر فوق از ۱۲ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

۵، ۳ = ۵ تعداد مصراع

۴، ۳ = ۳ تعداد مصراع

۴، ۴ = ۲ تعداد مصراع

۳، ۴ = ۱ تعداد مصراع

۶، ۲ = ۱ تعداد مصراع

بیشترین وزن (۵، ۳) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۵، ۳) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

یک مصراع بر وزن (۳، ۴) خارج از وزن فوق است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	سلام سلام آبجی نسا
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	کجا می‌ری آبجی نسا
۵، ۴- - - - - - - - - -	(۴)، ۴- - - - (-) - - - -	می‌خوام برم خونه‌ی آقا
۲، ۲- - - -	۴- - - -	آقا کیه؟
۲، ۳- - - - -	۴- - - -	اون شیخ پیره
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	که صبح تا شوم فال می‌گیره
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	حالا می‌خوام پیشش برم
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	بلکه دعایی بگیرم
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	دختره پا به بخت شده
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	قضیه خیلی سخت شده
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	حاجی جواد حجره‌دار
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	فرستاده به خواستگار
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	سکینه راضی نمی‌شه
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	عیال حاجی نمی‌شه
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	می‌گه که خیلی سن داره
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	هیکلی مثل جن داره
۵، ۳- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	سه روزه این ور پریده



۴، ۵- - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - - -	آتیش پاره خیر ندیده
۵، ۳- - - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - -	گریه و زاری می‌کنه
۳، ۵- - - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - -	هی بی‌قراری می‌کنه
۵، ۳- - - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - -	مته به خشخاش می‌ذاره
۵، ۳- - - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - - -	فرقر و موس موس می‌کنه
۴، ۵- - - - - - - - - - -	۴، (۴)- - - - - - - - - (-)	خودشو برام لوس می‌کنه...

شعر فوق از ۲۳ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

۵، ۳ = ۱۰	تعداد مصراع
۴، ۴ = ۵	تعداد مصراع
۳، ۵ = ۳	تعداد مصراع
۵، ۴ = ۱	تعداد مصراع
۴، ۵ = ۲	تعداد مصراع
۲، ۳ = ۱	تعداد مصراع
۲، ۲ = ۱	تعداد مصراع

بیشترین وزن (۵، ۳) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۵، ۳) \pm ۷ - ۹$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

از ۲۳ مصراع ۵ مصراع خارج از وزن فوق و این وزن‌ها شامل (۵، ۳)، (۳، ۳)، (۲، ۳) و (۲، ۲) است.

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۴-- -- ----	۴، ۴-- -- -- --	گنجشکک اشی مشی
۳، ۴-- -- -- --	۴، [۴] -- -- ---- \emptyset	سر بوم ما مشی
۳، ۴-- -- -- --	[۴]، ۴-- + -- -- --	بارون میاد خیس می‌شی
۵، ۳-- ---- -- -	(۴)، [۴] -- - (-) -- + -	برف میاد گندله می‌شی
۵، ۴-- -- -- -	۴، (۴) -- -- ---- (-)	میافتی تو حوض نقاشی
۴، ۴-- -- ----	۴، ۴-- -- ---- -	می‌گیردت فراش باشی
۴، ۴-- -- ----	۴، ۴-- -- ---- -	می‌کشدت قصاب باشی
۴، ۴-- ----	۴، ۴-- -- ---- -	می‌پزدت آشپز باشی
۴، ۴-- -- ----	۴، ۴-- -- ---- -	می‌خوردت حکیم باشی

شعر فوق از ۹ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

- تعداد مصراع $۴، ۴ = ۵$
 تعداد مصراع $۳، ۴ = ۲$
 تعداد مصراع $۵، ۳ = ۱$
 تعداد مصراع $۵، ۴ = ۱$

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۴) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۳، ۴- -- -- --	۳، ۴- -- -- --	خورشید خانوم آفتاب کن
۳، ۴- -- -- - -	۳، ۴- -- -- --	یه من برنج تو آب کن
۲، ۵-- ---- -	۳، ۴- -- -- --	ما بچه‌های گرگیم



از سرمایی بمردیم	۳، ۴- - - - -	۳، ۴- - - - - - -
ابرو ببر کوه سیا	۴، ۴- - - - - - -	۴، ۴- - - - - - -
آفتابو بیار به شهر ما	۴، ۵- - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - (-)
به حق نور مصطفی	۳، ۵- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -
به حق گنبد طلا	۵، ۳- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع	۳، ۴ = ۳
تعداد مصراع	۳، ۵ = ۱
تعداد مصراع	۲، ۵ = ۱
تعداد مصراع	۴، ۴ = ۱
تعداد مصراع	۵، ۳ = ۱
تعداد مصراع	۴، ۵ = ۱

بیشترین وزن (۳، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$۸ - ۶ = ۱ \pm (۳، ۴)$$

$$۴ - ۲ = ۱ \pm ۳$$

$$۵ - ۳ = ۱ \pm ۴$$

فقط یک مصراع (۳، ۵) خارج از وزن فوق است.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
--- --- - - --- ۶، ۵	- - - - - - - - - ۱، ۴، ۳، ۲	ارباب خودم سلام علیکم
- - - - - - - - - ۶، ۵	- - - - (-) - - - - ۱، (۴)، ۳، ۲	ارباب خودم سرتو بالا کن

-- --- -- ---	- --- - --- --	ارباب خودم بزیز قندی
۵، ۵	۱، ۴، ۳، ۲	
---- --- -- ---	- --- -(-) --- --	ارباب خودم چرا نمی‌خندی
۶، ۵	۱، (۴)، ۳، ۲	
--- - --- -- ---	- --- -(-) --- --	ارباب خودم گلی به جمالت
۶، ۵	۱، (۴)، ۳، ۲	
--- --- -- --- -	- - --- - - --- --	از کجا بگم وصف کمالت
۵، ۵	۱، ۳، ۳، ۳	
-- --- -- ---	- --- - --- --	ارباب خودم چشمانو واکن
۵، ۵	۱، ۴، ۳، ۲	
- - --- -- ---	- --- - --- - --	ارباب خودم به من نگاه کن
۵، ۵	۱، ۴، ۳، ۲	
-- - - -- ---	- --- - --- --	ارباب خودم دستت به کیسه
۵، ۵	۱، ۴، ۳، ۲	
--- - - -- ---	- --- - --- --	گوزت به ریش هرچه خسیسه
۵، ۵	۱، ۴، ۳، ۲	

شعر فوق از ۱۰ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع $۵، ۵ = ۶$

تعداد مصراع $۶، ۵ = ۴$

بیشترین وزن (۵، ۵) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۵، ۵) \pm ۱ = ۹ - ۱۱$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$



نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۳،۴- - - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	دویدم و دویدم
۳،۴- - - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	سر کوهی رسیدم
۲،۵- - - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	دو تا خاتونی دیدم
۲،۴- - - - - -	[۳]،۴- + - - - - -	یکیش به من آب داد
۲،۴- - - - - -	[۳]،۴- + - - - - -	یکیش به من نون داد
۲،۴- - - - - -	[۳]،۴- + - - - - - - -	نون رو خودم خوردم
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - - - -	آب رو دادم به زمین
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	زمین به من علف داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	علف رو دادم به بزى
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	بزى به من پشکل داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	پشکل رو دادم به نونوا
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - - - -	نونوا به من آتیش داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	آتیش رو دادم به زرگر
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	زرگر به من قیچی داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	قیچی رو دادم به درزی
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	درزی به من قبا داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	قبا رو دادم به ملا
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - - - -	ملا به من قرآن داد
۳،۵- - - - - - - - -	۳،(۴)- - - - - - - - (-)	قرآن رو دادم به بابا
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	بابا به من خرما داد
۴،۳- - - - - - - -	[۳]،(۴)- + - - - - - - (-)	یکیش رو خودم خوردم
۳،۴- - - - - - -	۳،۴- - - - - - -	یکیش افتاد به زمین

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۴،۴-- -- --	۴،۴--- _ -- --	گفتم بابا خرما بده
۳،۳-- _ _ --		بابا زد تو سرم
۴،۴-- -- --	۴،۴--- _ -- --	کلام افتاد توی باغچه
۳،۵--- --- --	۴،۴--- _ -- --	رفتم کلام رو بیارم
۴،۳-- _ _ --	۳،۴- _ _ --	آتیش به پنبه افتاد
۲،۵-- --- _ -	۳،۴- _ --- _ -	سگ به شکنجه افتاد
۴،۳-- _ _ --	۳،۴- _ --- _ -	گرچه به دنبه افتاد

شعر فوق از ۲۹ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۳،۴ = ۱۱$$

$$۳،۵ = ۷$$

$$۲،۴ = ۳$$

$$۴،۳ = ۳$$

$$۴،۴ = ۲$$

$$۲،۵ = ۲$$

$$۳،۳ = ۱$$

بیشترین وزن (۳،۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳،۴) \pm ۱ = ۶ - ۸$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۲ - ۵$$



بعضی کلمات مرکب و مشتق به عنوان یک پایه حساب می‌شود.

مثال:

کلمات مرکب: دانشسرا، کشمکش، هست و نیست، بده‌بستان، سوزوگداز، برخاست، رفت‌وروب، خریدوفروش، سررسید، دل‌پیچه، سپیدرود، خوبی، اتافک، جیک‌جیک، چیزومیز.

کلمات مشتق: ناله، گفتار، دانش‌دوستی، آشتی‌کنان.

سؤالی که پیش می‌آید، این است که از یک پایه حساب کردن کلمات مرکب یا مشتق چه فایده‌ای حاصل می‌شود؟ در پاسخ این سؤال باید گفت که این مسأله در تقطیع بسیار حائز اهمیت است. وقتی کلمات مرکب به عنوان یک پایه در نظر گرفته شود، موجب می‌شود که بدانیم پایان بخش یا همان دوراق احتمال دارد در اول یا پایان کلمات مرکب باشد و هیچ وقت وسط کلمات مرکب را به عنوان دوراق یا بخش در نظر نمی‌گیریم.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴،۴-- - - - - --	۴،۴--- - --- -	صبح‌ها که از خواب پا می‌شم
۴،۴--- - - - -- -	۴،۴--- - --- -	یه لنگه پا کار می‌کنم
۵،۳--- -- ---	۴،۴--- - --- -	اتاقو جارو می‌کنم
۵،۳--- -- ---	۴،۴--- - --- -	برفارو پارو می‌کنم
۵،۴--- -- ---	۴،(۴)- -- --- -(-)	سماور و آتیش می‌کنم
۴،۴--- - - - --	۴،۴--- - --- -	چایی رو من دم می‌کنم
۴،۴--- -- --- -	۴،۴--- - --- -	تنباکو رو نم می‌زنم
۵،۴--- -- --- -	۴،(۴)- -- --- -(-)	کار دوتا آدم می‌کنم

۴،۴--- - - ---	۴،۴--- - --- -	قلیونو من چاق می‌کنم
۴،۳--- - --- -	۴،۴--- - --- -	سرخ پیاز داغ می‌کنم
۵،۳--- - ---	۴،۴--- - --- -	پنیر و سرشیر می‌گیرم
۶،۳--- --- ---	۴،(۴)- --- - --- - (-)	کره و مربا می‌خرم
۴،۴- - - - - -	۴،۴--- - --- -	صبح‌ها که از خواب پا می‌شم
۴،۴--- - - ---	۴،۴--- - --- -	یه لنگه پا کار می‌کنم
۵،۳--- - ---	۴،۴--- - --- -	آقارو بیدار می‌کنم
۶،۳--- --- ---	۴،(۴)- --- - --- - (-)	خانمو خبردار می‌کنم
۴،۴--- - - - -	۴،۴--- - --- -	خانم که از خواب پا می‌شه
۵،۳- --- ---	۴،۴- - --- -	یه کمی جابه‌جا می‌شه
۴،۴- - ---	۴،۴- - --- -	بهونه‌هاش شروع می‌شه
۴،۵- - --- -	۲،(۴)-،۲- --- - (-) -	از این می‌گه و از اون می‌گه
۴،۴--- - --- -	۴،۴--- - --- -	داد می‌زنه جیغ می‌زنه
۴،۴- - --- -	۳،(۴)- - --- - (-)	چرا در گنجه بازه
۳،۴--- - - -	۳،۴- - --- -	دمب گربه درازه
۳،۴--- - - -	۳،۴- - --- -	بابام سر نمازه
۵،۳--- - - -	۳،۴- - --- -	خرما خرک درازه
۴،۳- - ---	۳،۴- - --- -	کفتره عین غازه
۴،۴- - --- -	۴،۴- - --- -	از همه چی خبر داره
۴،۴- - - -	۴،۴- - --- -	حامله نیست وبار داره
۵،۳- --- ---	۴،۴- - --- -	ویار بی‌شمار داره

شعر فوق از ۲۹ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۵،۳=۷$$



$$۴،۴ = ۱۳$$

$$۵،۴ = ۲$$

$$۶،۳ = ۲$$

$$۳،۴ = ۲$$

$$۴،۳ = ۲$$

$$۴،۵ = ۱$$

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۵، ۳) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

دو مصراع بر وزن (۳، ۶) شامل وزن فوق نیست.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۲- - - - - - -	۳، ۳- - - - - -	دندون دندونم کن
۴، ۳- - - - - - - -	۴، ۳- - - - - - -	با دندون دون دونم کن
۵، ۲- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	زیر درخت سنجده
۴، ۲- - - - - - -	۳، ۳- - - - - -	این جور اون جورم کن
۴، ۳- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	یه بوسه مهمونم کن
۵، ۲- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	زیر درخت پونه
۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	آدم می‌شه دیوونه
۵، ۲- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	زیر درخت زیره
۳، ۴- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	دلیم آروم می‌گیره
۵، ۲- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	زیر درخت مرزه
۳، ۴- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	آدم دلش می‌لرزه
۵، ۲- - - - - - - -	۳، (۳)- - - - - - (-)	همون لرزیدن دل

۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	به یک دنیا می‌ارزه
۳، ۴- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	بیا نزدیک بیا پیش
۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	دل‌م گرفته آتیش
۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	زیر درخت مجنون
۴، ۳- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	دل‌م یه کاسه‌ی خون
۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - (-)	زیر درخت بیدم
۵، ۲- - - - - - -	۳، (۳) - - - - - - - (-)	تورو هرگز ندیدم

شعر فوق از ۱۹ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۵، ۲ = ۱۱$$

$$۳، ۴ = ۳$$

$$۴، ۳ = ۳$$

$$۴، ۲ = ۲$$

بیشترین وزن (۵، ۲) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۵، ۲) \pm ۱ = ۶ - ۹$$

$$۵ \pm ۱ = ۴ - ۶$$

$$۲ \pm ۱ = ۱ - ۳$$

فقط سه مصراع (۳، ۴) مطابق با این وزن نیست و لازم به ذکر است که در اکثریت موارد تعداد هجاهای مصراع خارج از وزن در محدوده تغییرات است و فقط وزنی که نگارنده تصور کرده است، در محدوده آن وزن قرار نمی‌گیرد.



نظر نگارنده	نظر دکتر طیبزاده	
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	پروین خانم تمیزه
۴، ۳- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	همیشه پشت میزه
۳، ۴- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	چایی شیرین می ریزه
۳، ۴- - - - - - - -	۳، ۴- - - - - - - -	فوت می کنه تو قلیون
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	صداش می ره تو میدون
۲، ۴- - - - - -	[۳]، ۴- + - - - - -	میدون چقدر دوره
۲، ۴- - - - - -	[۳]، ۴- + - - - - -	آبش چقدر شوره

شعر فوق از ۷ مصراع تشکیل شده و شامل وزن های زیر است:

$$۳، ۴ = ۴$$

$$۲، ۴ = ۲$$

$$۴، ۳ = ۱$$

بیشترین وزن (۳، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳، ۴) \pm ۶ - ۸$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیبزاده	
۴، ۵- - - - - - - -	۴، (۴)- - - - - - - - - (-)	پسر شما شرابیه
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	روز که می شه به بازیه
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	شب که می شه به قاضیه
۴، ۶- - - - - - - - - -	۴، (۴)- - - - - - - - - (-)	دختر شما رو شاه می بره
۳، ۵- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	سیل و تماشا می بره

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۵، ۴- - - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - - -	ریسمون به حلقش می‌کنه
۵، ۳- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	رسوای خلقش می‌کنه

شعر فوق از ۷ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

۴، ۴ = ۲	تعداد مصراع
۳، ۵ = ۱	تعداد مصراع
۴، ۶ = ۱	تعداد مصراع
۴، ۵ = ۱	تعداد مصراع
۵، ۴ = ۱	تعداد مصراع
۵، ۳ = ۱	تعداد مصراع

شعر «دخترای ننه دریا» از شاملو.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده
تو هوا وقتی که برق میجه و بارون می‌کنه	
--- - - --- - --- - - -	--- - --- - --- - ---
۵، ۴، ۶	۴، ۴، ۴، ۳
کمون رنگ به رنگش دیگه بیرون نمیداد	
--- - - - - - - - - - -	--- - --- - --- - ---
۳، ۴، ۶	۴، ۴، ۴، ۳
رو زمین وقتی که دیب دنیا رو پر خون می‌کنه	
--- - - --- - - --- - - -	--- - --- - --- - ---
۵، ۵، ۶	۴، ۴، ۴، ۳



سوار رخس قشنگش دیگه میدون نمیداد	
<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۵،۵،۵</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۴،۳</p>
شبا شب نیس دیگه یخدون غمه	
<p>-- --- --- - - ---</p> <p>۲،۵،۴</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۳</p>
عنکبوتای سیاشب تو هوا تار می‌تنن	
<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۷</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۴،۳</p>
دیگه شب مرواری دوزون نمی‌شه	
<p>--- --- --- - - ---</p> <p>۳،۵،۳</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۳</p>
آسمون مثل قدیم شب‌ها چراغون نمی‌شه	
<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۳،۵،۷</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۴،۳</p>
دیگه دل مثل قدیم عاشق و شیدا نمی‌شه	
<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۳،۵،۷</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۴،۳</p>
تو کتابم دیگه اونجور چیزا پیدا نمی‌شه	
<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۵،۴،۶</p>	<p>--- --- --- --- --- ---</p> <p>۴،۴،۴،۳</p>

دنيا زندون شده، نه عشق و نه اميد و نه شور	
--- --- --- --- --- --- --- --- ---	--- --- --- --- --- --- ---
۳، ۷، ۶	۴، ۴، ۴، ۳
برهوتی شده دنیا که تا چش کار می‌کنه مردهس و کور	
- --- --- --- --- --- --- --- ---	--- --- --- --- --- --- ---
۴، ۷، ۸	۴، ۴، ۴، ۴، ۳

شعر فوق از ۱۱ تا ۱۹ هجا متغیر است و تفاوت هجا بین مصراع ۸ هجا می‌باشد. اگر شعر فوق را به قالب وزن بکشیم، با ۸ هجا تفاوت امکان پذیر نیست؛ بنابراین، شعر فوق را به صورت هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای آزاد در نظر می‌گیریم.

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۴، ۴--- --- --- ---	۴، ۴--- --- --- ---	یه توپ دارم قل قلیه
۳، ۵--- --- ---	۴، ۴-- --- ---	سرخ و سفید و آبیّه
۴، ۵-- --- --- ---	۴، (۴)-- --- ---	می‌زنم زمین هوا می‌ره
۴، ۵-- --- ---	۴، (۴)-- --- ---	نمی‌دونی تا کجا می‌ره
۳، ۴--- --- ---	۳، ۴- --- --- ---	من این توپو نداشتم
۳، ۴--- ---	۳، ۴- --- ---	مشقامو خوب نوشتم
۳، ۴- --- ---	۳، ۴- --- ---	بابام به من عیدی داد
۴، ۳- --- ---	۳، ۴- --- ---	یه توپ قل قلی داد

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۳، ۴ = ۳$$



$$۴،۴ = ۱$$

$$۴،۵ = ۲$$

$$۴،۳ = ۱$$

$$۳،۵ = ۱$$

بیشترین وزن (۳،۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳،۴) \pm ۱ = ۶ - ۸$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

شعر «دولدوز دنب منو درز و ادرزه»

نظر نگارنده	نظر دکتر طیبزاده	
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	میرآب آبی ده
۳،۳- -- ---	۱،۴- -- --	آبی زمین ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	زمین علف ده
۳،۳- -- ---	۱،۴- -- --	علف بزی ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	بزی روده ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	روده کولی ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	کولی غربیل ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	غربیل علاف ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	علاف ارزن ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	ارزن توتو ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	توتو تخی ده
۳،۲- -- --	۱،۴- -- --	تخی جولاهه

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	جولا نخی ده
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	نخی دولدوز ده

شعر فوق از ۱۴ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

تعداد مصراع‌هایی که ۳، ۳ است ۳، ۳ = ۲
 تعداد مصراع‌هایی که ۳، ۲ است ۳، ۲ = ۱۲

بیشترین وزن (۳، ۲) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳، ۲) \pm ۱ = ۴ - ۶$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۲ \pm ۱ = ۱ - ۳$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	امروز دو روزه
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	فردا سه روزه
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	یارم نیومد
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	دل‌م می‌سوزه
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	قدش بلند
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	ابروش کمند
۲، ۳- - - - -	۱، ۴- - - - -	میون ابروش
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	خال سمند
۳، ۲- - - - -	۱، ۴- - - - -	رفتی نگفتی
۲، ۳- - - - -	۱، ۴- - - - -	یک یاری دارم



در شهر غربت	۱، ۴- -- --	۲، ۳- - -- -
دلداری دارم	۱، ۴- -- --	۲، ۳- - ---

شعر فوق از ۱۲ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۳، ۲ = ۸$$

$$۲، ۳ = ۴$$

بیشترین وزن (۳، ۲) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۳، ۲) \pm ۱ = ۵ - ۶$$

$$۳ \pm ۱ = ۲ - ۴$$

$$۲ \pm ۱ = ۱ - ۳$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۵، ۳- - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	گرگم و گله می‌برم
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	چوپون دارم نمی‌ذاره
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	من می‌برم خوب خوبشو
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	من نمی‌دم پشکلشو
۳، ۳- - - - - - -	[۴]، [۴]- - - + - - - - + -	کارد من تیزتره
۴، ۴- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	دنبه‌ی من لذیذتره
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	هیون هیونت می‌کنم
۳، ۵- - - - - - - -	۴، ۴- - - - - - - -	با سنگ قیونت می‌کنم

شعر فوق از ۸ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$(۴، ۴) = ۴ \quad \text{تعداد مصراع}$$

$$(۳، ۵) = ۲ \quad \text{تعداد مصراع}$$

$$(۵، ۳) = ۱ \quad \text{تعداد مصراع}$$

$$(۳، ۳) = ۱ \quad \text{تعداد مصراع}$$

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

بیشترین وزن (۴، ۴) است و محدوده تغییرات شامل:

$$(۴، ۴) \pm ۱ = ۷ - ۹$$

$$۴ \pm ۱ = ۳ - ۵$$

نظر نگارنده	نظر دکتر طیب‌زاده	
۲، ۴- - - - - -	[۳]، ۴- + - - - - -	بالا رفتیم ماس بود
۲، ۵- - - - - - -	[۳]، (۴)- + - - - - - (-)	پایین اومدیم ماس بود
۲، ۴- - - - - -	[۳]، ۴- + - - - - -	قصه‌ی ما راس بود
۲، ۴- - - - - -	۳، ۴- + - - - - -	بالا رفتیم دوغ بود
۲، ۵- - - - - - -	[۳]، (۴)- + - - - - - (-)	پایین اومدیم دوغ بود
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	قصه‌ی ما دروغ بود
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	بالا رفتیم هوا بود
۳، ۵- - - - - - - -	۳، (۴)- - - - - - - (-)	پایین اومدیم زمین بود
۳، ۴- - - - - - -	۳، ۴- - - - - - -	قصه‌ی ما همین بود

شعر فوق از ۹ مصراع تشکیل شده و شامل وزن‌های زیر است:

$$۲، ۴ = ۳$$

$$۳، ۴ = ۳$$

$$۲، ۵ = ۲$$

$$۳، ۵ = ۱$$

شعر فوق در دو وزن (۳، ۴) و (۲، ۴) از نظر تعداد مصراع مساوی هستند؛

بنابراین، به طور دقیق نمی‌توان گفت که شعر بر کدامیک از این وزن‌ها سروده شده است.

فصل ہفدهم: تقطیع شعر حیدر بابا سلام

۱

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، ایلدیریملار شاخاندا
۳،۴،۴	--- ---- -- --	سنلر، سولار، شاققیلدیپوب آخاندا
۳،۴،۴	--- -- - -- --	قیزلار اونا صف باغلیپوب باخاندا
۳،۴،۴	--- ---- -- --	سلام اولسون شوکتوزه، ائلوزه!
۳،۴،۴	--- -- - - - --	منیم دا بیر آدیم گلسین دیلوزه

۲

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، کهلک لرون اوجاندا
۳،۴،۴	--- -- - -- -	کول دیبینن دوشان قالخوب، قاچاندا
۳،۴،۴	--- ---- ----	باخچالارون چیچکلنوب، آچاندا
۳،۴،۴	-- - -- - -- -	بیزدن ده بیر مومکون اولسا یاد ائله
۳،۴،۴	-- - ---- ----	آچلمیان اورکلری شاد ائله

۳

۳،۴،۴	--- ----- -- --	بایرام یئلی چارداخلاری بیخاندا
۳،۴،۴	--- ----- -- --	نوروز گۆلی، فارچیچکی، چیخاندا
۳،۴،۴	--- ----- -----	آغ بولوتار کۆینکلرین سیخاندا
۳،۴،۴	-- -- ----- -- --	بیزدن ده بیر یاد ائلییه ن ساغ اولسون
۳،۴،۴	-- -- ----- -- -----	دردرلریمیز قوی دیکلسین، داغ اولسون

۴

۳،۴،۴	--- ----- -- -----	حیدر بابا، گۆن دالووی داغلا سین!
۳،۴،۴	--- ----- -- --	اؤزۈن گۆلسۈن، بولاخلارون آغلا سین!
۳،۴،۴	--- -- -- -----	اوشاخلارون بیر دسته گۆل باغلا سین!
۳،۴،۴	--- ----- -- -----	یئل گلنده، وئر گتیر سین بویانا
۳،۴،۴	--- -- -- ----- --	بلکه منم یاتمیش بختیم او یانا

۵

۳،۴،۴	-- -- ----- -----	حیدر بابا، سنۈن اؤزۈن آغ اولسون!
۳،۴،۴	-- -- ----- -----	دۆرت بیر یانۈن بولاغ اولسون باغ اولسون!
۳،۴،۴	-- -- ----- -----	بیزدن سؤرا سنۈن باشون ساغ اولسون!
۳،۴،۴	--- ----- -- -----	دونیا قضا - قدر، اولوم - ایتیمدی
۳،۴،۴	--- ----- ----- --	دۈنیا بوی اؤغولسوزدی، بیتمیدی

۶

۳،۴،۴	-- -- ----- -----	حیدر بابا، یولوم سنن کچ اولدی
۳،۴،۴	-- -- ----- -----	عۈمرۈم کۈچدی، گلممه دیم، گنج اولدی
۳،۴،۴	-- -- ----- -----	هئج بیلمه دیم گۆزلرۈن ننج اولدی
۳،۴،۴	-- -- ----- -----	بیلمزیدیم دۈنگه لر وار، دۈنوم وار
۳،۴،۴	-- -- ----- -- -----	ایتگین لیک وار، ایریلیق وار، اولوم وار



۷

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، ایگیت آمک ایتیرمز
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	عۆمور کئچر، افسوس بره بیتیرمز
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	نامرد اولان عۆمری باشا یئتیرمز
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	بیزد، واللله، اونوتماریق سیزلری
۳،۴،۴	--- -- --- ----	گۆرنمسک حلال ائدؤن بییزلری

۸

۴،۳،۴	---- -- --- ----	حیدر بابا، میراژدر سسلننده
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	کند ایچینه سسدن- کۆیدن دؤشنده
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	عاشق رستم سازین دیلندیرنده
۳،۴،۴	--- ---- --- ----	یادوندادی نه هولسک قاچارديم
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	قوشلار تکین قاناد آچیب اوچارديم

۹

۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	شنگیل آوا یوردی، عاشیق آلماسی
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	گاهدان گئدوب، اوردا قۇناق قالماسی
۳،۴،۴	--- -- --- ---- ---	داس آتماسی، آلما، هیوا سالماسی
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	قالیب شیرین یوخی کیمین یادیمدا
۴،۳،۴	---- ---- -- ---	اثر قویوب روحومدا، هر زادیمدا

۱۰

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، قوری گؤلون قازلاری
۳،۴،۴	--- -- --- ----	گدیکلرین سازاخ چالان سازلاری
۳،۴،۴	--- ---- ---- ---	کت کؤشنین پاییزلاری، یازلاری
۳،۴،۴	--- ---- ---- ---	بیر سینما پرده سی دیر گۆزؤمده
۳،۴،۴	--- ---- --- ----	تک اوتوروب، سئیر ائده رم اؤزؤمده

۱۱

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، قره چمن جاداسی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	چووشلارین گلر سسی، صداسی
۳،۴،۴	--- ---- ----	کربلیا گندنلرین قاداسی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	دوشسون بو آج یولسوزلارین گوزونه
۳،۴،۴	--- -- -- ----	تمتونون اویدوخ یالان سوزونه

۱۲

۳،۴،۴	--- -- -- ----	حیدر بابا، شیطان بیزی آزدیریب
۳،۴،۴	--- ---- ----	محبتی اورکلردن قازدیریب
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	قره گوئون سرنوشتین یازدیریب
۳،۴،۴	--- ---- -- --	سالیب خلقی بیر- بیرینن جانینا
۳،۴،۴	--- ---- ----	باریشیغی بلشدیریب قانینا

۱۳

۳،۴،۴	-- -- -- -- -- --	گوز یاشینا باخان اولسا، قان آخماز
۲،۵،۴	-- ---- -- -- --	انسان اولان خنجر بلینه تاخماز
۳،۴،۴	--- ---- -- -- --	آمما حئیف کور توتدوغون بوراخماز
۴،۳،۴	---- ---- ----	بهشتیمیز جهنم اولماقادادیر!
۴،۳،۴	---- ---- ----	دی حجه میز محرم اولماقادادیر!

۱۴

۳،۴،۴	--- ---- -- --	خزان یئلی یارپاخلاری توگنده
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	بولوت داغان بئنیب، کنده چوکنده
۳،۴،۴	--- -- -- ----	شیخ الاسلام گوزل سسین چکنده
۳،۴،۴	--- ---- -- --	نیسگیلی سوز اورکلره دیردی



۳،۴،۴	--- - --- ----	آغاشلار دا آلاھا باش آیردی
-------	------------------	----------------------------

۱۵

۳،۴،۴	--- --- --- --	داشلی بولاخ داش- قومونان دوئلماسین!
۳،۴،۴	--- --- ----	باخچالاری سارالماسین، سؤلماسین!
۳،۴،۴	--- -- --- --	اوردان کئچن آتلی سوسوز اولماسین!
۳،۴،۴	--- -- --- --	دینه: بولاخ، خیرون اولسون آخارسان
۳،۴،۴	--- --- ----	افقره خمار- خمار باخارسان

۱۶

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، داغین، داشین، سره سی
۳،۴،۴	--- --- -- ---	کهلیک اوخور، دالیسیندا فره سی
۳،۴،۴	--- -- --- ----	قوزولارین آغی، بوژی، قره سی
۳،۴،۴	--- --- -- ---	بیر گئدییم داغ- دره لر اوزونی
۳،۴،۴	--- -- --- ----	اوخویتدیم: «چوپان، قیتر قوزونی»

۱۷

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، سولی یئرین دوزونده
۳،۴،۴	--- --- --- --	بولاخ قننیر چای چمنین گوزونده
۳،۴،۴	--- -- --- --	بولاغ اوئی اوزر سویون اوزونده
۳،۴،۴	--- -- --- --	گوزل قوشلار اوردان گلیب، گئچلر
۳،۴،۴	--- - --- ----	خلوتلیوب، بولاخان سو ایچلر

۱۸

۳،۴،۴	--- -- -- -- --	بچین اوستی، سونبول بیچن اؤراخلار
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	ایله بیل کی، زولفی دارار داراخلار
۳،۴،۴	--- ---- ----	شکارچیلار بیلدیرچینی سؤراخلار
۳،۴،۴	--- ---- ----	بیچین چیلر آیرانلارین ایچلر
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	بیر هوشلانیب، سوننان دوروب، بیچلر

۱۹

۳،۴،۴	--- -- -- ----	حیدر بابا، کندین گوئی باتاندا
۳،۴،۴	--- -- -- ----	اوشاقلار ون شامین ئیبوب، یاتاندا
۳،۴،۴	--- -- -- -- -	آی بولوتدان چیخوب، قاش- گۆز آتاندا
۳،۴،۴	- -- -- -- - --	بیزدن ده بیر سن اؤنلارا قصه ده
۳،۴،۴	- -- -- -- -- --	قصه میزده چوخلی غم و غصه ده

۲۰

۳،۴،۴	--- -- -- ----	قاری ننه گئجه ناغیل دیننده
۳،۴،۴	--- ---- -- --	کولک قالخیب، قاپ- باجانی دؤینده
۳،۴،۴	--- ---- -- -	قورد گنجینین شنگولوسون یینده
۳،۴،۴	--- -- -- -- -	من قاییدی، بیرده اوشاق اولئیدی
۳،۴،۴	--- -- -- -- -	بیر گول آچیب، اوندان سؤرا سؤلئیدی

۲۱

۳،۴،۴	--- -- -- ----	عمه جانین بال بلله سین ییه ردیم
۳،۴،۴	--- ---- -- --	سوننان دوروب، اؤس دؤنومی گییه ردیم
۳،۴،۴	--- ---- ----	باخچالاردا تیرینگنی دییه ردیم
۳،۴،۴	--- ---- -- -	آی اؤزومی او ازدیرن گؤنلریم!
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	آغاج مینیپ، آت گردیرن گؤنلریم!



۲۲

۳،۴،۴	--- -- --- ----	هچی خالا چایدا پالتار یوواردی
۳،۴،۴	--- ---- ----	مَمَد صادق داملارینی سوواردی
۳،۴،۵	--- -- -- ---- -	هئچ بیلمز دیک داغدی، داشدی، دوواردی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	هربان گلدی شیلاغ آتیب، آشاردیق
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	آلاه، نه خوش غمسیز - غمسیز یاشاردیق

۲۳

۳،۴،۴	--- ---- ----	شیخ الاسلام مُناجاتی دیبه ردی
۳،۴،۴	--- ---- ----	مَشَدَر حیم لَبّاه نی گیبه ردی
۳،۴،۴	--- ---- - ----	مَشَدَأجلی بُوژ باشلاری یبه ردی
۳،۴،۴	-- - -- - ---- -	بیز خوشودوق خیرات اولسون، تُوی اولسون
۳،۴،۴	-- - -- - ---- -	فرق ائلمَز، هر نولاجاق، قُوی اولسون

۲۴

۳،۴،۴	--- ---- ----	ملک نیاز ورندیلین سالاردی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	آتین چاپوپ قئیقا جیدان چالاردی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	قیرقی تکین گدیک باشین آلاردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	دولائیا قیزلار آچپ پنجره
۳،۳،۵	--- -- - ----	پنجره لرده نه گُوژل منظره!

۲۵

۳،۴،۴	--- -- -- ----	حیدر بابا، کندی تُوپون توتاندا
۳،۴،۴	--- -- -- ---- -	قیز - گلینلر، حنا - پیلته ساتاندا
۳،۴،۴	--- -- -- ---- -	بیبه گلینه د امنان آلما آتاندا
۳،۴،۴	- -- ---- - ----	منیم ده اوقیزلاروندا گُوژوم وار
۳،۴،۴	- -- ---- ----	عاشیقلارین سازلاریندا سُوژوم وار

۲۶

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، بولاخلارین یارپیزی
۳،۴،۴	--- ---- ----	بوستانلارین گؤل بَسری، قاریزی
۳،۴،۴	--- ---- - ----	چرچیلرین آغ ناباتی، ساققیزی
۳،۴،۴	-- - ---- - ----	ایندی ده وار داماغیمدا، داد وئر
۳،۴،۴	-- - ---- - -	ایتگین گئدن گؤنلریمدن یاد وئر

۲۷

۳،۴،۴	--- -- - ----	بایرامیدی، گنجه قوشی اوخوردی
۳،۴،۴	--- ---- - - ----	آداخلی قیزی، بیه جورابی توخوردی
۳،۴،۴	--- ---- - -- -	هرکس شالین بیر با جادان سوخوردی
۳،۴،۴	--- - ---- -- - -	آی نه گؤزل قایدادی شال ساللاماق!
۳،۴،۴	--- ---- ---- -	بیگ شالینا بایراملیغین باغلاماق!

۲۸

۳،۴،۴	--- -- - ---- -	شال ایسته دیم منده ائوده آغلادیم
۳،۴،۴	--- ---- - -- - -	بیر شال آلیب، تگز بئلیمه باغلادیم
۳،۴،۴	--- -- - -- -	غلام گپله قاشدیم، شالی ساللادیم
۳،۴،۴	--- -- - ----	فاطمه خالا منه جوراب باغلادی
۳،۴،۴	--- -- - ----	خان ننه می یادا سالیب، آغلادی

۲۹

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، میرز ممدین باخچاسی
۳،۴،۴	--- ---- ----	باخچلارین تورشا- شیرین آلچاسی
۳،۴،۴	--- ---- ----	گلینلرین دؤزمه لری، طاخچاسی
۳،۴،۴	--- ---- ---- -	هی دؤزولر گؤزلیمین رفینده
۳،۴،۴	--- ---- -- -	خیمه وورا خاطره لر صفینده



۳۰

۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	بايرام اولوب، قيزيل پالچيق ازلر
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	ناققيش ووروب، اوتاقلاي بزَلر
۳،۴،۴	--- ---- ----	طاخچالارادوزمه لري دوزنلر
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	قيز- گلينين قندقچاسي، حناسي
۴،۳،۴	--- ---- ----	هوسله نر اناسي، قايناناسي

۳۱

۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	باكي چي نين سوزي، سووي، كاغيزي
۳،۴،۴	--- ---- ----	اينكلرين بولاماسي، آغوزي
۳،۴،۴	--- ---- ----	چرشنه نين گيردكاني، مويزي
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	قيزلار دبيه ر: «اتيل ماتيل چرشنه»
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	آينا تكين بختيم اچيل چرشنه»

۳۲

۳،۴،۴	--- -- --- ----	يومورتاني گوچك، گوللي بوبارديق
۳،۴،۴	--- ---- ----	چاققيشدير، سينانلارين سوبارديق
۳،۴،۴	--- -- --- ----	اويناماقدان بيرجه مگر دوبارديق؟
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	علي منه ياشيل اشيق وئردى
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	ارضا منه نوروز گولي دردى

۳۳

۳،۴،۴	--- - --- ----	نوروز علي خرمنده ول سوردى
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	گاهدان يئنوب، كولشلىرى كوردى
۳،۴،۴	--- -- --- - ---	داغدان دا بير چوبان ايتي هوردى
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	اوندا، گوردن، اولاخ اياخ ساخلادى
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	داغا باخيپ، قولاخلارين ساخلادى

۳۴

۳،۴،۴	--- ---- -- --	آخسام باشی ناخیرینان گلنده
۲،۵،۴	-- --- --- ----	قوڭدوخلاری چکیب، وورادیق بنده
۲،۵،۴	-- --- --- --- --	ناخیر گنجیب، گندیب، یئتنده کنده
۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیوانلاری چیلپاق مینیب، قوواردیق
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	سؤز چیخسایدی، سینه گریب، سؤواردیق

۳۵

۳،۴،۴	--- -- --- --- -	یاز گنججه سی چایدا سولار شاریلدا
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	داش-قیه لر سئلده آشیب خاریلدا
۳،۴،۴	--- -- --- ----	قارانلیقدا قوردون گۆزی پاریلدا
۳،۴،۴	--- -- --- --- --	ایتر، گۆردون، قوردی سئچیب، اولاشدی
۲،۵،۴	-- --- --- --- --	قورددا، گۆردون، قالخیب، گدیگدن آشدی

۳۶

۳،۴،۴	--- ---- --- -	قیش گنججه سی طوله لرین اوتاغی
۳،۴،۴	--- ---- ----	کتلیلرین اوتوراغی، یاتاغی
۳،۴،۴	--- -- --- ----	بوخاریدا یانار اوتون یاناغی
۳،۴،۴	--- ---- ----	شبچره سی، گیردکانی، ایده سی
۲،۵،۴	-- --- --- --- --	کنده باسار گولوب - دانیشماق سسی

۳۷

۵،۴،۲	--- --- ---- --	شجاع خال اوغلونون باکی سؤقتی
۳،۴،۴	--- ---- --- --	دامدا قوران سماواری، صحبتی
۳،۴،۴	--- ---- ----	یادیمدادی شسلی قدی، قامتی
۳،۴،۴	-- --- --- --- ----	جؤنمه گین نؤیی دؤندی، یاس اؤدی
۳،۴،۴	-- --- --- --- --	نه قیزین بخت آیناسی کاس اولدی



۳۸

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، ننه قیزین گۆزلی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	رخشندە نین شیرین- شیرین سۆزلی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	ترکی دئدیم اوخوسونلار اؤزلی
۳،۴،۴	-- -- -- -- --	بیلسینلر کی، آدام گئدر، آد قالار
۳،۴،۴	-- -- -- -- --	یاخشی- پیسدن آغیزدا بیر داد قالار

۳۹

۳،۴،۴	--- -- -- -- --	یاز قاباغی گون گونئی دؤینده
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	کند اوشاغی قار گولله سین سؤیند
۳،۴،۴	--- -- -- ----	کورکچی لر داغدا کورک زویند
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	منیم روحوم، ایله بیلون اوردادور
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	کهلیک کیمین باتیب، قالیب، قاردادور

۴۰

۳،۴،۴	--- ---- ----	قاری ننه اوزاداندا ایشینی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	گون بولوتدا آبیردی تشینی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	قورد قوجالیب، چکدیرنده دیشینی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	سوری قالخیب، دولايدان آشاردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	بايدالارين سوتی آشیب، داشاردی

۴۱

۳،۴،۴	--- -- -- ----	خجه سلطان عمبه دیشین قیساردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	ملا باقر عم اوغلی تئز میساردی
۳،۵،۴	--- -- -- -- --	تندیر یانیب، تۇسسی ائوی باساردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	چایدانیمیز ارسین اؤسته قایناردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	قوور قامیز ساج ایچینده اویناردی

۴۲

۳،۴،۴	--- ---- -- --	بوستان پوزوب، گتیرردیک آشاغی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	دولدوریردیق ائوده تاختا- طاباغی
۳،۴،۴	--- ---- ----	تندیرلرده پیشیرردیک قاباغی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	اؤرؤن ئییؤب، توخوملارین چیتاردیق
۳،۴،۴	--- -- -- -- -	چوڭ یئمکدن، لاپ ازا قالا چاتاردیق

۴۳

۳،۴،۴	--- -- -- ----	ورزغان نان ارموت ساتان گلنده
۲،۵،۴	-- ---- -- ----	اوشاقلاین سسی دؤشردی کنده
۳،۳،۵	--- ---- ---- --	بیزده بویاننان ائشیدیب، بیلنده
۳،۴،۴	--- ---- -- -- --	شیللاق آتیب، بیر قیشقریق سالاردیق
۳،۴،۴	--- ---- -- --	بوغدا وئریب، ارموتلاردان آلاردیق

۴۴

۲،۴،۵	-- -- -- ----	میرزاتاغی نان گئجه گئتدیک چایا
۲،۵،۴	-- ---- -- -- -	من باخیرام سنلده بوغولموش آیا
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	بیردن ایشیق دؤشدی اؤتای باخچایا
۲،۵،۴	-- ---- -- -- --	ای وای دئدیک قورددی، قئیتدیک قاشدیق
۲،۵،۴	-- ---- -- -- -	هنج بیلمه دیک نه وقت کؤللوکدن اشدیق

۴۵

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، آعاجلارون اوجالدی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	آما حئییف، جولانلارون قوجالدی
۳،۴،۴	--- ---- ----	تؤخیلیلارون آریخلییب، آجالدی
۴،۳،۴	--- -- -- -- -- --	کؤلگه دؤندی، گؤن باتدی، قاش قزلدی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	قوردون گؤزی قارانلیقدا برکدی



۴۶

۳،۴،۴	--- --- ----	ائشیتیمیشم یانیر آلاھ چیراغی
۳،۴،۴	--- ----- --- ---	دایر اولوب مسجدیزون بولاغی
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	راحت اولوب کندین ائوی، اوشاغی
۳،۴،۴	-- --- --- --- ---	منصور خانین الی- قولى وار اولسون
۳،۴،۴	-- --- --- --- --- ---	ھاردا قالسا، آلاھ اونا یارا اولسون

۴۷

۳،۵،۴	-- --- ----- -----	حیدر بابا، ملا ابراھیم وار یاوخ؟
۲،۵،۴	-- --- --- --- ---	مکتب آچار، اوخور اوشاقلار، یا یوخ؟
۲،۵،۴	-- --- --- --- ---	خرمن اوستی مکتبی باغلار، یا یوخ؟
۲،۴،۵	-- ----- --- ---	مندن آخوندا یتیرسن سلام
۴،۳،۴	----- --- - ---	ادبلی بیر سلام مالا کلام

۴۸

۳،۴،۴	--- --- --- -----	خجه سلطان عمه گندیب تبریزه
۲،۴،۵	-- --- --- --- ---	أمما، نه تبریز، کی گلممیر بیزه
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	بالام، دورون قویاخ گنداخ ائمیزه
۳،۴،۴	--- ----- --- ---	آقا اولدی، تو فاقیمیز داغیلدی
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	قویون اولان، یاد گندوبن ساغیلدی

۴۹

۳،۴،۴	--- --- --- -----	حیدر بابا، دؤنیا یالان دؤنیادی
۳،۴،۴	--- --- --- -----	سلیماننان، نوحدان قالاق دؤنیادی
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	اوغول دوغان، درده سالان دؤنیادی
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	ھر کیمسیه هر نه وئریب، آلییدی
۳،۴،۴	--- - --- --- -----	افلاطوننان بیر قوی آد قالیبیدی

۵۰

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، یار و یولداش دۇندۇلر
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	بیر- بیر منی چۆلدە قۇیوب، چۇندۇلر
۳،۴،۴	--- ---- ----	چشمه لریم، چیراخلاریمز، سۇندۇلز
۴،۳،۴	-- -- -- --- --	یامان یتردن گۇن دۇندی، آخسام اولدی
۳،۴،۴	-- --- ---- -- ---	دۇنیا منە خرابه شام اولدی

۵۱

۳،۴،۴	--- -- --- ----	عم اوغلینان گندن گنجہ قیپچاغا
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	آی کی چیخدی، آتار گلدی اۇیناغا
۲،۵،۴	-- ---- --- ----	دیرماشیردیق، داغانان آشیردیق داغا
۳،۴،۴	--- ---- --- ----	مش ممی خان گۇی آتینی اۇیناتدی
۴،۳،۴	---- --- ----	تفنگینی آشیردی، شاققیلادتدی

۵۲

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، قره کولون دره سی
۳،۴،۴	--- -- --- ----	خشگنابین یولی، بندی، بره سی
۳،۴،۴	--- ---- --- --	اوردان دۇشر چیل کھلیگین فره سی
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	اوردان گئچر یوردوموزون اۇزۇنه
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	بیزده گئچک یوردوموزون سۇزۇنه

۵۳

۳،۴،۴	-- --- -- --- ----	خشگنابی یامان گۇنه کییم سالیب؟
۳،۴،۴	-- --- -- --- ----	سیدلردن کییم قیریلیب، کییم قالیب؟
۳،۴،۴	-- --- -- --- ----	آمیرغفار دام- داشینی کییم آلیب؟
۳،۴،۴	--- -- --- -- ---	بولاخ گنه گلیب، گولی دولدورور؟
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	یاقورویوب، باخچالاری سۇلدورور؟



۵۴

۳،۴،۴	--- ---- ----	امیرغفار سیدلرین تاجییدی
۳،۴،۴	---- --- -- --	شاهلار شکار ائتمه سی قیقاچییدی
۳،۴،۴	--- - --- -- --	مردہ شیرین، نامردہ چوڭ آچییدی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	مظلوملارین حقی اوڭسته آسردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	ظالم لری قیلیش تکی کسردی

۵۵

۵،۲،۴	-- --- -- ----	میر مصطفا دایی، اوجابوی بابا
۵،۳،۳	-- --- --- ----	ھیکللی، ساققاللی، تولستوی بابا
۳،۴،۴	-- - ---- - ---	ائیلردی یاس مجلسینی توی بابا
۳،۴،۴	--- --- ----	خشگنابین آبروسی، آردمی
۳،۴،۴	--- ---- ----	مَسجدلرین، مجلسلرین گۆزکمی

۵۶

۴،۳،۴	-- -- ---- ----	مجدالسادات گۆلردی باغلارکیمی
۴،۳،۴	---- --- ----	گۆرۆلدردی بولوتلی داغلارکیمی
۴،۳،۴	---- --- --- -	سۆز آغزیندا اربردی باغلارکیمی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	آنی آچیق، یاخشی درین قاناردی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	یاشیل گۆزلر چیراغ تکین یاناردی

۵۷

۳،۴،۴	--- - --- -- --	منیم آتام سفره لی بیر کیشییدی
۳،۴،۴	--- -- -- --- -	ائل الیندن توتماق اؤنون ایشییدی
۴،۳،۴	---- --- ----	گۆزلرین آخره قالمیشییدی

۳،۴،۴	--- ---- -- --	اُوننان سۇرا دۇنرگه لر دۇنۇبلر
۳،۴،۴	--- ---- ----	محبّتین چیراخلاری سۇنۇبلر

۵۸

۳،۴،۴	--- -- -- ----	میر صالحین دلی سۇلوق ائتمه سی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	میر عزیزین شیرین شاختسی گئتمه سی
۳،۴،۴	--- ---- ----	میر ممدین قورولماسی، بیتمه سی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	ایندی دئسک، احوالاتدی، ناغیلدی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	گئچدی، گئتدی، ایتدی، باتدی، داغیلدی

۵۹

۳،۴،۴	--- - ---- ----	میر عبدولون آیناداقاش یاخماسی
۳،۳،۵	--- ---- ----	جۇجیلریندن قاشینین آخماسی
۳،۴،۴	--- ---- ----	بۇیلانماسی، دام- دوواردان باخماسی
۴،۳،۴	-- -- ---- ----	شاه عبّاسین دۇرئونی، یادش بخیر!
۴،۳،۴	---- ---- ----	خشگنابین خوش گونی، یادش بخیر!

۶۰

۳،۴،۵	--- ---- ----	ستاره عمّه نریک لری یاپاردی
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	میر قادر ده، هر دم بیرین قاپاردی
۳،۴،۴	--- ---- -- --	قاپیب، یئئوب، دایچاتکین چاپاردی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	گولمه لیدی اوتون نریک قاپپاسی
۳،۴،۴	--- ---- ----	عمّه مینده ارسینین شاپپاسی



۶۱

۳،۴،۴	--- ---- ----	حیدر بابا، امیر حیدر نئینیور؟
۳،۴،۴	--- ---- -- --	یقین گنہ سماواری قئینیور
۳،۴،۴	--- --- - --- -	دای قوْجالیب، آلت انگینن چئینیور
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	قولاخ باتیب، گۆزی گیریپ قاشینا
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	یازیق عمّه، ھاوا گلیب باشینا

۶۲

۳،۴،۴	--- ---- ----	خانم عمّه میرعبدولون سۆزونی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	ائشیدنده، ایه ر آغز- گۆزونی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	مُلکامیدا وئرر اونون اوزونی
۳،۴،۴	--- ---- ----	دعوالارین شوخلوغیلان قاتالار
۳،۴،۴	--- -- -- -- --	اتی یغیوب، باشی آتیپ، یاتالار

۶۳

۳،۴،۴	--- ---- ----	فضّه خانم خشگنابین گۆلییدی
۳،۴،۴	--- ---- ----	امیریحیا عمقزینون قولییدی
۴،۴،۳	---- ---- ---	رُخساره آرتیستیدی، سۆگۆلییدی
۳،۴،۴	--- ---- ----	سید حسین، میر صالحی یانسیلار
۳،۴،۴	-- - - - ----	امیرجعفر غیرتلی دیر، قان سالار

۶۴

۳،۴،۴	--- ---- -- --	سحر تئزدن ناخیرچیلار گلردی
۳،۴،۴	--- ---- - -- --	قویون- قوزی دام باجادا ملردی
۳،۴،۴	--- ---- ----	عمّه چانیم کۆرپه لرین بلردی
۳،۴،۴	--- ---- ----	تندیرلرین قوزاناردی تۆسیسی
۳،۴،۴	--- -- -- ----	چۆرکلرین گۆزل اییی، ایسیسی

۶۵

۳،۴،۴	--- -- --- ----	گوپُر چینلر دسته قالخیب، اوچالار
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	گوُن ساچاندا، قیزیل پرده آجالار
۳،۴،۴	--- -- --- --- --	قیزیل پرده آچیب، ییغیب، قاجالار
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	گوُن اوجالیب، آرتارداغین جلالی
۳،۴،۴	--- ----- ----	طبیعتین جوانلنار جمالی

۶۶

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، قارلی داغلار آشاندا
۳،۴،۴	--- -- --- --- --	گنجه کروان یولون آزیب چاشاندا
۳،۴،۴	--- - --- --- -	من هارداسام، تهراندا یا کاشاندا
۳،۴،۴	--- -- --- ----	اوزاقلاردان گوُزوم سئچر اونلاری
۳،۴،۴	--- -- --- --- --	خیال گلیپ، آشیب، گنچر اونلاری

۶۷

۳،۴،۴	--- --- --- --- -	بیر چیخئیدیم دام قیه نین داشینا
۳،۴،۴	--- ----- --- -	بیر باخئیدیم گنچمیشینه، یاشینا
۳،۴،۴	--- -- --- --- --	بیر گورئیدیم نه لر گلمیش باشینا
۳،۴،۴	--- ----- --- --	منده اونون قارلاریلان آغلار دیم
۳،۴،۴	--- ----- --- -	قیش دؤندوران اورکلری داغلار دیم

۶۸

۳،۴،۴	--- --- --- ----	حیدر بابا، گوُل غنچه سی خندانلی
۲،۵،۴	-- --- --- --- --	آما حئیف، اورک غذاسی قاندی
۳،۴،۴	--- --- --- ----	زندگانلیق بیر قارانلیق زیندانلی
۳،۴،۴	- --- ----- --- -	بو زیندانین دریچه سین آچان یوخ
۳،۴،۴	- --- ----- --- -	بو دارلیقدان بیر قورتولوب، قاچان یوخ



۶۹

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا گوپلر بوٹون دوماندى
۳،۴،۴	--- --- --- ----	گونلریمیز بیر- بیریندن یاماندى
۳،۴،۴	--- ---- --- ---	بیر- بیرؤزدن آیریلمايون، اماندى
۳،۴،۴	--- ----- -----	ياخشىلىغى الیمیزدن آلیبلار
۳،۴،۴	--- -- --- --- ---	ياخشى بیزی یامان گوڭنه سالیبلار

۷۰

۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	بیر سؤروشون بو قارقینمیش فلکدن
۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	نه ایستیؤر بوقوردوغى کلکدن؟
۳،۴،۴	--- ---- -- ---	دینه گنچیرت اولدوزلاری الکن
۳،۴،۴	--- -- --- --- --- ---	قوی تۆکۆلسون، بو یئر اۆزی داغیلسین
۳،۴،۴	--- - --- --- ---	بو شیطانلیق قورقوسی بیر ییغیلسین

۷۱

۳،۴،۴	--- --- --- --- ---	بیر اوچئیدیم بو چیرپینان یئلین
۳،۴،۴	--- -- --- -----	باغلاشئیدیم داغان آشان سئلین
۳،۴،۴	--- -- --- -----	آغلاشئیدیم اوزاق دۆشن ائلین
۳،۴،۴	-- --- ----- --- ---	بیر گۆرئیدیم آیریلیغى کیم سالدی
۳،۴،۴	-- --- --- --- -----	اۆلکه میزده کیم قیریلدی، کیم قالدی

۷۲

۳،۴،۴	--- -- --- - - ---	من سنون تک داغا سالدیم نَفسی
۳،۴،۴	--- - --- --- ---	سندھ قئیتیر، گوپلره سال بوسسی
۳،۴،۴	--- --- --- -----	بايقوشوندا دار اؤماسین قفسی
۳،۴،۴	--- -- --- - - ---	بوردا بیر شئر داردا قالپ، باغیریر
۳،۴،۴	--- ----- -----	مرۆت سیز انسانلاری چاغیریر

۷۳

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، غیرت قانون قاینارکن
۳،۴،۴	--- -- --- -- --	قره قوشلار سنن قوپوپ، قالخارکن
۳،۴،۴	--- ---- --- -	اوسیلدیریم داشلارینان، اؤینارکن
۳،۴،۴	- -- ---- -- --	قوزان، منیم همتیمی اوردان گور
۳،۴،۴	- -- ---- -- --	اوردان آییل، قامتیمی داردان گور

۷۴

۳،۴،۴	--- -- --- ----	حیدر بابا، گنجه دورنا گنچنده
۳،۴،۴	--- -- --- ----	کورواغلونون گوزی قارا سنچنده
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	قیر آتینی مینیب، کسیب، بیچنده
۳،۴،۴	--- --- - -- --	منده بوردان تئر مطلبه چاتمارام
۳،۴،۴	--- ---- -- --	ایوز گلیب، چاتمیونجان یاتمارام

۷۵

۳،۴،۴	--- --- - ----	حیدر بابا، مرد اوغوللار دؤغگینان
۳،۴،۴	--- ---- ----	نامردلرین بورونلاین اوغگینان
۳،۴،۴	--- - --- ----	گدیلکرده قوردلاری توت، بوغگینان
۳،۴،۴	--- -- --- --- -	قوی قوزولار آیین- شاسین اوتلا سین
۳،۴،۴	--- ---- ----	قویونلارون قویروقلارین قاتلا سین

۷۶

۳،۴،۴	-- - -- --- ----	حیدر بابا، سنون گویلون شاد اولسون
۳،۴،۴	-- - -- --- -- --	دوئیا وارکن، آغزون دولی داد اولسون
۳،۴،۴	-- - -- - -- --	سنن گئچین تانیش اولسون، یاد اولسون
۳،۴،۴	--- -- --- -- --	دینه منیم شاعر اوغلوم شهریار
۳،۴،۴	-- - -- - -- -	بیر عمر دور غم اوستونه غم قالار



قسمت اول منظومه مشهور و جهانی «حیدر بابا سلام» تقطیع شده است. شعر فوق شامل ۳۸۰ مصراع است و از ۷۶ قسمت تشکیل شده است. هر قسمت شامل پنج مصراع است و در هر قسمت سه مصراع اول با یک قافیه سروده شده است و دو مصراع آخر به یک قافیه دیگر ختم شده است. شعر فوق یازده هجایی است و وزن آن ۴، ۴، ۳ می باشد. محدوده تغییرات اختیارات شاعری در حدود:

$$10-12 = \pm 1 (3, 4, 4)$$

محدوده تغییرات اختیاری شاعری در هر میزان یا دوراق در حدود:

$$3 \pm 1 = 2-4$$

$$4 \pm 1 = 3-5$$

از مجموع ۳۸۰ مصراع شعر فوق ۳۷۵ مصراع با ۱۱ هجا سروده شده است و ۵ مصراع ۱۲ هجایی.

از مجموع ۳۸۰ مصراع ۳۲۹ مصراع دقیقاً بر وزن ۴، ۴، ۳ است و ۴۱ مصراع از اختیارات شاعر استفاده شده است و اگر از نظر درصد بگویم، ۸۹ درصد بر اساس وزن دقیق و ۱۱ درصد در محدوده اختیارات شاعری است. سایر وزن‌هایی که استفاده شده به ترتیب فراوانی است.

$$1. (2, 5, 4) \leftarrow 14 \text{ مورد}$$

$$2. (4, 3, 4) \leftarrow 14 \text{ مورد}$$

$$3. (2, 4, 5) \leftarrow 2 \text{ مورد}$$

$$4. (3, 3, 5) \leftarrow 2 \text{ مورد}$$

$$5. (5, 4, 2) \leftarrow 1 \text{ مورد}$$

۶. (۵، ۳، ۳) ← ۱ مورد

۷. (۳، ۵، ۴) ← ۲ مورد

۸. (۳، ۴، ۵) ← ۲ مورد

۹. (۴، ۴، ۳) ← ۱ مورد

۱۰. (۵، ۲، ۴) ← ۱ مورد

از مجموع ۴۱ مورد اختیارات شاعری در ۹ مصراع در دوراق یا میزان اول تغییرات وجود داشته است و ۳۲ مورد باقی‌مانده دوراق یا میزان اول ثابت و تغییرات در دوراق‌های دوم و سوم اتفاق افتاده است.

این بهترین حالت است؛ چون دوراق اول ثابت و تغییرات بین دو دوراق آخر است و باعث موزون شدن بیشتر ریتم دوراق می‌شود و اگر چنانچه شاعر بتواند تغییرات را فقط در دوراق آخر اعمال کند، خیلی بهتر است.

همان طور که ذکر شد، از مجموع ۳۸۰ مصراع فقط ۵ مصراع از نظر تعداد بیشتر از ۱۱ هجا است که شامل (۵، ۴، ۲) و (۵، ۲، ۴) می‌باشد.

۴۱ مصراع که بر وزن دقیق (۳، ۴، ۴) نیست و ۳۸ موارد اختیارات شاعری به طور دقیق رعایت شده است.

در سه مصراع (۵، ۴، ۲)، (۵، ۳، ۳) و (۵، ۲، ۴) اختیارات شاعری رعایت نشده است.

فصل هجدهم: مشکلات وزن عروض

بحث اول

قصد نگارنده ایراد گرفتن یا زیر سؤال بردن وزن عروض نیست، از قرن سوم تا به امروز وزن عروض با شعر ایرانیان عجین شده و تا آخر عمر افتخار وزن عروض در اشعار ما وجود خواهد داشت؛ بنابراین، اگر مسائلی در اینجا بحث می‌شود دو دلیل دارد. دلیل اول بیان مشکلات وزن عروض جهت برطرف کردن معایب آن و بهبود وزن شعر در آینده توسط عروض‌دانان است. دلیل دوم مقایسه‌ی وزن عروض با وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای است تا علاقه‌مندان شعر و شاعری با شناخت و آگاهی کامل وزن شعر خود را انتخاب کنند.

این بحث در دو قسمت بررسی می‌شود. بحث اول در مورد مقایسه‌ی بین روش‌های ارائه شده توسط عروض‌دانان و بحث دوم در رابطه با مشکلات خود وزن عروض است که توسط عروض‌دانان بیان شده است. در مورد روش‌های ارائه شده در وزن عروض نظریه ایرج کابلی یکی از عروض‌دانان زبان فارسی و صاحب‌نظر در این زمینه را ذکر می‌کنیم. ایرج کابلی نظریه چهار تن از استادان

عروض‌دان را بررسی نموده و در آخر نظریه خود را بیان کرده است. ما در این بحث بدون کم‌وکاست دقیقاً نظریه ایرج کابلی را بیان می‌کنیم. کابلی این گونه می‌نویسد که از میان نوشته‌هایی که معاصران درباره‌ی عروض و وزن شعر به آنها پرداخته‌اند و نگارنده آنها را دیده است، تنها در نوشته‌های چهار تن نکته‌ی تازه و قابل بررسی وجود دارد. این چهار تن عبارت‌اند از دکتر خانلری، مسعود فرزاد، دکتر حمیدی و آل وال ساتن؛ و سپس به نوشته‌ی ابوالحسن نجفی در همین زمینه می‌پردازد.

روش خانلری

دکتر خانلری که معتقد است برای نام‌گذاری عناصر وزن باید از یک «روش نو» استفاده کرد، در صفحه ۱۵۸ کتاب وزن شعر فارسی در این باره چنین می‌نویسد: «... افاعیل عروضی برای شعر فارسی نادرست است؛ زیرا اولاً وزن را به اجزای متساوی تقسیم نمی‌کند. ثانیاً ارتباط و پیوند هجاهای آنها به وسیله‌ی تکیه مراعات نشده است. ثالثاً فواصل افاعیل عروضی با فواصل کلمات اشعاری که در فارسی بر وزن آنها ساخته می‌شود، به‌ندرت مطابقت می‌کند. از اینها گذشته کثرت شماره افاعیل عروضی چنان کار را دشوار ساخته که نمی‌توان آنها را به خاطر سپرد و به‌سهولت اشعار را با این موازین سنجید؛ بنابراین، باید اجزای جدیدی برای اوزان شعر فارسی یافت...»

برای انجام دادن این کار پیشنهاد می‌کند که به جای بیست و چهار «جزو» یا «رکن» عروضی ده پایه به کار رود «که... همه‌ی وزن‌هایی که در... زبان [فارسی] به کار می‌رود قابل تقسیم به آنها باشد.» او برای هر کدام از ده پایه



پیشنهادی خود نامی برگزیده است که نمایش دهنده‌ی کمیت آن پایه هم است. به این ترتیب:

نوا برای U - ؛ چامه برای U - آوا برای - - ؛ همه برای U U ؛ خشاوا برای U - - ؛ بنوا برای U U - ؛ نیکاوا برای - - - ؛ خشنوا برای U - U - ؛ ترانه برای U - U ؛ زمزمه برای U U - .

بی آنکه قصد دفاع از عروض سنتی را داشته باشیم، ایرادهای دکتر خانلری را یک به یک بررسی می‌کنیم:

۱. عروض سنتی وزن را به اجزای متساوی تقسیم نمی‌کند.

منظور این است که در عروض سنتی هنگام سنجش یک وزن به جای آنکه فقط از تکرار یک رکن یا جزء (مانند فعولن یا مستفعلن و مانند آن‌ها) استفاده شود، چند رکن یا جزء گوناگون به کار می‌رود.

این ایراد بر روش پیشنهادی خود دکتر خانلری نیز وارد است. برای روشن شدن موضوع نمونه‌های مربوط به «بحر»های اول و دوم از «سلسله نخستین» خانلری را در نظر می‌گیریم.

نمونه اول:

ای ساربان منزل مکن جز در دیارِ یارِ من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن

امیر معزی

چنان‌که خواهیم دید، در عروض سنتی هر کدام از این دو مصراع را با چهار مستفعلن می‌سنجند که نشان می‌دهد در آنجا این وزن قابل تقسیم به «اجزای متساوی» است، در حالی که دکتر خانلری آن را چنین می‌سنجد:

ای ساربان منزل مکن جز در دیارِ یارِ من



مصراع ۱:

خشنوا خشنوا ترانه‌ی نوا

بنوا خشنوا خشاوا [خوش؟]

این نشان می‌دهد که در صورت استفاده از روش خانلری اگر بر سرگردانی سنجش افزوده نشود، به یقین چیزی از آن کاسته نخواهد شد.

۲. در عروض سنتی ارتباط و پیوند هجاها به وسیله تکیه مشخص نشده است. مؤثر دانستن تکیه در شکل‌گیری وزن سخن فارسی بزرگ‌ترین اشتباه خانلری است.

برای دخالت دادن تکیه‌ی کلمه در وزن یک سخن، نخست باید مطمئن شد که در آن زبان اولاً جای تکیه در هر کلمه ثابت است یا نه. ثانیاً آیا اهل زبان محل تکیه را به‌آسانی تشخیص می‌دهند و احساس می‌کنند؟ ثالثاً آیا واژه‌ها در ترکیب با یکدیگر تکیه‌ی خود را حفظ می‌کنند یا آن را از دست می‌دهند؟ پاسخ این پرسش‌ها چنین است:

الف) در فارسی جای تکیه‌ی کلمه ثابت نیست. به تکیه‌ی «اردشیر» در این دو جمله توجه کنید:

به اردشیر بگو بیاید.

اردشیر، بدو بیا!

در جمله‌ی اول تکیه (که در تلفظ‌نویسی با نشانه‌ی در انتهای هجای تکیه‌دار نشان داده شده است) روی سومین هجای اردشیر است /، - ر د - ش - / و در جمله‌ی دوم روی نخستین هجای آن /، - ر د - ش - /.

دکتر خانلری هم متوجه این ناثابتی محل تکیه در واژه‌های فارسی بوده و در بخش «موضع تکیه در کلمات فارسی» به تفصیل به آن پرداخته است، اما نتیجه‌ای را که باید از درک این ناثابتی محل تکیه بگیرد، نگرفته است.

(ب) فارسی زبانان محل تکیه را مهم نمی‌شمارند و احساس نمی‌کنند. روشن‌ترین نشانه‌ی اینکه فارسی زبانان محل تکیه را احساس نمی‌کنند این است که استادی مانند خانلری هم پس از مدت‌ها صرف وقت برای شناخت تکیه در بیشتر مثال‌های کتاب وزن شعر فارسی محل تکیه‌ها را درست تشخیص نداده است؛ زیرا مثلاً هر دو هجای واژه‌ی «ساربان» را در مصراع «ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من» تکیه گرفته است که درست نیست.

دلیل این عدم حساسیت آن است که در فارسی کشیدگی و وضوح تلفظ مصوت‌های تکیه‌دار و بی‌تکیه یکی است، اما در زبان‌هایی مانند انگلیسی و روسی که تکیه‌ی کلمه اساس وزن‌شان را تشکیل می‌دهد، این طور نیست و مصوت‌های بی‌تکیه در این زبان‌ها کوتاه‌تر از مصوت‌های تکیه‌دار گفته می‌شود؛ بنابراین، تشخیص تکیه بسیار آسان است و بی‌هیچ کوششی انجام می‌شود.

(پ) واژه‌های فارسی در ترکیب با یکدیگر تکیه‌ی مستقل خود را از دست می‌دهند. در جمله‌ی امری «از خداوند بترس!» هر کدام از واژه‌ها تکیه‌ی مستقل خود را دارد، اما اگر همین سه واژه‌ی جدا از هم به صورت یک واژه‌ی ترکیبی درآیند، ترکیب‌شان بیش از یک تکیه نخواهد داشت:

کسی را که از خداوند می‌ترسد می‌توان از خدا بترس نامید.

چنان‌که می‌بینیم تنها تکیه‌ی صفت ترکیبی از خداوند بترس روی آخرین هجای بترس است. در فارسی شمار واژه‌های بسیط موجود در واژه‌های ترکیبی



محدود نیست؛ از همین رو، ممکن است میان دو هجای تکیه‌دار حتی بیشتر از ده هجا هم فاصله باشد. مانند آنچه در جمله‌ی پایین آمده است:

آن کس را که می‌تواند با سه‌تار بدکوک آهنگ درست بزند می‌توان با نام دراز با سه‌تار بدکوک آهنگ درست بزن نامید.

چنان که می‌بینیم، این نام یا صفت ترکیب دراز ۱۸ هجا و تنها یک تکیه دارد که روی آخرین هجا است. معنی این سخن آن است که فاصله‌ی میان این تکیه و تکیه‌ی واژه‌ی بیش از آن دست‌کم ۱۸ هجا خواهد بود. این امر هر نظم و ترتیبی را که برای توالی تکیه‌ها در نظر بگیریم، برهم خواهد زد.

۳. تکیه‌ی ارکان با تکیه‌ی واژه‌ها نمی‌خواند.

علاوه بر اشتباهاتی که ذکرشان گذشت، دکتر خانلری در مورد تکیه‌ی عروضی خود دچار لغزش دیگری هم شده است که حیرت‌آور می‌نماید. برای هر کدام از کلمات اختراعی خلیل بن احمد یک تکیه فرض کرده است «که در مفاعیلین روی هجای سوم (عی) و در فاعلاتن نیز روی سومی (لا) و در مستفعلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد.»

می‌دانیم که تکیه‌ی کلمه هم مانند ویژگی‌های دیگر زبانی در شَمّ زبانی مردم شکل می‌گیرد و فقط با توجه به تداول اهل زبان قابل شناسایی است، اما چون ارکان واژه‌واره‌هایی مصنوعی‌اند، یعنی به طور طبیعی در هیچ زبانی شکل نگرفته‌اند و در شَمّ زبانی مردم جایی ندارند، هرکس حق دارد با هر تکیه‌ای که مایل است تلفظشان کند. چون دکتر خانلری اصرار دارد که محل تکیه‌ی واژه‌های نظم را بر این تکه‌های فرضی خود منطبق کند، می‌توان گفت که پایه روش سنجش او بر امری موهوم قرار گرفته است.

۴. فواصل کلمات سنجش یا ارکان یا پایه‌ها با کلمات نظم تطبیق نمی‌کند.

در نمونه زیر فاصله‌ی میان کلمات سنجش که در اینجا خشاوا است، با فاصله‌ی میان دو واژه از واژه‌های نظم منطبق است:

پدید	نیاید	که رخشام	ورایدون
برید	بخواهم	بسی سر	سران را
-U	--U	--U	--U
نوا	خشاوا	خشاوا	خشاوا

اما این انطباق تصادفی است و رعایت آن نه لازم است نه ممکن؛ زیرا چنان که در بحث مربوط به همزه دیدیم، هرگاه واژه‌ای با همزه شروع شده باشد و این همزه از تلفظ بیافتد، آخرین صامتِ واژه‌ی قبلی جای آن را می‌گیرد. در نتیجه، هجایی درست می‌شود که صامت‌اش متعلق به یک کلمه است و مصوتش مربوط به کلمه‌ی بعد از آن. یعنی دست‌کم در این گونه موارد فاصله‌ای که در نوشتار میان دو واژه دیده می‌شود، در گفتار وجود خارجی ندارد و چون معیار در وزن سخن تلفظ است نه نوشتار، اصل قرار دادن فاصله‌ای که گاه هست و گاه نیست درست به نظر نمی‌رسد.

شگفت‌آور آنکه دکتر خانلری آنجا که می‌خواهد به قواعد عملی سنجش برسد، بیشتر این اصول فرضی خود را کنار می‌گذارد و برای طبقه‌بندی رشته‌های نظم و یافتن رابطه‌ی خویشاوندی میان آنها از عروض دانان گذشته پیروی می‌کند و چنین می‌نویسد: «این وزن به حسب روش ایشان دارای چهار جزء مشابه است که فاعلاتن باشد. پس اصل آن دارای شانزده هجاست: چهار کوتاه و دوازده بلند. ما آن را به هشت جزء دو هجایی تقسیم کرده‌ایم و در هر حال نتیجه یکی است و بر این وجه نوشته می‌شود:

« - | U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - »



اگر از آخر این وزن به ترتیب از یک تا هفت هجا کم کنیم، هفت وزن فرعی به دست می‌آید که در شعر فارسی یا در کتب عروض به کار رفته است. به این طریق:

۱. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۲. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۳. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۴. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۵. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۶. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۷. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -
۸. U - | - - | U - | - - | U - | - - | U - | - -

بدیهی است که هفت وزن اخیر این جدول را باید متفرع از وزن اولی دانست و سزاوار نیست که این اوزان را هشت نوع مختلف بشماریم و به هر یک جداگانه نامی بدهیم. اما قاعده دوایر را نیز نمی‌توان از بن رد کرد؛ زیرا در حقیقت دوایر وجود دارند و اینک توجیه و بیان آن:

هر وزنی عبارت است از یک سلسله‌ی نامتناهی از ضرب‌های کوتاه و بلند یا قوی و ضعیف که بر حسب نظمی معین که در پی یکدیگر قرار گرفته، اما ذهن انسان امور نامحدود را نمی‌تواند ادراک کند و برای درک هر امری باید آن را به حدودی محدود سازد. یعنی ابتدا و انتهای برای آن قائل شود و طول قطعه‌ای که از سلسله‌ی لایتناهی امری مجزا شده است، باید به حدی باشد که ذهن بتواند آن را یکجا ادراک کند و رابطه‌ای را که میان اجزای آن است دریابد. در عرف شعر فارسی بلندترین قطعه‌ی سلسله‌ی اوزان که قابل ادراک ذهن است

بیست ضرب یا بیست هجا است. اما ادراک قطعه‌ی بیست هجایی نیز مستلزم کوشش ذهن است و به این سبب بحر کامل مثنی در فارسی رواجی نیافته است؛ بنابراین، بلندترین قطعه‌ای که در شعر فارسی به سهولت قابل ادراک ذهن است، قطعه‌ی ۱۶ ضربی یا ۱۶ هجایی اوزان است. اکنون سلسله‌ای از هجاهای کوتاه و بلند را که به نظم معینی در پی یکدیگر قرار گرفته باشند، در نظر می‌گیریم. مثلاً سلسله‌ی ذیل:

∞ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ ∞

در این سلسله که آن را نامتناهی فرض می‌کنیم، چنان‌که مشاهده می‌شود نظمی است، یعنی یک هجای کوتاه در میان قرار گرفته و در هریک از اطراف آن سه هجای بلند وجود دارد. اگر بخواهیم از این سلسله‌ی نامحدود قطعات ۱۶ هجایی جدا کنیم، از حیث نظمی که میان هجاهای کوتاه و بلند واقع می‌شود، چهار نوع به دست خواهد آمد و نوع پنجم آن محال است.

آن چهار نوع از قرار ذیل است:

۱. _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

۲. _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

۳. _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

۴. U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

اکنون اگر یکی از این قطعات ۱۶ هجایی را در دایره‌ای بنویسیم، از هر هجا که شروع کنیم و محیط دایره را بپیماییم تا باز به همان هجا برسیم، یکی از این اوزان چهارگانه حاصل می‌شود و چون به هجای پنجمی برسیم و همین روش را اجرا کنیم، وزن حاصل می‌شود و چون به هجای پنجمی برسیم و همین روش را اجرا کنیم، وزن حاصل همان وزنی خواهد بود که با شروع از هر



هجای اولی به دست آمد و به این قرار وزن حاصل از هجای ششمی درست مانند دومی و هفتمی به عینه مثل سومی و هشتمی مانند چهارمی خواهد بود و همین وضع تا هجای شانزدهمی تکرار می‌شود.

نکاتی که می‌توان درباره‌ی این سخنان اساساً درستِ دکتر خانلری ذکر کرد، عبارت‌اند از:

۱. وقتی می‌توان بدون توسل به «دوار» — یعنی دایره‌های خلیل بن احمد — رشته‌های وزنی خویشاوند را به دقت نمایش داد، بدون آنکه درازاهای گوناگون رشته‌ها از قلم بیافتد، توسل به دایره که فقط می‌تواند درازای معینی را نشان دهد، چه لزومی دارد؟

۲. ظاهراً دکتر خانلری که ادراک وزن «بیست ضربی یا بیست هجایی» را «مستلزم کوشش بسیار ذهن» می‌داند از وزن مورد نظرش یک رکن عروضی چهار هجایی (فاعلاتن) را می‌کاهد و طول وزن قابل قبول خود را از بیست هجا یا بیست ضرب ناگهان به شانزده کاهش می‌دهد. این نشان می‌دهد که او پایه‌های دو هجایی را که خود پیشنهاد کرده است، قابل توجه نمی‌شمارد؛ زیرا در غیر این صورت باید توضیح می‌داد که چرا مثلاً با حذف یک آوا یا نوا یا چامه از پایان سلسله‌ی وزن مورد بحث تعداد هجاهای آن را به هجده کاهش نداده است. اگر چنین می‌شد، لازم می‌آمد که تعداد خانه‌های دایره افزایش یابد، اما به دلیلی که توضیح داده نشده، دکتر خانلری از انجام این کار پرهیز داشته است.

پس از آن دکتر خانلری در فصل اجناس و انواع وزن چنین می‌نویسد: «اکنون باید دید که چند جنس وزن یعنی چند قسم دایره در اوزان شعر فارسی وجود دارد.»

کابلی با تفحصات دقیق ممتد و دشوار پانزده جنس وزن یعنی پانزده سلسله در اوزان شعر فارسی یافته است و هیچ‌یک از اوزانی که در شعر فارسی به‌کاررفته حتی اوزان نامطبوع و نامنظمی که در کتاب‌های عروض هست و هرگز شاعر خوش‌طبع معروفی به آن اوزان شعر نساخته و از این پانزده سلسله بیرون نیست.

پیش از بیان اجناس پانزده‌گانه تذکر چند نکته ضروری است:

۱. میان پانزده سلسله‌ی اوزان که شرح خواهیم داد، چهار دایره از موضوعات خلیل بن احمد است و سه دایره از عروض‌دانان ایرانی است. یکی از دوایر خلیل را که بحور بسیط و مدید و طویل از آن استخراج می‌شود بنده رد کرده است. زیرا این دایره چنان که دیده خواهد شد فرع دایره‌ی دیگری است که او و عروض‌دانان ایرانی بدان پی نبرده‌اند. نه سلسله‌ی دیگر را بنده خود یافته است و در ضمن شرح دوایر و بحور مستخرج از آنها به واضح هریک نیز اشاره خواهد کرد.

۲. شماره سلسله‌های اوزان به این قدر که بنده یافته است و در اینجا بیان می‌کند محدود نیست، بلکه با ترکیب پایه‌های مختلف و قرار دادن آنها در پی یکدیگر و اختیار قطعاتی از آنها که از حیث شماره هجاها مختلف باشند می‌توان دوایر بی‌شماری یافت. اما چنان که پیش از این گفته شد، منظور بنده اختراع اوزان جدید نبوده است تا در پی این کار برود و از این گذشته اوزانی که به طریق فوق به دست خواهد آمد، همه مطبوع و درخور استعمال نخواهد بود و تشخیص اوزان مطبوع و قابل استعمال منوط به اطلاع از نکات دقیقی است که بعضی از آنها در صفحات دیگر همین کتاب بیان خواهد شد.



این «تفحصات دقیق ممتد و دشوار» در واقع چیزی نیست جز جمع‌آوری وزن‌هایی که در نوشته‌های عروضیان پیشین آمده است و زیر هم آوردن طول‌های گوناگون یک رشته به همان شیوه قدیمی اما درست عروضیان. نکته‌ی جالب توجه آنکه دکتر خانلری در اینجا تمامی نوآوری‌ها و وعده‌های خود را فراموش کرده برای نامیدن بحرهای «اکتشافی». خویش به همان شیوه نام‌گذاری در عروض سنتی بازگشته است، بی‌آنکه کلید فهم این نام‌های دور و دراز را در اختیار خواننده بگذارد. ظاهراً دلیل این امر آن است که در میدان عمل «روش نو» خود را غیر قابل مصرف یافته است.

خواننده‌ی کتاب وزن شعر فارسی که ناگهان خود را به سنگلاخ عروض سنتی رها شده و تنها می‌بیند باز هم امیدوارانه به دنبال مؤلف پیش می‌رود تا جایی که درمی‌یابد راهنما هم برخی از گذرگاه‌ها را که نتوانسته نقشه‌شان را در کتاب‌های عروض بیابد، نمی‌شناسد و جرأت قدم گذاشتن به آنها را ندارد. این اتفاق در «سلسله‌ی سوم» می‌افتد. در اینجا، خواننده می‌بیند که اگر برار دستوری که در کتاب آمده عمل کند، می‌تواند از این دایره هشت بحر به دست آورد. درحالی‌که خود دکتر خانلری در بحر ششم متوقف مانده و برای این کار خود دلیلی هم به دست نداده است. دو بحر نادیده گرفته شده عبارت‌اند از:

فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتُ مفاعیلُ

U-U- | U-U- | U-U- | U-U-

مفاعِلُ مستفعلنُ مفاعِلُ مستفعلنُ

-U-U- | U-U- | U-U- | U-U-

نمونه مربوط به مورد اول در صفحه ۱۷۲ کتاب *المعجم با تقطیع فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتُ مفاعیلُ* و با نام «مشاکل مئمن مکفوف» آمده است و به نظر

می‌رسد که نیامدن آن در کتاب *وزن شعر فارسی* به دلیل نقص «تفحص» در *العجم* بوده است. اما بازنشاسی مورد دوم مستلزم داشتن اشراف بر مبحث زحاف است تا بتوان دریافت که چون مس تفع‌لن از لحاظ آوایی دقیقاً معادل مستفعلن است، شکل مشکول آن یعنی مفاعل را می‌توان و باید، مزاحف مستفعلن هم به شمار آورد. در این صورت، بحر هشتم از سلسله‌ی سوم نیز می‌توانست با نام «جز مثنی مشکول» در کتاب بیاید و دایره‌ی «سلسله‌ی سوم» ناقص نماند.

خانلری در پایان کتاب خود علاوه بر آنکه به ورطه‌ی عروض سنتی در غلتیده، به وسوسه‌ی دایره‌یابی هم دچار شده است و مکرر خبر توفیق خود را به خواننده می‌دهد. کسانی که وقت صرف خواندن *المعجم* و *معیار الاشعار* کرده‌اند، با خواندن جمله‌ای که او در ذیل دایره‌ی مربوط به «سلسله‌ی دهم» نوشته احساس می‌کنند که انگار اصل این جمله متعلق به یکی از این دو کتاب است و خانلری آن را بازنویسی کرده است.

آن جمله این است: «این دایره را نیز بنده یافته است. بیشتر بحور آن در حالت تام غیر مستعمل است، اما متفرعات آنها استعمال می‌شود.»
 بحث بیشتر درباره‌ی فصل‌های پایانی کتاب خانلری تلف کردن وقت است؛ زیرا اگر لازم باشد درباره‌ی این گونه مطالب چیزی گفته شود، بهتر است در نقد و تحلیل منشأ اصلی یعنی نوشته‌های متقدمان صورت بگیرد. این کار در بخش عروض انجام شده است.



روش فرزاد

مسعود فرزاد در فصل چهارم کتاب *Persian Poetic Metres*^۱ آنچه را به قول او در عروض سنتی «رکن» نام دارد — او خود در کتاب *مبنای ریاضی عروض فارسی* به همین عنوان نامیده است — کلمه‌ی عروضی یا prosodic word می‌نامد و می‌گوید: «در عروض فارسی تعداد استانداردهای عروضی در هر کلمه‌ی عروضی چهار است، اما برخی از این کلمات می‌توانند سه هجا و تعداد کمی پنج یا شش هجا داشته باشند».

سپس، در پاسخ این پرسش که «هرکدام از کلمات عروضی چند شکل می‌توانند داشته باشند؟» جدول زیر را ارائه می‌کند که در آن ارتباط تعداد هجاهای هر کلمه‌ی عروضی با تعداد شکل‌هایی که ممکن است آن کلمه به خود بگیرد، نشان داده شده است:

تعداد هجا	اشکال ممکن
۱	۲
۲	۴
۳	۸
۴	۱۶
۵	۳۲
جمع	۶۲

۱. این کتاب را E.J Brill Leiden در سال ۱۹۶۷ چاپ کرده است.

فرزاد در شرح این جدول می‌نویسد: «آنچه بلافاصله نظر را جلب می‌کند این است که با اضافه شدن یک واحد بر تعداد هجا تعداد اشکال ممکن دو برابر می‌شود»؛ زیرا این افزایش با تصاعد حسابی صورت می‌گیرد که فرمول آن $n = 2^s$ است. در این فرمول n تعداد شکل‌های ممکن و s شمار هجاها است. فرزاد همگی شکل‌های این پنج گونه کلمه‌ی عروضی را در شش جدول نمایش می‌دهد. این جدول‌ها را در صفحات بعد خواهید دید.

در ضمن، یادآوری این نکته ضروری است که آنچه در اینجا با نام «کلمه‌ی عروضی» آمده در نوشته‌های فارسی فرزاد «رکن» نامیده شده است.

یک هجایی‌ها

۱. U

۲. -

دو هجایی‌ها

۱. --

۲. -U

۳. UU

۴. -U

سه هجایی‌ها

۱. ---

۲. --U

۳. -U-

۴. -UU



۵. _ _ U

۶. U _ U

۷. U U _

۸. U U U

چهار هجایی‌ها

۱. _ _ _ _

۲. U _ _ _

۳. _ _ _ U

۴. U _ _ U

۵. _ _ U _

۶. U _ U _

۷. _ U _ _

۸. U U _ _

۹. _ U _ U

۱۰. U U _ U

۱۱. _ _ U U

۱۲. U _ U U

۱۳. _ U U _

۱۴. U U U _

۱۵. _ U U U

۱۶. U U U U

اما پنج هجایی‌ها را به دو شیوه در دو جدول طبقه‌بندی می‌کند. در شیوه یکم، کلمات عروضی در دو ستون الف و ب شماره‌گذاری می‌شود. آنچه در ستون ب می‌آید همان است که در ستون الف آمده، با این تفاوت که همه‌ی کلمات ستون الف به هجای بلند ختم می‌شوند، اما کلمات ستون ب به هجای کوتاه پایان می‌یابند، ولی در شیوه دوم، به ازای هر هجای کوتاه ستون الف یک هجای بلند در ستون ب داریم.

پنج هجایی‌ها (شیوه یکم)

الف	ب
۱. -----	۲. U-----
۳. ----U	۴. U--U
۵. ---U-	۶. U--U-
۷. --U--	۸. U-U--
۹. -U---	۱۰. UU---
۱۱. ---UU	۱۲. U--UU
۱۳. --UU-	۱۴. U-UU-
۱۵. -UU--	۱۶. UUU--
۱۷. --U-U	۱۸. U-U-U
۱۹. -U--U	۲۰. UU--U
۲۱. --U-U-	۲۲. UU-U-
۲۳. --UUU	۲۴. U-UUU
۲۵. -UUU-	۲۶. UUUU-



- | | |
|------|------|
| ۲۸ . | ۲۷ . |
| ۳۰ . | ۲۹ . |
| ۳۲ . | ۳۱ . |

پنج هجایی‌ها (شیوه دوم)

- | ب | الف |
|------|------|
| ۲ . | ۱ . |
| ۴ . | ۳ . |
| ۶ . | ۵ . |
| ۸ . | ۷ . |
| ۱۰ . | ۹ . |
| ۱۲ . | ۱۱ . |
| ۱۴ . | ۱۳ . |
| ۱۶ . | ۱۵ . |
| ۱۸ . | ۱۷ . |
| ۲۰ . | ۱۹ . |
| ۲۲ . | ۲۱ . |
| ۲۴ . | ۲۳ . |
| ۲۶ . | ۲۵ . |
| ۲۸ . | ۲۷ . |
| ۳۰ . | ۲۹ . |
| ۳۲ . | ۳۱ . |

فرزاد می‌گوید: «با توجه به اینکه فقط آن کلمات عروضی قابل استفاده‌اند که به هجای بلند پایان یافته باشند، شیوه یکم مرجح است؛ زیرا:

(الف) همه‌ی این گونه کلمات را در یک ستون جمع کرده است.

(ب) تشابه کلمات دو ستون در این شیوه بیشتر از شیوه دوم است.

(پ) پیدا کردن کلمات در شیوه یکم آسان‌تر از شیوه دوم است.

از آنجاکه همه‌ی این ۶۲ کلمه‌ی عروضی را نمی‌توان در نظم فارسی به کار برد، فرزاد دلایلی را که به موجب آنها می‌توان برخی‌شان را از فهرست کلمات عروضی قابل استفاده حذف کرد، به این شرح برمی‌شمرد:

۱. هیچ کلمه‌ی عروضی که در آن کمتر از سه هجای عروضی به کار رفته باشد نمی‌تواند مبنای یک وزن قرار گیرد. به این ترتیب، همه‌ی کلمات یک هجایی و دو هجایی حذف می‌شوند. تعداد این گونه کلمات عروضی شش تا است که سه تایی آنها (یعنی U و U و U و U) هرگز به عنوان بخش مستقلی از یک وزن به کار نمی‌روند و سه تایی دیگر هم (یعنی - - و - - و U) فقط به عنوان باقی‌مانده‌ی یک کلمه‌ی ناتمام عروضی کاربرد دارند.

۲. هیچ کلمه‌ی عروضی دارای سه هجای کوتاه یا بیشتر در واژه‌نامه‌های فارسی معادلی ندارد؛ بنابراین، هیچ‌کدام از این گونه کلمات را نمی‌توان به عنوان پایه یک وزن به کار برد. به این ترتیب ۱۲ هجای زیر حذف می‌شوند:

U-U-U-U	U-U-U-U	U-U-U
-U-U-U-U	U-U-U-U-	U-U-U-U
-U-U-U-	-U-U-U-U	U-U-U-
U-U-U--	U-U-U-U	-U-U-U



۳. اشکال دو در مورد کلمات عروضی دارای چهار هجای بلند متوالی و بیشتر هم صدق می‌کند. به این ترتیب چهار هجای زیر هم حذف می‌شوند:

U _ _ _ _ _ _ _ _ _
 _ _ _ _ U _ _ _ _

۴. من تصور می‌کنم همه‌ی کلمات عروضی که می‌توانند پایه یک وزن باشند باید به یک هجای بلند عروضی پایان یافته باشند (خود اوزان نیز همین طور هستند). به این ترتیب، همه‌ی کلمات مختوم به هجای کوتاه هم حذف می‌شوند. برخی از اینها قبلاً به دلایل گوناگون حذف شده بودند. ۱۹ هجای زیر باید حذف شوند:

U U _ U U U U _ _ _ U _ U U U _ _ _ U _ _
 U U _ _ U U _ _ U _ U U _ _ U U _
 U _ _ _ U U _ U _ _ U _ U _ U _ U
 U _ U _ U U U _ U _ U U _ U
 U U _ _ U U _ U U _ U _ _ U

به این ترتیب، از جمع ۶۲ کلمه‌ی عروضی ۴۱ هجا کنار گذاشته می‌شود و باقی می‌ماند. ۲۱ شکل زیر قابل استفاده برای عروض فارسی هستند:

(U) _ _ _ _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U
 _ U _ _ U _ _ U _ _ _ _ U _ _ _ U
 _ U _ U _ _ _ _ U _ _ U _ _ _ U _
 _ U U _ U _ _ _ U U (U U _ _)
 _ U _ U U _ _ U U _ _ _ U U
 _ U U _ _ _ U _ U

از میان این کلمات منتخب چهار هجایی و پس از آنها سه هجایی‌ها بیشترین کاربرد را دارند. در این میان پنج هجایی‌ها به نظر کابلی به ناحق مهجور مانده‌اند؛ زیرا از مجموع یازده کلمه‌ی قابل استفاده فقط چهار تا (یعنی --U-- و --U-U و --U-U-U و --U-U-U-U) به عنوان پایه وزن در فارسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اگر هر کدام از هفت تای باقی‌مانده (-U- - - و ---U- و ---U-U- و ---U-U-U- و ---U-U-U-U- و ---U-U-U-U-U- و ---U-U-U-U-U-U-) دو بار تکرار شوند، اوزان متقارن خوش‌آهنگی به دست خواهد آمد. این اکتشافی است نتیجه‌ی مطالعه‌ی دقیق عروض فارسی. تا آنجا که من می‌دانم، تاکنون هیچ‌کدام از شاعران برجسته شعری در این هفت وزن تازه کشف‌شده ننوشته است.

تا اینجا دقت و زیبایی روش فرزاد در فهرست کردن ریشه‌های تکرارشونده چشم‌گیر است. متأسفانه، این درخشش در همین جا متوقف می‌ماند و او که مانند بسیاری دیگر نتوانسته است ذهن خود را از چنبر «اشتقاق‌اندیشی» برهاند، تمام یافته‌های خود را نادیده می‌گیرد و می‌کوشد تا بار دیگر همان ریشه‌های فهرست شده را از دل یک «کلمه‌ی استاندارد» بیرون بکشد.

این دنباله‌ی سخن او است: «به نظر من از این سه اندازه‌ی ممکن برای کلمه‌ی عروضی (یعنی سه و چهار و پنج هجایی) آنکه از همه مناسب‌تر است که به عنوان کلمه‌ی استاندارد انتخاب و چنین انگاشته شود که باقی کلمات از آن مشتق شده‌اند، کلمه‌ی وسطی یا چهار هجایی است که از قضا بیشتر از سایر کلمات عروضی هم در اوزان فارسی به کار می‌رود. به علاوه، هم‌چنان که پیش‌تر (هنگام بحث درباره‌ی هجاهای عروضی) توضیح داده شد، اندازه‌ی استاندارد برای هجای عروضی بلند است نه کوتاه. پس نتیجه‌ی این



بحث آن است که اگر قرار باشد یک کلمه‌ی عروضی به عنوان استاندارد (...) انتخاب شود، آن کلمه بدون شک کلمه‌ای خواهد بود مرکب از چهار هجای بلند عروضی، یعنی - - - - .

حیرت‌آور اینکه کلمه‌ی عروضی با وجود آنکه پایه و اساس همه‌ی کلمات دیگر عروضی (و در نتیجه پایه همه‌ی اوزان فارسی) است، هرگز در هیچ کدام از اوزان به کار نمی‌رود؛ زیرا در واژگان فارسی هیچ کلمه‌ای که برابر این فرمول باشد، پیدا نمی‌شود. به این ترتیب، پدر کلمات عروضی فارسی از طریق فرزندان‌شان در صحنه حضور می‌یابد.»

چنان که می‌بینیم، فرزند هیچ دلیل منطقی ارائه نمی‌کند که به موجب آن بتوان فرض او را در مورد پایه و اساس بودن ریشه - - - - پذیرفت.

از اینجا به بعد، او یک سره در قالب شمس قیس فرو می‌رود و چنین می‌نویسد: «قواعد اشتقاق یک کلمه‌ی عروضی از کلمه‌ی دیگر ریشه در دو موضوع جداگانه دارند که عبارت‌اند از: الف) تعداد هجاهای موجود در کلمه‌ی عروضی و ب) طول هجای عروضی.»

به موجب قاعده الف می‌توان یک هجا بر کلمه‌ی عروضی افزود یا از آن کاست. این قاعده همیشه در پایان کلمه عمل می‌کند و هجای کسر یا افزوده شده هم همیشه بلند است. به موجب قاعده ب می‌توان به جای یک هجای بلند یک هجای کوتاه گذاشت یا برعکس. این دو مطلب اساسی را می‌توان در چند قاعده ساده و مطلق متبلور ساخت، به این ترتیب:

۱. آخرین هجای کلمه‌ی عروضی را (که باید همیشه بلند باشد) می‌توان انداخت.

۱- الف) به آخر کلمه‌ی عروضی می‌توان یک هجای بلند عروضی اضافه کرد.

۲. یکی از هجاهای بلند کلمه‌ی عروضی را می‌توان به کوتاه تبدیل کرد. البته به استثنای آخرین هجا؛ زیرا برابر تقسیم‌بندی من کلمه‌ی عروضی باید همیشه به هجای بلند تمام شود.
- ۲- الف) هجای کوتاه کلمه‌ی عروضی را می‌توان به بلند تبدیل کرد.

چند توضیح

پس از انتخاب کلمه‌ی چهار هجایی به عنوان کلمه‌ی استاندارد در وزن فارسی می‌توانیم:

۱. به کمک قاعده یک کلمه‌ی سه هجایی بسازیم.
 ۲. به کمک قاعده ۲ کلمات پنج هجایی عروضی را به دست آوریم.
 ۳. قواعد ۱ و ۱- الف را می‌توان روی کلمات حاصل از اعمال قواعد ۲ و ۲- الف هم به کار برد و برعکس. به عبارت دیگر، با اعمال دو گونه تغییر کمی و کیفی بر روی کلمه‌ی عروضی پدر می‌توان کلمات دیگر عروضی را ساخت.
 ۴. استفاده از قاعده ۲- الف منحصر به وقتی است که پس از اعمال قاعده ۱ (یعنی حذف آخرین هجای کلمه‌ی عروضی) مشاهده شود که آخرین هجا در کلمه‌ی نوزاد یک هجای کوتاه است. برای آنکه این گونه کلمات با قاعده مربوط به طول آخرین هجا بخوانند، لازم است که طول این هجا را به طور مصنوعی به بلند تبدیل کنیم.
- به این ترتیب، با اعمال قاعده ۲ بر روی - - - - یعنی بزرگ خاندان کلمات عروضی فارسی سه کلمه‌ی عروضی تازه به دست می‌آوریم. در زیر سه فرمول عروضی مربوط به هر کدام را همراه با اسم‌های گیج‌کننده و مطمئن‌شان در عروض سنتی که در عین حال به‌دردخور هم هستند، آورده‌ام:



مفاعیلن	--- U
فاعلاتن	-- U -
مستفعلن	- U --

از قضا کلمه‌ی ----، یعنی پدر، پدران، در همین جا صحنه را ترک می‌کند و در نتیجه ما مجبور می‌شویم از این به بعد منحصرأً با همین سه اولاد ارشد توأمان‌شان سروکار داشته باشیم. هرکدام از این سه، مستقیماً یا از طریق اعقاب‌شان (بلافاصل یک، دو یا حتی سه طبقه دورتر) پدر یکی از سه خانواده‌ی بزرگ کلمات عروضی فارسی و در نتیجه اوزان فارسی هستند.

دومین این سه کلمه، یعنی - U - که موضع مرکزی را در اختیار دارد، از همه مهم‌تر است. توان این کلمه‌ی عروضی برای پذیرش تغییرات بیشتر و مفیدتر بیش از آن دو تای دیگر است و آن اوزان فارسی هم که بر مبنای آن ساخته شده است، متعددتر و پرکاربردتر از محصول آن دو تای دیگر، یعنی U --- و -- U - است. دلیل اصلی حداکثر انطباق‌پذیری - U -- در دو چیز است:

(الف) اینکه با یک هجای بلند عروضی شروع می‌شود.

(ب) اینکه هجای ماقبل آخرش هم بلند است.

این تخیلات قانون‌گذارانه که انسان را به یاد قواعد زحاف و علل در عروض سنتی می‌اندازد، هم‌چنان ادامه می‌یابد تا برسد به آنجا که می‌گوید: آنچه در زیر می‌آید، شاه جدول کلمات عروضی فارسی است که در نتیجه‌ی اعمال یک مرحله‌ای قواعد دگردیسی عروضی بر آن سه اولاد ارشد توأمان مشهور به دست آمده است:

اولادان	از ۱	از ۲	از ۱- الف	از ۲- الف
--- U	-- U	- U - U	(---U)	
--U -	- U -	-- U U	(---U -)	
-U --	(U--)	- U U -	--U --	

چنان‌که می‌بینیم، روش فرزاد در کتاب *Persian Poetic Metres* برای فهرست کردن «کلمات عروضی» یا ارکان روشی علمی و معقول است که اگر ادامه می‌یافت، شاید می‌توانست به نتیجه‌ای برسد. متأسفانه، این طور نشد و او به جای بررسی فرآیندهای واقعی که وزن‌گیری سخن نتیجه‌ی آنها است، شمس قیس‌وار نظریه‌های شخصی خود را با تکرار منظم «من فکر می‌کنم» و «به نظر من» بر وزن سخن فارسی تحمیل می‌کند. چون از این بابت میان نوشته‌های فارسی و انگلیسی او تفاوتی نیست، بقیه‌ی مطلب را از جزوه‌ی مبنای ریاضی عروض فارسی او نقل می‌کنیم:

۱. هر وزن کامل فارسی مرکب از چهار رکن کامل است و از نظر دیگر منقسم بر دو نیمه‌ی کاملاً متساوی و متقارن است. پس از هر رکنی باید یک خط کوتاه عمودی برای تفکیک آن از رکن بعدی گذاشت. در میان رکن دوم و سوم در هر وزن کامل باید دو خط کوتاه متوازی عمودی گذاشت تا معلوم بدارد که اینجا نه تنها فاصله‌ی رکن دوم و سوم است، بلکه نیمه‌ی وزن یا به تعبیر دیگر مرکز عروضی یا لولای وزن نیز است.

۲. اهمیت تعیین لولای وزن در این است که بلافاصله پس از لولا (یعنی از آغاز رکن سوم) نیمه‌ی اول وزن که عبارت از رکن اول و دوم است شروع به تکرار شدن می‌کند و عین سیلاب‌های آن به همان ترتیب برای نوبت دوم در وزن درمی‌آید. این نکته برای تقطیع صحیح اوزانی که کامل نیستند،



یعنی قسمتی از اول یا از آخرشان حذف شده است، منتهای اهمیت را دارد و تاکنون به آن توجه نشده بود.

۳. تغییراتی که در ضمن اشتقاق وزنی از وزن دیگر لزوم پیدا می‌کند، در هیچ موردی به مرکز عروضی یا لولای وزن نمی‌رسد و آن را تغییر نمی‌دهد. از این قرار بر فرض نیز از نیمه‌ی اول وزن پدر فقط یک یا دو سیلاب آخر در وزن جدید برجا مانده باشد، آن دو خط کوتاه عمودی متوازی که علامت مرکز عروضی وزن است به‌خوبی نشان می‌دهد که نحوه‌ی اشتقاق وزن کنونی از وزن پدر کدام بوده و با مقایسه با نیمه‌ی دیگر وزن، کدام سیلاب از کدام نیمه‌ی وزن پدر حذف شده است.

۴. وزن کامل عروضی در فارسی عبارت از چهار رکن کامل است.

۵. گاهی فقط یک رکن چهار بار تکرار می‌شود. مثلاً:

مفاعیلین | مفاعیلین || مفاعیلین | مفاعیلین

در مواردی دیگر دو رکن مختلف یکی پس از دیگری می‌آیند و هر دو رکن به همان ترتیب نیمه‌ی اول در نیمه‌ی دوم تکرار می‌پذیرند. مثلاً:

مفاعلن | فعلاتن || مفاعلن | فعلاتن

می‌توان نوع اول از اوزان فارسی را یک رکنی یا بسیط و نوع دوم را دو رکنی یا مختلط خواند. غیر از این دو نوع هیچ وزن عادی مهمی نداریم.

۶. اشتقاق وزنی از وزن دیگر به یکی از طرق ذیل صورت می‌پذیرد:

اول: اشتقاق رکن اساسی وزن دوم از رکن اساسی وزن پدر.

دوم: آمدن رکن متفاوتی به جای رکن اول (و سوم) یا دوم (و چهارم) وزن پدر.

سوم: حذف سیلاب آخر از وزن پدر.

چهارم: حذف رکن اول و سیلاب آخر از وزن پدر.

پنجم: حذف قسمتی از نیمه‌ی اول از وزن پدر. این قسمت محذوف ممکن است یک سیلاب یا دو سیلاب یا بیشتر باشد. در هر حال، به مرکز عروضی یا لولای وزن نمی‌رسد و در حداکثر یک یا دو سیلاب عروضی قبل از رسیدن به لولا به پایان می‌رسد.

۷. جدول اساسی اوزن عادی شعر فارسی را باید از بالا به پایین به سه قسمت تقسیم کرد که قسمت اول مخصوص خانواده‌ی مفاعیلن (U - - - یا هزج) باشد و قسمت دوم مخصوص خانواده‌ی فاعلاتن (- U - - یا رمل) و قسمت سوم مخصوص خانواده‌ی مستفعلن (- U - یا رجز).

۸. از راست به چپ باید چهار ستون داشت. ستون دوم از راست را می‌توان به اوزان کامل (چهار رکن کامل) تخصیص داد. اینها اوزانی هستند که هیچ‌گونه حذفی چه از اول آنها و چه از آخر آنها به عمل نیامده است. در موازات هریک از این اوزان در عرض، در ستون‌های دیگر می‌توان اوزانی را که به وسیله‌ی حذف از آنها مشتق شده‌اند جا داد. نخستین ستون دست راست مخصوص اوزانی خواهد بود که از اوزان کامل به وسیله‌ی حذف قسمتی از اولشان مشتق شده‌اند. ستون سوم از دست راست برای اوزانی است که اصل اشتقاق آنها حذف آخرین سیلاب از وزن پدر است و ستون چهارم از دست راست خاص اوزانی است که به وسیله‌ی حذف تمام رکن اول به اضافه‌ی سیلاب آخر وزن پدر پدید آمده‌اند. مثال:

طرح عمومی اوزان شعری فارسی با تقسیم آنها بر سه خانواده‌ی عروضی و تعیین چگونگی تأثیر حذف در اشتقاق اوزان غیر کامل.



از اول	کامل	سیلاب آخر	رکن اول و سیلاب آخر
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن لن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن تاتن مفاعیلن فعاتلتن لن فوعولن فوعولن فوعولن فوعولن فوعولن فوعولن	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فوعولن مفاعیلن فوعولن مفاعیلن مفاعیلن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن (مفاعیلن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن) فوعولن فوعولن فوعولن فوعولن فعلن فوعولن فعلن فوعولن	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن فوعولن فوعولن فوعولن فوعولن فعلن فوعولن فعلن فوعولن	مفاعیلن مفاعیلن فوعولن فعاتلتن مفاعیلن فعلن
لن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن لاتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن لاتن فعاتلتن فعاتلتن لاتن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن لاتن فعاتلتن مفاعیلن عیلن فعاتلتن مفاعیلن عولن فعاتلتن فوعولن	فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فُعَلْن فُعَلْن فُعَلْن فُعَلْن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن مفاعیلن (فعاتلتن مفاعیلن) فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن مفاعیلن (فعاتلتن مفاعیلن فعاتلتن فوعولن فعاتلتن فوعولن	فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فاعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فعاتلتن فُعَلْن فُعَلْن فُعَلْن فُعَلْن	فاعاتلتن فاعاتلتن فاعلن فعاتلتن فعاتلتن فعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن عَلْ مستفعلٌ مستفعلٌ مفعولن لن مفتحلن مفتحلن مفتحلن	مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فوعولن مستفعلن فُعَلْن مستفعلن فُعَلْن مستفعلٌ مفعولن مستفعلٌ مستفعلٌ مفتحلن مفعولن مستفعلٌ مفعولن مفتحلن مفتحلن مفتحلن مفتحلن مفتحلن مفاعیلن مفتحلن مفاعیلن مفتحلن فاعلن مفتحلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفتحلن مفتحلن مفتحلن مفتحلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلٌ مستفعلٌ مفعولن مفتحلن مفتحلن فاعلن

از نظر فرزاد «لولای وزن»، یعنی فاصله‌ی فرضی میان دومین و سومین رکن موجود در «وزن پدر» اساس و مبنای همه چیز است؛ زیرا به کمک آن می‌توان نسب وزن‌هایی را که در مقایسه با این «اوزان پدر» هجاهایی از آغاز یا پایان‌شان افتاده است باز شناخت.

به ترجمه‌ی قسمت دیگری از کتاب *Persian Poetic Metres* توجه کنید. ... در گذشته فقط حذف هجا از انتهای وزن را می‌شناختند و من معتقدم که گونه‌های دیگر حذف هجا کشف خود من است. البته حذف هجا از آغاز وزن مهم‌ترین شکل حذف‌های سه‌گانه است. عروضیان گذشته به خاطر بی‌خبری از امکان حذف هجا از آغاز و از هر دو سوی وزن، در تقطیع بسیاری از اوزان و تشخیص ارکان تشکیل‌دهنده و نسبت خانوادگی آنها به راه خطا رفته‌اند. جدول مقایسه‌ای زیر اصلاحاتی را که من توانسته‌ام در تقطیع‌های مشهور، اما غلط به عمل آورم نشان می‌دهد.

روش سنتی	روش من
مفتعلن فاعلاتْ مفتعلن فع	لن فعلاتن مفاعِلن فعلاتن
مفعولُ فاعلاتْ مفاعیلُ فاعلن	لاتن مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن
مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل	لن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
مفعولُ مفاعِلن مفاعیلن	عیلن فعلاتن مفاعیلن
مفعولُ فاعلاتْ مفاعیلن	تاتن مفاعِلن فعلاتاتن
مفعولُ مفاعیلُ فاعلاتن	لاتن فعلاتن مفاعلاتن



چنان که از دو فقره‌ی آخر این جدول برمی‌آید، امروز دیگر می‌توان به عنوان یک حقیقت ثابت شده گفت که وزن‌های موسوم به «نامطبوع» یا غیر متقارن در واقع وزن‌های منظمی هستند که تمام هجاهای دو رکن آغازین آنها غیر از دو تا «که غالباً بلندند» حذف شده است. در این گونه موارد وزن‌های پدر معمولاً وزن‌های مختلطی هستند مرکب از ارکان چهار هجایی و پنج هجایی. به این ترتیب فرزاد به کمک لولا و ارکان اختراعی‌شان می‌تواند ثابت کند که فلان وزن «نامطبوع» در اصل یک وزن نه چندان نامطبوع بوده که در اثر از دست رفتن چیزی کمتر از نصف پیکرش نامطبوع شده است.

چنان که گفتیم اگر فرزاد با همان شیوه آماری که در مورد تشخیص ارکان در پیش گرفته بود، به ترکیب آنها هم می‌پرداخت به‌آسانی می‌توانست تمام وزن‌هایی را که ممکن است در فارسی وجود داشته باشد بشناسد و بشناساند و از «کشف» دو وزن تازه‌ی $U \quad _ _ \quad | \quad U \quad U \quad _ _ \quad || \quad _ _ _ _ \quad | \quad U \quad U \quad _ _ \quad | \quad U \quad _ _ \quad | \quad U \quad U \quad _ _ \quad | \quad _ _ _ _ \quad$ به شغف نیاید.

کار فرزاد اگرچه به سرانجام مطلوب نمی‌رسد، اما تمام ویژگی‌های یک تلاش صمیمانه و روشن‌گرانه را دارد و از این بابت یک سرگردن از کار ناروش‌مندانه‌ی خانلری بالاتر است.

روش حمیدی

دکتر حمیدی شیرازی به شرحی که در بخش عروض خواهیم دید، سخت به شمس قیس می‌تازد و خود به عمده‌ترین اشتباه او مبتلا است و اساس کار خود را بر یک اشتباه شمس قیسی می‌گذارد و در شرح سه اصل زبانی که توصیه می‌کند باید همه «مانند فرمول‌های قطعی ریاضی به خاطر بسپارند»، چنین

می‌گوید: «اصل اول آنکه در زبان فارسی هیچ کلمه‌ای نیست که با حرف متحرکی شروع نشود و با حرف ساکنی به آخر نرسد و اگر این اصل کلی استثنایی داشته باشد، آن قدر کم است که در حکم نبود است...»

و در کتاب عروض حمیدی در همین باره چنین می‌نویسد:

در زبان فارسی شروع به ساکن و ختم بر متحرک نارواست.

کسانی که حتی با مقدمات فونتیک آشنا هستند می‌دانند که واژه‌های نظیر «ما و کو و سی و چه و نه و تو» که تعدادشان هم کم نیست، همه به مصوت پایان یافته‌اند و مصوت یعنی خود حرکت. چنان‌که در بخش عروض خواهیم دید، شمس قیس هم واژه‌های خنده و گریه را «مفتوح‌الآخر» می‌خواند و بی‌آنکه متوجه باشد که همین صفت مفتوح‌الآخر حکایت از متحرک بودن آخرین حرف می‌کند، وجود «ه»ی بیان حرکت در پایان این واژه‌ها را یک حرف ساکن می‌شمارد.

دکتر حمیدی در صفحه ۲۱ درباره‌ی «بنای عروض» خود چنین می‌گوید: «بنای عروض ما بر ابطال کلیه ازاحیف و الغاء تمام القاب مهملی است که به این زحاف‌ها داده شده و هر کس که با عروض سروکاری داشته باشد می‌داند که شکستن این طلسم کاری چندان آسان نیست و اگر بود ناچار در طی این قرون متمادی کسی یا کسانی این کار را کرده بودند.»

ما در این عروض بنای کار خود را بر یک جزء اصلی گذاشتیم و آن جزء مرکب بود از یک فاصله و یک وتد و یک سبب. این جزء اصلی در تبدیل به حروفی که فاء و عین و لام داشته باشد به قالب «مُتَفَاعِلَاتُنْ» در آمد. پس همه‌ی بحور فارسی را به‌نحوی که در ضمن کتاب عرضه خواهد شد، از همین



یک کلمه بیرون آوردیم و به عبارت دیگر، هیچ بحر را پدر یا فرزند بحر دیگری نشناختیم.

معلوم نیست نویسنده‌ی این کتاب چگونه می‌تواند «هیچ بحر را پدر یا فرزند بحر دیگری» نشناسد، اما با تأکید مکرر بگوید که همه‌ی بحور فارسی را از همین یک کلمه «بیرون آورده» است.

ظاهراً از لحاظ دکتر حمیدی زحاف اشکالی ندارد، به شرط آنکه قانون‌گذارش ایشان باشند، نه خلیل بن احمد و شمس قیس رازی؛ زیرا در این باره چنین می‌نویسند: و اگر هم فی‌المثل کسی دوست بدارد که در علم عروض کلمه‌ی زحاف را بشنود، زحاف هر جزئی از ابیات هر بیتی عبارت خواهد بود از حاصل تفریق حروف آن جزء از حروف یک جزء واحد عروضی که «مُتَّفَاعِلَاتُنْ» است: بدین نحو:

بسکون تاء و حرکت عین مُتَّفَاعِلُ = مفعولُ
 فتحه‌ی تاء + لاتن = مُتَّفَاعِلُ - مُتَّفَاعِلَاتُنْ

دکتر حمیدی سپس ادعا می‌کند که با استفاده از متفاعلتن همه‌ی ابیات به یک شکل تقطیع می‌شوند و تشتت و چندگونگی از میان می‌رود. واحد سنجش منحصری که در دست است و آن کلمه‌ی «مُتَّفَاعِلَاتُنْ» است، مانند قطب‌نمایی جهت ورود ما را به تقطیع مشخص می‌کند و بی‌تکلیفی و تردیدی را که از امکان ورود به طرق گوناگون در پیش بود، مرتفع می‌سازد و اگر در هیچ موضعی ممکن باشد که معنای تحدید و انحصار، از مفهوم آزادی مطلق و نامحدود در مذاق آدمی شیرین‌تر آید، بدون شبهه یکی از آن مواضع همین موضع است. ما در اینجا با دورنمای تاریک و روشنی که ناچار از کم و کیف وزنه‌های اصلی؛ یعنی، افاعیل عروضی دوازده‌گانه در نظر داریم شعر مورد

تقطیع را برانداز می‌کنیم و آهنگ آن را با مقداری از کلمه‌ی «مُتَفَاعِلَاتُنْ» و به میزان بعضی از این وزنه‌ها یا افاعیل که به نظر مناسب‌تر و هماهنگ‌تر آید «ضرب می‌گیریم». این کاری است که هر عامی و بی‌سواد محضی می‌تواند با وزن هر شعر و تصنیفی انجام دهد:

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم

کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی

دَمُ دَدَمُ دَمُ - دَمُ دَدَمُ دَمُ - دَمُ دَدَمُ

خیز تا خا...

دَمُ دَدَمُ دَمُ

خیز تا خا....

مُتُ فَعِلُ تُنْ - مُتُ فَعِلُ تُنْ - مُتُ فَعِلُ تُنْ - مُتُ فَعِلُ تُنْ

و بدین ترتیب، وزن هر شعری را که نمی‌دانستیم، به دست می‌آوریم و بعد هریک از چهار قسمت شعر را به ترتیب با یکی از افاعیل چهارگانه‌ی به دست آمده از لحاظ اسباب و اوتاد و فواصل می‌سنجیم و اگر مختصر اشتباهی روی داده است، رفع می‌کنیم.

اگرچه با این ترتیب باز هم تقطیع ابیات به صورت‌های مختلف ممتنع نیست، اما به طور قطع و یقین تا حد معتناهی این اختلاف صورت‌ها محدود است و درهرحال، همین که بیتی آن چنان که باید و شاید تقطیع شد، اگر این تقطیع از لحاظ وزنه‌های معادل هم اختلافی صوری داشته باشد، اختلافی معنوی نخواهد داشت.

چنان‌که می‌بینیم، خود ایشان ناگزیر می‌پذیرند که از «قطب‌نمای» جادویی متفاعلاتن هم کاری ساخته نیست و «باز هم تقطیع به صورت‌های مختلف



ممتنع نیست». تازه برای رسیدن به همین نتیجه‌ی تقریبی هم روشی علمی‌تر و عملی‌تر از دَمَ دَدَمَ دَم «ضرب گرفتن» وزن بیت را به خواننده نمی‌دهد که به قول خود ایشان «کاری است که هر عامی و بی‌سواد محضی می‌تواند با وزن هر شعر و تصنیفی انجام دهد.»

دکتر حمیدی بی‌آنکه خود را مقید به رعایت موازین منطقی کند، هم‌چنان با شیفتگی بسیار در مدح خورشید تابناک متفاعلاتن که بر جهان تیره‌ی اوزان طلوع کرده است سخن‌پردازی می‌کند تا فصل چهارم که می‌رسد به «استخراج اوزان از متفاعلاتن».

در اینجا، خواننده با کمال حیرت می‌بیند که دکتر حمیدی مدعی است که شخصاً از دل جزء معجزه‌آسای متفاعلاتن یک متفاعلتن (U U - U -) و یک متفِ علا (U - U -) و یک متفا (- -) و یک متفاعل (U - -) بیرون کشیده و با تکرار آنها چهار بحر تازه استخراج کرده است به نام‌های کبیر و صغیر و اُخرس و بدیل.

خواننده که می‌بیند هر چهار وزن مورد ادعای دکتر حمیدی را می‌شناسد و نمونه‌هاشان را هم به یاد دارد، درمی‌ماند که بی‌دل و خاقانی و دولت به کمک کدام معجزه توانسته‌اند پیش از آنکه ایشان شخصاً این «بحور» را «استخراج» کنند، برابر آنها این ابیات را بگویند:

U - U - U - U - U - U -

چه بود سروکار غلط سبقان؟

در علم و عمل به فسانه زدن

U - U - U - U - U - U - U - U -

نسیم خلد می‌وزد مگر ز جویبارها

و یا گسسته خلد می‌وزد مگر ز زل خویش تارها!

-- U U -- U U -- U U -- U U

بنما روی نکو تا فرجی رو بنماید

بگشا بند قبا تا گره از دل بگشاید

از این گذشته آنها که از سر اجبار وقتی صرف خواندن *المعجم* کرده‌اند، به یاد می‌آورند که هر چهار نام اختراعی آقای دکتر را در این کتاب دیده‌اند و برخی‌شان هم ممکن است ناسزاهای شمس قیس را به خاطر بیاورند که در این کتاب نثار مخترعان اصلی و واقعی این نام‌ها شده است:

... هیچ عاقل وزن شعر را ابکم و اخرس نام ننهد...

کابلی می‌گوید در کتاب دکتر حمیدی غیر از بد و ردهای به جایی که نثار شمس قیس و روش او شده است، حتی یک کلمه‌ی قابل استفاده‌ی دیگر نیافته است.

روش ساتن

الول ساتن، استاد زبان فارسی در دانشگاه ادینبوروی اسکاتلند، در دیباچه‌ی کتابی که در سال ۱۹۷۶ با نام *The Persian Metres* انتشار کرده است، چنین می‌نویسد: «بیش از یک هزار سال است که بررسی اوزان نظم در زبان فارسی زیر سیطره‌ی اصولی انجام گرفته است که تحلیل‌گران شعر عرب وضع کرده‌اند. در طبقه‌بندی اوزان به کار رفته در اشعار کلاسیک فارسی نیز از همین قواعد استفاده شده است، بی‌آنکه تفاوت‌های موجود میان دو زبان در نظر گرفته شود. این سیطره‌ی همه‌جانبه‌ی قواعد و اصطلاحات عربی باعث شده است که بسیاری از دانشمندان، هم شرقی و هم غربی، به اشتباه بیافتند و گمان کنند



که میان این دو دستگاه عروضی رابطه‌ی خویشاوندی وجود دارد. حتی برخی ادعا کرده‌اند که گویا نظم فارسی از عربی گرفته شده است.» هدف این کتاب در واقع آن است که نشان دهد این اعتقاد بی‌پایه است. درست است که اصطلاحات عروض عربی را می‌توان با قدری تسامح برای توضیح دادن اوزان فارسی هم به کار برد، اما این هرگز نمی‌تواند به این معنا باشد که اوزان مورد استفاده‌ی شاعران فارسی زبان از شعر عربی گرفته شده است. درست همان طور که صرف یونانی بودن نام وزنی که شکسپیر برای آثارش برگزیده است (یعنی وزن موسوم به imbic pentameter) نمی‌تواند به این معنا گرفته شود که او این وزن را از یونانی گرفته است.

لول ساتن که بر عروض سنتی اشراف کامل دارد، برای نام‌گذاری و رده‌بندی وزن‌های فارسی از روشی کاملاً علمی و آکادمیکی استفاده می‌کند که قابل گسترش دادن است. او هرکدام از ۱۴ رشته وزن فارسی را به صورت یک «نوار بی‌انتها» از هجاهای کوتاه و بلند در نظر می‌گیرد و آنها را به دو گروه «منظم» و «نامنظم» تقسیم می‌کند. علاوه بر آنکه به هر رشته شماره‌ای می‌دهد، هجاهای هرکدام را هم شماره‌گذاری می‌کند. به این ترتیب:

شماره هجا ← ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸

↓ شماره رشته

۱. _ _ U _ _ U

۲. _ _ _ U _ _ _ U

۳. _ _ U U _ _ U U

۴. _ _ U U _ U _ U

۵. _ _ U _ U _ U U

۶. _U-U-U-U
 ۷. _ _U-U
 ۸. _ _ _U-U
 ۹. _U- _U- _U
 ۱۰. _ _ _U
 ۱۱. _U- _ _ _U
 ۱۲. UU- _U- _U
 ۱۳. U- _ _U- _U
 ۱۴. _UU- _U- _ _U

سپس می‌گوید با آغاز کردن از هر کدام از هجاهای این رشته‌ها یکی از وزن‌های عروضی به دست می‌آید.

برای نامیدن رشته‌های نظم در این سیستم کافی است شماره رشته و شماره هجای آغازین را با فاصله‌ی یک نقطه (یا ویرگول) به دنبال هم بیاوریم و در آخر تعداد کل هجاها را بنویسیم. به این ترتیب، ساتن مثلاً این بیت خواجه را که می‌گوید:

_ _UU- _UU- _UU-

خسرو انجم به گه بام برآمد

یا مه خَلْج به لبِ بام برآمد

با وزن شماره ۳ از جدول بالا تطبیق می‌دهد و برای این کار از چهارمین هجای این رشته شروع به شمارش می‌کند و چون شمار هجاهای هر مصراع ۱۳ تا است، وزن را با شماره ۱۳، ۴، ۳ می‌نامد.



ترتیب شماره‌ها که از چپ به راست خوانده می‌شود، در جدول زیر نشان داده شده است:

شماره رشته	شماره هجای آغازین	تعداد هجا
۳	۴	۱۳

روش ساتن با وجود حسن‌هایی که دارد به دلایل ذیل برای منظوری که در این کتاب دنبال می‌شود، کافی نیست.

نخست آنکه شماره‌گذاری رشته‌ها سلیقه‌ای است و تابع منطق خاصی به نظر نمی‌رسد؛ یعنی، اگر جای رشته‌های را در جدول و بالا با هم عوض کنیم، هیچ قاعده‌ای به هم نمی‌خورد. این بی‌قاعدگی شماره‌گذاری باعث دشواری به خاطر سپردن شماره وزن‌ها و بازشناسی آنها می‌شود.

مهم‌تر از ایراد نخست آنکه این سیستم به وزن‌هایی که در عروض سنتی سابقه داشته محدود است و قابلیت پذیرش وزن‌های جدید را ندارد؛ مثلاً وزن دو شعر زیر از سیمین بهبهانی را نمی‌توان با جدول ساتن سنجید:

-- U U - U U

به تکا... به تکاپو

ز ره سفر آمد:

هی و های و هیاهو

که به خانه درآمد

-- - U U - U -

این صدای شکفتن را

از بهار تن‌ام بشنو

هر ترانه، به آوازی

گویدت که «من‌ام» بشنو

نقد نجفی

ابوالحسن نجفی در مقاله‌ی جالب و جامعی که در شماره فروردین ۱۳۵۹ در مجله «آشنایی با دانش» زیر عنوان درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی (بحث روش) چاپ کرده است، چنین می‌نویسد:

بهترین طبقه‌بندی آن است که بیشترین مقدار واقعیت را دربر بگیرد و ساده‌ترین راه توضیح آنها را به دست دهد. پس هر طبقه‌بندی معتبری باید واجد سه شرط زیر باشد:

۱. سهولت مراجعه، یعنی ارائه‌ی ساده‌ترین راه برای بازیافتن یا گنجاندن واحدی درستگاهی. مثلاً اگر کتابی را در کتابخانه‌ای می‌جوید، باید هرچه سریع‌تر بتوانید آن را به دست آورید یا برعکس، اگر می‌خواهید کتابی را در کتابخانه‌ای قرار دهید، به‌آسانی بتوانید جای آن را مشخص کنید.

۲. تعیین سلسله‌مراتب واحدها و در نتیجه، شناخت روابط متقابل آنها با یکدیگر و با کل دستگاه. بهترین شیوه طبقه‌بندی آن است که ما را از این طریق به اصل سازنده‌ی واحدها و کل دستگاه راهنمایی کند و بدین‌گونه علت واقعیت‌ها را به نحو احسن توضیح دهد (کار اصلی علم همین است).

۳. پیش‌بینی واقعیت‌های آینده. این شرط اگرچه از واجبات علم نیست، اگر حاصل شود، خود دلیلی است بر استواری دستگاه و درستی شیوه طبقه‌بندی (جدول معروف مندلیف در علوم فیزیک و شیمی نمونه‌ی اعلا‌ی این سه شرط است).

بهترین شیوه آن است که عوامل من‌عندی در آن به کمترین میزان باشند. پس از این مقدمات و نقد «شیوه‌های موجود برای طبقه‌بندی وزن‌ها» ویژگی شیوه مطلوب چنین بیان می‌شود.



از سوی دیگر، چنان که در لغت‌نامه‌ها کراراً به چشم می‌خورد، یک واحد ممکن است بر حسب روابطش با واحدهای دیگر یا به اعتبار ماهیت چندگانه‌اش، در دو یا بیش از دو جای یک دستگاه وارد شود، اما چون این امر طبعاً به سهولت مراجعه لطمه می‌زند، بهترین شیوه طبقه‌بندی آن است که مواردی از این قبیل را به حداقل کاهش دهد. وانگهی اگر تعداد این موارد از اندازه بگذرد، حقاً می‌توان در درستی طبقه‌بندی شک کرد.

سپس نجفی که به حق شیوه حمیدی را «به سبب عدم مشابهت با شیوه‌های موجود و نیز به سبب جنبه‌ی شدیداً ذهنی و من‌عندی آن» قابل بررسی نمی‌شمارد، از مقایسه‌ی سه شیوه بررسی شده چنین نتیجه می‌گیرد:

سخن کوتاه، از سه شیوه جدید طبقه‌بندی وزن‌ها، شیوه فرزاد منضبط‌ترین و در عین حال من‌عندی‌ترین و دشوارترین است و بیشترین مقدار وزن شعر فارسی را به دست می‌دهد. شیوه خانلری نامنضبط‌تر، ولی در عین حال ساده‌تر و با ذوق سلیم موافق‌تر است و کمترین مقدار وزن شعر فارسی را عرضه می‌کند. شیوه ساتن منطقی‌تر و مرتب‌تر از هر دو شیوه دیگر است، اما به سبب عدم توضیح کافی در راهنمایی جوینده و فقدان عینی ضوابط حاکم بر تشکیل گروه‌ها عملاً کارایی چندانی ندارد. با این همه، چه‌بسا به قول فین تیزن «دستگاه الول ساتن بهترین دستگاهی است که تاکنون برای طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی وضع شده است».

از نظر سهولت مراجعه، باید گفت که هیچ‌کدام از این سه شیوه ابزار کارآمدی در اختیار جوینده نمی‌گذارد.

علاوه بر اینها بحث مفصلی هم درباره‌ی «وزن دوری» در این مقاله آمده است. ایرج کابلی ادامه می‌دهد که درباره‌ی وزن موسوم به «دوری» را در

همین بخش زیر عنوان «پایان‌بندی مصراع» خواهید خواند. نتیجه‌ای که نجفی از مقاله‌ی خود می‌گیرد عیناً نقل می‌شود.

نتیجه

نخستین و مهم‌ترین و حتی می‌خواهم بگویم تنها شرط هر نوع طبقه‌بندی سهولت مراجعه است. فقط آن طبقه‌بندی معتبر است که بتواند فوراً و مستقیماً و هر چه سریع‌تر و آسان‌تر جوینده را به مطلوب خود و حتی‌المقدور به جای یگانه‌ای که برای آن منظور شده است، راهنمایی کند. اهمیت این شرط فقط در فایده‌ی عملی آن نیست، بلکه خود نشانه‌ی درستی و استواری دستگاه طبقه‌بندی نیز است.

یکی از دوستان ایرج کابلی که هم در شاعری و هم در عروض قدیم و جدید دست دارد، سال‌ها پیش غزلی بر وزن مستفعلن مفاعیلین فع سروده بود و گمان می‌کرد که این وزن «نامطبوع» در شعر فارسی بی‌سابقه بوده است. چندی پیش به هنگام تدریس عروض، با کمال تعجب آن را تصادفاً در *المعجم* باز یافت:

ترکان نغز نیکو دیدار

چابک سوار شیرین رفتار

(*المعجم*، ۱۵۳)

و پی برد که در حقیقت باید شعر خود را بر مفعول فاعلاتن مفعول (بحر مضارع مدس مختق مقصور) تقطیع کرده باشد. در این صورت هم معلوم نبود که با مراجعه به *المعجم* یا هر کتاب دیگری در عروض سنتی جواب خود را به‌آسانی به دست آورد. این اشتباه درازمدت، آن هم از جانب کسی که در علم



عروض تبحر دارد، ما را به این فکر می‌اندازد که عروض سنتی ابزار کارآمد و آسانی برای باز یافتن وزن‌ها به دست ما نداده است.

آیا هیچ‌کدام از کتاب‌های جدید عروض می‌تواند مدعی شود که در این زمینه از عروض سنتی کارآمدتر است؟ بعید می‌نماید. هنگامی که نادر نادرپور دو وزن بی‌سابقه‌ی زیر را در اشعار خود به کار می‌برد:

مسی به رنگ شفق بودم

زمان سیه شدنم آموخت

در دل ظلمت شب دیوی است

که به من بسته نگاهش را

کدام‌یک از طبقه‌بندی‌های موجود و کتاب‌های عروض می‌توانند آن‌ا به او بگویند بر این دو وزن هیچ شاعر دیگری، چه در گذشته و چه امروز، شعری نساخته است؟

وظیفه‌ی طبقه‌بندی نیز همین است که شاعر را به سابقه‌ی وزن‌های که به کار می‌برد راهنمایی کند. هنگامی که شاعر چیره‌دستی چون سیمین بهبهانی که در ابداع اوزان بکر می‌توان او را با مولوی قیاس کرد غزلی با مطلع زیر می‌سراید:

سازش می‌پسندید با هیچ بهانه

کز خون شهیدان رودی است روانه

و چه بسا وزن آن را تازه می‌پندارد، طبقه‌بندی‌های موجود باید او را سریعاً راهنمایی کنند که نمونه آن در قدیم وجود داشته است:

زان نفخه که شد جفت با تربت آدم

از خاک برآمد بر چرخ معظم

یا هنگامی که غزل دیگری را با مطلع زیر می‌سرایید:
 باد فتح غروب را در فضا جار می‌کشد
 روز اندام خسته را سوی دیوار می‌کشد
 باید بتوانند به او بگویند که تا زمان ادیب الممالک فراهانی نمونه‌ای از آن
 وجود نداشته است:

نو جوان مرا فلک خون دل ریخت در ایاغ
 نو نهال مرا سپهر کند از بن به طرف باغ (ادیب الممالک)
 یا وزن غزل دیگر او را با مطلع زیر:

دانه‌دانه سرخی و سبزی پرستاره کرده فضا را
 شعله‌شعله گرد سرم بین رقص تند دایره‌ها را
 قبلاً یکی از شاعران معاصر به کار برده است:
 می‌روم دگر ز دیارت خیز و توشه‌ی سفرم کن
 دل که شد لبالب دردت خون به ساغر جگرم کن

(م. امید)

اما در غزل‌های دیگری با مطلع‌های زیر:
 سرو سبز شکیب آموز غم‌گسار تو خواهد شد
 برگ سبزی اگر دارد هم نثار تو خواهد شد
 بر سفره‌ی چرمین امشب یک نامه و یک دفتر کو
 یک سطر به تنهایی نه یک واژه‌ی تنهاتر کو
 آه این چه پیوند است ضرب رقم در هیچ
 حاصل چه خواهم داشت یک هیچ و دیگر هیچ



واقعاً به وزن‌های تازه‌ای دست یافته است که به احتمال قریب به یقین هیچ نمونه‌ای از آنها، در آثار شاعران گذشته و امروزه دیده نمی‌شود. اگر طبقه‌بندی‌های موجود از عهده‌ی این راهنمایی برنیایند — که بر نمی‌آیند — پس در حقیقت فایده‌ای بر آنها مترتب نیست.

سخن از وزن‌های «بی‌قاعده» و «نامطبوع» نیست که هرگز حد و مرزی برای ابداع آنها نمی‌توان مشخص کرد. همه‌ی این وزن‌هایی که نام برده شد یا همه‌ی تازگی برای هر گوش فارسی‌زبانی، پس از اندکی آشنایی، مقبول و پسندیده‌اند.

از شعر امروز می‌گذرم. حتی در اشعار قدما وزن‌های بسیاری است که هیچ یکی از کتاب‌های عروض قدیم یا جدید توجهی به آنها نکرده است. از این قبیل وزن‌ها، علاوه بر آنهایی که در طی این مقاله به تفاریق آورده شده است، فقط به یک نمونه دیگر در بیت زیر اشاره می‌کنم:

به دو چشم تو که تا زنده‌ام

تو خداوندی و من بنده‌ام

انوری

تاکنون هیچ کتابی در عروض به وزن بی‌سابقه و منحصر به فرد این شعر (فعلاتن فعلاتن فعل) توجهی نکرده است مگر «مجموعه‌ی اوزان» فرزند که آن هم تقطیع آن را به غلط بر مفاعیلتن دو بار (وزن ۱۷۱) می‌پندارد!

فین تیزن، در طی مقاله‌ی خود چند بار یادآوری می‌کند که الول ساتن تا امروز بهترین دستگاه را برای طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی بنا کرده است. طبقه‌بندی الول ساتن چه بسا تا امروز، یعنی در مقایسه با طبقه‌بندی‌های موجود، چنین باشد. اما مسلماً برای طبقه‌بندی مطلوب باید منتظر فردا بمانیم.

آیا از این سخن فین تیزن می‌توان امید داشت که احیاناً خود او از عهده‌ی این مهم برآمده باشد؟^۱ چنین باد!

ایرج کابلی نظر پنج تن از استادان عروض را بررسی می‌کند و نظر هیچ‌کدام را به عنوان نظریه کامل قبول نمی‌کند و خودش یک روش تازه را معرفی می‌کند و چنین اظهار نظر می‌کند و می‌گوید دیدید که این پیشگامان، با وجود اختلافشان در طرز نگرش، در یک نکته اتفاق نظر دارند و آن اعتقاد به لزوم طرح یک شیوه تازه‌ی نام‌گذاری و طبقه‌بندی است. بدیهی است ایرج کابلی نیز به لزوم این کار معتقد است؛ از همین رو، با تکیه بر بخشی از دستاوردهای مثبت فرزاد و ساتن شیوه تازه‌ای پیشنهاد می‌کند که شرح آن در زیر خواهد آمد. ضمن تشریح این روش گام‌به‌گام که پیش می‌رویم میزان قابلیت پذیرش شیوه پیشنهادی را هم خواهیم سنجید.

رشته نظم

اصطلاحات رشته سخن و رشته تحریر و رشته نظم که به ظاهر استعاره‌هایی معمولی‌اند، در واقع نماینده‌ی شکل‌های ویژه‌ای هستند از سخن به این شرح:

۱. رشته سخن یعنی به دنبال هم گفتن تعدادی جمله به صورت یک گفتار.
 ۲. رشته تحریر یعنی شکل نگارشی رشته سخن.
 ۳. رشته نظم یعنی همان رشته سخن به اضافه‌ی یک نظم معین.
- ایرج کابلی در این بخش برای نامیدن رشته‌های منظم کمیت هجا که سازنده‌ی نظم‌اند، از ترکیب قدیمی رشته نظم استفاده کرده است.

۱. کابلی، ایرج، وزن‌شناسی و عروض، صص ۷۵-۱۱۶.



قابلیت پذیرش: اصطلاح رشته نظم میراثی زبانی است و همه‌ی فارسی زبانان بارها آن را به کار برده و می‌برند؛ بنابراین، می‌توان آن را گزینشی غیر سلیقه‌ای دانست که ریشه در شَمّ زبانی فارسی زبانان دارد.

ریسه تکرارشونده

بار دیگر این بیت مولوی را در نظر می‌گیریم:

بده ای حاتم عالم قدح زُفت به دستم

دل من مشکن اگر نه قدح و شیشه شکستم

نمایش تصویری رشته نظم این بیت چنین است:

--U U --U U --U U --U U

با یک نگاه معلوم می‌شود که این رشته نظم از تکرار U U -- (بخوانید نیم‌دانه، نیم‌دانه، دانه، دانه) به دست آمده است. اگر بخواهیم طرز شکل گرفتن U U -- را هم بیان کنیم، باید بگوییم که هر کدام از U U -- های تشکیل‌دهنده‌ی این رشته نظم خود از به دنبال هم ریسه شدن دو U و دو -- درست شده است. نام این مجموعه‌ی تکرارشونده را از مصدر فعلی که طرز شکل گرفتنش را بیان می‌کند (یعنی «تکرار شدن») می‌گیریم و آن ریسه تکرارشونده می‌نامیم.

قابلیت پذیرش: اساس این اصطلاح تازه (یعنی ریسه) یک اصطلاح قدیمی و جا افتاده است و صفت تکرارشونده هم یادآور عملکرد آن.

پیشینه‌ی نام‌گذاری‌ها

در اینجا، مروری بر پیشینه‌ی نام‌گذاری عناصر وزن لازم است تا لزوم استفاده از نام‌های جدید روشن شود.

در عروض سنتی آنچه را در اینجا با استفاده از یک میراث زبانی و منطق شکل‌گیری پدیده‌ها رشته‌های نظم و ریسه تکرارشونده نامیدیم، به هفت نام می‌خوانند: بحر، وزن، افاعیل، تفاعیل، فواصل، جزو، رکن. از این گذشته، عروض دانان در استفاده از همین نام‌های اضافی هم با یکدیگر توافق ندارند؛ مثلاً، چنان‌که در بخش عروض خواهیم دید، شمس قیس رازی ریسه‌های تکرارشونده‌ی U U - - و U U - - را افاعیل یا جزو و عناصر تشکیل‌دهنده آنها یعنی U - و U U را رکن می‌نامد، درحالی‌که خواجه نصیر توسی برعکس او عمل می‌کند و U - - U U - - را افاعیل و تفاعیل و رکن می‌نامد و به U - و U U جزو می‌گوید.

وزن‌شناسان و عروض دانان معاصر هنگام صحبت از عروض هرکدام از شیوه یکی از این دو پیروی می‌کنند. مثلاً دکتر خانلری در صفحه ۱۶۶ کتاب وزن شعر فارسی آنجا که به شرح قواعد عروض پرداخته پاره‌هایی را که از ترکیب‌شان «بحر» به دست می‌آید، «اجزاء» نامیده است، درحالی‌که همین پاره‌ها در نوشته‌های عروضی مسعود فرزاد «رکن» نام گرفته‌اند.

دانه و بند

پس از پذیرش نام‌های رشته و ریسه که دیدیم خویشاوند هم‌اند، می‌ماند نام‌گذاری اجزای ریسه‌شونده و پدیدآورنده‌ی ریسه و رشته، یعنی دو کمیت - و U. برای گزینش نام این دو پدیده دامنه‌ی انتخابمان محدود است به نام چیزهایی که «دنبال هم ریسه‌شدن» جزء طبیعت‌شان است. «ریسه‌شونده‌ترین» اینها دانه و بند و مهره و حلقه است.



از آنجاکه کمیت U نصف کمیت - است، باید نام انتخابی مان برای - طوری باشد که بتواند با «نیم» ترکیب شود و برای U نام مناسبی به دست دهد: نیم‌دانه، نیم‌بند، نیم‌مهره، نیم‌حلقه.

ایرج کابلی پس از بررسی بسیاری برای - نام دانه را برگزیده است، از همین رو U خودبه‌خود نیم‌دانه نام می‌گیرد.

در این کتاب، از واژه‌ی بند هم به گونه‌ای دیگر استفاده شده است، یعنی هر جا به نامی نیاز بوده است که بتواند U و - هر دو را دربر بگیرد، از بند استفاده شده است. مثلاً در وصف رشته U - - - U - - - گفته می‌شود که این یک رشته هشت‌بندی است که از دو نیم‌دانه و شش‌دانه درست شده است.

قابلیت پذیرش: اگرچه گزینش دو نام دانه و بند با قدری اعمال سلیقه صورت گرفته و به اندازه‌ی گزینش نام‌های دیگر منطقی نیست، اما تجربه‌ی محدود نگارنده نشان داده است که هر دو نام در ضمن عمل کاملاً بجا و منطقی می‌نماید و جا می‌افتد.

بافت

رشته بلند زیر را که از تکرار ریشه U U - - درست شده است، در نظر می‌گیریم:

--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U

اگر برابر شیوه ال ال ساتن از ابتدای این رشته تک‌تک بندها را حذف کنیم، این چهار رشته به دست می‌آید:

--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U

--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U

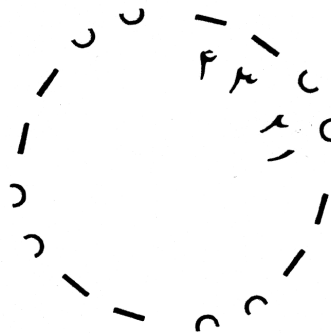
--U U--U U --U U--U U--U U--U U--
 --U U--U U--U U--U U--U U U U --

می‌بینم که هر کدام از رشته‌های این مجموعه در واقع همان رشته نخستین است که به ترتیب یک یا دو سه بند از سر آن حذف شده است. ایرج کابلی مجموعه‌ی این گونه رشته‌های متشابه را بافت نظم می‌نامد و خود آن رشته‌های متشابه را هم رشته‌های هم‌بافت می‌گوید.

قابلیت پذیرش: بافت و نسج. آشناترین نام‌هایی هستند که می‌توان برای مجموعه‌های به هم پیوسته‌ی رشته‌ها به کار برد، اما ترجیح دادن بافت فارسی بر نسج عربی کاملاً سلیقه‌ای است.

هم‌رشته‌گی

رشته U U--U U--U U--U U ... را در نظر می‌گیریم و پس از شماره‌گذاری چهار بند آغازینش آن را برابر شیوه عروض سنتی بر محیط یک دایره می‌نویسیم.





اگر به ترتیب از بندهای ۱ و ۲ و ۳ و ۴ آغاز کنیم، چهار رشته به ظاهر متفاوت زیر را به دست خواهیم آورد:

۴ ۳ ۲ ۱

...--U U--U U--U U--U U

...U--U U--U U--U U--U

...--U U--U U--U U--U--

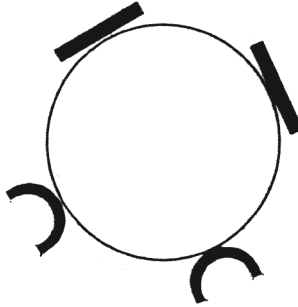
...--U U--U U--U U--U U--

ریسه تکرارشونده‌ی این رشته‌ها به ترتیب U U-- و U--U و U U-- و U--U است که همه را می‌توان در همان رشته نخستین هم تشخیص داد.

U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U U--U

برای آسان شدن تشخیص این ریشه‌ها آنها را درشت نمایش داده و زیرشان را هم خط کشیده است. از آنجاکه این ریشه‌های به ظاهر متفاوت هر چهار تا در یک رشته حضور دارند، ریشه‌های هم‌رشته نامیده است.

می‌گویند اگر به جای رشته ۱۶ بندی تنها ریشه U U-- را پس از شماره‌گذاری بر محیط دایره بنویسیم، به همین نتیجه خواهیم رسید. یعنی با آغاز کردن از بندهای شماره ۱ و ۲ و ۳ و ۴ همان ریشه‌های هم‌رشته U U-- و U--U و U--U و U--U را به دست می‌آوریم که به ترتیب یکم آغاز، دوم آغاز، سوم آغاز و چهارم آغاز می‌نامیم.



برای رسیدن به همین نتیجه می‌توانستیم به جای آنچه گفته شد چنین بگوییم: بندهای ریشه مورد نظر را شماره‌گذاری می‌کنیم و آن را یکم آغاز می‌نامیم. اگر نخستین بند این ریشه یکم آغاز را به آخر آن منتقل کنیم، به ریشه دوم آغاز دست پیدا می‌کنیم و اگر نخستین بند ریشه دوم آغاز را به آخر آن ببریم، ریشه سوم آغاز را به دست می‌آوریم و با انتقال بند آغازین ریشه سوم آغاز را به دست می‌آوریم، و بالاخره با انتقال بند آغازین ریشه سوم آغاز به ته آن به ریشه چهارم آغاز می‌رسیم:

	۴ ۳ ۲ ۱
یکم آغاز	--U U
دوم آغاز	U -- U
سوم آغاز	U U --
چهارم آغاز	-U U-



برای آنکه بدانیم از میان ریشه‌های هم‌رشته کدام را می‌توان یکم آغاز گرفت، معیارهای قراردادی ویژه‌ای لازم است که به‌زودی به آنها خواهیم پرداخت.

ریشه‌پاره

به نمایش کمیت دو بیت نخستین مثنوی مولوی توجه کنید:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند

و از جدایی‌ها شکایت می‌کند

— U — — U — — U —

آنچه در جای آخرین ریشه تکرار شونده آمده است فقط بخشی از ریشه — U — است نه همه‌ی آن. ما این گونه ریشه‌های ناتمام را که فقط در پایان رشته‌ها می‌آیند ریشه‌پاره می‌نامیم که کاملاً پذیرفتنی است.

هم‌آغاز و غیر هم‌آغاز

اگر برای رشته اصلی در یک بافت نظم طول معینی قائل شویم، خواهیم توانست از دو سوی رشته‌ها بندهایی را حذف کنیم و رشته‌های هم‌بافت متفاوتی به دست بیاوریم:

..... U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U

..... U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U

.. — U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U

— U U — U U — U U — U U — U U — U U — U U

— U U — U U — U U — U U — U U — U U — U ...

--U U--U U--U U--U U--U U--U U--.....

--U U--U U--U U--U U--U U--U U--.....

رشته‌های نیمه‌ی بالایی این بافت را که آغاز رشته‌هاشان همسان است، هم‌آغاز و رشته‌های نیمه‌ی پایینی را غیر هم‌آغاز می‌نامیم. در بافت زیر که این بار به صورت کلام نمایش داده شده و حداکثر کاهش در دو سوی آن انجام گرفته است، همه‌ی رشته‌های هم‌آغاز و غیر هم‌آغاز هم‌بافت را به همه‌ی درازاها تا ۲۰ بند می‌توان تشخیص داد. این رشته‌ها در بالا و پایین رشته میانین قرار دارند. رشته میانین طولانی‌ترین رشته است.



اگر
 اگر تو
 اگر تو ای
 اگر تو دیدی
 اگر تو دیدی آن
 اگر تو دیدی آن دو را
 اگر تو دیدی آن دو یار
 اگر تو دیدی آن دو یار خود
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادا
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای من
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌رو
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 اگر تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 تو دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 دیدی آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 مر آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 آن دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 دو یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 یار خوش‌ادای نیک‌روی را
 نه خوش‌ادای نیک‌روی را
 خوش‌ادای نیک‌روی را
 ادای نیک‌روی را
 نه نیک‌روی را
 نیک‌روی را
 دو روی را
 و را
 را

تفاوت رشته‌های بخش بالایی در درازی آنها است و اختلاف رشته‌های نیمه‌ی پایینی در شماره دانه‌ی آغازین. ایرج کابلی هم بافتی را نشانه‌ی خویشاوندی می‌شمارد و آن را اساس طبقه‌بندی و ارائه‌ی نمونه‌هایش قرار می‌دهد.

معیار ترتیب

برای مرتب کردن هر فهرستی معمولاً یک یا چند تا از ویژگی‌های مشترک اجزای آن فهرست، مثلاً ترتیب الفبایی یا تعداد حروف یا تراکم آنها، ملاک بالا یا پایین بودن قرار می‌گیرد. گزینش این ویژگی امری قراردادی است. چون تعداد نیم‌دانه‌ها کمتر از دانه‌ها است، ما تعداد و تراکم نیم‌دانه در سمت راست ریشه را ملاک ترتیب قرار می‌دهیم. مثلاً، ریشه‌های پنج‌بندی U - - - - و U - U - U - U - را به ترتیب تراکم نیم‌دانه در سمت راستشان مرتب می‌کنیم:

۱. U - U U -

۲. U U - - -

۳. U - U - -

۴. U - - - -

این معیار پس از سنجش دقیق معیارهای گوناگون برگزیده شده است و کارآمد بودن آن ضمن عمل معلوم خواهد شد.

ریشه‌های اصلی شماره‌شان

ریشه‌هایی که سه نیم‌دانه‌ی پشت‌سر هم دارند در نظم فارسی به کار نمی‌روند؛ از همین رو، این‌گونه ریشه‌ها را به دلیل بی‌کاربرد بودن و همچنین،



یک‌بندی‌ها را به دلیل آنکه تک‌دانه را نمی‌توان ریشه شمرد، از فهرست ۶۲ ریشه‌ای فرزاد حذف می‌کند و بقیه را برای شناسایی ریشه‌های اصلی و هم‌رشته‌هایشان در نظر می‌گیرد و به ترتیب زیر گروه‌بندی‌شان می‌کند.

۱. برابر روشی که می‌گوید ریشه‌های هم‌رشته را زیر هم می‌نویسد.
 ۲. ریشه‌ای را که دارای بیشترین نیم‌دانه در سمت راست است اصلی می‌گیرد و هم‌رشته‌هایش را با روشی که در بخش «تشخیص هم‌رشته‌ها» دیدیم زیر آن می‌آورد.

۳. مجموعه‌های هم‌رشته‌ای را که به دست می‌آید طوری زیر هم می‌نویسد که آنها در سمت راست ریشه اصلی‌شان نیم‌دانه‌ی بیشتر دارند بالاتر باشند.

۴. برای هر کدام از این مجموعه‌ها از بالا به پایین یک شماره ردیف تعیین می‌کنیم.

۵. قرار می‌گذارد که شماره ریشه و رشته را هم‌سو با نگارش فارسی از راست به چپ می‌نویسد و می‌خواند.

۶. از راست به چپ شماره مجموعه‌ای را که ریشه به آن تعلق دارد به عنوان بخش اول و تعداد بندهای ریشه را به عنوان بخش دوم شماره آن به کار می‌برد و میان‌شان دو نقطه می‌گذارد، مانند ۸:۱۰ و ۷:۹ و ۴:۱.

۷. برای نامیدن ریشه این شماره‌ها را از راست به چپ می‌خواند. در آن صورت، مثلاً نام سه ریشه بالا از راست به چپ به ترتیب چنین خواهد بود: دهمین ۸ بندی‌ها، نهمین ۷ بندی‌ها، یکمین ۴ بندی‌ها.

در ضمن، ریشه‌هایی را که قابل تقسیم به ریشه‌های کوچک‌تر هستند در ستون ریشه‌های کوچک می‌آورد. مثلاً $U - U - U$ و $UU - UU - UU$ و UU

-- UU -- UU -- را به جای یک ریشه ۴ بندی و ۶ بندی و ۸ بندی به ترتیب دو ریشه ۲ بندی و ۳ بندی و ۴ بندی می‌شمرد.

۵ بندی‌ها		۴ بندی‌ها	۳ بندی‌ها	۲ بندی‌ها
دومین ۵ بندی‌ها (۵:۲)	یکمین ۵ بندی‌ها (۵:۱)	یکمین ۴ بندی‌ها (۴:۱)	یکمین ۳ بندی‌ها (۳:۱)	یکمین ۲ بندی‌ها (۲:۱)
۱. UU--	۱. UU--	۱. UU--	۱. UU--	۱. UU--
۲. --UU	۲. UU--	۲. --UU	۲. UU--	۲. UU--
۳. --UU	۳. UU--	۳. UU--	۳. UU--	دومین ۲ بندی (۲:۲)
۴. --UU	۴. UU--	۴. --UU	دومین ۳ بندی‌ها	
۵. --UU	۵. UU--	دومین ۴ بندی‌ها	(۳:۲)	۱. --
چهارمین ۵ بندی‌ها (۵:۴)	سومین ۵ بندی‌ها (۵:۳)	(۴:۲)	۱. --U	
		۱. --U	۲. U--	
۱. --U	۱. --U	۲. U--	۳. U--	
۲. --U	۲. --U	۳. -U--		
۳. -U--	۳. -U--	۴. --U-		
۴. --U--	۴. U--			
۵. --U--	۵. -U--			

در جدول فرزاد ریشه‌های بیش از پنج‌دانه‌ای نیامده است، اما در روشی که ایرج کابلی برای طبقه‌بندی رشته‌های نظم به کار می‌برد به ریشه‌های ۶ و ۷ و



۸ بندی هم نیاز خواهد بود؛ از همین رو، آنها را هم در جدول‌های زیر قرار داده است.

۶ بندی‌ها				
یکمین ۶ بندی‌ها (۶:۱)	دومین ۶ بندی‌ها (۶:۲)	سومین ۶ بندی‌ها (۶:۳)	چهارمین ۶ بندی‌ها (۶:۴)	پنجمین ۶ بندی‌ها (۶:۵)
۱. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_ _ _U _U	_ _ _U _U	_ _ _ _ _U
۲. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _ _ _ _U	_U _ _ _ _U	_U _ _ _ _U
۳. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _ _ _	_U _U _ _ _	_U _U _ _ _
۴. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _ _ _	_U _U _ _ _	_U _U _ _ _
۵. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_ _ _U _U _	_ _ _U _U _	_ _ _U _U _
۶. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_ _ _U _U _	_ _ _U _U _	_ _ _U _U _

۷ بندی‌ها			
یکمین ۷ بندی‌ها (۷:۱)	دومین ۷ بندی‌ها (۷:۲)	سومین ۷ بندی‌ها (۷:۳)	چهارمین ۷ بندی‌ها (۷:۴)
۱. _ _ _U _U _U	_U _U _U _U	_ _ _U _U _U	_ _ _U _U _U
۲. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U
۳. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U
۴. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U
۵. _U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U	_U _U _U _U

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

- _ _ _ - _ -	- _ _ _ _ - -	- _ _ _ _ _ -	_ _ _ _ _ _ - ۶
- _ _ _ _ - _ -	- _ _ _ _ _ -	_ _ _ _ _ _ -	- _ _ _ _ _ - ۷
هشتمین ۷ بندی‌ها (۷:۸)	هفتمین ۷ بندی‌ها (۷:۷)	ششمین ۷ بندی‌ها (۷:۶)	پنجمین ۷ بندی‌ها (۷:۵)
- - - - _ _ _	- - - - - _ _	- _ _ _ _ _ -	- _ _ _ _ _ - ۱
_ _ - - - _ -	_ _ - - - _ -	_ _ _ _ _ _ -	_ _ _ _ _ _ - ۲
- _ - - - _ -	_ _ _ - - - -	- _ _ _ _ _ -	_ _ _ _ _ _ - ۳
_ _ _ _ - - -	- _ _ _ - - -	_ _ _ _ _ _ -	- _ _ _ _ _ - ۴
- _ _ _ - - -	- _ _ _ - - -	- _ _ _ _ _ -	- _ _ _ _ _ - ۵
- - _ _ _ - -	- - _ _ _ - -	_ _ _ _ _ _ -	_ _ _ _ _ _ - ۶
- - - _ _ _ -	- - - _ _ _ -	- _ _ _ _ _ -	- _ _ _ _ _ - ۷
		دهمین ۷ بندی‌ها (۷:۱۰)	نهمین ۷ بندی‌ها (۷:۹)
		- - - - - _	- - _ _ _ _ ۱
		_ _ - - - -	_ _ _ _ _ - ۲
		- _ - - - -	- _ _ _ _ - ۳
		- - _ - - -	- - _ _ _ _ ۴
		- - - _ - -	_ _ _ _ _ - ۵
		- - - _ _ -	- _ _ _ _ - ۶
		- - - - _ -	- _ _ _ _ - ۷



۸ بندی‌ها

چهارمین ۸ بندی‌ها (۸:۳)	سومین ۸ بندی‌ها (۸:۳)	دومین ۸ بندی‌ها (۸:۲)	یکمین ۸ بندی‌ها (۸:۱)
- ۰ - - ۰ - ۰ ۰	-- ۰ - ۰ - ۰ ۰	--- ۰ ۰ - ۰ ۰	- ۰ - ۰ ۰ - ۰ ۰ ۰ ۱.
۰ - ۰ - - ۰ - ۰	۰ - - ۰ - ۰ - ۰	۰ - - - ۰ ۰ - ۰	۰ - ۰ - ۰ ۰ - ۰ ۰ ۲.
۰ ۰ - ۰ - - ۰ -	۰ ۰ - - ۰ - ۰ -	۰ ۰ - - - ۰ ۰ -	۰ ۰ - ۰ - ۰ ۰ ۳.
- ۰ ۰ - ۰ - - ۰	- ۰ ۰ - - ۰ - ۰	- ۰ ۰ - - - ۰ ۰	- ۰ ۰ - ۰ - ۰ ۰ ۴.
۰ - ۰ ۰ - ۰ - -	۰ - ۰ ۰ - ۰ - -	۰ - ۰ ۰ - - - ۰	۰ - ۰ ۰ - ۰ - ۰ ۵.
- ۰ - ۰ ۰ - ۰ -	- ۰ - ۰ ۰ - - ۰	۰ ۰ - ۰ ۰ - - -	۰ ۰ - ۰ ۰ - ۰ ۶.
- - ۰ - ۰ ۰ - ۰	۰ - ۰ - ۰ ۰ - -	- ۰ ۰ - ۰ ۰ - -	- ۰ ۰ - ۰ ۰ - ۰ ۷.
۰ - - ۰ - ۰ ۰ -	- ۰ - ۰ - ۰ ۰ -	- - ۰ ۰ - ۰ ۰ -	۰ - ۰ ۰ - ۰ ۰ ۸.
هشتمین ۸ بندی‌ها (۸:۸)	هفتمین ۸ بندی‌ها (۸:۷)	ششمین ۸ بندی‌ها (۸:۶)	پنجمین ۸ بندی‌ها (۸:۵)
- - ۰ - - ۰ ۰ ۰	- - - ۰ - - ۰ ۰	- - - - ۰ - ۰ ۰	- ۰ - ۰ - - ۰ ۰ ۱.
۰ - - ۰ - - ۰	۰ ۰ - - - ۰ -	۰ - - - - ۰ - ۰	۰ - ۰ - ۰ - - ۰ ۲.
۰ ۰ - - ۰ - - -	۰ ۰ - - - ۰ - -	۰ ۰ - - - - ۰ -	۰ ۰ - ۰ - ۰ - - ۳.
- ۰ ۰ - - ۰ - -	- ۰ ۰ - - - ۰ -	- ۰ ۰ - - - - ۰	- ۰ ۰ - ۰ - ۰ - ۴.
- - ۰ ۰ - - ۰ -	- - ۰ ۰ - - - ۰	۰ - ۰ ۰ - - - -	- - ۰ ۰ - ۰ - ۰ ۵.
- - - ۰ ۰ - - ۰	۰ - - ۰ ۰ - - -	- - ۰ - ۰ ۰ - - -	۰ - - ۰ ۰ - ۰ ۶.
- ۰ - - - ۰ ۰ -	- - ۰ - ۰ ۰ - -	- - - ۰ - ۰ ۰ -	۰ - ۰ - - ۰ ۰ ۷.

وزن شعر هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای

- U - - - U U -	- - U - - U U -	- - - U - U U -	U - U - - U U - ۸
دوازدهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۲)	یازدهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۱)	دهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۰)	نهمین ۸ بندی‌ها (۸:۹)
----- U U U ----- U U U ----- - U U ----- -- U U ----- ----- U U ----- ----- U U ----- ----- U U -----	- U ----- U U U - U ----- U U U - U ----- - U U - U ----- -- U U - U ----- ----- U U - U ----- U U - U U ----- U U -	-- U - - U - U U - - U - - U - - U - - U - - U U - U - - U - - - U - U - - U - -- U - U - - U -- U - U - - U U - U - - U -	1. --- U - U - U 2. U - - U - U - 3. - U - - U - U 4. U - U - - U - 5. - U - U - - U 6. U - U - U - - 7. - U - U - U - 8. -- U - U - U -
	پانزدهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۵)	چهاردهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۴)	سیزدهمین ۸ بندی‌ها (۸:۱۳)
	----- U U ----- - U ----- -- U ----- --- U ----- ----- U - - ----- U - - ----- U - -	----- U - U ----- U - - - U - - U - - - U - - U - - U - - U - - - - U - - U - - - U - - U - - - U - - U - -	1. ----- U - U 2. U - - - - U - 3. - U - - - - U 4. U - U - - - 5. - U - U - - - 6. -- U - U - - - 7. --- U - U - - 8. --- U - U - -



شماره‌گذاری و نام‌گذاری

اگر شماره سمت راست ریشه را که همان شماره دانه‌ی آغازین است، در سمت راست شماره گروهی که آن ریشه در آن قرار دارد (یعنی شماره داخلی پُرانتز) بگذاریم، شماره‌ای به دست می‌آید که منحصرأ می‌تواند شماره همان ریشه باشد. مثلاً شماره ریشه $U - U - - - U$ که از نهمین هشت‌بندی‌ها است چنین خواهد شد:

۸:۹,۳

اگر از سمت راست معنی عددهای این شماره را بگوییم، نام کامل این ریشه به دست خواهد آمد: ریشه سوم آغاز از نهمین هشت‌بندی‌ها.

برای شماره‌گذاری رشته‌های نظم کافی است تعداد بندهای آن رشته در کنار شماره ریشه تکرار شونده‌اش نوشته شود. به این ترتیب، شماره رشته $U - U - U - U - U$ که جمعاً ۱۳ بند دارد و ریشه تکرار شونده‌اش هم $U - -$ یعنی ریشه دوم آغاز از سومین پنج‌بندی‌ها (۵:۳,۲) است، چنین خواهد شد:

۵:۳,۲,۱۳

اگر از سمت راست معنی عددهای موجود در شماره بالا را هم بگوییم نام رشته به دست می‌آید، یعنی مثلاً نام رشته بالا چنین خواهد شد: رشته ۱۳ بندی دوم آغاز از سومین ۵ بندی‌ها.

در جدول زیر عدد مربوط به هر بخش از نام رشته در زیر آن بخش آمده است:

رشته ۱۳ بندی	دوم آغاز	از سومین	۵ بندی‌ها
۱۳	۲	۳	۵



کنیم، اما اگر هنگام بحث درباره‌ی رشته‌های وزن به این کار نیاز باشد، می‌توان شماره نیم‌دانه‌ی تبدیل شده را داخل پرانتز در آخر شماره آورد و آن را به این صورت نوشت: (۱۵) ۱، ۲، ۳، ۵.^۱

به این ترتیب، ایرج کابلی که روش پنج نفر را قبول نداشت، روش تازه خودش را توضیح می‌دهد. حال اگر عروض‌دان دیگر بخواهد بررسی بکند، به این ترتیبی که پیش می‌رود، فرد جدید روش کابلی را قبول نخواهد کرد و روش تازه خودش را بیان خواهد کرد و این قصه با این روش تا آخر زمان ادامه می‌یابد. ولی وزن عروض به نتیجه‌ای مشترک نمی‌رسد؛ بنابراین، توصیه نگارنده داشتن وحدت نظریه و یک شکل کردن وزن پایه عروض است.

بحث دوم: مشکلات وزن عروض

در مورد مشکلات وزن عروض نیز نگارنده سعی کرده است مطلبی از خودش ننویسد که فرض شود برای تبلیغ وزن شعر وقفه‌ای هجایی تکیه‌ای صرفاً این مطلب را نوشته است؛ بنابراین، برای بررسی مشکلات وزن سعی شده است نظر خود استادان عروض‌دان بدون کم‌وکاست در اینجا ذکر شود.

یکی از افراد سرشناس و دست به قلم در وزن عروض ایرج کابلی است که در قسمت اول بحث نظریه ایشان را بررسی کردیم. نفر بعدی استاد دکتر پرویز ناتل خانلری است، ایشان در کتاب وزن شعر فارسی یک فصل از کتاب را به نقص‌های وزن شعر فارسی پرداخته و چنین می‌نویسد:

۱. کابلی، ایرج، وزن‌شناسی و عروض، صص ۱۱۳-۱۲۷.

وزن نظم و تناسبی است در اصوات، در شعر به جای اصوات کلمات است، و کلمه شامل چند صوت ملفوظ است که به مواضع میان اهل زبان نشانه‌ی معنی خاصی باشد.

پس در تقسیم کلمه به اجزای آن کوچک‌ترین جزئی که می‌توان یافت واحد ملفوظی است که اگرچه خود از اجزای کوچک‌تری ترکیب یافته، اما با یک دم زدن بی‌فاصله و قطع ادا می‌شود و گوینده و شنونده آن را به عنوان «واحد گفتار» ادراک می‌کنند. هریک از این واحدهای گفتار را اکنون هجا می‌خوانند و نزد دانشمندان پیشین مقطع خوانده می‌شد.^۱

مقدمه واحد وزن هجاست و این نکته‌ای است که مورد اتفاق همه است و در آن اگر مگر راه ندارد. اما در عروض بنیاد وزن را بر حروف متحرک و ساکن گذاشته‌اند و به این معنی توجه نکرده‌اند که حرف ساکن (یا صامت به قول شیخ‌الرئیس ابوعلی سینا و مصمت به قول خواجه نصیرطوسی) در سخن به تلفظ نمی‌آید، مگر آنکه با حرکتی ترکیب شود. منشأ این اشتباه گویا رسم‌الخط عربی بوده است که در آن حرکات را از حروف نمی‌شمارند، بلکه از اعراض حروف محسوب می‌دارند. واضع عروض خود به این نکته پی برده و برای رفع اشکال حروف ساکن و متحرک را ترکیب کرده از آنها اسباب و اوتاد و فواصل ساخته و اسباب و اوتاد و فواصل را اجزای وزن پنداشته است.

۱. کلمه‌ی «هجا» در لغت به معنی یک‌یک حرف‌هاست و استعمال آن به این معنی جدید است. قدیمی‌ترین مأخذی که این لفظ با این معنی اصطلاحی در آن دیده شد، کتابی است به نام میزان الشعر فی عروض العرب و المعجم تألیف کفام بن کیرقور مرغوسیان، چاپ قسطنطنیه ۱۳۰۸. اما کلمه‌ی «مقطع» به این معنی در شفای ابو علی سینا (کتاب المنطق، باب الشعر) و معیارالاشعار خواجه نصیر (چاپ تهران، ص ۱۲) به کار رفته است.



بر این نهج «مدار اوزان عروضی بر این سه رکن نهادند: سبب و وتد و فاصله و سبب را دو نوع نهادند: خفیف و ثقیل. سبب خفیف یک متحرک و یک ساکن چنان که نم، سبب ثقیل دو متحرک متوالی چنان که اگر و وتد مفروق دو متحرک بر دو طرف ساکنی چنان که ناله و فاصله نیز دو نوع صغری و کبری: فاصله‌ی صغری سه متحرک و ساکنی چنان که چه کنم و فاصله کبری چهار متحرک و ساکنی چنان که بدهمش.»^۱

حال آنکه جز سبب خفیف همه‌ی این ارکان قابل تجزیه است. چنان که همه را که سبب ثقیل است، به دو جزء متساوی یعنی هـ و م تقسیم می‌توان کرد و وتد مقرون اگر را به ا و گر و وتد مفروق را که مثال آن ناله است به دو جزء نا و ل و چکنم را که فاصله‌ی صغری است به چ و ک و نم، و بدهمش یعنی فاصله‌ی کبری را به ب و د و هـ و م ش تجزیه کرد و در این اجزاء رَم - م - ا - ل - چ - ک - ب - د - هـ مساوی یکدیگرند و همچنین، نم - گر - نا - نم - مش نیز با هم متساوی هستند. بنابراین، به جای دو رکن بی هیچ موجبی عروضیان بعضی به تفصیل فوق شش رکن و بعضی دیگر نه رکن^۲ قرار داده‌اند که همه وجوه ترکیبی همان دو رکن است.

اگر مراد از تقسیم شعر به ارکان تجزیه‌ی آن به اجزاء بسیط بوده است، چنان که می‌بینیم این اجزاء بسیط نیست و اگر در این کار ترکیبات اصوات

۱. المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح آقای مدرس رضوی، چاپ دانشگاه، ص ۲۹.

۲. سه رکن دیگر که بعضی عروضیان بر آن شش رکن افزوده‌اند، از این قرار است: سبب متوسط یک متحرک است و دو ساکن مانند یار و وتد کثرت که دو متحرک است و دو ساکن مانند فراز و فاصله عظمی که پنج متحرک است و یک ساکن مانند بدهمش (دره نجفی).

بسیط یعنی هجاها را در نظر داشته‌اند، پس افاعیل چیست؟ و چرا افاعیل را نیز به ارکان تجزیه کرده‌اند و چرا فقط بعضی از وجوه ترکیبی هجاها را از ارکان شمرده و وجوه دیگر را از قلم انداخته‌اند.

خطای دیگر در اجزای عروضی یا افاعیلی است که قرار داده‌اند. خلیل پانزده وزن از اوزان اشعار عرب را در پنج دایره گرد آورد و آن اوزان پانزده‌گانه را اصلی دانسته هریک را جنسی مستقل شمرد و بحر خواند. آن‌گاه این پانزده بحر را به اجزایی تقسیم کرد و هشت جزء به دست آورد که در همه‌ی آن بحور مشترک بود. این اجزا را که فاعلن و فعولن و مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن و مفاعلتن و متفاعلن و مفعولات باشند؛ چون از بحور اصلی به دست آمده بود، اجزای اصلی نام نهاد. پس اوزان دیگر را که در دوایر پنج‌گانه نمی‌گنجید، با اجزای آنها که جزء این هشت جزء بود، همه را فرعی دانست.

نتیجه‌ای که از این طریقه حاصل شد این بود که خلیل و اتباع وی ناچار شدند اجزایی را که در اوزان فرعی یافته بودند، مشتق از اجزای اصلی هشت‌گانه بشمارند و برای اشتقاق آنها قواعد معضل و درهمی به نام ازاحیف و علل بتراشند.

اصلی دانستن پانزده بحر از میان بحور عروضی و جنس شمردن آنها هیچ محملی ندارد و تقسیم هریک از آن اوزان به این اجزای معین نیز معلوم نیست که مبتنی بر چه اصلی است؟ چرا مستفعلن از افاعیل اصلی و سالم است و مفاعلن مزاحف و فرعی؟ اگر پاسخی به این پرسش‌ها در کتب عروض بتوان یافت، این است که مستفعلن از دوایر پنج‌گانه به دست آمده و مفاعلن در هیچ‌یک از آن دوایر نیست.



از جانب دیگر، اگر وزن نظم و تناسبی است در اجزای سخن موزون پس غایت مقصود در علم عروض باید این باشد که آن نظم را نشان دهد و مراد از تقسیم سخن موزون به اجزای جز این نیست. اما علمای عروض با این دستگاه عریض و طویلی که چیده‌اند، در تقطیع اکثر اوزان نظمی نشان نمی‌دهند و بلکه نظم موجود را بر هم می‌زنند. مثلاً یکی از اوزان رباعی را که هزج مثنیٰ اخرم اشتر ازل (با این نام کوتاه و دلپذیر) خوانده‌اند، بر «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع» تقطیع می‌کنند. یعنی، مصراع را به چهار جزء تقسیم کرده‌اند که میان آنها نه تساوی و نه تشابهی وجود دارد. حال آنکه اگر مثلاً همین وزن را به پنج جزء به طریق ذیل تقسیم کنیم:

فعلن فاعلن فعول فاعلن فاعلن

یا

آوا آوا آوا ترانه آوا آوا

در نخستین نظر نظم و تناسب اجزای آن آشکار می‌شود.

روی هم رفته، شماره اجزای وزن یا افاعیل در عوض از سی می‌گذرد. به این طریق که جزء هشت جزء مذکور دو جزء دیگر (مس- تفع - لن وفاع - لاتن) را نیز از افاعیل اصلی شمرده‌اند. شمس قید شماره افاعیل و فرعی را که در فارسی متداول است، بیست و شش دانست و پنج فعل را که می‌گوید: «شعرای متقدم در اشعار مستقل خویش آورده‌اند» در فارسی مردود شمرده است. اما خود او در ضمن تقطیع بعضی از اوزان چند جزء دیگر آورده که نه در شمار آن بیست و شش فعل مقبول است و نه از جمله‌ی این پنج فعل مردود. این افاعیل از یک هجایی تا پنج هجایی است و به ترتیب شماره هجاهای آنها از این قرار است:

بیست و شش فرع که مقبول شمس قیس است:

۱. فع ۲. فاع ۳. فعل ۴. فعول ۵. فعلن ۶. فعلان ۷. مفعول ۸. فعول ۹. فعلمن
۱۰. فعلمن ۱۱. فعولان ۱۲. فاعلان ۱۳. مفاعیل ۱۴. فعولن ۱۵. فاعلمن
۱۶. مفعولن ۱۷. مفعولان ۱۸. مفعول ۱۹. مفاعیل ۲۰. فاعلات ۲۱. فعلات
۲۲. فعلاتن ۲۳. مفاعلمن ۲۴. مفتعلمن ۲۵. مفاعیلان ۲۶. فاعلییان.

پنج فرع که شمس قیس مردود دانسته:

۱. فعلتن ۲. مفاعیل ۳. مستفعل ۴. مستفعلاتن ۵. متفاعلمن.

بعضی از این پنج فرع را خود شمس قیس به کار برده است، مانند مستفعلاتن که مرفل خوانده است^۱ و بعضی را عروضیان دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند، مانند متفاعلمن. جز اینها سه جزء مستفعلان (مذال) و مفاعلمن (مخبون مذال) و مفتعلمن (مطوی مذال) را که در اشعار افعال فوق نیامده نیز خود شمس قیس آورده است.^۲

اجزای فرعی بیش از سی فعل است، اما تفرع این افعال از اجزای اصلی به موجب قواعدی انجام می‌گیرد که زحاف و علت خوانده می‌شود و شماره آنها نزد شمس قیس ۳۵ است و عروضیان دیگر چند تای دیگر نیز بر این شماره افزوده‌اند. نام ازاحیف ۳۵ گانه که در المعجم آمده از این قرار است:

۱. قبض ۲. قصر ۳. حذف ۴. خین ۵. تف ۶. شکل ۷. خرم ۸. خرب ۹. شتر
۱۰. قطع ۱۱. تشعیث ۱۲. طی ۱۳. وقف ۱۴. کشف ۱۵. صلیم ۱۶. معاقبت
۱۷. صدر ۱۸. عجز ۱۹. طرفان ۲۰. مراقبت ۲۱. اسباج ۲۲. اذاله ۲۳. جدع

۱. المعجم، همان نسخه، ص ۵۶.

۲. همان، ص ۱۲۰.



۲۴. هتم ۲۵. جحف ۲۶. تخنیق ۲۷. سلخ ۲۸. طمس ۲۹. جب ۳۰. زلل
 ۳۱. نحر ۳۲. رفع ۳۳. ربع ۴. بتر ۳۵. حذذ.^۱

شمس قیس زحافات دیگری شمرده و در فارسی مردود دانسته است. عروضیان دیگر بر این شماره مزید کرده‌اند. از آن جمله، صفی‌الدین علاء بن صفی‌الدین بن علی البسطامی در رساله‌ی *تحفه‌ی الشعر* شماره زحافات را تا چهل و نه رسانیده است.^۲ کافی است که بگوییم هر چند تا از این ازاحیف به یک یا چند فعل از افاعیل اصلی هشت‌گانه و متفرع می‌شود. به خاطر سپردن و به کار بستن همه‌ی این قواعد اگر عملاً محال نباشد، در کمال دشواری است. در اینجا، نخست اینکه به خاطر می‌گذرد که چه می‌شد اگر امتیاز اصل و فرع را از افاعیل عروضی برمی‌داشتند تا از چنگ این همه زحاف و علت‌رهایی یابند؟ اما ایرادی بزرگ‌تر و اساسی‌تر از این نیز است و آن این است که آن‌سی و چند فعل را از کجا آورده‌اند و آیا ممکن نبود که در وضع موازینی برای اوزان شعر به شماره کمتری از افعال اکتفا کنند؟ می‌دانیم که برای نشان دادن میزان هر وزن اختیار امثله‌ای که در عروض آورده‌اند، ضروری نیست. یعنی می‌توان امثله‌ی دیگری به جای آنها قرار داد و همان نتیجه را به دست آورد. مثلاً وزن متقارب مثنی محذوف را در عروض بر «فعولن فعولن فعولن فعل» تقطیع می‌کنند و حال آنکه همین وزن را اگر بر «مفاعیل مستفعلن فاعلن» یا «فعولن مفاعیل مستفعلن» تقطیع کنیم، هیچ تغییری در وزن داده نخواهد شد. این کار را بعضی از دانشمندان قدیم نیز کرده‌اند و از آن جمله ابوالعباس عبدالله بن

۱. همان، ص ۴۳.

۲. *تحفه الشعر در علم عروض*، نسخه خطی متعلق به مؤلف کتاب.

محمد الناشی الانماری (متوفی در ۲۹۳ هجری) امثله‌ای جز امثله‌ی خلیل برای قواعد عروض وضع کرده بود.^۱ ویل (weil) ضمن مقاله‌ی انتقادی که درباره‌ی عروض در دایره‌المعارف اسلامی نوشته حفظ این امثله را لازم شمرده و معتقد است که بی‌شک و اضعان امثله‌ی بحور و اوزان را به استماع یافته‌اند و بنابراین، درست و طبیعی است.

خود دانشمندان قدیم عرب نیز عقیده دارند که اوزان شعر از اوزان اصوات طبیعی مأخوذ است و از آن میان وزن «حدا» را که در بحر و جزء است از قدیمی‌ترین اوزان دانسته آن را مقتبس از وزن قدمای شتر می‌شمارند. در این باب، مسعودی در *مروج‌الذهب* افسانه‌ای از قول ابن خرداد به نقل می‌کند که عیناً چنین است: «قال (ابن خرداد به در محضر المعتمد) كان الحداء في العرب قبل الغناء و قد كان مضر بن نزار بن معد سقط عين بغير في بعض اسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول يابدها يابدها و كان من احسن الناس صوتاً: فاستوسقت الابل و طاب لها السير: فاتخذه العرب حدا، بر جز الشعر وجعلوا كلامه اول الحداء فمن قول الحداء:

يا هاديا يا هاديا و يا يدها يا يدها

فكان الحداء اول السماع والترجيع في العرب. ثم اشتق الغناء من الحداء و تحن نساء العرب على موتاهن. و لم تكن امه من الامم بعد فارس والروم اولع بالملاهي والطرب من العرب.»^۲

۱. ابن خلکان، جلد اول، چاپ تهران، ص ۲۸۵.

۲. *مروج‌الذهب* مسعودی، چاپ مصر، جلد ۲، ص ۳۵۷.



در هر حال، اگر عقیده‌ی ویل را درباره‌ی امثله‌ی عروض بپذیریم و به موجب آن امثله‌ی مزبور را برای شعر عربی درست بدانیم، باز این حکم درباره‌ی اوزان شعر فارسی صادق نیست؛ زیرا می‌دانیم که امثله‌ی عروض در فارسی به تشخیص سمع وضع نشده، بلکه عیناً آنها را از عرب اقتباس کرده‌اند. اکنون باید دید این مثال‌های اوزان که درست یا نادرست برای زبان عرب وضع شده تا چه اندازه بر زبان فارسی قابل تطبیق است؟ به گمان من امثله‌ای که برای اوزان اختیار می‌شود، باید دارای دو شرط زیر باشد:

۱. فواصل اجزا حتی الامکان با فواصل کلمات شعر تطبیق شود.
 ۲. شماره و محل تکیه‌ها تا ممکن است در میزان و در اشعاری که به آن وزن سروده می‌شود، یکسان باشند.
- از ده جزء اصلی که در عروض قرار داده‌اند، فقط دو جزء (فعلولن و فاعلن) سه هجایی و هشت جزء دیگر همه چهار هجایی است. به این طریق، مثلاً بحر هزج مثنی‌س سالم به چهار جزء چهار هجایی یعنی چهار «مفاعیلن» تقسیم می‌شود و همچنین است بحر رمل که چهار «فاعلاتن» است و بحر رجز که چهار «مستفعلن» است.

اما اشعاری که در زبان فارسی به بحر هزج یا یکی از این دو بحر دیگر سروده می‌شود، هیچ‌گاه دارای چهار جزء نیست و شماره اجزاء آن بیش از این است؛ زیرا در زبان فارسی کلمه‌ی واحدی که چهار هجایی و بر وزن یکی از سه جزء فوق باشد، به ندرت دیده می‌شود و حال آنکه در عربی شماره این گونه کلمات بسیار بیش از زبان فارسی است. من در اینجا قصد ندارم که زبان فارسی را با عربی بسنجم، بلکه فقط درباره‌ی فارسی گفت‌وگو می‌کنم. زبان فارسی

زبان کلمات کوتاه است. اکثر کلمات در این زبان از یک هجایی تا سه هجایی است و کلماتی که شماره هجاهای آنها بیشتر باشد، بسیار کم است. با آنکه اثبات این نکته را به برهان محتاج نمی‌دانم، برای مزید اطمینان خواستم در این باب استقرایی کرده باشم. بدیهی است که اگر این عمل از روی فرهنگی به عمل آمد، نتیجه‌ی مطلوب از آن حاصل نمی‌شد؛ زیرا که اولاً هنوز در زبان فارسی فرهنگی که جامع همه‌ی لغات متداول در این زبان باشد وجود ندارد و ثانیاً همه‌ی لغاتی که در فرهنگ به ترتیب حروف ذکر می‌شود، از جهت مقدار استعمال و مکرر شدن در عبارت با هم یکسان نیستند. بعضی کلمات در چند صفحه ممکن است هیچ به کار نرود و در همان صفحات بعضی کلمات دیگر مانند افعال معین و حروف اضافه و ربط و ادوات در هر سطر مکرر استعمال می‌شوند.

لازم دانستم که این سنجش را در متن عبارات اجرا کنم. شعر را نیز برای این منظور اختیار نکردم؛ زیرا در شعر ممکن است شاعر به ضرورت وزن از آوردن بعضی کلمات چشم‌پوشد. در اختیار نثر نیز مناسب‌تر دانستم عباراتی انتخاب شود که در آنها کلمات معمول در شعر به کار رفته باشد؛ زیرا منظور از این آزمایش به دست آوردن نتیجه‌ای است که در اوزان شعر می‌خواهیم از آن استفاده کنیم؛ بنابراین، عبارات کتاب‌های حکمت و فن و غیره که لغات و اصطلاحات آنها در شعر کمتر راه دارد، برای این مقصود مناسب نیست.



پس از منظور داشتن این نکات، آنچه اختیار شد عبارات منثور باب اول گلستان سعدی بود. هزار کلمه از اول این باب را اختیار کردم^۱ و تعداد هجاهای آن کلمات را شمردم. در این محاسبه وجه ترکیبی کلمه در نظر گرفته شد. مثلاً اگر کلمه در حالت اضافه بود، آن را در همان حالت به حساب آوردیم. به علاوه، شماره هجاهای هر کلمه را به همان اعتبار که در وزن شعر دارند منظور داشتیم. به این معنی که مثلاً کلمه‌ی «سرهنگ» را که در میان شعر به جای (مفعول - - U) می‌نشیند، سه هجایی دانستیم. محتاج به گفتن نیست که ابیات و قطعات شعری که میان عبارات منثور وجود دارد، در این سنجش به کلی ترک شده است.

نتیجه‌ای که از این استقراء به دست آمد، چنین بود:

کلمات یک هجایی	۳۴۰
کلمات دو هجایی	۲۸۷
کلمات سه هجایی	۲۴۶
کلمات چهار هجایی	۹۹
کلمات پنج هجایی	۲۳
کلمات شش هجایی	۵
مجموع	۱۰۰۰ کلمه

چنان که ملاحظه می‌شود، از هزار کلمه مورد سنجش قرار گرفته ۸۷۲ کلمه از یک هجایی تا سه هجایی است. کلماتی که شماره هجاهای آنها از سه بیشتر

۱. این هزار کلمه شامل حکایات ذیل است: کشتن بی‌گناه، خواب سبکتکین، ملک، زاده کوتاه‌قد، طایفه دزدان عرب و سرهنگ‌زاده.

است، اغلب مرکب است و وجه ترکیب آنها در بیشتر موارد چنان آشکار است که می‌توان آنها را دو یا چند کلمه به شمار آورد.

نتیجه‌ای که از این آزمایش به دست می‌آید این است: در اشعار فارسی که به یکی از بحور هزج و رمل و رجز سروده شده فواصل کلمات با فواصل اجزا در مثال عروضی آنها بسیار کم منطبق می‌شود.

در اینجا ممکن است بگویند که این انطباق ضرورتی هم ندارد و در هر حال اجزای عروضی را هر طور قرار دهیم، باز ممکن نیست که همیشه فواصل کلمات شعر با فواصل مثال عروضی آنها تطبیق کند. این ایراد بجاست. اما از طرف دیگر، این نکته نیز ثابت است که در سنجش باید تا ممکن است میزان با موزون متناسب و متساوی باشد؛ بنابراین، اگر به جای اجزای چهار هجایی در بحر هزج مثلاً اجزای دو هجایی قرار دهیم و چنین میزانی معین کنیم:

فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ

شک نیست که این منظور بیشتر اجرا خواهد شد.

شرط دیگری که برای امثله‌ی اوزان ذکر کردیم این بود که شماره تکیه‌های کلمات و محل آنها در میزان و در اشعاری که طبق آن سروده می‌شود یکسان باشد. اکنون ببینیم که در امثله‌ی عروض این شرط وجود دارد یا نه؟

در عروض فارسی که مبنای آن بر کمیت هجاهاست، تکیه در حکم قائمه‌ای است که چند هجا را گرد هم می‌آورد و به آنها صورت ترکیبی واحدی که جزء یا فعل عروضی خوانده می‌شود، می‌بخشد.

این نکته را به‌خصوص در اوزانی که هجاهای آنها همه از جهت کمیت یکسانند می‌توان به‌خوبی دریافت. مثلاً دو بحر متدارک مقطوع و رجز مقطوع‌الاجزا هر دو از هجاهای بلند (یا به قول عروض‌نویسان از اسباب خفیف)



مرکب شده‌اند. اما اولی بر چند «فع‌لن» و دومی بر چند «مفعولن» تقطیع می‌شود و بنابراین دو وزن مختلف هستند. علت این اختلاف وزن چنان‌که می‌بینیم در کمیت هجاها یا در ترتیب آنها نیست، بلکه اختلاف از اینجاست که در وزن اول دو هجای بلند یا دو سبب خفیف یک جزء ساخته است و حال آنکه در وزن دوم از پیوستن سه سبب خفیف یک جزء حاصل شده است. به این سبب در دو شعر ذیل:

جانا در دل کردم کز مه‌رت بر گردم

المعجم

و

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری
وقت آمد باز آیی از خاکم برداری

مشتاق

دو وزن مختلف وجود دارد؛ زیرا در اولی روی هر دو هجا یک تکیه است و در دومی هر سه هجا یک تکیه دارد و مثال آنها با تقسیم به اجزا و تعیین محل تکیه از روی افاعیل عروضی چنین است:

۱. -- | -- | -- |

۲. -- | -- | -- | --

و اگر مثلاً شعر اول را بر وزن شعر دوم بخوانیم و تقطیع کنیم، چنین می‌شود:

جانا در دل کردم کز مه‌رت بر گردم

بر وزن:

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

و در این حال، هر صاحب ذوقی نادرستی این تقطیع را درمی‌یابد. عکس قضیه نیز صادق است. یعنی شعر دوم را هم بر وزن اول نمی‌توان تقطیع کرد و اینجا اختلاف میزان و موزون آشکارتر است:

چون رف تی‌اف کنسدی برخا کم از خواری
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

بنابراین، ملاحظه می‌شود که شماره تکیه‌ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی تأثیر دارد.

اکنون بحر رخم‌ل مخبون مقصور را از این نظر می‌آزماییم. این وزن شامل چهار جزء است: سه فعلاتن و یک فعلن. در هر جزء از مثال عروضی یک تکیه وجود دارد که در سه جزء او روی هجاهای ماقبل آخر (لا) و در جزء چهارم روی هجای آخر (لن) قرار می‌گیرد. بنابراین، اگر تقسیم این وزن به چهار جزء چنان‌که در عروض آمده است درست باشد، باید به طور متوسط هر مصراع شعر فارسی که بر این وزن سروده شده دارای چهار تکیه باشد و مواضع تکیه‌ها نیز در میزان و موزن، اگر نه به تحقیق، لاقلاً به تقریب یکسان باشند. اما من آزموده‌ام که چنین نیست. برای این آزمایش غزل‌های سعدی را که به خوش‌آهنگی مشهور است اختیار کردم. صد مصراع از غزل‌هایی را که به وزن رمل مخبون مقصور سروده شده است، مورد آزمایش قرار دادم. مطلع غزل‌هایی که مورد این سنجش قرار گرفته از این قرار است:

۱. چه کند بنده که گردن نهد فرمان را
۲. دوست دارم که بیوشی رخ همچون قمرت
۳. هر شب اندیشه‌ی دیگر کنم و رای دگر

بحری و مصراع دیگر بر یکی از امثله‌ی مزاحف آن بحر سروده شود. مثلاً در بحر رجز مفاعلن و مفعلتن را که به خبن و طی از مستفعلن حاصل می‌شود، می‌توان به جای مستفعلن به کار برد، بر این مثال:

مفاعلن مستفعلن	بیاض شیب قدنصع
مفاعلن مفاعلن	رفعتهُ فمارتفع
مفاعلن مستفعلن	إذا رای البیض التقمع
مستفعلن مستفعلن	من بین یأس و طمع
مستفعلن مستفعلن	لله ایام النخع
مستفعلن مستفعلن	یا لیتنی فیها جذع
مفاعلن مفعلتن	اخب فیها واضع ^۱

و حال آنکه در فارسی شاعر ناچار است میزانی را که در مصراع نخست اختیار کرده چه سالم و چه مزاحف تا آخر قطعه حفظ کند و اختیار او در تغییر وزن به مراتب کمتر از شاعر عرب است. مثلاً در وزنی که بر «مفتعلن مفاعلن ۲ بار» بنا شده باشد، بعضی از شاعران ایران مانند خاقانی آوردن مفاعلن را به جای مفتعلن یا برعکس روا داشته‌اند.^۲ اما ذوق عمومی فارسی زبانان این تغییر جزئی را نیز نمی‌پسندد. دامنه‌ی اختیارات شاعر عرب از این نیز وسیع‌تر است. مثلاً در شعر عربی ممکن است بعضی از اجزای مصراع را سالم و همان اجزای

۱. عقد الفرید، جزء رابع، طبع مصر، ص ۶۰.

۲. کیسه هنوز فربه است با تو از آن قوی دلم
گرچه به موضع لقب مفتعلن دوباره شد

چاره به خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری

وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری

معیارالشعار و عروض شهرستانی



را در مصراع دیگر مقصور یا محذوف آورد و به این طریق مصراع‌های غیر متساوی سرود.

بر این مثال:

یا قتیلاً من یده میتاً من کمده
قدحت للشوق ناراً عینه فی کبده^۱

که بیت اول بر «فاعلاتن فاعلن - فاعلاتن فاعلن» و بیت دوم بر «فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن فاعلن» تقطیع می‌شود.

بنابراین، ملاحظه می‌شود که اکثر زحافات در عروض فارسی اوزان مستقل تازه‌ای به وجود می‌آورد و حال آنکه در عربی اختلافات و تغییرات مجاز را در وزن واحد نشان می‌دهد.

این نکته را همه‌ی عروض‌نویسان ایرانی دریافته و متعرض آن شده‌اند. خواجه نصیرالدین طوسی در معیارالاشعار می‌گوید: «قاعده لغت پارسی آن است که بیشتر مستعمل را در همه‌ی ابیات که در وزنی گویند به یک نسق استعمال کنند. به خلاف عادت تازی‌گویان، چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند»^۲ و شمس قیس می‌گوید: «در جمیع صور اوزان، اتفاق اجزا و تناسب نظم ارکان و تعادل متحرکات و رسوا کردن آن علت عذوبت شعر است. اما علت آنکه این اختلافات در اشعار تازی متحمل است و موجب گرانی شعر نمی‌شود و

۱. عقد الفرید، جزء رابع، ص ۶۳.

۲. معیارالاشعار، چاپ تهران، ص ۶۱.

در اشعار پارسی متحمل نیست و سبب گرانی شعر می‌گردد، عالم السّتر و الخفیات داند و همانا هیچ آفریده را بر سر آن وقوف نتواند بود.^۱

این گونه اختلافات میان شعر فارسی و عربی از همان آغاز ورود عروض به ایران مورد نظر ایرانیان قرار گرفته و دانشمندان ایرانی در پی آن شده‌اند که قواعد خاصی متناسب با زبان فارسی و ذوق فارسی زبانان وضع کنند. از نکته‌ای که ابوریحان در تفاوت میان فارسی و عربی بیان می‌کند و اصطلاح «عروضیان ایرانی» را در آن مورد می‌آورد، می‌توان دریافت که در زمان او دانشمندان ایرانی قواعد خاصی برای اوزان شعر فارسی مدون کرده بودند.^۲ البته بسیاری از این قواعد که ظاهراً بیش از همه بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی^۳ در وضع یا کشف آنها کوشیده بودند، منسوخ یا مردود شده، اما بعضی از آنها نیز باقی مانده است. از آن جمله، وضع مزاحفات بعضی از بحور در دوایر جداگانه که اختصاص به عروض فارسی دارد. این کار بسیار درست و بجاست و شمس قیس بیهوده کوشیده است که بر رد آن برهان بتراشد؛^۴ زیرا در فارسی رمل مخبون و رجز مطوی و هزج مکفوف اوزان مستقلی هستند که با سؤالم همین بحور در یک قطعه شعر هرگز نمی‌آمیزند و بنابراین، سزاوار است که آنها را در ردیف اوزان یعنی بحور قرار دهیم.

۱. المعجم، چاپ دانشگاه، ص ۸۲.

۲. والعرب لم تجمع بین ساکنی و امکن فی سائر اللغات و هی التی سماها عروضیو الفارسیه متحرکات خفیه الحرکه (تحقیق ماللهند، ص ۶۶).

۳. المعجم، ص ۱۳۵.

۴. المعجم، ص ۶۶ و ۶۷.



نکته‌ی دیگری که موجب دشواری قواعد این فن شده آن است که عروضیان قواعد عروض را با قواعد صرف زبان عربی درآمیخته‌اند. به این معنی که کوشیده‌اند همه‌ی امثله‌ی اجزای عروضی را با صیغه‌هایی که در کلمات عربی می‌توان یافت وفق بدهند. برای اجرای این منظور هرگاه یکی از امثله‌ی عروضی بر اثر عمل یکی از زحافات از شکل اصلی منحرف شده و به صورتی درآمده که با صیغ کلمات عربی مطابق نبوده است، آن را به صیغه‌ای که هم‌وزن آن است، تبدیل کرده‌اند.

مثلاً در جزء مستفعلن چون حرف «س» به خبن ساقط شود، متفعلن می‌ماند و آن را به مفاعلن تبدیل می‌کند. همچنین، چون از مفاعیلن حرف «ی» به قبض ساقط شود، «مفاعلن» می‌ماند و فراگرفتن این نکته که آیا مفاعلن در اصل متفعلن بوده و مخبون مستفعلن است یا مقبوض مفاعیلن خود دشواری دیگری برای متعلم ایجاد می‌کند.

همین قاعده زاید را نیز همه جا رعایت نکرده‌اند. مثلاً چون به وسیله‌ی زحاف «زلل» از مفاعیلن «فاع» می‌ماند، باید این کلمه را که از صیغ کلمات عربی نیست به «فعل» که هم‌وزن آن است، تبدیل کرده باشند و نکرده‌اند.

از این همه گفت‌وگو که درباره‌ی نقص‌ها و خطاها و دشواری‌های علم عروض و اختلاف میان اوزان شعر فارسی به میان آمد، یک نتیجه حاصل می‌شود و آن این است که اکنون برای بیان قواعد وزن در شعر فارسی باید دستگاه خاصی ایجاد کرد و راه تازه‌ای پیش گرفت. از همین مقدمات و دلایل نیز معلوم می‌شود که در این راه تازه هیچ به استعانت از ادبیات عرب محتاج نیستیم و بلکه باید از مقید بودن به قواعد صرف و نحو و عروض عرب احتراز کنیم؛ زیرا زبان فارسی زبان مستقلی است و چون با عربی هم‌نژاد و هم‌ریشه

نیست، میان قواعد وزن در این دو زبان نیز ارتباط و مشابهتی نباید جست و هم‌چنان که صرف و نحو فارسی به کلی از صرف و نحو عربی جداست، ممکن است قواعد نظم این دو زبان نیز از هم جدا باشند.

پس هدف دستگاه جدیدی که برای بیان قواعد اوزان فارسی به وجود می‌آید، باید در درجه‌ی اول احتراز از نقص‌ها و خطاهای علم عروض و در درجه‌ی دوم سهولت فهم و حفظ آن باشد. برای نیل به دو مقصود فوق باید نکات زیرین در وضع قواعد جدید مورد توجه قرار گیرد.

۱. قرار دادن مبنای اوزان شعر فارسی بر کمیت هجاها و ترک مبانی متحرکات و سواکن و اسباب و اوتاد و فواصل باشند و برهان نادرستی این مبانی در صفحات پیشین ذکر شد.

۲. ترک ازاحیف عروضی که اسامی نامأنوس آنها موجب نفرت ذهن فارسی زبانان و قواعد آنها معضل و معوج و نادر است و درهرحال به خاطر سپردن و به کار بستن آنها در کمال دشواری است.

۳. وضع اجزای جدیدی برای اوزان به جای افاعیل عروضی به طریقی که این اجزای جدید با طول کلمات زبان فارسی و تکیه‌ی کلمات این زبان متناسب باشد.

۴. تعیین اجناس و انواع اوزان فارسی و متفرعات هر نوع و طبقه‌بندی اوزان متداول در شعر فارسی بر حسب این قاعده.

۵. جدا کردن تغییرات مجاز از انواع اوزان که در کتب عروض به هم آمیخته است و تعیین حدود جوازات.

عروض‌دان بعدی دکتر سیروس شمیسا است. ایشان در کتاب *آشنایی با عروض و قافیه* یک فصل به نام «نکاتی در باب تقطیع» را ذکر کرده است در



همان ابتدای تقطیع ذکر می‌کند از تقطیع شعر ما هیچ‌وقت به وزن اصلی شعر نمی‌رسیم. همین جمله خود استاد نشان می‌دهد که ما در وزن عروض با چقدر مشکلات مواجه هستیم و از طرفی در تقطیع نیز با وجود درست کردن چندین قاعده، قانون، استثنای اختیارات شاعری، ضرورت و چندین تبصره و چندین ماده می‌توان وزن یک شعر عروض را به دست آورد.

در اینجا، بدون کم‌وکاست تمام مطلب استاد دکتر شمیسا را ذکر می‌کنیم تا خوانندگان ناآشنا به وزن عروض با مشکلات تقطیع وزن عروض آشنا شوند شاید علاقه‌مندان عروض یک روز بتوانند این مشکلات را حل کنند و به راحتی به تقطیع اشعار عروض پردازند.

نکاتی درباره‌ی تقطیع

چنان‌که دانستیم تقطیع این است که شعر را به هجاهای کوتاه و بلند تقسیم کنیم و سپس با رکن‌بندی وزن آن را پیدا کنیم. اما اولاً تقطیع درست محتاج به رعایت دقایقی است که به آنها قواعد تقطیع و ضرورت وزن گویند و ثانیاً کمتر شعری است که بعد از تقطیع و رکن‌بندی وزن اصلی شعر را نشان دهد، بلکه معمولاً وزنی به دست می‌آید که وزن اصلی نیست و به آن وزن تقطیعی گویند. برای تبدیل وزن تقطیعی به وزن اصلی (یعنی وزنی که در فهرست اوزان درج شده است)، توجه به دقایقی که به آنها اختیارات شاعری گویند لازم است. پس به طور کلی، برای تقطیع درست باید به فنون و شگردهایی آشنا بود که در ذیل به آنها اشاره می‌شود.

الف) قواعد تقطیع

یعنی نکاتی که اگر مراعات نشود به وزن صحیح دست نخواهیم یافت:

۱. هجای کوتاه (صامت + مصوت کوتاه^۱) در آخر مصراع بلند حساب می‌شود:

بهشتی دید در قصری نشسته بهشتی‌وار در، بر خلق بسته

خسرو و شیرین نظامی

--- u | --- u | --- u

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

چنان که ملاحظه می‌شود، «ته te» که هجای کوتاه است، در آخر مصراع

بلند شده است. در بیت بعد:

ز عشق او که یاری بود چالاک ز کرسی خواست افتادن سوی خاک

«لا» و «خا» که هجای بلند هستند، معادل «ته» در بیت پیش‌اند.^۲

و از همین قبیل است این بیت حافظ:

شست‌وشویی کن و آن‌گه به خرابات خرام

تا نگردد ز تو این دیر خراب‌آلوده

--- u u | --- u u | --- u u

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

۲. شاعر حق دارد یک یا دو صامت اضافه بر وزن در آخر مصراع بیاورد (در

بحث نخستین اختیار شاعری به این نکته اشاره خواهد شد). در این صورت،

۱. مصوت کوتاه در اینجا یا e است یا o.

۲. در پایان شعر صامت «ک» را هم اضافه آورده است.



بر طبق قواعد تقطیع آن صامت‌های اضافه را محسوب نمی‌داریم. چنان‌که در مثال‌های شعری فوق چنین کردیم.

۳. از آنجاکه کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهنده‌ی وزن هجای کوتاه است که دو حرف عروضی دارد، پس در تقطیع شعر، هیچ مجموعه‌ی کمتر از دو حرفی نباید داشته باشیم. از این رو، در صورت برخورد به صامت تنها در وسط شعر^۱، به اندازه‌ی یک مصوت کوتاه بدان می‌افزاییم تا دو حرفی شده، تبدیل به هجای کوتاه شود:

مصراع «به دانش دل پیر برنا بود» (فعولن فعولن فعل) در تقطیع چنین خوانده می‌شود: به دانش دل پیر برنا بود، یعنی به «را» حرکت می‌دهیم.^۲

این نکته در زبان هم ملحوظ است: پیوسته/ پیوسته، سیمین/ سیمینه، آزاد، آزاده.

بنابراین، در شعر چه بگوییم باد و چه بگوییم باده یا پیر یا پیره:
پیرزنی را ستمی درگرفت دست زد و دامن سنجر گرفت

نظامی

۱. اگر در آخر شعر باشد، حذف می‌شود.

۲. عروضیان امروز معمولاً O می‌افزایند و ظاهراً در قدیم بیشتر e می‌افزودند:
صلاح کار کجا و من خراب کجا بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

حافظ

گر شریفند ور وضع، همه کرم او شود شفیع همه

سنایی

در بین ادبا بحث است که «باز» یا «چند» را باید به صورت اضافه خواند یا به سکون؟ این کلمات معادل یک هجای بلند و یک صامت هستند که به صامت تنها در تلفظ عروضی یک مصوت کوتاه افزوده می‌شود:

نشست از بر باره‌ی بادپای پر اندیشه از کوه شد باز جای

شاهنامه

فرستاده زین روی برداشت پای وزان سوی گریان بشد باز جای

شاهنامه

۴. در کلماتی از قبیل خواست، گوشت، بیست، کارد^۱ هرگاه صامت آخر به وسیله‌ی مصوت بعد از خود جذب نشود (با حذف همزه‌ی کلمه‌ی بعد)، همواره از تقطیع ساقط خواهد بود.^۲

گفت زن این گربه خورد این گوشت را
گوشت دیگر خر اگر باشد هلا

مولوی

- U - | - - U - | - - U -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

«ت» گوشت در هر دو مصراع از تقطیع ساقط شده است، یعنی گوشت «گوش» حساب شده است. اما در بیت زیر:

ز عشق او که یاری بود چالاک ز کرسی خواست افتادن سوی خاک

نظامی

«ت» خواست به وسیله‌ی مصوت بعد از خود ربوده شده است.^۱

۱. یعنی در طرح هجایی CVCC.

۲. چنان‌که در زبان گفتار هم بیست، «بیس» و خواست «خاس» تلفظ می‌شود.



۵. صدای ترکیبی ow در آخر کلمات اگر پیش از مصوت دیگر قرار گیرد، به ۷,0 تجزیه می‌شود و صامت ۷ جزء هجای دوم قرار می‌گیرد:
 من ارچه حافظ شهرم جوی نمی‌ارزم
 مگر تو از کرم خویش یار من باشی

حافظ

-- | -u-u | --u-u | -u-u
 مفاعلهن فعلاتن مفاعلهن فعلن^۲ فعلن

در اینجا هجای بلند jow تبدیل به هجای کوتاه jo شده است: jo-vil
 ۶. همان طور که در قسمت املائی عروضی خواندیم، هرگاه بعد از نونی که بعد از مصوت بلند قرار گرفته است سکوت یا مکث باشد، از کمیت مصوت بلند کاسته می‌شود.^۳

۱. اگر کلمات مختوم به نون (که قبل از نون مصوت بلند باشد) مثل چون، موزون، بادنجان با «ست» ترکیب شود، مثلاً پنهان است pen-h'anst سه صامت پشت سر هم قرار می‌گیرد. در این صورت، «ت» آخر را حذف می‌کنیم و س را حرکت می‌دهیم.
 دو دهان داریم گویا همچونی یک دهان پنهان است در پهنای وی

مولوی

اما اگر با «است» ترکیب شود *cuunast*، در حشو شعر می‌گوییم: na-so
 ای که زان کورسی، احوال دل و جان چونست؟ دل من چونست جانان چونست؟
 در مورد این بیت رضای کاشانی که به وزن فعلاتن فعلاتن فعلن است، از محتشم سؤال کردند و او در پاسخ گفت («تنبیه/نافلین، خان آرزو، صص ۱۰-۱۱):
 بحث مصراع «رضا» نیست که ناموزون نیست طرز موزونست و موزونست و ناموزونی است
 ۲. در این کتاب معمولاً وزن اصلی (وزنی که در فهرست اوزان آمده است) به صورت ارکان نشان داده می‌شود و در ذیل وزن تقطیعی، موارد اختلاف با وزن اصلی مشخص می‌شود.
 ۳. در اصطلاح قدما، نون از تقطیع ساقط است.

عاشقان دارند کار و عارفان دانند حال
این سخن در دل فرود آید که از جان گفته‌اند

سعدی

-U- | -U- | -U- | -U-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

چنان که ملاحظه می‌شود در این بیت «قان» و «فان» و «این» و «جان» یک هجای بلند (معادل «قا» و «فا» و «ای» و «جا») حساب شده‌اند.^۱ تنها استثنا نون کلمه‌ی «زینهار» است که همیشه برخلاف قاعده در تقطیع حساب می‌شود:

زینهار از آب شمشیرت که شیران را از آن
تشنه لب نهنگان را در آب انداختی

حافظ

ب) اختیارات شاعری

این است که شاعر از دو صورت ممکن هر کدام را به کار برد، شعر صحیح باشد و در وزن خللی وارد نشود. به عبارت دیگر، استعمال هریک از آن دو وجه مجاز باشد، اما باید توجه داشت که فقط یکی از آن دو صورت اصل است. بدین

۱. در این شعر سهراب سپهری:

پشت سر نیست فضایی زنده

پشت سر باد نمی‌آید

پشت سر خاطره‌ی موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد

اگر به جای «سکون» سکوت بگوییم، وزن مختلف می‌شود.



ترتیب، با توجه به اختیارات است که اوزان تقطیعی را به اوزان اصلی برمی‌گردانیم.

۷. شاعر مختار است در آخر مصراع یک یا دو حرف صامت اضافه بر فرمول (وزن) بیاورد (یا نیاورد):^۱

مثال برای	بیاتاگل	برافشانیم	مومی درسا	غراندازی	م
یک حرف:	مفاعیل	مفاعیل	مفاعیلن	مفاعیلن	

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

حافظ

در آخر هر دو مصراع یک «میم» اضافه بر فرمول آمده است که بر طبق قاعده از تقطیع ساقط است.

مثال:

بنال بلبل اگر با منت سر یاری است
 دو حرف: - - | - - | - - | - - | - - | - -
 که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاری است
 مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلن

حافظ

«ست» از تقطیع ساقط است.^۲

۱. چنان که در مصراع اول بیت بعد مثال نیاورده است:

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم

۲. اما در مصراع اول این بیت از همان غزل از این اختیار استفاده نکرده است:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق ازو خیزد

که نام آن به لب لعل و خط زنگاری‌ست

در اوزان دوری که هر مصراع به دو نیم مصراع مستقل قابل تقسیم است (یعنی وسط مصراع حکم آخر مصراع را پیدا می‌کند)، این حکم در وسط مصراع نیز صدق می‌کند:

می بیغش است دریاب وقتی خوش است بشتاب
سال دگر که دارد امید نوبهاری

حافظ

مستفعلن فعولن || مستفعلن فعولن

۸. شاعر مختار است به جای فعلاتن در رکن اول هر مصراع فاعلاتن بیاورد.^۱

۱. در عوض عروض فارسی عکس آن صحیح نیست. یعنی نمی‌توان به جای فاعلاتن در رکن اول وزنی فعالتن گفت. مثلاً در وزن اصلی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن:

عقل گوید شش جهت حد است و بیرون راه نیست عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها

مولوی

نمی‌توان در رکن اول کلمه یا عبارتی آورد که به فعلاتن تقطیع شود (مثلاً «صنما دان» یا «به تو گفتم»). اما گاهی اوقات دیده شده است (به‌ندرت یا استثناً) که شاعر در حشو شعر یا در آخر شعر به جای فاعلاتن، فعلاتن آورده است:

نه به اشتر بر سوآرم نه چو اشتر زیر بارم نه خداوند رعیت، نه غلام شه‌ریارم

غم موجود و پریشانی معدوم ندارم نفسی می‌زنم آسوده و عمری می‌گذارم

وزن آن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن است، اما در رکن آخر مصراع سوم سعدی به جای فاعلاتن، فعلاتن آورده است:

شاد باشید که جشن مهرگان آمد بانگ و آوای درای کارون آمد

منوچهری

وزن آن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع است، اما شاعر در رکن سوم به جای فعلاتن، فاعلاتن آورده است.

با بر و بازوی شاهانه و با فرملوک هم نکوران و رکاب و هم نکو دست و عنان

فرخی



یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غم‌دیده‌ی ما شاد نکرد

حافظ

- - - | - - - | - - - | - - -

فعلاتن مفاعلن فعلمن فعالاتن

۹. شاعر مختار است به جای دو هجای کوتاه یک هجای بلند بیاورد (و عکس آن صحیح نیست)^۱ این اختیار که در اصطلاح به آن «تسکین» گویند، جز در آغاز مصراع^۲ در همه جا^۱ قابل اعمال است.

وزن آن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلمن است، اما در رکن سوم مصراع دوم به جای فعلاتن، فعالاتن آورده است.

نمی‌توان «پنهان» را به صورت طبیعی تلفظ کرد. (و شاید «به نهان» صحیح باشد)

۱. یعنی در عروض فارسی نمی‌توان به جای هجای بلند دو هجای کوتاه آورد (در مورد بحث قدما رجوع شود به نقد ادبی من، ص ۱۲۶). به همین دلیل، در مصراع «وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی» نمی‌توان کلمه «بتوانی» را به طور طبیعی (یعنی با حرکت دوم) تلفظ کرد (اما در عروض عربی جایز است و این یکی از مهم‌ترین فرق‌های عروض فارسی و عربی است).

۲. یعنی در فعلاتن و فعلات^۱ آغاز مصراع و گرنه تبدیل مفتعلن رکن اول به مفعولن طبیعی است. مثلاً در وزن فعلات^۱ فعالاتن فعلات^۱ فعالاتن (- - - / - - -) نمی‌توان مفعول^۱ آورد. در بیت:

چو رسول آفتابیم به طریق ترجمانی پنهان از او پرسم به شما جواب گویم

مولوی

نمی‌توان «پنهان» را به صورت طبیعی تلفظ کرد (و شاید «به نهان» صحیح باشد).

اما در شعر نو تسکین در آغاز مرسوم است:

ابری نیست

بادی نیست

می‌نشینم لب حوض

سهراب سپهری

وزن فعلاتن فعلمن است که در سطر اول مفعولن (و در سطر سوم فعالاتن) آورده است.

هست کلید در گنج حکیم
مخزن الاسرار نظامی

بسم الله الرحمن الرحيم

--- | --- | --- | U

مفعولن مفعولن

به جای مفتعلن، مفعولن آمده است.

چه خبر گویم با بی خبران
مولوی

با که گویم به جهان، محرم کو؟

U - | - - - U U | - - - U -

فعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن

در رکن آخر مصراع اول به جای «UU-»، «-» آمده است.

۱. شاعر مختار است در برخی از اوزان^۲ به جای «U-»، «U» آورد، یا برعکس عمل کند. این عمل را در اصطلاح «قلب» می‌گویند. قلب معمولاً در تبدیل مفتعلن به مفاعِلن و برعکس دیده می‌شود.

۳. طبیعی‌ترین جا برای تسکین هجای ماقبل آخر است که معمولاً گوش آن را احساس نمی‌کند و تسکین در حافظ معمولاً از این نوع است. اما در غیر هجای ماقبل آخر محسوس است و باعث «سکته» می‌شود:

در باطن من جان من از غیر تو ببرد
مولوی

۱. قید برخی اوزان ناظر به تقطیع قدامت است که برخی از اوزان را مختلف المکان می‌آوردند، وگرنه با توجه به عروض علمی که اوزان را یا متحد الارکان می‌داند یا متناوب الارکان، این اختیار منحصرأ در تبدیل مفتعلن به مفاعِلن و برعکس است. مثلاً در وزن رباعی: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعْلُ که این اختیار صورت می‌گیرد، در واقع مفتعلن به مفاعِلن تبدیل می‌شود؛ زیرا رکن‌بندی صحیح آن چنین است: لن مفتعلن مفتعلن مفتعلن.



تبدیل «_و» به «_و» یا تبدیل مفاعِلن به مفتعلن:
کیسه هنوز فربه است^۱ با تو از آن قوی دلم
چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری

خاقانی

_ و و | _ و و | _ و و | _ و و

مفتعلن مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن مفتعلن

در رکن دوم مصراع دوم به جای مفاعِلن «_و_و»، مفتعلن «_و_و»
آمده است. تبدیل «_و» به «_و» یا تبدیل مفتعلن به مفاعِلن:

دست کسی بر نرسد به شاخ هویت تو

تا رگ نخلیت او ز بیخ و بن برنکنی

سنایی

_ و و | _ و و | _ و و | _ و و

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفاعِلن مفاعِلن

در رکن سوم هر دو مصراع به جای مفتعلن «_و_و»، مفاعِلن «نُ - نُ -»
آمده است، حال آنکه وزن، چهار بار مفتعلن است؛ چنان که در مطلع شعر آمده
است:

عشق تو بر بود ز من مایه‌ی مایی و منی

خود نبود عشق تو را چاره ز بی خویشتنی

۲. ت «است» از تقطیع ساقط است؛ چو وزن دوری است.

پ) ضرورات

ضرورات (جمع ضرورت) تغییراتی است که به مقتضای وزن (طرح‌های معینی از هجاهای کوتاه و بلند) در کمیت هجاها (یا مصوت‌ها) ایجاد می‌شود. عدم توجه به ضرورات باعث می‌شود که نتوانیم به تقطیع درست دست یابیم.

۱۰. مصوت‌های بلند «ای i» و «او uu» در آخر کلمه، اگر پیش از مصوت دیگر قرار گیرند^۱، گاهی به ضرورت وزن کوتاه می‌شوند.

مثال برای ii که e شده است:

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح

ورنه طوفان ببرد بنیادت

حافظ

— u u | — u u | — u u | — u —

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

در اینجا، *keṣṭiye* تبدیل به *keṣṭeye* شده است.^۲

تبصره: گاهی به ندرت و استثنا مصوت بلند I بدون توجه به قاعده فوق کوتاه

شده است:

۱. در این گونه موارد، بین دو مصوت جهت سهولت تلفظ صامتی افزوده می‌شود که به آن صامت میانجی گویند. صامت میانجی حرف «ی- y» است. پس در حقیقت مصوت بلند قبل از صامت «ی» قرار می‌گیرد. گاهی نیز صامت میانجی همزه است:

خدا کشتی آنجا که خواهد بود وگر ناخدا جامه بر تن درد

سعدی

۱. در مثال زیر به صورت معمولی بلند تلفظ شده است:

بسی نماند که کشتی عمر غرقه شود ز موج شوق در بحر بیکران فراق حافظ

— u — | — u — | — u u | — u —



ور نمی‌توانی شدن زین آستان باری از من گوش‌دار این داستان
دفتر اول مثنوی

گر تو نباشی یار من، گشت خراب کار من
مونس و غمگسار من، بی تو به سر نمی‌شود

مولوی

مثال برای uu که تبدیل به o شده است:
گر از این منزل ویران به سوی خانه روم
دگر آنجا که روم عاقل و فرزانه روم

حافظ

uu | uu | uu | uu

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

در اینجا، Suuye تبدیل به Soye شده است.^۱

۱. در مثال زیر به صورت معمولی بلند تلفظ شده است:

میل من سوی وصال و قصد او سوی فراق ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست

حافظ

uu | uu | uu | uu

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

مصوت بلند u در کلمات یک هجایی از قبیل مو، رو، جو، بو، معمولاً کوتاه نمی‌شود، اما در سو و خو
(در حال اضافه) نمونه‌های فراوانی دارد:

چهار چیز مر آزاده را ز غم بخرد تن درست و خوی نیک و نام نیک و خرد

رودکی

۱۲. مصوت‌های کوتاه o, e در آخر کلمه^۱ (که همواره هجای کوتاه است)، گاهی به ضرورت اشباع می‌شوند. یعنی تبدیل به مصوت بلند می‌شوند.

مثال برای e که ii شده است:

مهپاره به بام اگر برآید که فرق کند که ماه با اوست

سعدی

--u|_u_u|u--

مفتعلن مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن

کسره اضافه (Pe) نیز گاهی تابع ضرورت فوق است:

شب تاریک و بیم موج گردابی چنین هایل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

حافظ

چنان که ملاحظه می‌شود، مصوت کوتاه «ب» کشیده شده است، به طوری که

می‌توان خواند:

شبی تاریک و بیمی موج گردابی چنین هایل

کجا دانند حالی ما سبکباران ساحل‌ها

مفاعِلین مفاعِلین مفاعِلین مفاعِلین

مثال برای o که uu شده است:

۱. آنچه به نظم زیر جنبه‌ی فکاهه و مزاح است علاوه بر رکاکت معنی، ضرورت بلند خواندن «ب» در

«بپرسید» است، حال آنکه مصوت e فقط در آخر کلمه می‌تواند بلند شود:

بروید از خودشان بپرسید

شاعران جمله تلامیذ منند



روزها گرفت گو رو باک نیست
تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست

مولوی

- U - | - - U - | - - U -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ضرورت فوق در مورد او عطف در تلفظ شعری (Po) نیز صادق است:
دو نصیحت کنمت بشنو و صد گنج ببر
از در عیش درآ و به ره عیب مپوی

حافظ

- U U | - - U U | - - U U | - - U -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

چنان که ملاحظه می‌شود و او در مصراع اول طبق قاعده کوتاه و در مصراع دوم به ضرورت بلند شده است.

تبصره ۱: گاهی لازم است «نه» را به ضرورت کشیده تلفظ کنیم. در این صورت باید توجه داشت که تلفظ قدیم «نه na»، «ne» بوده است، پس اشباع آن به صورت «نی» است نه «نا».

وا فریاد از عشق وافریادا
گر داد من شکسته دادا دادا
کارت به یکی طرفه نگار افتادا!
ورنه من و عشق هرچه بادا بادا
منسوب به ابوسعید ابوالخیر

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَلُ

تبصره ۲: در شعر نو که آوردن «و va» در آغاز مصراع رایج است. va به v'a'a اشباع می‌شود. فروغ در شعر «آن روزها رفتند» که وزن آن رجز (مستفعلن) است گوید:

و فکر می‌کردم به فرادا، آه
فردا

حجم سفید لیز

تبصره ۳: عروضیان کهن به جای اصطلاح اشباع از تشدید استفاده می‌کردند، چنان‌که رشید و طواط در بحث متلون (ذوب‌حیرین) می‌گویند که در بیت زیر:

ای بت سنگین دل سیمین قفا ای لب تو رحمت و غمزه بلا
اگر مخفف (یعنی بدون اشباع) بخوانیم، وزن سریع (مفتعلن مفتعلن فاعلن) و اگر مشدد (یعنی با اشباع) بخوانیم، وزن رمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است.
۱۳. قبلاً گفتیم که صامت همزه معمولاً حذف می‌شود.^۱

بدو گفت ار ایدون که رستم توی بکشتی مرا خیره بر بد خوی
رستم و سهراب فردوسی

فعولن فعولن فعل

۱. چنان‌که در قسمت املای عروضی خواندیم، تلفظ عین در فارسی مانند همزه است. اما عین به‌ندرت از تلفظ ساقط می‌شود مگر به ضرورت:

از چهره همه خانه منقش کردی وز باده رخان ما چو آتش کردی
شادی و نشاط ما یکی شش کردی عیشت خوش باد که عیش ما خوش کردی
اسرارالتوحید

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعْل

«ع» از تقطیع ساقط است، مگر اینکه «که» را حذف کنیم.



— — | — — | — — | — —

همزه ار و ایدون حذف شده است.^۱
اما گاهی به ضرورت حذف نمی‌شود:

هر آدمی که او ثنا گفت
هرچ آن نه ثنای تو، خطا گفت
جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی
مفعولُ مفاعِلن فَعولن

ت) استثنا

استثنا در مقابل قاعده است. بدین معنی که گاهی شاعران قدیم برخلاف یکی از قواعد عروضی عمل می‌کردند و شعر دارای «سکته عروضی» می‌شد. توجه به استثنائات در آموزش عروض ضروری نیست و فقط آنجا که عروض وارد مطالعات سبک‌شناسی در شعر قدیم می‌شود به کار می‌آید. در اینجا فقط به چند استثناء اشاره می‌شود.^۲

۱. گاهی شاعران کهن «ت» است و «دال» فعل سوم شخص جمع را در حشو شعر اضافه آورده‌اند:

ور به بلور اندرون ببینی گویی
گوهر سرخ است به کف موسی عمران
رودکی

مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع

۱. اگر واژه «ار» را از شعر حذف کنیم، باز وزن درست است، منتها همزه «ایدون» باید به ضرورت تلفظ شود.
۲. حدود ده مورد استثنا در اشعار قدیم فارسی دیده شده است که اندک‌اندک بر اثر تکامل زبان شعر از میان رفته‌اند.

به چرم اندر است گاو اسفندیار
 ندانم چه پیش آورد روزگار
 فردوسی

فعولن فعولن فعولن فعل
 چه دانند ملک دل را تن پرستان
 گدایان طبع سلطانان چه دانند
 مولوی

مفاعیلن مفاعیلن فعولن
 ۲. گاهی نون را با داشتن شرایط حذف نکرده‌اند:
 گر کسی پیکان به خون پنهان کند
 او ز غنچه خون در پیکان کند
 عطار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
 «نون» خون در مصراع دوم بر خلاف قاعده در تقطیع حساب شده است. این
 مورد در فردوسی و عطار و مولوی نمونه‌های متعدد دارد.
 ۳. گاهی نون را بعد از صدای «ey» یا «ay»^۱ اضافه بر وزن آورده‌اند:
 در قمره‌ی زمانه فتادی به دستخون
 وامال کعبتین که حریفی است بس دغا

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن
 ۴. به آوردن فاعلاتن به جای فعلاتن در حشو شعر (نه رکن اول) و فعلاتن به
 جای فاعلاتن در حاشیه صفحه ۵۴ اشاره شد.
 در خاتمه مجدداً یادآوری می‌کنم که دستیابی به وزن شعر هجا چهار مرحله
 دارد:

۱. مصوت مرکب با حروف لین.



U U - نرود، نخورد، نکند، نزند، نشود، نبرد، چه کنم، عجله، به سزا، عرفا، سپری، کلمه، قدم‌اش، پسران پدرم؛

U U - زبان‌دراز، سرودخوان، درودگر، دروغ‌گو، ظریف‌گو، قدیمیان، شتاب‌کرد (کن)، گریزپا، رها شده، درست‌کار؛

U U U - چشم‌نواز، اسب‌سوار، سنگ‌تراش، کارشکن، خوش‌سخنی، بازگشا، کارکنان، روح‌نواز، عشوه‌گری، چرب‌زبان، دل‌نگران، سیم‌فروش، نازکشی؛

- U U - چشم‌نواز، اسب‌سوار، سنگ‌تراش، کارشکن، خوش‌سخنی، بازگشا، کارکنان، روح‌نواز، عشوه‌گری، چرب‌زبان، دل‌نگران، سیم‌فروش، نازکشی؛

- U U - پیمان‌شکنی، نیکومنشی، اصلاح‌طلب، لشکرشکنی؛

U U - درست‌کردار، بزرگ‌زاده، درست‌پیمان، صلاح‌بینی.

البته می‌دانیم که اگر امکان استفاده از واژه یا واژه‌هایی را از اهل زبان بگیرند، ایشان با توسل به توضیح و تشریح و کنایه و اشاره و حتی اختراع واژه‌های تازه مقصود خود را بیان می‌کنند، گیرم با دقت کمتر و بدفهمی‌های بسیار.

شاعران و نظم‌بندانی هم که با گزینش این گونه رشته‌ها حق استفاده از بخش بزرگی از واژگان فارسی را از خود سلب می‌کنند، قهراً دست و بال‌شان سخت بسته خواهد بود و نخواهند توانست ویژگی‌های سخن‌شان را خود برگزینند و مثلاً میزان صراحت یا کنایت آن را تعیین کنند.

مثلاً در نظر بگیریم که اگر سعدی می‌خواست مفهوم صاف و صریح «نرود میخ آهنین در سنگ» را در بوستان بگوید، چه می‌شد. احتمالاً ناچار می‌شد به شیوه‌ای دور از صراحت و مثلاً با توسل به پرسش‌انگاری چیزی بگوید در حدود این:

-U--U--U--U

فرو کی رود میخ در سنگ سخت!

اشکالات دیگر

اشکال اگر در همین حد باقی می‌ماند عیب چندانی نداشت که هیچ، مایه‌ی مشغولیت اهل ادب هم می‌شد که در دفاع از سعدی و در برابر منتقدانی که او را در بسیاری از حوزه‌ها، از جمله آموزش و پرورش، آدمی جزمی و متعصب و بدآموز می‌دانند، بگویند سعدی هرگز منکر تأثیر تعلیم و تربیت نشده و در مصراع «فرو کی رود میخ در سنگ» (که البته گناه ارتکاب آن به گردن نگارنده است نه سعدی) خواسته است دشواری ارتکاب کار تربیتی را به خواننده بنمایاند نه بی‌اثر بودن تربیت را «والحق که نیکو از عهده برآمده» و چون معاندان و منتقدان به این حرف‌ها قانع نمی‌شدند و این بار از عدم صراحت حاکم بر ادب فارسی می‌نالیدند و با ذکر مثال بخشی از مبهم‌گویی‌های ادیبان فارسی زبان را برمی‌شمردند و «تنگنای وزن» را منشأ آن وامی‌نمودند. مدافعان «لزوم مطلق پرهیز از صراحت در هنر» را مطرح می‌کردند و در محاسن «صنایع بدیعه‌ی ایهام و ابهام و کنایت و تجاهل‌العارف و...» رساله‌ها می‌پرداختند و این چرخ پیوسته می‌چرخید و حرف کسی هم به کرسی نمی‌نشست.

اگر هم کسی از زاویه‌ی دیگری به مطلب می‌پرداخت و مثلاً می‌پرسید آخر وزن بی‌انعطافی که هنگام تفاخر به شسته شدن کتابخانه‌های هفت ملت چنان بندی می‌شود بر دست و پای سعدی که وادارش می‌کند به جای «کتابخانه» واژه‌ی به قول شمس قیس «بی‌ذوق» «کتب‌خانه» را به کار برد به درد چه



کسی می خورد؟ و دلیل «بی ذوق» خواندن این اختراع را هم پذیرفته نشدن این واژه از سوی فارسی زبانان دوره‌های بعد، چه ادیب و ناظم و نشر نویس. چه مردم عادی ذکر کند، مدافعان به لزوم حفظ حرمت شاعران متوسل می شدند و با استناد به قاعده «ما یجوز للشاعر لایجوز لغيره» این گونه «توسعات» را برای شاعران مجاز می شمردند، غافل از آنکه در اینجا یکی از رشته‌های وزن است که بر کرسی اتهام نشسته نه بیچاره شاعری که خود به سختی گرفتار آن بوده، و چه بسا که مثل مولوی فریادش هم به آسانی رسیده بوده.

در حوزه‌ی معنا، دامنه‌ی این گونه مناظره‌ها را می توان گسترده و گسترده و آخر هم به جایی نرسید. اما وقتی که ناممکن بودن ذکر برخی از نام‌ها در بعضی از رشته‌های نظم را بررسی می کنیم، می بینیم که این تنگنا می تواند در بسیاری از قلمروها مانند تاریخ و جغرافیا و اسطوره و آموزش کمبودها و فهم‌های اساسی ایجاد کند. برای هر کدام از این موارد نمونه‌ای ذکر می کنیم.

جغرافیا

الف) می دانیم که نام باستانی و اسطوره‌ای ایران «ایران شهر» است با کمیت هجایی - - - - - که چون در رشته - - - - - نمی گنجد، ورودش به شاهنامه مقدر نیست و فردوسی هر وقت خواسته است نام کشوری را ببرد که محل رویداد ماجراهای حماسی اثر سترگ او است، چاره‌ای جز پس و پیش کردن دو پاره‌ی این نام نداشته و به جای «ایران شهر» گفته است «شهر ایران».

چون نزدیکی شهر ایران رسید همه جامه‌ی پهلوی بردید

ب) چون واژه‌های «طبرستان» (- - - - -) و طبری (- - - - -) نیز در رشته نظم شاهنامه نمی گنجد جاشان در سراسر شاهنامه خالی است.

تاریخ ادبیات

زنده‌یاد اخوان ثالث در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما* یوشیج به تفصیل به این موضوع پرداخته است و ضمن آن از جمله چنین می‌نویسد:

و اما یکی از ضرورت‌های بامزه در مورد همین وزن [۳:۲، ۱، ۱۱] که اسدی طوسی سراینده‌ی *گرشاسب‌نامه* گرفتار آن بوده است این است که بدبختانه شاعر پس از سرودن ده هزار بیت شعر نمی‌توانسته است نام خود را (در واقع تخلص و نسبت خود «اسدی» را) در کتابش بگنجانند و ناچار بوده به زور حساب حروف ابجد به خواننده حالی کند که من که سراینده‌ی این ده هزار بیت شعرم، «اسدی» هستم چون کلمه «اسدی» در بحر متقارب نمی‌گنجد، ناچار می‌گویند:

بدین نامه گر نامم آیدت رای به «دال» اسد حرف ده را فزای
حرف «ده» مطابق ابجد «ی» است که با افزودن آن به دال‌ها «اسد» نام
شاعر «اسدی» درمی‌آید، فی‌الواقع چه مشکل مضحکی!

اسطوره

چون واژه‌ی «اهورامزدا» (U - - -) نه در رشته نظم شاهنامه می‌گنجد نه در بسیاری از رشته‌های دیگر، پس قهراً در آثار منظوم فارسی به‌ندرت دیده می‌شود. مثلاً دقیقی و فردوسی هنگام نقل داستان پیامبری زرتشت هرگز این نام را به کار نمی‌برند و از شکل‌های دیگر آن، مثل «اورمزد» و «هرمزد» سود می‌جویند.

علامه قزوینی در مقدمه‌ی *دیوان ناصر خسرو* پس از موضوع ایران‌شهر درباره‌ی تحریفات اجباری دیگری که در *شاهنامه* پیش آمده چنین می‌نویسد:



... همچنین مثلاً «اسطرلاب» را «سطرلاب» و «برزقری» را «فریبرز» کرده است...

موضوع این است که فرزند کاووس شاه «برزقری» (— U —) نام دارد و فردوسی مجبور شده است با همان شگردی که در مورد «ایران شهر» به کار برده بود و در مورد «طبرستان» به کارش نیامده بود، دو پاره‌ی اسم او را هم پس و پیش کند و از آن نام جعلی «فریبرز» را بسازد.

می‌دانیم که تحریف «ایران شهر» و نگفته ماندن «طبرستان» و «طبری» و «اهورامزدا» را دسترسی به منابع دیگر جبران کرده است و نقص نگفته ماندن آن فقط در محدوده‌ی نقد یک کتاب قابل طرح است، اما در مورد «برزقری» می‌بینیم که «ضرورت وزن» یک اسم اسطوره‌ای را به کلی از عرصه‌ی فرهنگ یک ملت زدوده و به جای آن یک اسم ساختگی نشانده است.

آموزش

از آنجاکه واژه‌ی «متقارب» (— U —) در بحر متقارب، یعنی همان رشته — U — — — — — نمی‌گنجد صاحب کتاب آموزشی *نصاب‌الصبيان* که قاعده‌های آموزشی را برای سهولت به خاطر سپاری منظوم کرده است، مجبور شده است در بخش عروض به جای «متقارب» بگوید «تقارب» (— U —). طبیعی است که نوآموزان همه تصور می‌کردند اسم این وزن «بحر تقارب» است و آن را همین طور به استادان دوره‌های بعدی آموزش خود تحویل می‌دادند و از ایشان بد و رد می‌شنیدند.

به بحر تقارب تقرب نمای بدین وزن میزان طبع آزمای
این یعنی رسیدن به نتیجه‌ای کاملاً مغایر با نیت نظم‌بند.

واژه‌پذیرترها

از رشته‌های پدید آمده از تکرار ریشه‌های آخر که بگذریم، به رشته‌های حاصل از تکرار ریشه‌های یکم، یعنی $U-U$ و $U-U-U$ - می‌رسیم که به علت راه دادن به تغییرهای مجاز تبدیل نیم‌دانه‌ی آغازین رشته به دانه و ادغام دو نیم‌دانه‌ی مربوط به ریشه‌های میانی و پایانی و در برخی موارد جابه‌جایی نیم‌دانه با دانه‌ی مجاور خودش، بسیار انعطاف‌پذیرند، اما باز هم همه‌شان توانایی پذیرفتن همه‌ی واژه‌های فارسی را ندارند.

مثلاً در هیچ جای رشته پدیدآمده از تکرار گونه‌های مختلف یکمین ۴ بندی‌ها، یعنی گونه‌های مختلف رشته $U-U-U-U$ - - نمی‌توان واژه‌هایی مانند درست‌پیمان ($U-U-U$) و سپاس‌گزار ($U-U-U-U$) و زبان‌دراز ($U-U-U-U$) و دروغ‌گو ($U-U-U$) را به کار برد، مگر آنکه استدلال‌های نگارنده در مورد مجاز بودن تغییر جابه‌جایی در این ریشه‌ها پذیرفته شده باشد. پس از ریشه‌های یکم می‌رسیم به ریشه‌های ۸ بندی $U-U-U-U-U-U-U-U$ - و $U-U-U-U-U-U-U-U$ - که در واقع همه‌ی گونه‌های ریشه را دربر دارند و به همه‌ی واژه‌های زبان فارسی اجازه‌ی ورود می‌دهند.

کمال مطلوب هر نظم‌بند کار کردن با رشته‌ای است که بتواند بیشترین گونه‌های ریشه را در خود جا دهد.

اگر استدلال‌های نگارنده در بخش «تعمیم جابه‌جایی» پذیرفته شود، رشته‌های حاصل از تکرار یکمین ۴ بندی‌ها می‌توانند جامه تمامی ریشه‌ها به‌جز چند ریشه پنج بندی باشند.

در زیر نمونه‌های گوناگون رشته‌های ۱۳ بندی پدید آمده از گونه‌های چهارگانه‌ی یکمین ۴ بندی‌ها را که در صورت موافقت با تعمیم جابه‌جایی همه

چهارم آغازها

_ _ _ U U _ _ _ U U _ _ _ U U _
 _ _ _ U U _ _ _ U U _ _ _ U U _
 _ _ _ U U _ _ _ U U _ _ _ U U _
 _ _ _ U U _ _ _ U U _ _ _ U U _

ریسه‌هایی که در چهارم آغازها نمی‌گنجد:

_ _ _ U U _ _ _ U U _ _ _ U U _

پس از بررسی نمونه‌ها به آسانی می‌توان نتیجه گرفت که رشته‌های به دست آمده از تکرار گونه‌های سوم آغاز و چهارم آغاز یکمین ۴ بندی هاریسه‌پذیرترین رشته‌های نظم‌اند.

سخن منظوم و زبان معیار

برخی از پژوهشگران در جست‌وجوی زبان معیار مربوط به دوران‌های گذشته، یا برای یافت ویژگی‌های دستوری زبان فارسی در این دوران‌ها، به آثار منظوم رو می‌آورند.

به علت وجود محدودیت‌هایی که دیدیم در سخن موزون است، به هیچ رو نمی‌توان همه‌ی ویژگی‌های زبان را در سخن منظوم بازشناخت، پس سخن منشور تنها عرصه‌ای است که ممکن است همه‌ی این ویژگی‌ها در آن حضور داشته باشند.

تناسب وزن با موضوع

ممکن است کسانی باشند که معیار واژه‌پذیری را برای انتخاب وزن کافی ندانند و مدعی شوند که «هر موضوعی وزن ویژه‌ی خود را می‌طلبد و شاعر راستین همواره وزن و محتوا را هم‌زمان و با هم درمی‌یابد.»



این سخن به این دو دلیل بی پایه است:

اولاً هیچ وزنی نیست که فقط به کار یک محتوای به خصوص بخورد. مثلاً وزن معروف به «بحر متقارب» که همان رشته $U - - U - - U - - U$ باشد، چون وزن شاهنامه فردوسی و گرشاسب نامه اسدی طوسی و چند اثر پهلوانی رده‌ی سوم است به «وزن رزمی» مشهور شده و عده‌ای تصور کرده‌اند که این وزن گویا به درد تغزل و موعظه و نیایش و موضوع‌های دیگر غیر رزمی نمی‌خورد.

برای دریافتن نادرستی این تصور کافی است که از شاهنامه و بوستان و ساقی‌نامه و یک غزل حافظ — که همه در همین رشته سروده شده‌اند و کسی هم تاکنون وزن هیچ کدام را با محتوای آنها ناساز نیافته است — هر کدام یک بیت انتخاب کنیم و با هم بسنجیم. اگر بی‌پروای استناد به گفته‌ی گذشتگان خود دست به تجربه بزنیم و این چهار بیت را به چند شعرخوان معاصر نشان دهیم، خواهیم دید که خوانندگان آشنا با «حال و هوا»ی این آثار، حتی اگر یک بیت از هیچ کدام را از بر ندانند، در نخستین نگاه می‌توانند صاحب هر کدام را نام ببرند:

به تابوتی از چوب تاکام کنید

به راه خرابات خاکام کنید

ز کوی مغان رخ مگردان که آنجا

فروشدن مفتاح مشکل گشایی

یکی خشکسالی شد اندر دمشق

که یاران فراموش کردند عشق

چپ و راست گردان و پیچان و عنان

ابا نیزه و آب داده سنان

دلیل این بازشناسی آسان آن است که ویژگی هرکدام از این آثار در لحن بیان و نوع واژگان و فضای حاکم بر آنها و سابقه‌ی ذهنی است که خواننده از هرکدام دارد. در نتیجه، هنگام خواندن هرکدام لحن ویژه‌ای را اختیار می‌کند که متناسب با موضوع اثر است.

ثانیاً، آنچه معمولاً شاعران و نظم‌بندان از آن به عنوان دریافت یا گزینش خودبه‌خودی و الهامی وزن یاد می‌کنند، در واقع همان وزن نخستین مصراع است که خودبه‌خود از درون نخستین واژه‌هایی که به ذهن شاعر می‌رسد برمی‌خیزد و او را تا آخر کار پابند خود نگاه می‌دارد. به سخن دیگر، آزادی نظم‌بند به مجرد برگزیدن وزن نخستین مصراع از میان می‌رود و او مجبور است تا پایان کار خود در محدوده‌ی تنگ وزنی که گزینش آن فقط در مورد نخستین مصراع طبیعی و آزادانه بوده باقی بماند.

ثالثاً، در محدوده‌ی یک اثر مفصل هم موضوع‌های گوناگون در حال‌وهوای جوراجور طرح می‌شود. مثلاً در *شاهنامه* هرکدام از داستان‌های مربوط به بیژن و سیاوش و سهراب را که مرور کنیم، در بخش‌های مختلف هرکدام علاوه بر پیشامدهای رزمی ماجراهای عشقی و دسیسه‌کاری و اندرزگویی و گونه‌های دیگر سخن غیررزمی فراوان می‌یابیم.

ما به داستان سیاوش می‌پردازیم؛ چون در فرهنگ ایرانی نام سیاوش همراه با مفهوم‌های سوگ و سوگواری به ذهن می‌آید. هر خواننده‌ای که این داستان را می‌خواند، از آغاز غمی در دل و بغضی در گلو احساس می‌کند. حتی آنجا که سخن از عشق و کام و زایش مانند اینها در میان است، لحن خواننده‌ی



ابیات فردوسی گرفته و غمگین باقی می ماند، تا جایی که هنگام وقوع فاجعه‌ی کشتن سیاوش که به غمخواری و همراه با اهانت بسیار صورت می گیرد، خواننده سراپا غم است و هنگام خواندن نمی تواند آهنگ صدا را بلند کند. داستان در میان نوحه و زاری بزرگان و پهلوانان و مردمان پیش می رود و دم به دم بر غم خواننده افزوده می شود و اگر داستان را با صدای بلند می خواند، صداش هم چنان غم گرفته و خفه باقی می ماند.

اما آنجا که رستم پس از ناله و زاری آغازین در خیال نقشه‌ی انتقام می کشد، صدای خواننده نیز کم کم اوج می گیرد.

...که تا کینه‌ی شاه باز آورم تن دشمنان زیر کاز آورم
 کله خود و شمشیر جام من است به بازو خم خام دام من است
 نه توران بمانم نه افراسیاب ز خون شهر توران کنم رود آب
 مگر کین آن شهریار جوان بخوام از آن ترک تیره روان
 سخن که به اینجا می رسد، صدای خواننده که نماینده‌ی خشم متراکم او است، اوج می گیرد و با مشت گره کرده تک تک واژه‌های دو بیت بعدی را که حتی خود رستم هم زیر لب گفته، فریادکنان چون گرز بر فرق افراسیاب خیالی می کوبد.

چو فردا برآید بلند آفتاب من و گرز و میدان افراسیاب
 چنانش بکوبم به گرز گران که فولاد کوبند آهنگران
 بیهوده نیست که بسیاری از فارسی زبانان این دو بیت را والاترین نمونه سخن رزمی می شمارند و از برشان دارند. تضاد میان آن حالت ضعیف و سوگواری و این امید به انتقام باعث شده است این دو بیت جلوه‌ای ویژه داشته باشد، وگرنه نمونه‌های رزم آوارانه‌تر از این در شاهنامه کم نیست.

برای آنکه روشن شود که تنها فراوانی واژه‌های رزمی هم برای رزمی از کار درآمدن نظم کافی نیست، شکایت فردوسی را از پیری که در میانه‌ی داستان کیخسرو آمده است نقل می‌کنیم. می‌بینیم که با وجود فراوانی واژه‌های مانند تیغ و عنان و لشکر و دشمن و سنان و نوند و مانند آنها، در ابیات چندان اثری از حال و هوای رزمی نمی‌توان یافت:

کسی را که سالش به دو سی رسید	امید از جهانش ببايد برید
چو آمد به نزدیک سر تیغ شصت	مده می که از سال شد مرد مست
به جای عنان ام عصا داد سال	پراکنده شد مال و برگشت حال
همان دیده‌بان بر سر کوهسار	نبیند همی لشکر بی‌شمار
کشیدن ز دشمن نداند عنان	اگر پیش مژگانش آید سنان
پر از برف شد کوهسار سیاه	همی لشکر از شاه بیند گناه
گراینده دو تیزپای نوند	همان شصت بدخواه کردش به بند
سراینده زآواز برگشت سیر	هم‌اش لحن بلبل هم‌آواری شیر
دریغ آن گل و مشک و خوشاب سی	همان تیغ برنده‌ی پارسی
نگردد همی گرد نسرين تذرو	گل نارون خواهد و شاخ سرو
چو برداشتم جام پنجاه و هشت	نگیرم به جز یاد تابوت و دشت

در واقع، وزن ظرفی است مانند زبان که توان پذیرفتن و بیان هر مفهومی را دارد. بدیهی است که خوبی و بدی سخن بیان شده در هر زبان به توانایی و تسلط و ذوق آفرینندگی سخن‌ور بستگی دارد نه ویژگی ثابت و تغییرناپذیر زبان.

همه می‌دانند که در زبان‌های آلمانی و روسی که نزد عوام به زمختی و دوری از ظرافت شهرت یافته‌اند لطیف‌ترین آثار تغزلی و عاشقانه وجود دارد و در زبان‌هایی مانند فرانسوی و ایتالیایی هم که به نرمی و لطافت شهره‌اند، آثار رزمی و حماسی بسیار خلق شده است.



همان گونه که ویژگی‌های فیزیکی هیچ زبانی با محتوای سخنی که در آن گفته می‌شود در تناقض قرار نمی‌گیرد وزن هم به‌خودی‌خود با هیچ موضوعی ناسازگار نیست.

به سخن دیگر، با هر وزنی می‌توان هر محتوایی را بیان کرد، به شرط آنکه نظم‌بند بتواند با استفاده از لحن بیان واژه‌های مناسب، فضایی درخور محتوای نظم خویش بیافریند.

نمونه یک تنگنا

کمر غزل‌سرایی است که پیش از آغاز نوشتن بداند که تا آخر غزل چه خواهد گفت. برای مطالعه‌ی این موضوع یکی از غزل‌های معروف حافظ را برمی‌گزینیم که «مطلع» یا بیت نخستینش چنین است:

آیا شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است

یارب این تأثیر دولت از کدامین کوب است

می‌توان حدس زد که حافظ در حال‌وهوا یا هنگام یادآوری خلوت انسی که مطلوب او بوده است این را به طور طبیعی زمزمه کرده، اما به مجرد نوشتن این بیت به دو تنگنا دچار شده: یکی رشته بی‌انعطاف _ _ _ _ _ و _ _ _ _ _ و دیگری قافیه و ردیف «_ ب است».

لزوم رعایت قافیه شاعر را مجبور می‌کند که سخنش را در ارتباط با واژه‌هایی بگوید که باید در موضع قافیه نشانده شود. به سخن دیگر، تنها واژه‌هایی را می‌تواند به کار ببرد که در جمله‌های مختوم به «_ ب است» می‌گنجند. چنان که خواهیم دید این تنگنایی بسیار دشوار است.

از میان تمام واژه‌هایی که در فرهنگ معین است، فقط واژه‌های زیر را می‌توان به عنوان قافیه این غزل به کار برد.

تب، مکتب، مُحَجَّب، معجب، موجَّب، حب، صاحب، مرحب، دب، محدب، زب، مستعذب، رب، مضرِب، مشرب، مُعْرَب، مستعرب، مستغرب، عقرب، معقرب، گورب، مَهْرِب، زبْزب، سب، کرسَب، مَکْسَب، شب، صَب، مُخْصَب، منصب، ضَب، قُرْطَب، ظب، مَتَعَب، مَشْعَب، مَصْعَب، مَلْعَب، مِلْعَب، غبغب، قَب، مِثْقَب، چلقَب، قِیْقَب، مرکب، کوکب، گب، لب، قالب، کالَب، محلَب، مخلَب، مَطْلَب، ثعلب، لولَب، زرنَب، کرنَب، غسنَب، مقنَب، قُنَب، قِنَب، مذهب، غیْهَب.

واژه‌هایی را که حافظ از این میان برگزیده و برای هرکدام بیت‌ی سروده در دنباله‌ی غزل او می‌بینید.

تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد	هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
کشته‌ی چاه زنخدان توام که از هر طرف	صد هزارش گردن جان زیر طوق غبغب است
شهسوار من که مه آینه‌دار روی او است	تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است
تاب خوی بر عارضش بین که آفاب گرم‌رو	در هوای آن عرق تا هست هر روزش تب است
من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می	زاهدان، معذور داریم که اینم مذهب است
آن که ناوک بر دل من زیرچشمی می‌زند	قوت جان حافظاش در خنده‌ی زیر لب است
آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد	زاغ کلک من به نام ایزد چه عالی مشرب است!

برای آنکه تنگنای قافیه به‌خوبی احساس شود، تصور کنید این غزل از خود

شما است و حالا میل دارید چند بیت دیگر بر آن بیافزایید، چه باید بکنید؟

شما کارتان آسان است؛ چون بر خلاف حافظ، به لطف کامپیوتر، فهرست

همه‌ی واژه‌هایی را که می‌توانید برای قافیه غزل‌تان برگزینید در اختیار دارید.

ببینید کدام‌شان به درد غزل می‌خورد؟



مکتب و مضرب و عقرب و منصب و احتمالاً صاحب (اگر تلفظ فتحه را برای ح بیسندید) و گورب (چون همان جوراب است) و احتمالاً دیگر هیچ. ادامه‌ی غزل چیزی نخواهد بود جز ساختن شش جمله‌ی دیگر که به ترتیب به عبارت‌های «... مکتب است» و «... مضرب است» و «... عقرب است» و «... منصب است» و «... صاحب است» و «... گورب است» پایان یابد.

پس باید میان حال‌وهوای غزل و واژه‌های مکتب و مضرب و عقرب و منصب و صاحب و گورب دنبال تداومی بگردید. گیرم که جمله‌هایی زیبا و موزون و متناسب با این غزل ساختید و غزل‌تان کامل شد، آیا می‌توانید ادعا کنید آنچه را که گفته‌اید آزادانه برگزیده‌اید؟ به سخن دیگر، اگر مفهوم‌هایی صد بار متناسب‌تر و زیباتر در ذهن می‌داشتید، اما نمی‌توانستید میان آنها و این شش واژه‌ی تحمیلی ارتباطی پیدا کنید، چه احساسی می‌کردید؟

این یعنی آنکه به محض سروده شدن مطلع غزل مسیر موضوعی آن به صورت یک باریکه‌ی تنگ غیر قابل انحراف و منحصر به فرد تعیین می‌شود و ذوق و احساس شاعر چاره‌ای جز گذشتن از آن ندارد، البته با جولان‌های محدودی که با خلاقیت او متناسب است.

محدود بودن مسیر کمی امکان جولان احساس باعث می‌شود که تعداد بسیار محدودی غزل اصیل در این وزن و قافیه ممکن باشد. تا آنجا که اگر غزل‌های دیگری در همین وزن و قافیه سروده شود، به ناچار بخش‌هایی از آن شبیه این غزل از کار درخواهد آمد. بدیهی است هرچه تعداد این گونه غزل‌ها زیادتر باشد، امکان این تشابه بیشتر می‌شود. تا کم‌کم کار به جایی می‌رسد که در یک غزل تازه مصراع یا بیتی دیده می‌شود که از لحاظ مفهوم یا جمله‌بندی همانند مصراع یا بیت یکی از غزل‌های پیشین است.

در صورتی که صاحب غزل اخیر از وجود غزل پیشین بی‌خبر بوده باشد، این پیشامد را «توارد» می‌گویند که البته اگر دو تنگنای وزن و قافیه از میان برخیزد، احتمال وقوعش بسیار اندک می‌شود.

بی‌هیچ پژوهشی می‌توان گفت که اگر پیش از حافظ چند غزل سرای متوسط در این وزن و قافیه چیزی سروده باشند، به احتمال بسیار زیاد بخشی از مفهوم‌های غزل ایشان در کار حافظ تکرار شده است.

حالا تکلیف انبوه نظم‌هایی که در هر وزن و قافیه پس از سروده‌ی نخستین پیشروان بسته می‌شود، چیست؟ اگر کسی اینها را تکراری از مکررات ملال‌آور بنامد ناصواب گفته است؟

۲. وزن‌های تازه

وزن بی‌نظم

پیش‌تر گفتیم که تکرار منظم هر کدام از ویژگی‌های آوایی سخن را می‌توان نوعی وزن به شمار آورد. در اینجا می‌خواهیم ببینیم که اگر رشته‌ای از کمیت‌های سخن را که تکرار منظم هیچ‌کدام از ریشه‌ها در آن قابل تشخیص نیست، مبنای نظم‌بندی قرار دهیم متنی که به دست می‌آید چه خواهد بود.

باز هم مثل گذشته برای آنکه ضمن این کندوکاو اگر اظهار نظری می‌کنیم به کسی برنخورد، خود نمونه‌ای می‌بندیم و چند و چونش را می‌سنجیم. ضمناً دوباره یادآوری می‌کنیم که قرار نیست این نمونه هم مثل نمونه‌های گذشته، جز تطابق کامل بر الگوی وزنی که برایش انتخاب شده است هیچ ارزش و خاصیت دیگری هم داشته باشد.

به وجود می‌آید. به سخن دیگر، گوش در اثر تکرار این رشته را به جای یک ریسه تکرارشونده‌ی ۱۲ بندی خواهد گرفت.

یافتن رشته‌های بی‌نظم

سیمین بهبهانی که مبتکر پرآوازه‌ی این گونه وزن‌ها در شعر معاصر است، در مصاحبه‌ای با مجله «دنیای سخن» (شماره ۳۹) روش یافتن رشته‌های وزن را چنین توضیح داده است:

... با همه‌ی توفیق نسبی در میان پاره‌ای مسائل روز، دانسته بودم که باز خیلی حرف‌هاست که در آن قالب مألوف نمی‌توان زد. وسوسه‌ای گریبانم را گرفته بود که رهایم نمی‌کرد. به فکر افتادم که اندیشیدن به ضرب‌آهنگ‌های قدیم و اصلاً اندیشیدن به وزن را از سر بیرون کنم. زیرا وزن خواه‌ناخواه عوامل و عوارض خود را بر من تحمیل می‌کرد (بسیاری از شاعران تثبیت شده که وزن را رها کرده‌اند، احتمالاً گرفتار همین مشکل بوده‌اند). آن‌گاه اندیشه را بی‌وزن به ذهن می‌آوردم. اگر جمله دراز می‌شد، فقط پاره‌ای از آن را به خاطر می‌سپردم. گاه با زمزمه و گاه با تقطیع ذهنی، پاره‌های آن را مشخص می‌کردم و آن‌گاه بقیه‌ی جمله یا جمله‌ی بعدی را در پاره‌های عیناً مساوی پاره‌ی قبلی قرار می‌دادم. تکرار ضرب‌آهنگ‌های این دو پاره و پاره‌های بعدی، وزن تازه‌ای می‌آفرید که سابقه نداشت و با خود کلام و به تناسب آن زاییده می‌شد و در این فضای تازه، کسی که باید نظام لغوی جدید را نشان می‌کرد و با مضامینی از هر دست وفق می‌داد، من بودم، نه روند انعطاف‌ناپذیر و تثبیت‌شده‌ی گذشتگان.



ما هم برای بستن نمونه مورد بحث مان از روشی شبیه همین استفاده کردیم و دیدیم که حاصل کار نوعی توازی در سخن است که در مطلوب‌ترین حالتش به چیزی شبیه وزن خطابی با خسروانی منجر می‌شود، منتها بدون آن آزادی‌ها در استفاده از ویژگی‌های زبان.

واژه‌پذیری وزن‌های تازه

اگر امکان گنجیدن ریشه‌های گوناگون در رشته بی‌نظم $U-U-U-U-U-U-U-U$ را بررسی کنیم، خواهیم دید که بیشتر واژه‌هایی که گفتیم اجازه‌ی ورود به *شاهنامه* و *گلستان* و *مثنوی* و *خسرو و شیرین* را ندارند، در این رشته می‌گنجند. دلیل این امر آن است که در اینجا رشته بی‌نظم با دقت برگزیده شده است. اگر رشته دیگری مانند $U-U-U-U-U-U-U-U-U-U$ را که از ریشه‌های آخر ۲ و ۳ و ۴ بندی درست شده انتخاب می‌کردیم، باز هم همه‌ی آن واژه‌ها غیر قبل استفاده می‌ماندند. پس می‌توان نتیجه گرفت که رشته‌های بی‌نظم در صورتی مشکل واژه‌پذیری را کاهش می‌دهند که در گزینش ساختارشان توجه ویژه به کار رفته باشد.

عامل احساس وزن

علاوه بر ریشه تلقی شدن رشته بی‌نظم عامل دیگری هم در موزون جلوه کردن این گونه رشته‌ها وجود دارد که ضمن یک تجربه به بررسی آن می‌پردازیم. جمله‌ای از همان مصاحبه‌ی خانم بهبهانی را مایه‌ی کار قرار می‌دهیم:

شعر باید مثل سیل سرازیر شود و راه خودش را باز کند.

برابر دستورالعمل شاعر، پاره‌ی نخستین این جمله را برمی‌گزینیم و کمیتش را به عنوان رشته تازه‌ای اختیار می‌کنیم و دنباله‌ی مطلب را برابر با آن می‌بندیم:

—U—U—U—U—U—U—

شعر باید مثل سیل سرازیر شود راه خود را باز کرده به مقصد برسد در این نمونه، هیچ واژه‌ای بنا به ضرورت وزن و طبق روش معمول در نظم‌بندی کوتاه نشده است. مثلاً «راه» به «ره» تبدیل نشده و ترتیب نحوی واژه‌ها هم تغییر نکرده است. اگر بتوانیم تا صد بیت دیگر هم این روش را ادامه دهیم، یعنی اگر بر خلاف روش معمول در نظم‌بندی هیچ‌گاه راه و گاه و که و از و اگر را به ره و گه و ک و ز و ار تبدیل نکنیم و ترتیب نحوی جمله‌ها را هم به هم نزنیم، احساس وزن منحصر خواهد بود به همان که گفتیم در اثر تکرار رشته بی‌نظم پیش می‌آید. اگرچه در رشته مورد بحث ما ریشه —U—U— دوباره تکرار شده، یعنی رشته‌ای که روی آن کار می‌کنیم کاملاً هم بی‌نظم نیست. اما اگر «به ضرورت وزن» واژه‌های جمله را کوتاه کنیم و ترتیب نحوی آنها را به هم نزنیم، حاصل کار فضای سخن منظوم را تداعی می‌کند و همین تداعی است که ممکن است به جای وزن گرفته شود.

به مصراع دوم نمونه زیر توجه کنید:

شعر باید مثل سیل سرازیر باشد ره کند خود باز، نرم و سبک پیش رود می‌بینیم که دو جمله «راه خود را باز کرده به مقصد برسد» و «ره کند خود باز، نرم و سبک پیش رود» از لحاظ کمیت هجاها هیچ تفاوتی با هم ندارند، اما



وجود برخی از ویژگی‌های سخن منظوم در جمله‌ی دوم باعث می‌شود که این جمله موزون‌تر از جمله‌ی نخست جلوه کند.

بی‌نظم خوش‌آهنگ‌تر

بار دیگر همان جمله‌ی تجربی را پس از افزودن یک هجا بررسی می‌کنیم.

- U U - - U U - - - U -

شعر باید مثل سیلاب سرازیر شود

شبه وزنی که در اینجا، بی‌نیاز به تکرار چند باره‌ی جمله، احساس می‌شود ناشی از آن است که غیر از پنج بند آغازین آن بقیه‌ی رشته، یعنی بخش - U U - - U U - - رشته‌ای است از نخستین ۴ بندی‌ها.

با کمی دقت متوجه می‌شویم که این رشته را می‌توان یک رشته ۱۵ بندی یکم آغاز از نخستین ۴ بندی‌ها به شمار آورد که یکمین و پنجمین بند آن از نیم‌دانه به دانه تبدیل شده است. این‌طور:

۴: ۱, ۱, ۱۵ (۵ و ۱) - U U - - U U - - U - - U -

اگر این تجربه را روی یکی دو رشته دیگر هم تکرار کنیم، روشن خواهد شد که با انجام دادن اندک تغییری روی برخی از رشته‌های نظم می‌توان به رشته‌های تازه و بی‌نظمی دست یافت گوش آسان‌تر می‌پذیرد.

چنان‌که در نمونه‌های مربوط به ریشه‌های گوناگون دیدیم، بیشتر رشته‌هایی که سیمین بهبهانی به کار می‌برد برابر معیارهای این کتاب موزون‌اند، اما شمار اندکی هم هستند که با اعمال تغییر در رشته‌های نظم شکل گرفته‌اند، مانند:

۸: ۵, ۵, ۹ (۱) - U - - U U - - U - - U -

بانگ بنفش یکی تندر

در خواب آبی ما بشکن

۵:۱,۴,۱۰(۱) - ۰ ۰ - ۰ ۰ - ۰ ۰ - ۰

من جرم زمین شکافته‌ام

ز آن سوی سپهر سرزده‌ام

۲:۱,۱,۱۶ (۱ و ۱۵) - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰

گفتی به سرزمین نینوا نماز خواهی کرد

گفتم قضای آن به شهر خویش باز خواهی کرد

درهم آمیزی

در کار خانم بهبهانی گاهی رشته‌های نامتساوی نیز دیده می‌شود که مستزادگونه به هم پیوسته‌اند.

۸:۵,۳,۱۱ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰

این شاخه‌های خشک زمستانی،

۸:۵,۳,۶ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰

این دست‌های سرد

ای دوست، جز تجسم عریانی

سویات چه هدیه کرد؟

۴:۲,۳,۸ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰

ای کوه، ای بند ضحاک،

۴:۱,۳,۶ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰ - ۰

آیا به یادت هست



ز آن چیره‌دستان چالاک

چرمین علم در دست؟

اما پدیده‌ی بسیار جالبی که در برخی از شعرهای سیمین بهبهانی وجود دارد، درهم‌آمیختن پاره‌های نامتساوی غیر هم‌آغاز از یک رشته نظم است. مانند:

۸:۵,۳,۹ - - - - -

نیلوفری چو حلقه‌ی دود،

۸:۵,۷,۵ - - - - -

کبود کبود؛

آوازی از کرانه‌ی رود

- صدای که بود؟

آوازی از نهایت خواب

که: خیز! که: خیز!

در اینجا از پنجمین ۸ بندی‌ها دو رشته غیر هم‌آغاز نامتساوی را برگرفته و درهم‌آمیخته است.

باوجود این همه وزن چرا وزن عروض نیاز به وزن‌های جدید دارد؟ پاسخ این سؤال شاید این باشد که وزن‌های موجود عروض برای ابراز طبع شاعران پاسخ‌گو نیست و شاعران برای بیان احساس و عواطف خود نیاز به وزن‌های تازه دارند. با وجود متفاوت بودن طبع شاعران؛ بنابراین، برای اغنای شاعران نیاز به بی‌نهایت وزن است و به‌خاطر سپردن وزن‌های قدیم خود یک مشکل اساسی است که وزن‌های دیگر نیز بر آن اضافه شوند دیگر چه می‌شود. اگر واقعاً نیاز به وزن‌های جدید و جدیدتر است، تنها چاره کار این است که کلمه وزن عروض

را فراموش کنیم و آزادی مطلق به شاعران داده شود که به هر وزنی که دوست دارند بدون در نظر گرفتن قواعد عروض شعر خود را بگویند و ما چه بخواهیم و چه نخواهیم وزن عروض به این سمت در حال حرکت است و کسی هم نمی‌تواند مانع این حرکت شود. نتیجه این حرکت در آینده این است که وزن عروض ارزش خودش را از دست خواهد داد و در نهایت وزن بی‌شمار عروض ایجاد خواهد شد که شعر عروض را به شعر آزاد تبدیل خواهد کرد.

اگر بخواهیم در مورد مشکلات وزن عروض نظر دیگر استادان را در این کتاب بیان کنیم، از حوصله خوانندگان خارج است و برای علاقه‌مندان به بررسی مشکلات وزن عروض نگارنده توصیه می‌کند به کتاب‌های استادانی که در این فصل و در این کتاب ذکر شد یا ذکر نشده مراجعه کنند. در آخر، نگارنده می‌خواهد یک مشکل عملی وزن شعر را برای ختم کلام بیان کند.

شبکه آموزش صدا و سیمای ایران یک برنامه مسابقه شعر به نام چکامه دارد که توسط استاد دکتر اسماعیل آذری و خانم صادقی اجرا می‌شود. جالب است در این برنامه معمولاً علاقه‌مندان شعر و حافظان شعر شرکت می‌کنند و هنگام برگزاری مسابقه خانم صادقی به اکثر شرکت‌کنندگان در مورد صحیح نخواندن شعر تذکر می‌دهد. تذکر ایشان از نظر وزن عروض و تقطیع درست است و شعری که بر وزن عروض نوشته شده است، باید موقع خواندن دقت شود و طبق وزن شعر خوانده شود نه طبق نوشته. به نظر شما افراد عادی می‌توانند بدون غلط شعر وزن عروض را بخوانند؟

نکته‌ی آخر اینکه در هر جایی سخن از آهنگی بودن وزن عروض است و با توضیحاتی که از استادان ذکر شد، آهنگین بودن اکثر اشعار عروض را زیر سؤال



می‌برد و برای ختم کلام سه مشکل متفاوت وزن عروض را نام می‌بریم و موضوع را تمام می‌کنیم.

انواع وزن عروض

وزن عروض به شکل متفاوت به وجود می‌آید:

۱. متحدالارکان مانند: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

۲. متفاوت‌الارکان مانند: فعلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۳. مختلف‌الارکان مانند: مفعولُ فاعلاتن مفاعیل فاعلن

علت آهنگین بودن وزن عروض بلندی و کوتاهی هجاها است و زمانی شعر وزن عروض آهنگین است که هجاهای بلند و کوتاه بر اساس یک نظم دقیق باشند. تکرار مدام این وزن موجب آهنگین کردن وزن عروض می‌شود. اگر بخواهیم مثال بزنیم، اشعاری که بر وزن متحدالارکان سروده شده است؛ چون هجاهای بلند و کوتاه مرتب برای چندین بار تکرار شده‌اند، وزن را آهنگین می‌کند. ولی در مورد اشعار متفاوت‌الارکان آهنگین بودن شعر نسبت به متحدالارکان کمتر به چشم می‌خورد. در مورد مختلف‌الارکان اگر بگوییم شعر آهنگین است، باید قبول کنیم که در یک مصرع هیچ آهنگی وجود ندارند و اگر بخواهیم شعر را صاحب آهنگ بکنیم، باید بگوییم مصراع‌ها با هم هم‌آهنگ هستند و در خود مصراع هیچ آهنگی وجود ندارد.

پس نتیجه می‌گیریم که اگر بخواهیم شعر ما آهنگین باشد و بلندی و کوتاهی هجاها در شعر مشهود باشد، چاره‌ای نیست که فقط از اوزان متحدالارکان استفاده کنیم و اوزان دیگر پاسخ‌گوی کافی بودن آهنگین بودن شعر نخواهد بود. اگر شاعری بخواهد در وزن متفاوت‌الارکان یا مختلف‌الارکان

شعر بگوید، به نظر نگارنده به این نوع شعرها باید اسم شبه عروض را بگذاریم؛ چون واقعیت این است که آهنگین بودن این گونه اشعار به مراتب کمتر است.

فصل نوزدهم: نتیجه سخن

آیا شعر بر وزن عروض بهتر، شیواتر و جذاب‌تر است یا بر وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای؟ جواب این سؤال راحت نیست و حتی می‌شود گفت جواب منطقی و معقولی نمی‌شود به سؤال داد.

ولی همان‌طور که در آخر این کتاب مشکلات وزن عروض از دیدگاه عروض‌دانان نامی بیان شد، در مورد وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای نیز مشکلاتی وجود دارد که در اینجا به چند مورد آن اشاره می‌شود.

در وزن عروض، امکان مرتب قرار گرفتن مصوت‌های بلند و کوتاه در بعضی از وزن‌های عروض وجود دارد. در وزن هجایی، این ترتیب به هیچ وجه مد نظر نیست. مورد دیگر اینکه بعضی کلمات که هجاهای زیادی دارند، در بعضی از وزن‌های هجایی که دوزاق یا میزان آن از تعداد هجای کمتری تشکیل شده است، نمی‌توان چنین کلماتی را در این گونه وزن‌ها به کار برد.

به فرض اگر وزن یک شعر ۳،۳،۳ باشد، کلماتی که بیشتر از چهار هجا باشند در این وزن و قالب هجایی نمی‌گنجند.

واقعیت این است که هر نوع قالب شعری، نکات مثبت و منفی خود را دارد. به نظر نگارنده سبک‌های وزن شعر همانند انگشتان دست است که هیچ کدام از نظر اندازه مثل هم نیستند و هر کدام به یک شکل است و کمبود هریک موجب کاهش کارایی دست می‌شود و از طرفی از زیبایی دست می‌کاهد. وقتی پنج انگشت در کنار هم باشند، می‌توانند هر کاری که دست توانایی آن را دارد، انجام دهد.

برنامه‌ای از تلویزیون کشور آذربایجان در مورد مقایسه وزن عروض با وزن هجایی وقفه‌ای تکیه‌ای پخش می‌شد. بعد از چندین ساعت بحث و بررسی نتیجه‌ی مناظرات دو طرف این شد که اگر شاعر بتواند شعرش را قوی، زیبا، آهنگین و بامعنی بگوید، هیچ فرقی نمی‌کند با کدام یک از این دو سبک بگوید. به نظر نگارنده بهره‌گرفتن از وزن‌های عروضی یا هجایی در شعر نیز بستگی به توانایی شاعر دارد. اگر شاعری ذوق و استعداد خوبی داشته باشد، می‌تواند در هریک از این دو سبک شعر بگوید. مانند استاد شه‌ریار که در هر دو سبک توانست شعرهای زیبا و به‌یادماندنی به جا بگذارد. در وزن هجایی، شاهکار ادبی «حیدر بابا» و در وزن عروضی دیوان سه جلدی از خودش به یادگار گذاشت.

خلاصه کلام

فرقی نمی‌کند به چه سبکی، به چه زبانی و به چه آهنگی شعر یا سخن بگوییم، مهم این است که حرف دل را زیر خاک نبریم و برای نسل‌های آینده به یادگار بگذاریم.

به امید دیدار دل‌ها روی کاغذ

منابع

زین‌العابدین باباپوری اصل (تبریز)، تورکجه شعرین هجا وزنی، تهران، ۱۳۷۱.

بی جن خان، محمود (۱۳۸۹)، *واج‌شناسی نظریه بهینگی*، تهران.

روچ، پیتر (۱۳۸۴)، *آواشناسی و واج‌شناسی زبان انگلیسی*، تهران.

شهریار، محمدحسین (۱۳۶۲)، *برگزیده اشعار ترکی و فارسی*، تبریز.

طیب‌زاده، امید (۱۳۸۲)، *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی*، تهران.

فضیلت، محمود (۱۳۸۴)، *آهنگ شعر فارسی*، قم.

کابلی، ایرج (۱۳۷۶)، *وزن‌شناسی و عروض*، تهران.

کاظم خانلو، ناصر و اسماعیلی، زیبا (۱۳۸۹)، *مجموعه ادبیات فارسی*، تهران.

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

سایر آثار

دکتر بهروز ارژنگ پور (آذری)

- ۱- سیزده/ سری اول (مجموعه سیزده جلدی داستان های کوتاه - انتقادی اجتماعی)/ فارسی/ انگلیسی (گلچینی از سیزده جلد)
- ۲- نوید معجزه (داستانی تلفیقی از مراحل تولید مثل با مراتب سلوک عرفانی)/ فارسی/ انگلیسی
- ۳- ازدواج سفید (داستانی بلند پیرامون آسیب شناسی تغییر در سبک ازدواج جوانان طی پنجاه سال اخیر)
- ۴- افسانه شهردار (داستان تلفیقی از افسانه و سیاست)
- ۵- طویله (داستانی از تاریخ یکصدساله اخیر)
- ۶- زنگ تفریح زبان فارسی (نکاتی خواندنی در زمینه آموزش زبان و ادبیات فارسی)
- ۷- وزن شعر (اولین و تنها اثر در زمینه تدوین قواعد سرودن شعر همچون ایرانیان پیش از اسلام و پیش از وزن عروض، در قالب وزن هجایی، وقفه ای و تکیه ای)/ فارسی/ ترکی استانبولی
- ۸- عشق نامه دفاع مقدس/ جلد اول (توصیف عملیات کربلای پنج در قالب شعر هجایی، وقفه ای و تکیه ای -)
- ۹- عشق نامه دفاع مقدس/ جلد دوم (توصیف عملیات فتح المبین در قالب شعر هجایی، وقفه ای و تکیه ای)
- ۱۰- دهکده کودکان (مجموعه سیزده جلدی داستان های سریالی بر پایه علم روانشناسی در زمینه تربیت صحیح نوزادان و کودکان پیش از سیزده سال و مبتنی بر تحقیقات موسسه NHS بریتانیا)
- ۱۱- آذربایجان (مجموعه سیزده جلدی داستان بسیار بلند در زمینه تاریخ و فرهنگ آذربایجان)
- ۱۲- کردستان (مجموعه سیزده جلدی داستان بسیار بلند در زمینه تاریخ و فرهنگ کردستان)
- ۱۳- سیزده/ اصول شهروندی (مجموعه سیزده جلدی داستان های کوتاه - رفتارهای پسندیده و اصول شهروندی)
- ۱۴- سیزده/ فرهنگ راندگی (مجموعه سیزده جلدی داستان های کوتاه - رفتارهای پسندیده و قوانین راندگی)
- ۱۵- سیزده/ کلاهبرداری (مجموعه سیزده جلدی داستان های کوتاه - آگاهی های حقوقی برای پیشگیری از کلاهبرداری)
- ۱۶- سیزده/ طبیعت (مجموعه سیزده جلدی داستان های کوتاه - آگاهی های ضروری برای حفظ طبیعت و محیط زیست)

و ادامه دارد... انشاء...



شرکت خدمات مدیریتی روز آساره زندگی - حامی و سرمایه گذار فرهنگی

(انقلاب کار آفرینی در حوزه فرهنگ، ادبیات و دانش)

ایجاد ائتلاف‌های فرهنگی با سازمانها و انجمن‌های فرهنگی مختلف ملی و بین‌المللی جهت حرکت به سوی گفتمان جهانی «دهکده فرهنگی»
راهبری نخبگان، خبرگان و اقشار جامعه در راستای سرگذشت نویسی (ثبت موفقیتها و شکستها) و آگاهی کامل امتیاز اثر به مولف
سرعت، کیفیت و قیمت مناسب به همراه تضمین توزیع و فروش آثار
چتر حمایتی سبز ویژه مولفین کتاب اولی (۱۰٪ حق التالیف)
چتر حمایتی آبی ویژه مولفین بیش از ۵ عنوان کتاب (چاپ رایگان)
چتر حمایتی طلایی ویژه مولفین با بیش از ۱۰ عنوان کتاب (پرداخت فوری حق التالیف)
فروش آثار تا ۵۰٪ قیمت پشت جلد ویژه عموم
فروش آثار تا ۷۰٪ قیمت پشت جلد ویژه مولفین
مبتکر طرح سید کتاب خانواده (با پرداخت حق عضویت ناچیز، ماهانه درب منزل کتاب تحویل بگیرید..)

نمونه آثار و محصولات حمایتی راز (منتشر شده / بزودی منتشر می‌شود...):

علمی - آموزشی - دانشگاهی - تاریخی
آینده پژوهی در جنگ نرم و سخت (محمد مسعود بهمنی)
مدیریت پروژه‌های فضایی (کاظمی و صفرنواده)
دیباچه ای بر شناخت افکار عمومی (حبیب‌اله شاهرکنی)
دنیای طوطی‌های خاکستری (سعید دربندی)
کاربرد الگوریتم ژنتیک در معماری (سحر خدا بخشی)
عرصه عمومی شهری (محمد مویدی)
فضاهای عملکرد محور شهری (محمد مویدی)
تربیت کورش کبیر (اسداله ایرانشاهی)
مسئولیت کیفری انتقال امراض کشته و ایدز (یلدا ایرانشاهی)
آزمایشگاه‌های آب و فاضلاب (مصطفی حسینی)
تابلوه‌های برق شهری (عباس دستگاه)
ناباوری و نقش آن در اعتیاد (رضا احمدی)
زنگ بیداری (مسعود اسدی)
تبیل در تاریخ ایران (استاد عباس انزلی)
وزن شعر (دکتر بهروز ارژنگ پور)
تربیت کورش (تالیف: گزنون - ترجمه: اسدالله ایرانشاهی)
مجموعه مقالات (اسدالله ایرانشاهی)
قاعده وزر یا اصل شخصی بودن مجازاتها (مهدی براتی)

حقوق تجارت و بازرگانی (شیمیا قاسم زاده)
محاسبات کوانتومی (سعیه نوروزی)
رهنایتمندی شفلی / مطالعه ارتباط بین تعهد و حمایت سازمانی (جواد معلمی)
حقوق بین الملل در حفظ محیط زیست (مهدی موسوی)
قانون تجارت (مهدیه پازوکی)
طراحی الگوی برنامه ریزی استراتژیک (مریم مقدسی)
ادغام شرکت‌های تجاری (محمدرضا عباسی)
بحران آب در ایران و جهان (محمدسعود بهمنی)
مطالعه تطبیقی حقوق زوجین (مهدیه پازوکی)
کودشناسی و اصول تغذیه محصولات استراتژیک ایران (مریم جیحونی)
دایره المعارف فارسی پیشرو (محمدکریم جوهری)
معیار - خودآموز خط الرسم پارسی (محمدابراهیم پاکروان)
مدل های رنگ آمیزی (مریم حبیب نژاد)
ازمایشگاه آب و فاضلاب (مصطفی حسینی)
عدسی های گازی (مصطفی حسینی)
اروپای ۲۰۳۰ - آینده پژوهی ساختار اتحادیه اروپا (مهدی خانعلی زاده)
مذهبی، اعتقادی، سبک زندگی
تکنیک‌های زندگی سالم (حبیب‌اله خواص)
مکاتبات امیرالمومنین (ع) و معاویه (محمدرضا صفت‌جو)
روش ماندگاری زیبایی و نشاط در خانم‌ها (حبیب‌اله خواص)
مجموعه ۶۰ جلدی دانا شویم (عباس زبیدی)
زیبایی چهره و تناسب اندام (سیمین دخت ابراهیمی)
روانشناسی (اسدالله ایرانشاهی)
تاریخ و فرهنگ منظم ایران (اسدالله ایرانشاهی)
حجاب در اسلام (اسداله ایرانشاهی)
جوهر دین و جوهر زیارت (محمدسعود بهمنی)
طراحی و ایجاد مرکز معالعات و تحقیقات حقوقی (رویا حصاری اصل)
تربیت اجتماعی (مرحیه دهقانی)
شعر
تندیس رویا (معمومه کریمی)
شاعر نبود زهرا مومیوند
بیا قو باشییم (مرحیه اصل رزاق)
لیخند آفتاب (مریم رضاپور دزقولی)
پک آخر (ابوالفضل آردی آرائی)
درختان ایستاده می میرند (سپیده عالمی)
کاش می شد کسی باز بشوراندهمان (یلدا صالحی)
وقت گل دادن اطلسی‌ها (دکتر محمدصادق رئیسی)
پدرام چنین گفت (عزت‌اله زندی)
حس می‌کنم که زلزله در راهاست. (نسرین مرادیان)
تا کوچ پرستوها (گیتی دیاغی)
شوق وصال (علی اکبر پورسلطان)
جبین پوش راسته تنگ (ابوالفضل آردی آرائی)
اشک فراق (فرهاد حق‌دوست)

عاشقانه‌ها (فاطمه آریایی)
خطل‌خطی‌های تلخ (مهرنگام الدین بلوری)
دیوان اشعار (محمد جواد اخگری)
من هنوز زنده ام (کاملیا امیدوار)
حرف‌های گم شده در گور (امیر امیر خبیز)
یکصد ترانه وفا (اسدالله ایرانشاهی)
دشت معرفت (علی اکبر پورسلطان)
ساقی مستان (علی اکبر پورسلطان)
قبله جان (علی اکبر پورسلطان)
شهر بیدار (علی اکبر پورسلطان)
راز صبح (علی اکبر پورسلطان)
تمنای دل (رحنا حقی زاده)
انکسار (مرضیه خلغی)
کابوس (شاهین دزفولی)
ماه نو (پروین دادور)
نجوای عشق در دو جلد (اکرم درگاهی)
لبخند آفتاب (مریم رهنایور دزفولی)
دفاع مقدس
دانشنامه جنگ (دکتر بور بور)
کهنه‌سریاز (محمد بدایق)
دل‌نویسه
کوچه‌های دلم (زری مشفق)
خدای من (رقیه محمدی)
نامه ای به خدا (یوسف کریم‌خانی)
دعای کودکان شهرستان بوبین زهرا (یوسف کریم‌خانی)
قربیبون (فاطمه طاهری)
چکیده‌های دل (پروین دادور)
سرگذشت و خاطرات
نوستالژی (مرتضی فخری)
به سوی نور (فرح قربانی)
خاطرات هونیک (الیزابت آرمن)
ترسای ترسا (علی پورمحمی)
پدرم (سرگذشت ایرج قادری از زبان پسرش)
افسانه دو زندگی (افسانه شریف‌زندیه)
بی‌هوا از تو نوشتیم بانو (زهرا زمانان)
یوسف (یوسف کریم‌خانی)
دل‌شکسته (شهین زارعی)
مدارنگی‌های من و مریم (مهدی سرپازی)
ویلچری (محمد کریم جوهری)
دکتر الیزابت - ترجمه (سپیده اینتانلو)
خاطرات افسر تجسس در سه جلد (اسدالله ایرانشاهی)
ریسمان طلا (رایین اکبر خانزاده - نویسنده کوچکترین قرآن جهان)

رمان، مجموعه داستان	
نرگس (صدیقه کارگرزاده)	
تنگنا (علی ایمانی)	
دنیای بزرگ حسن جعفری)	
فصل نیلوفر (لیلا صابری منش)	
طلسم (محمد رمضانی)	
یار دبستانی هم (محمدجعفر لطفی)	
سرنوشت بهما درد هدیه کرد (سادنیک چم)	
ترجمان زندگی (مجموعه داستان - علی عدالت پژوه)	
قصه‌های دانیال (مجموعه داستان - دانیال اسماعیلی)	
شاید کمی دیوانه (مجموعه داستان - امیر امیرخیز)	
شکوفه‌های بادام (مجموعه داستان - سمیرا صغری)	
سهم عشق (گیتی دباغی)	
عرق سردی از جنس فرانکزیسیبو (امیر امیرخیز)	
نیمکت (مجموعه داستان - ساناز دباغ)	
وقتی گندم‌ها گل می‌کنند. (احمدرضا فرح دل)	
ولید (حمیدرضا انزوابی)	
زنگ تفریح زبان فارسی (دکتر بهروز ارژنگ پور)	
آسمان کیود (گیتی دباغی)	
مجموعه داستان (اکرم درگاهی)	
زندگی نکبتی و دیگر هیچ (اکرم درگاهی)	
راه بی پایان (مهدی راعی فرد)	
صبح سگی - مجموعه داستان (مهدی راعی فرد)	
من او را دوست داشتم ولی ... (زیحانه رفیعی)	
فیلمنامه و نمایشنامه	
بزرگ کردن اریزونا (فیلمنامه - مهران آربین)	
مهره‌های سوخته (فیلمنامه - محمدرضا نظافتی)	
هشت (نمایشنامه - فرهاد نقدعلی)	
دو نمایشنامه (نمایشنامه - فرهاد نقدعلی)	
برف در تابستان (فیلمنامه - شرکت راز)	
وبلاگ‌نویسه	
بامن عاشقی کن (شعله نوبری)	
باران (سپه‌یلا بری)	
نکته‌گویی و جملات برگزیده	
یادم باشه (آناهید حکیم‌زاده)	
درنگی در نهاد (علی عدالت پژوه)	
گلوژه‌ها (اسدالله ایرانشاهی)	
با ال علی (ع) (اسدالله ایرانشاهی)	
پندها (اسدالله ایرانشاهی)	
کاریکاتور / کاریکلماتور	
تلنگر (اسداله نصیری - ناصر)	
اعتیاد و آگاهی (ابوالفضل رحیمی)	

ناشران همکار در سطح کشور: طلیعه ظهور - کیکاوس - نواندیش - آرنا - کتاب اول - سبحان - سولار - کرمان - سیب کال - بیگی و ...



سخن مدیرعامل:

«ن وَالْعِلْمُ وَبِالْطَّرِيقِ»

دوست فرهیخته عزیزم
سلام خوبی؟ ... به هدیه بی نظیر دارم که فقط مال توئه!
نوشته هات رو برام بیار!
خاطرات، اشعار، دل نوشته‌ها، داستانها، تجارب، تحقیقات، دانش و ...
و هرچی که نوشتی ...
تا جاودانگی رو بهت هدیه کنم!
وقت تنگه ... نگران هیچی نباش ... خدا بزرگه
ولی قول بده بنویسی ...
و نوشته هاتو به دستم برسونی!
من ایمان دارم
هر انسانی می تونه یک کتاب ماندگار بنویسه
از سرگذشتش، تجربه هاش، آموخته هاش، دانشش و ...
دست کم از خودش و حاصل زندگیش
و جاودانه بشه ... پس
همت کن

بنویس

و جاودانه شو ...

مدیر عامل راز
مهندس پیمان اخوان توکلی

نشانی: تهران - میدان انقلاب - ابتدای کارگر شمالی - کوچه رستم - پلاک ۸ - طبقه ۳ - زنگ ۴

امور مشتریان: ۶۶۹۷۷۲۸۸

بازاریابی و توزیع: ۶۶۹۷۷۴۱۱

مدیرعامل: ۰۹۱۲۴۵۴۱۷۲۰

secretcosecret@gmail.com

www.secretco.ir,

www.secretbook.org

www.secretco.blogfa.com,

www.booksecret.blogfa.com