کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۲۱۳-۲۴۷

تحلیل و طبقه‌بندی وزنهایی که فقط هجای بلند دارند

مهدی کمالی*

چکیده

در زبان فارسی شعرهایی هست که صرفاً از هجای بلند ساخته شده‌است. این سروده‌ها دو نوع است: ۱. مصراع یا بیتی که به‌سبب اختیار تسکین، وزن تقطیعی آن به‌صورت رشته‌ای از هجاهای بلند درآمده‌است؛ درحالی‌که وزن اصلی آن را باید از بررسی بخشهای دیگر شعر دریافت. این وزنهای تقطیعی گونهٔ اختیاری وزنهایی دیگر است. در این شعرها، رکن‌بندی براساس وزن اصلی صورت می‌گیرد. اگر دو مصراع مختلف از این نوع که هریک گونهٔ اختیاری وزنی دیگر است، طولشان برابر باشد، مشخصهٔ آوایی که مایهٔ تمایز وزن این دو می‌شود تکیهٔ رکن است. محل این تکیه آخرین هجای بلند غیرپایانی رکن و ماهیت آن غیرزبانی است. ۲. شعرهایی که اصالتاً فقط از هجای بلند ساخته شده‌است. وزن این اشعار را نمی‌توان گونهٔ اختیاری وزنی دیگر دانست. موزون بودن این اشعار نتیجهٔ رکن‌بندی آنها براساس طول و مرز کلمات است؛ به‌گونه‌ای که معمولاً مرز رکن بر مرز کلمه منطبق است و با تغییر طول کلمات و رکن‌بندی، وزن آنها نیز تغییر می‌کند. مشخصهٔ آوایی که شناسایی ارکان را ممکن می‌کند، تأکید روی هجای اول هر رکن است. تأکید چند هجا را باهم متحد و از دیگر هجاها متمایز و تبدیل به یک رکن می‌کند و براساس تعداد هجاهای رکن، وزن تعیین می‌شود.

کلیدواژه‌ها: وزن شعر، وزن ایقاعی، تأکید موسیقایی، هجای بلند، اختیار تسکین

۱. مقدمه[۱]

در شعر فارسی و همچنین کتابهای عروض، اشعاری هست که تمام هجاهایشان بلند است و هیچ هجای کوتاهی در آنها وجود ندارد. علاوه بر این، در برخی کتب عروض به امکان وجود چنین اوزانی اشاره شده است، بی آن که مثالی برای آنها یاد شود. سؤال این است که

* استادیار گروه فرهنگ‌نویسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی mehdikamali1970@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۷/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۲/۱۵

آیا این اشعار و اوزان، ماهیتاً و به لحاظ عامل ایجاد وزن، با دیگر وزنهای شعر فارسی تفاوت دارد.

از عروض‌دانان معاصر، پرویز ناتل خانلری و تقی وحیدیان کامیار و ابوالحسن نجفی آرایی دربارهٔ وزن این نوع اشعار دارند که در ادامه آنها را نقل و بررسی می‌کنیم.

سخن خانلری در این باب کوتاه و به تبع بحث دربارهٔ نقش تکیه در وزن شعر فارسی است. او برای نشان دادن تأثیر تکیه در وزن، به اوزانی استناد می‌کند که تماماً از هجای بلند تشکیل شده است و دو بیت شعر را شاهد می‌آورد که به نظر او یکی باید به «فعلن فعلن ...» تقطیع شود و دیگری به «مفعولن مفعولن ...» و تفاوت این دو وزن را در این می‌داند که در اولی هر دو هجا یک تکیه دارد و در دومی هر سه هجا؛ زیرا هر رکن باید یک تکیه داشته باشد (۱۳۷۳ [چ اول ۱۳۳۷]: ۱۰۲) و نتیجه می‌گیرد که «شمارهٔ تکیه‌ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی تأثیر دارد». (همان: ۱۰۳) این نظر او را در ادامه، در بخش مربوط به نقش تکیه در وزن این نوع اشعار، ارزیابی خواهیم کرد.

وحیدیان در مقاله‌ای مستقل به نام «اوزان ایقاعی در شعر فارسی» (۱۳۶۳) به این وزنها پرداخته است. به نظر او این اوزان ماهیتاً با اوزان رایج شعر فارسی تفاوت دارد و اساساً نمی‌تواند امتدادی (کمّی) باشد؛ زیرا وزن امتدادی، بنا بر تعریف، نتیجهٔ ترتیب خاصی از هجاهایی با دو امتداد (کمیت) متفاوت، یعنی کوتاه و بلند، است. (۱۳۶۳: ۳۳۰) او تکیه‌ای بودن یا هجایی بودن این نوع وزن را نیز رد کرده است. (همان: ۳۳۱)

به نظر او این نوع وزن «ایقاعی» است. او تعریف اصطلاح موسیقایی ایقاع و انواع آن، یعنی موصّل و متفاضل، را از چند کتاب موسیقی قدیم نقل می‌کند و می‌نویسد: «در اوزان ایقاعی ... علاوه بر این‌که هجاها همه بلند است، زمان میان هجاها- یعنی تقسیم هجاها به- صورت متوالی همزمان یا دوتا دوتا یا سه‌تا سه‌تا— نیز نقش مهمی دارد؛ یعنی یک‌هجایی یا دوهجایی یا سه‌هجایی بودن پایه‌ها ... ابداً رابطه‌ای با تکیهٔ کلمات شعر ندارد.» (همان: ۳۳۶) «در وزن ایقاعی مساوی نبودن زمان میان نقره‌ها [ضربه‌ها] باعث تغییر وزن می‌شود.» (همان: ۳۳۳) «شاعران... برای نشان دادن فاصلهٔ زمانی هر چند هجا، به‌ناچار از عامل مکث در شعر استفاده کرده‌اند؛ مثلاً اگر می‌خواسته‌اند هجاهای وزن شعر به صورت سه‌تاسه‌تا جدا شود، کلمات وزن شعر را سه‌هجایی آورده‌اند تا بعد از هر کلمه بتوان مکث کرد یا کلمات را طوری آورده‌اند که پس از هر سه هجا مکث عادی باشد.» (همان: ۳۳۴) «در این‌گونه اوزان، تکیه کمترین تأثیری نمی‌تواند داشته باشد.» (همان: ۳۲۶)

استدلال وحیدیان برای کمّی و تکیه‌ای نبودن این اوزان درست بـه نظـر مـی‌رسـد؛ امـا نظرش دربارهٔ هجایی نبودن این وزن، به سبب برداشت غیردقیقش از وزن هجـایی،[۲] محـل تأمل است. همچنین تطبیقی که او بین اصطلاح موسیقایی ایقاع با وزن ایـن اشـعار برقـرار کرده است، خالی از اشکال نیست. ایقاع در موسیقی قدیم به معنی رعایت نظـم و تناسـب زمانی بین اصوات موسیقایی است (بینش ۱۳۸۰: ۶۹۷) و معادل اصطلاحات امـروزین وزن و ریتم است.[۳] تردیدی نیست که این اشعار وزن دارد؛ اما این اصطلاح و توصیف، ماهیـت وزن آنها و عامل موزونیت آن را به‌درستی تبیین نمی‌کند.

ایقاع، بنا بر کتب موسیقی قدیم، دو نوع است: مفصّل و موصّل. در نوع موصل زمان بین نقرات یکسان است؛ اما در ایقاع مفصل زمانهای بین نقرات مختلف است. هر دو نوع ایقاع خود انواعی دارد که براساس مقدار فاصلهٔ زمانی بین نقره‌ها (زخمه‌ها، ضـربه‌هـا) تعیـین و تعریف می‌شود؛ (بنگرید به حافظ مراغی ۱۳۷۰: ۲۵۳ و ۲۵۴) یعنی اندازهٔ (طول) زمان بین نقره‌ها متنوع و ممیز است؛[۴] درحالی‌که در اشعار موضوع بحـث، تنهـا یـک کمیـت زمـانی وجود دارد: هجای بلند، و چنان که بیان خواهد شد، بین هجاها نیز سکوت، یعنـی فاصـلهٔ زمانی معیّن و ثابتی، وجود ندارد؛ یعنی این کمیت زمانی ممیز و معتبر نیست.

دیگر عروضی معاصر، ابوالحسن نجفی، به‌طور ضمنی اشاره‌ای بـه ایـن نـوع اشـعار و اوزان کرده است. او در مقالهٔ «دربارهٔ طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی»[۵] (۱۳۵۹)، در نقد کـار الول–ساتن (Elwell-Sutton)، تقطیع او را از بیت زیر، که تماماً متشکل از هجای بلند است، نپذیرفته است. ساتن این بیت را، با فرض استفادهٔ شاعر از اختیار تسکین، بر وزن «مفـتعلن مفتعلن مفتعلن فع‌لن» دانسته و احتمال داده است که شعر در اصل، بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل» باشد:

سـرو اسـت آن یـا بـالا مـاه اسـت آن یـا روی
زلف است آن یا چوگان خال است آن یا گوی؟

و سپس نوشته است: «به نظر من دربارهٔ اصل وزن شعرهایی که تماماً از هجاهـای بلنـد تشکیل شده‌اند، هرگز نمی‌توان حکم قطعی کرد.» (نجفی ۱۳۹۴ الف: ۱۳۲)

در ارکان پیشنهادی نجفی (بنگرید به همان: ۱۶۴–۱۶۶) رکنی که تمامـاً از هجـای بلنـد تشکیل شده باشد وجود ندارد؛ اما علی اصغر قهرمانی، در کتاب *ارکان عروضی*، نقل می‌کند که نظر نجفی چنین بوده است که «دو رکن مفعولن و مفعولاتن هـم در ضـمن رکـن‌هـای

پیشنهادی ایشان قرار می‌گیرد، ولی تشخیص این رکن در شعر و درنتیجه رکن‌بندی شعر، از طریق مکث در پایان واژه صورت می‌پذیرد؛ زیرا با توجه به تعریفی که استاد نجفی از وزن شعر آورده، [«تکرار مقادیر متساوی و منفصل» (بنگرید به نجفی ۱۳۸۷: ۱۰۶)] در وزنهایی که فقط از هجاهای بلند تشکیل می‌شود، ما با مقادیر یکنواخت روبه‌رو هستیم که این مقادیر با انقطاع در پایان واژه احساس می‌شود و نه با تقطیع عروضی.» (قهرمانی ۱۳۸۹: ۵۲ و ۵۳)

برای نگارنده معلوم نیست که نجفی واقعاً تمام این اشعار را گونهٔ اختیاری و تسکین‌یافتهٔ وزن دیگر می‌دانسته است (قائل نشدن به رکنهای مستقل مفعولن و مفعولاتن مؤید این نظر است) یا قائل به آن بوده که عامل انفصال مقادیر متساوی، به‌جز اختلاف امتداد، درنگ یا مرز کلمه نیز می‌تواند باشد. به نظر می‌رسد حتی اگر نپذیریم که این عوامل نوعی وزن ایجاد می‌کنند و این الگوهای هجایی را گونهٔ اختیاری اوزان دیگر بدانیم، باز در این شعرها قاعدتاً مشخصه‌ای آوایی، جز امتداد، باید در انفصال مقادیر (ارکان) نقش داشته باشد؛ زیرا چنان‌که نجفی نیز گفته‌است، احساس وزن بدون انفصال مقادیر ممکن نیست. (بنگرید به نجفی ۱۳۸۷: ۱۰۶) در وزن کمّی، عامل انفصالِ مقادیر اختلاف امتداد هجاهاست. (همان: ۱۰۷) رشته‌ای از هجاهای بلند که چنین عاملیَ در آن وجود ندارد در صورتی موزون احساس می‌شود که به گروههای چندهجایی تقسیم شود و این گروه‌بندی (انفصال) جز با عاملی محسوس (شنیداری) ممکن نیست.

۲. ماهیت اوزان متشکل از هجای بلند

با توجه به آرای بررسی‌شده، به نظر می‌رسد اشعار و اوزانی را که صرفاً از هجای بلند تشکیل شده است، به لحاظ منشأ و ماهیت، به دو دسته بتوان تقسیم کرد که در ادامه آن دو را با شواهد و به‌تفصیل معرفی می‌کنیم.

۱.۲. گونهٔ فرعی و اختیاری اوزان دیگر، با اختیار تسکین

برخی از اشعاری که تماماً از هجای بلند ساخته شده است، مصراع یا بیت –یا سطری از شعر نیمایی– است که به سبب کاربرد اختیار تسکین (یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه متوالی)، هجاهای کوتاه آن، که متوالی بوده است، با هجای بلند جانشین شده و

درنتیجه، «وزن تقطیعی» آن به صورت رشته‌ای از هجاهای بلند درآمده است؛ در حالی که «وزن معیار» این شعرها چیزی دیگر است که آن را باید از بررسی قسمتهای دیگر آن شعر دریافت. وزن این شعرها در واقع متشکل از صرفاً هجای بلند نیست و این وزنهای تقطیعی گونهٔ اختیاری وزنهایی دیگر است. در این نوشته، برای اختصار، این اوزان را «تسکینی» می‌نامیم.

این حالت نظراً فقط در اشعاری امکان‌پذیر است که از ارکانی تشکیل یافته باشد که هجاهای کوتاه آنها کنار هم باشد؛ یعنی از میان ارکان پیشنهادی نجفی، (بنگرید به ۱۳۹۴ الف: ۱۶۴–۱۶۶) ارکان سه‌هجایی فعلن و فاعل، و چهارهجایی فعلاتن و مفتعلن و مستفعل، و پنج هجایی فعلییاتن و مفتعلاتن و مستفعلتن. اما در اوزان متشکل از فعلاتن (و احتمالاً فعلن و فعلییاتن)، ظاهراً امکان تسکین در رکن اول وجود ندارد؛ چون به گفتهٔ نجفی استفاده از این اختیار در آغاز مصراع ممکن نیست (۱۳۹۴ ب: ۳۰) و در نتیجه گونهٔ تسکینی وزن به رشته‌ای تماماً متشکل از هجای بلند تبدیل نمی‌شود و نهایتاً در فعلاتن ممکن است در آغاز رکن اول یک هجای بلند به جای یک هجای کوتاه بیاید و گونهٔ اختیاری وزن تبدیل به رشته‌ای از هجای بلند به همراه فقط یک هجای کوتاه در جایگاه دوم رشتهٔ هجاها باشد؛ مانند مصراع اول این بیت:

زین خداوندان گر یک تن بیتی گوید که ز نادانی خود نیز نداند معنیش

بهار؛ نقل از نجفی ۱۳۸۷: ۱۱۰

در حد اطلاع نگارنده، در کتب عروض، برای تسکین و تبدیل تمام هجاهای کوتاه یک مصرع به بلند، تنها به وزنهای متشکل از تکرار مستفعل (وزن رباعی که در کتب قدیم از بحر هزج استخراج می‌شده: مفعول مفاعیل مفاعیل فعل) و مفتعلن و فعلاتن و فعلن اشاره شده است.

از کتابهای عروض قدیم، در *معیار الاشعار*، به اختیار تسکین تصریح شده (خواجه نصیرالدین طوسی ۱۳۹۳: ۴۸) و در وزنهای حاصل از تکرار رکن مستفعل (برای مثال، «مستفعل مستفعل مستفعل مستفعلْ» با تقطیع قدیم: مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیلن) و مفتعلن و فعلاتن و فعلن، گونه‌ای که با اختیار تسکین به صورت رشته‌ای از هجای بلند درآمده، معرفی شده است. (همان: به ترتیب ۷۱ و ۷۲، ۷۶، ۸۲، ۱۰۱) بدین ترتیب ظاهراً

خواجه نصیر، برخلاف عروضیان معاصر، به اختیار تسکین در آغاز مصراع نیـز قائـل بـوده است.

او در اوزان بحر هزج اخرب با زحاف مکفوف، (مفعول مفاعیل مفاعیلن؛ با تقطیـع امروزی: مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ مستفعلْ) توضیح می‌دهد که با اختیار تسکین، وزنی بـه دست می‌آید که دوازده هجای بلند (سبب خفیف) است؛ با این مثال:

ای دلبر دل شد خوش جان هم شد زو خوشتر

و با حذف یک‌یک هجاها از پایان این وزن، تا رسیدن به مصـراع پـنج‌هجـایی، جمعـاً هفت وزن دیگر هم به دست می‌آید که تماماً متشکل از هجـای بلنـد اسـت (همـان: ۷۱ و ۷۲). یکی از این وزنها که با حذف دو هجا به دست می‌آید، وزن رباعی است.

در رجز مطوی (مفتعلن)، خواجه می‌نویسد: «و تسکین اوسط همه جای روا دارنـد... و اینجا هم ابیات از اسباب [خفیف] متـوالی برخیـزد؛ امـا نـه بـر آن ترتیـب کـه در هـزج.» (مقصودش هزج اخرب است که اخیراً یاد شد.) (همان: ۷۶) همچنین در بحر رمل مخبون، به صورت تسکین‌یافتهٔ فعلاتن اشاره می‌کند که به‌تمامی هجای بلند می‌شود و بسته به طول وزن، ده وزن، از دوازده هجایی تا سه هجایی، به دست می‌آید که تفاوتشان با هم فقـط در تعداد هجاهاست. سپس می‌افزاید «فرق میان اوزان مشترک که از این سه بحر برتوان خواند، یعنی هزج و رجز و رمل، در مصراعهای دیگر در قصیده ظاهر شود.» (همان: ۸۲) در بـاب بحر غریب (فاعلن) در مخبون (فعلن) نیز مـی‌نویسـد: «همـه مسـکّن را بـه هـزج اخـرب [تسکین‌یافتهٔ مفعول مفاعیل مفاعیلن] و رمل مخبون [تسکین‌یافتهٔ فعلاتن] هم تقطیع توان کرد.» (همان: ۱۰۱)

دیگر عروضی قدیم، شمس قیس رازی، اشاره‌ای به اختیار تسکین نمی‌کند؛ اما نمونـه‌ای را که او برای یکی از گونه‌های رباعی آورده و متشکل از ده هجـای بلنـد اسـت، بـا اطمینـان می‌توان تسکین‌یافتهٔ وزن اصلی رباعی دانست. او در بحر هزج، «مفعولن مفعـولن مفعـولن فع» را به عنوان «ثقیل‌ترین» وزن شجرهٔ اخرم رباعی ثبت، و این مثال را از شاعری کـه نـام نبرده یاد کرده است:

گفـتم کـه دهـان نـداری ای مسـکینک گفتـا دارم گفـتم کـو گفـت اینـک

شمس قیس رازی: ۱۲۱

که مصراع دوم آن ده هجای بلند است.

دربارهٔ باقی اوزان و شواهد *المعجم* که صرفاً از هجای بلند تشکیل شده است، نمی‌توان با اطمینان گفت که گونهٔ اختیاری تسکین‌یافتهٔ اوزان دیگر است، و دست‌کم خود او چنین برداشتی نداشته است؛ به همین دلیل آنها را جزو شواهد اوزان اصلی متشکل از هجای بلند یاد خواهیم کرد.

در *میزان الافکار* (قرن ۱۳) که شرحی است بر *معیار الاشعار*، رباعیهایی که جامی، برای گونه‌های متنوع رباعی سروده، یاد شده است و در میان آنها مصراع متشکل از ده هجای بلند هم نمونه دارد:

«در گلشن اشک‌افشان می‌گشتم دوش[۶]» از گل آمد بوی تو رفتیم از هوش ...
«گاهی دارد زلفت درهم ما را» گاهی بخشد لعل تو مرهم ما را...

مرادآبادی: ۳۵۰

از کتابهای معاصر نیز، در *فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی*، برای وزن «مفعولن مفعولن مفعولن فع» که اشاره شده از اوزان رباعی است، این مثال از مولوی یاد شده است که مصراع سوم آن صرفاً هجای بلند است:

رفتی و نرفت ای بت بگزیدهٔ من مهرت ز دل و خیالت از دیدهٔ من
می‌گردم باشد کی[۷] پیشم افتی ای راهنمای ره پیچیدهٔ من

مدرسی ۱۳۸۴: ۳۴۱

در شعر نیمایی نیز، استفاده از اختیار تسکین، در حد شکل‌گیری سطرهایی متشکل از صرفاً هجای بلند، نمونه‌هایی دارد؛ اما چون در این نوشته بنا بر جستجو در دیوانهای شاعران نبوده و تنها منابع عروضی بررسی شده است، به نقل یک نمونه که پیشتر عروضیان به آن توجه کرده‌اند،[۸] اکتفا می‌شود.

بخشی از شعر «آزادی» هوشنگ ابتهاج، با تقطیع آن (وزن این شعر تکرار مستفعلُ است.):

ای شادی! آزادی! – – – – – – مفعولن مفعولن
ای شادیِ آزادی! – – – UU – – مستفعل مفعولن
روزی که تو بازآیی – – – UU – – مستفعل مفعولن

با این دل غم‌پرورد	– – – UU – –	مستفعل مفعولن
من با تو چه خواهم کرد؟	– – UU – – –	مستفعل مفعولن
غمهامان سنگین است	– – – – – –	مفعولن مفعولن
دلهامان خونین است	– – – – – –	مفعولن مفعولن
از سر تا پامان خون می‌ریزد	– – – – – – – – – –	مفعولن مفعولن مفعولن
ما سر تا پا زخمی	– – – – – –	مفعولن مفعولن
ما سر تا پا خونین	– – – – – –	مفعولن مفعولن
ما سر تا پا دردیم	– – – – – –	مفعولن مفعولن
ما این دل عاشق را	– – – UU – –	مستفعل مفعولن
در راه تو آماج بلا کردیم ...	– –UU – – UU – – –	مستفعل مستفعل مفعولن

۲.۲. اوزان اصلی (غیرتسکینی) متشکل از هجای بلند

این وزنها اصالتاً و بی آن که تسکینی در آنها رخ داده باشد، صرفاً از هجای بلند تشکیل شده است. در این نوشته، عجالتاً آنها را «اصلی» می‌نامیم.

در *المعجم*، ابیاتی نقل شده است که به‌کل از هجای بلند تشکیل شده و چون با ابیات دیگری همراه نیست که قرینه‌ای بر وجود تسکین در آنها باشد، آنها را در این بخش یاد می‌کنیم. برای بحر رمل مثمن مشعث اصلم مسبغ (مفعولن [: فعلاتن] ۳ فعلان) این بیت یاد شده است:

سرو است آن یا بالا ماه است آن یا روی؟

زلف است آن یا چوگان خال است آن یا گوی؟

شمس قیس رازی: ۱۳۶

همچنین در بحر متدارک، برای مثمن مقطوع (فعلن ۴) این مثال آمده است:

تا کی ما را در غم داری تا کی بر ما آری خواری

همان: ۱۸۰

و برای مسدس مقطوع (فع‌لن ۳) این شاهد:

جانـــــا در دل کـــــردم کـــز مهـــرت برگـــردم

همان: ۱۸۱

در دورهٔ معاصر نیز، در کتاب *فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی*، در بحر متدارک (تکرار «فاعلن»، که خواجه نصیر آن را «غریب» نامیده است) وزنهای «فع‌لن ۳» (مدرسی ۱۳۸۴: ۱۷۹) و «فع‌لن ۴» (همان: ۱۷۰) و «فع‌لن ۸» (همان: ۱۷۹ و ۱۸۰) یاد شده و مثالهایی از شاعران یا عروضیان برای آنها آمده است. برای «فع‌لن ۴» غزلی از مولوی:

چـون دل جانـا بنشـین بنشـین چون جان بی‌جـا بنشـین بنشـین[۹]

همان: ۱۷۰

و برای «فع‌لن ۸»:

امشب یارم آمد از در رویـش دیـدم حیـران گشـتم

قربان کردم دل بر دلبر چون جان آمد بی‌جان گشـتم

همان: ۱۸۰

البته مدرسی اشاره‌ای به اختیاری و تسکینی بودن این وزنها نکرده است و آنها را اصلی فرض کرده؛ هرچند او به طور کلی به مسألهٔ گونه‌های اختیاری اوزان کم‌وبیش بی‌اعتنا بوده و مکرر وزنهای اختیاری و گونه را همچون وزن مستقل و اصـلی معرفـی کـرده اسـت. در بحرهای هزج و رمل و رجز نیز وزنهایی حاصل از تکرار کامل یا نـاقص مفعـولن آمـده و اشاره شده است که این وزنها را می‌توان از چند بحر به دست آورد؛ ولی تصریح نشده کـه این اوزان گونهٔ تسکینی وزن دیگر است و برخی از اینها واقعاً هم چنین نیست؛ زیـرا تمـام شعر، مثلاً غزل، متشکل از هجای بلند است.

مثال «مفعولن ۳»:

من عشقی جان‌فرسـا مـی‌خـواهم دریـــایی توفـــان‌زا مـــی‌خـــواهم

همان: ۱۲۱

برای «مفعولن ۳ فع‌لن» همان شاهد یادشده در *المعجم* (شمس قیس رازی: ۱۳۶) آمده است.

برای «مفعولن ۴» مطلع غزلی از مشتاق اصفهانی:

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری　　وقت آمد بازآیی، از خاکم برداری

همان: ۹۵

و غزلی از مولوی نقل شده است:

افتادم افتادم در آبی افتادم　　گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم

همان: ۹۶

در *فرهنگ اوزان شعر فارسی* یازده وزن از این نوع، با مصراعهای از سه‌هجایی تا چهارده‌هجایی، با بیتی شاهد برای هرکدام، ثبت شده است؛ (وحیدیان ۱۳۸۹: ۷۲۹ و ۷۳۰) از جمله این بیت، در وزن مفعولن×۳، از محمود کیانوش که برای کودکان سروده شده است:

با چشمم دنیا را می‌بینم　　اینجا را آنجا را می‌بینم

۳. بحث و بررسی

برای این که امکان بررسی دقیق‌تر موضوع فراهم شود، جملاتی (پاره‌گفتارهایی) با طولهای مختلف ساختیم که صرفاً از هجای بلند تشکیل شده است.

می‌دانم.	۳ هجا	– – –
من می‌دانم.	۴ هجا	– – – –
من می‌دانستم.	۵ هجا	– – – – –
او باید برگردد.	۶ هجا	– – – – – –
او را باید می‌دیدی.	۷ هجا	– – – – – – –
من ماندم تا او برگردد.	۸ هجا	– – – – – – – –

من ماندم تا با او برگردم.	۹ هجا	– – – – – – – – –
او از اینجا تا آنجاها آمد.	۱۰ هجا	– – – – – – – – – –
او از اینجا تا آنجاها می‌آمد.	۱۱ هجا	– – – – – – – – – – –
او از اینجا تا آنجاها ما را آورد.[۱۰]	۱۲ هجا	– – – – – – – – – – – –
او از اینجا تا آنجاها ما را می‌آورد.	۱۳ هجا	– – – – – – – – – – – – –

هر یک از این جملات، اگر در میان متنی منثور آمده باشد، بعید است خواننده متوجه ویژگی آوایی خاصی در آن شود و آن را موزون بخواند یا از خواندنش احساس وزن کند. اما اگر آگاهانه بخواهیم آنها را موزون بخوانیم، تمام این یازده جمله را می‌توان موزون خواند. ظاهراً نتیجه این است که: هر پاره‌گفتار متشکل از هجای بلند، صرف‌نظر از تعداد هجاها، موزون است؛ و سؤال این که: چرا؟ چه چیز این پاره‌گفتارها را موزون می‌کند؟ وزن باید نتیجهٔ وجود نظمی خاص در یک –یا احیاناً چند– مشخصهٔ آوایی زنجیرهٔ گفتار باشد که روی هجاها، به عنوان واحدهای صوتی حامل این مشخصه‌ها، ظاهر می‌شود. صرف تشکّل پاره‌گفتار از امتداد هجاییِ واحد موجب نظم در آن نیست.

«وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمانهای مشخص حاصل می‌شود.» (خانلری ۱۳۷۳: ۲۴) یا به بیانی ساده‌تر، وزن نتیجهٔ «تکرار مقادیر متساوی و منفصل» است. (نجفی ۱۳۸۷: ۱۰۶) نتیجهٔ این تعریفها این است که رشته‌ای از اصوات متوالی تنها در حالتی موزون درک خواهد شد که به‌صورت گروههایی از اصوات شنیده شود؛ یعنی صداها، به‌واسطهٔ یک یا چند ویژگی آوایی، در گروههای چندتایی دسته‌بندی شده باشد. مصداق این صداها در زبان هجاهاست و تحقق دسته‌بندی آنها این است که گفتار به واحدهایی که بزرگ‌تر از هجاست و از نظر زمانی طول یکسان دارد تقسیم شود. در عروض، فرض بر این است که رکن‌بندی ظهور عینی این حالت است. در اوزان کمّی (متشکل از هجاهایی با دو امتداد مختلف) –دست‌کم در آنهایی که نظم قابل تشخیص، اعم از تکرار یا تناوب، در گروههای هجایی (ارکان) دارد– دسته‌بندی هجاها بر اساس نظمی در ترتیب هجاهای کوتاه و بلند صورت می‌پذیرد و ارکان مصداق مقادیر متساوی منفصل است و به واسطهٔ تکرار یا تناوب آنها، درک «بازگشت زمانهای مشخص» که لازمهٔ درک وزن است، حاصل می‌شود. به همین سبب فرض بر این است که عامل زبانی دیگری نقش مؤثر در وزن ندارد.

حال برای تعیین ماهیت اوزان موردبررسی و عامل موزونیت آنها، مشخصهٔ زبانی‌ای را که سبب تقسیم این رشته از هجاهای بلند به گروههای چندگانه (ارکان) می‌شود، باید شناسایی کرد. اما زبان لایه‌های مختلفی دارد و نقش احتمالی هر یک از این لایه‌ها بر رکن-بندی جداگانه باید بررسی شود.

۱.۳. بررسی نقش ویژگیهای صرفی و نحوی در رکن‌بندی

برای سنجش تأثیر لایه‌های صرفی و نحوی، آزمونی صورت گرفت. پنج سطر زیر، به همین ترتیبی که نوشته شده است، جداگانه در اختیار چهار دانشجوی زبان و ادبیات فارسی که در درس عروض نسبتاً موفق بودند قرار گرفت و از آنان خواسته شد آنها را موزون بخوانند. هر چهار نفر چهار سطر اول را با رکن‌بندی سه‌هجایی و آخری را با رکن‌بندی دوهجایی خواندند.

۱.۱. خوابیدم من دیشب.
۲.۱. خوابیدم دیشب من.
۳.۱. دیشب من خوابیدم.
۴.۱. من دیشب خوابیدم.
۵.۱. من خوابیدم دیشب.

سپس آزمون با پنج سطر زیر تکرار و همان نتیجه حاصل شد.

۱.۲. تابستان زیبا شد.
۲.۲. تابستان شد زیبا.
۳.۲. زیبا شد تابستان.
۴.۲. شد زیبا تابستان.
۵.۲. شد تابستان زیبا.

دو جملهٔ اصلی به‌گونه‌ای ساخته شد که بتوان تأثیر نوع صرفی و نقش نحوی کلمات را بررسی کرد. اما معلوم شد که این دو نقشی در رکن‌بندی این پاره‌گفتارها ندارد و تنها طول کلمات نقش دارد.

ظاهراً در نمونه‌هایی که کلمهٔ اول بیش از یک هجا دارد، مرز آن کلمه –و اگر این کلمه دوهجایی و کلمهٔ بعدی یک هجایی باشد، گاه مرز کلمهٔ بعدی– تعیین‌کنندهٔ رکن اول است

و شعر با تکرار همان رکن ادامه می یابد و اغلب کلمه در مرز دو رکن نمی شکند؛ یعنی مرز رکن با مرز کلمه منطبق است –و البته نه بالعکس؛ زیرا کلمات ممکن است کوتاه‌تر از رکن باشند و چند کلمه با هم تشکیل یک رکن دهند. اما در مواقعی کـه کلمـهٔ اول تـک‌هجـایی است، ازآنجاکه رکن یک‌هجایی ممکن نیست، بسته به طول کلمهٔ بعدی، دو حالت رخ می-دهد: اگر کلمهٔ بعدی دوهجایی باشد، پایان کلمهٔ دوم مرز رکن اول است و رکن سه‌هجایی است؛ اما اگر کلمهٔ بعدی طـولانی‌تـر باشـد، کلمـه مـی‌شـکند و هجـای اول آن بـا کلمـهٔ یک‌هجایی آغاز سطر رکن دوهجایی می‌سازد.

۲.۳. بررسی درنگ به عنوان عامل رکن‌بندی

وحیدیان، چنان که نقل شد، مبنای گروه‌بندی هجاهای این اشـعار را فاصـلهٔ بـین کلمـات می‌داند. دریافت نگارنده این است که در خواندن پیوسته و عادی این عبارات موزون، مانند گفتار عادی، بین کلمات فاصله‌ای وجود ندارد. اصولاً در گفتار عادی و پیوسته، فاصلهٔ بین هجای پایانی یک کلمه و هجای آغازین کلمهٔ بعدی با فاصلهٔ هجاهـای درون کلمـه برابـر است و در این اشعار و جملات موزون نیز، درک وزن منوط به درنگ بین کلمات نیسـت. البته اگر بین ارکان –که منطبق بر کلمات هستند– درنگ کنیم، وزن دیگری به دست می‌آید که در واقع، حالت «وزن دوری» این اشعار است. در ادامه، سعی می‌کنیم این دریافتها را، بـا مقایسه و بررسی نمونه‌های مختلف، عینی‌تر بیان کنیم.

در مرحلهٔ اول، برای بررسی دقیق‌تر نحوهٔ رکن‌بندی و نقش آن در این اوزان، جملاتـی ساختیم که تعداد هجاهایشان برابر بود، اما مرز کلمات در آنها با هم متفاوت بود.

او باید برگردد. ۶ هجا – – – / – – –

او را باید دریافت. ۶ هجا – – / – – / – –

در جملهٔ اول، مرز کلمات به گونه‌ای است که می‌توان آن را، متناسب با قرائـت عـادی جمله، سه‌هجاسه‌هجا رکن‌بندی کرد؛ اما در جملهٔ دوم، مرز کلمات رکن‌بندی دوهجـایی را القا می‌کند. نکتهٔ مهم این است که گوش آشنا به موسیقی این دو را هم‌وزن درک نمی‌کنـد. در جملات زیر، همین نکته در جملاتی با طولهای مختلف نشان داده شده است.

می‌دانم پشتیبان می‌خواهی. ۹ هجا – – – / – – – / – – –

او را هر شب آنجا می‌شد دید. ۹ هجا – – / – – / – – / – – / – –

دستانت را پشتیبانم می‌دانستم. ۱۲ هجا – – – – / – – – – / – – – –

می‌دانم دستانت پشتیبان می‌خواهد. ۱۲ هجا – – – / – – – / – – – / – – –

گفتم امشب باید اینجا تنها باشم. ۱۲ هجا – – / – – / – – / – – / – – / – –

نتیجه این که موزون بودن (شدن) این پاره‌گفتارها نتیجهٔ رکن‌بندی هجاهاست و رکن‌بندیهای مختلف وزنهای مختلف را نتیجه می‌دهد و این رکن‌بندیها، همچنان که آزمون پیشین نیز نشان داد، براساس مرز کلمات صورت می‌گیرد؛ به این معنی که مرز رکن بر مرز کلمه منطبق است؛ ولی البته عکس آن ضرورتاً درست نیست؛ یعنی ممکن است یک رکن شامل چند کلمه باشد؛ مثل «او را».

سؤال این است که درک شنیداری این رکن‌بندی نتیجهٔ کدام ویژگی آوایی است؟ تشخیص مرز کلمه وابسته به دانش واژگانی اهل زبان است که امری ذهنی است؛ ولی وزن ماهیتاً پدیده‌ای شنیداری است و وزن این پاره‌گفتارها نیز با گوش تشخیص داده می‌شود. یعنی باید مشخصه‌ای آوایی (همبستهٔ صوت‌شناختی برای مرز کلمات) وجود داشته باشد که انفصال و تحقق رکنها را در شنیدن امکان‌پذیر کند. آیا این مشخصهٔ آوایی، چنان که وحیدیان گفته است، درنگ (مکث) بین کلمات است؟

برای آزمون این مسأله، جملاتی ساختیم که وجود هجای کشیده در نقاط خاصی از آن که می‌توانست پایان رکنها در نظر گرفته شود، درنگ در پایان ارکان را ضروری کند.[۱۱] این نمونه‌ها را در کنار نمونه‌های هم‌طول و هم‌رکن که در آنها درنگ ضرورت ندارد می‌آوریم.

من می‌خواهم او برگردد. ۸ هجا – – – – / – – – –

من گفتم کاش، او برمی‌گشت. ۸ هجا – – – – || – – – –

من ماندم تا با او برگردم. ۹ هجا – – – / – – – / – – –

ما ماندیم تا با دوست برگردیم. ۹ هجا – – – || – – – || – – –

گوش آشنا به وزن، این جملات را که دوبه‌دو هم‌طول هستند، هم‌وزن درک نمی‌کند. نتیجه این که عامل رکن‌بندی و موزون شدن این پاره‌گفتارها درنگ نیست؛ زیرا جملاتی که درنگی در پایان کلمات آنها وجود ندارد نیز موزون است. درنگ، در واقع، عامل تغییر وزن آنهاست. به این معنی که این اوزان نیز، مانند برخی از وزنهای کمّی، با درنگ در نقاط معیّن، امکان دوری شدن دارند. در این حالت، هر درنگ پایان یک واحد وزن (مصراع) است و درنتیجه وزن، در مقایسه با قرائت عادی و بدون درنگ، تغییر می‌کند.

۳.۳. بررسی تکیه به عنوان عامل رکن‌بندی

اگر بپذیریم که عامل انفصال و تحقق ارکان در این اوزان درنگ نیست، دیگر مشخصهٔ آوایی محتمل تکیه است. دربارهٔ تکیه در زبان فارسی و نقش آن در وزن شعر، زبان‌شناسان و عروضیان آرای متنوعی اظهار کرده‌اند که در اینجا طرح برخی از آنها ضرورت دارد.

توصیف تکیه در زبان فارسی، به عنوان یکی از واحدهای زبرزنجیری زبان، موضوع تحقیقات متنوعی بوده است که خلاصه‌ای از تاریخچهٔ آنها را در مقاله‌ای از اسلامی (۱۳۸۸: ۴–۶) و مختصری از نقد آنها را در کتاب *واج‌شناسی: تحلیل نظام آهنگ زبان فارسی* (اسلامی ۱۳۹۲: ۸۲–۹۱) می‌توان دید. در جدیدترین تحقیقات، دو نوع برجستگی در زبان از هم متمایز شده است: تکیهٔ واژگانی (stress) و تکیهٔ زیروبمی (pitch accent). در لایهٔ واژگان، همهٔ کلمات زبان، دارای یک هجای تکیه‌برِ ثابت است؛ اما این تکیهٔ واژگانی انتزاعی است و در سطح گفتار، بسته به ملاحظات کاربردشناختی، ممکن است تحقق بیابد یا خنثی شود؛ در حالی که تکیهٔ زیروبمی عینی و متغیر است و البته روی هجای تکیه‌بر واژگانی قرار می‌گیرد. (اسلامی ۱۳۹۲: ۲۳ و ۲۴) بنابراین «در پاره‌گفتارها، تعداد تکیه‌های زیروبمی و تکیه‌های واژگانی الزاماً برابر نیستند». (همان) در گفتار بی‌نشان، تکیهٔ زیروبمی روی هجای تکیه‌بر دورترین وابستهٔ گروه نحوی ظاهر می‌شود (همان: ۶۵) و در گفتار نشان‌دار هم که دارای تأکید ویژه است، هجای تکیه‌برِ کلمهٔ مؤکد (focused) که دارای اطلاع تازه تلقی می‌شود، حامل تکیهٔ زیروبمی است[۱۲] (همان: ۵۶–۵۸) و باقی تکیه‌های واژگانی خنثی می‌شود. (همان: ۲۸)

به این ترتیب آشکار است که استناد به تکیهٔ واژگانی برای توجیه تکیهٔ رکن و جستجوی تطابق این دو اساساً بیفایده و نابجا است؛ زیرا در شعر، به عنوان پاره‌گفتار (اعم از بی‌نشان و نشان‌دار)، تنها برخی از هجاهای تکیه‌بر واژگانی، آنها که محل وقوع تکیهٔ زیروبمی است، در عمل تکیه‌دار می‌شود و درنتیجه تعدادی از کلمات، به سبب خنثی شدن تکیهٔ واژگانی‌شان، فاقد تکیه هستند.

تکیهٔ زیروبمی نیز، اعم از آن که در گفتار بی‌نشان باشد یا در گفتار نشان‌دار و از نوع تقابل‌دهنده، نقشی در وزن شعر، اعم از آن که وزن کمّی داشته باشد یا وزنی از نوع موضوع بررسی نوشتهٔ حاضر، ندارد؛ زیرا هم واقعیت شعر فارسی و آزمونهای همین نوشته چنین نقشی را رد می‌کند و هم به لحاظ نظری نمی‌توان چنین نقشی برای آن قائل شد؛ زیرا اگر چنین باشد وزن شعر وابسته به برداشت خوانندگان از بار اطلاعی شعر می‌شود؛ در حالی

که تنوع در این برداشتها نوعاً ممکن و مجاز است. یعنی تلقی خوانندگان مختلف یک شعر از بی‌نشان یا نشان‌دار بودن جملات آن و همچنین تشخیصشان از کلمهٔ مؤکد و دارای معنای فراواژگانی ممکن است متفاوت باشد و این تفاوت در نحوهٔ قرائت آنها از شعر اثر می‌گذارد و بدیهی است که وزن نمی‌تواند موکول به چنین متغیرهایی باشد. وزن در شعر تابع مشخصه‌های ثابت زبانی و وزنی است که با قرائتهای مختلف که مربوط به کنش زبانی است مخدوش نمی‌شود.

با این حال، نقش تکیه در وزن شعر فارسی محل اختلاف آرای عروضیان معاصر بوده است. جمع‌بندی این آرای مختلف را می‌توان در مقاله‌ای از طبیب‌زاده (۱۳۸۳: ۱۶۵–۱۸۸) دید.

خانلری (۱۳۳۷) تصریح کرده که تکیه برای متحد کردن چند هجا و شکل‌گیری رکن الزامی است (۱۳۷۳: ۱۰۲ و ۱۵۵) «جزء [= رکن] عبارت است از چند هجا که با هم پیوندی دارند؛ مانند مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن و غیره. پیوندی که هجاهای هر یک از این اجزاء را به هم متصل می‌کند تکیه‌ای است که در مفاعیلن روی هجای سوم (عی) و در فاعلاتن نیز روی سومی (لا) و در مستفعلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد. بنابراین ... هر جزء دارای یک تکیه است که در محل معیّن قرار می‌گیرد.» (همان: ۱۵۵ و ۱۵۶) اما او متناظر این تکیه‌های ارکان را در متن شعر، در تکیهٔ کلمات می‌جوید. او چند شعر، از جمله دو شعر متشکل از هجای بلند را، به وزنهای «فعلن فعلن ...» و «مفعولن مفعولن ...»، براساس کلمات شعر تکیه‌گذاری می‌کند و نشان می‌دهد که در این دو شعر،[۱۳] در هر رکن یک تکیهٔ زبانی وجود دارد –که البته جایش در آن رکن ثابت نیست– و در اوزان دیگر هم که گاه چنین نیست، یعنی تناظری بین تعداد ارکان و تکیهٔ کلمات وجود ندارد، اشکال از ارکان است و باید ارکان شعر فارسی را به گونه‌ای اصلاح کرد که «با طول کلمات زبان فارسی و تکیهٔ کلمات این زبان متناسب باشد.» (همان: ۱۰۲–۱۰۸؛ همچنین ۱۵۶ و ۱۵۷)

به نظر نگارنده، خانلری بسیار به واقعیت نزدیک شده است؛ اما در این آرای او دو اشتباه وجود دارد؛ یکی این که نقش ممیز و قطعی تکیه را در وزن دو شعر که تماماً متشکل از هجای بلند است (از نوعی که در این نوشته «اصلی» نامیده‌ایم)، مبنای داوری دربارهٔ تمام اوزان شعر فارسی قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که «شمارهٔ تکیه‌ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی تأثیر دارد» (همان: ۱۰۳) و ماهیت وزن این دو شعر را با اوزان رایج شعر فارسی که کمّی است یکسان می‌پندارد. دیگر این که تکیهٔ رکن را همان تکیهٔ کلمات می-

داند و هنگامی که حتی شواهد خودش نیز این واقعیت را تأیید نمی‌کند، حکم به غلط بودن ارکان می‌دهد. جای شگفتی است که او با وجود تصریح به «معیّن» بودن جای تکیه در ارکان و «ثابت» نبودن تکیه‌های کلمات در رکن، این دو را یکی می‌گیرد. مهمترین استدلال بر نادرستی این بخش از نظر خانلری این است که تکیه‌هایی که او در نمونه‌های شعری موردبررسی‌اش نشان می‌دهد، اساساً وجود ندارد؛ زیرا همچنان که گفتیم تکیهٔ واژگانی انتزاعی است و در پاره‌گفتار لزوماً تحقق نمی‌یابد.

به نظر الول–ساتن (۱۹۷۶) نیز هر رکن ضرورتاً با یک تکیه موجودیت می‌یابد، اما شعر عروضی فارسی اساساً فاقد رکن است و از این رو تکیه در آن هیچ نقشی ندارد و این شعر کاملاً کمّی است. (۱۹۷۶: ۲۲۰؛ به نقل از طبیب‌زاده ۱۳۸۳: ۱۷۲) ساتن به‌درستی دریافته است که تکیهٔ زبانی در وزن شعر فارسی معتبر نیست؛ اما، برخلاف نظر او، ارکان واقعیت دارد؛ چون وزن شعر فارسی نتیجهٔ تکرار یا تناوب گروههایی از هجاهاست و همین گروهها –ونه هیچ چیز دیگر– ارکان آن هستند و این ارکان با تکیه عینیت و ظهور آوایی می‌یابند؛ همان‌طور که خانلری به‌درستی متوجه شده بود. به نظر نگارنده، اشتباه واحد این دو عروضی بزرگ این بوده است که تکیهٔ رکن را، ظاهراً به سبب مقایسه با وزن تکیه‌ای مثلاً شعر انگلیسی، همان تکیهٔ زبانی تصور کرده‌اند. خانلری به‌اشتباه تکیهٔ زبانی را در توصیف وزن شعر وارد می‌کند و ساتن به‌درستی آن را کنار می‌گذارد و به‌اشتباه منکر واقعیت رکن در وزن شعر فارسی می‌شود.

وحیدیان کامیار (۱۳۵۲) نظر خانلری را دربارهٔ نقش تکیهٔ کلمات در شکل‌گیری ارکان و وزن شعر فارسی، با نشان دادن تفاوت نقش تکیه در زبانهای فارسی و انگلیسی و اشتباه خانلری در تکیه‌گذاری برخی کلمات مثالهای شعری، رد کرده است. (وحیدیان کامیار ۱۳۷۰: ۴۹–۵۵)

طبیب‌زاده (۱۳۸۳)، همچون خانلری، وجود تکیه را برای شکل‌گیری رکن ضروری می‌داند و آن را در واحدهای زبرزنجیری زبان جستجو می‌کند. او پس از طرح تکیهٔ واژگانی و تکیهٔ نحوی (زیروبمی)، تکیهٔ تباینی (contrastive) را معرفی می‌کند که با آن «می‌توان هریک از اقلام واژگانی یک گروه نحوی را برجسته و مبدل به تأکید کرد.» (طبیب‌زاده ۱۳۸۳: ۱۷۸) و این همان تکیهٔ تقابل‌دهنده[۱۴] است؛ یعنی تکیهٔ زیروبمی که در گفتار نشان‌دار به کار می‌رود. سپس تصریح می‌کند که «تکیهٔ پایه [= رکن]، از حیث حوزهٔ عملکرد و محل وقوع آن، با تکیهٔ واژگانی و تکیهٔ زیروبمی تفاوتهایی دارد.» (همان: ۱۷۹) و با این حال به تطبیق

دادن تکیه‌های واژگانی و زیروبمی و تباینی یک بیت شعر با ارکان آن می‌پردازد. به نظر او «هر پایه به هنگام قرائت، فقط و فقط یک[۱۵] تکیه می‌گیرد.» و نمی‌توان دو تکیهٔ واژگانی واقع‌شده در یک رکن را با هم ادا کرد یا هیچ یک را ادا نکرد. (همانجا)

او مثالی شعری می‌آورد و با اشاره به این که در آن، تکیهٔ تباینی را می‌توان در جاهای مختلفی قرار داد، می‌نویسد: «با توجه به تکیهٔ پایه می‌توان هر مصراع را به چند صورت قرائت کرد، اما این تکیه از نظر وزنی در شعر عروضی معتبر نیست، زیرا عوامل زبرزنجیری، زمانی در ایجاد وزن معتبر محسوب می‌شوند که وقوعشان طبق قاعده و قابل پیش‌بینی باشد.» (همان: ۱۷۹ و ۱۸۰) و «تکیهٔ تباینی پاره‌گفته را نشان‌دار می‌کند (رک. سینک ۱۹۹۳) اما در شعر عروضی، صرف‌نظر از مواردی که به معنا مربوط می‌شود، هیچ کدام از قرائتهای گوناگونِ پایه‌هایی را که بیش از یک کلمهٔ تکیه‌بر دارند نمی‌توان نشان‌دار یا بی‌نشان دانست.» (همان: ۱۸۰)

طبیب‌زاده در تطبیق تکیه‌های زبانی با ارکان، در اشعار نمونه‌اش با ارکانی مواجه شده که عملاً فاقد کلمهٔ تکیه‌پذیر است و دربارهٔ آنها به این حکم مبهم متوسل شده: «این گونه پایه‌ها خودبه‌خود حکم کلیتی را می‌یابند که همواره هجای پایانی آنها یک تکیهٔ معمولی به خود می‌گیرد.» (همان: ۱۸۴) ظاهراً مقصود او از تکیهٔ معمولی، تکیهٔ پاره‌گفتار بی‌نشان است. اما تکیهٔ زیروبمی تنها روی هجای تکیه‌بر واژگانی می‌تواند قرار بگیرد و نه جای دیگر. هجایی که محل تکیهٔ واژگانی نباشد، هیچ وقت تکیهٔ زیروبمی، اعم از بی‌نشان و تباینی نمی‌گیرد. همین توجیه نشان می‌دهد که در جستجوی تکیهٔ رکن، با عنصری غیرزبانی سروکار داریم. البته به نظر نگارنده تکیهٔ رکن در هجایی نیست که او نشان می‌دهد؛ اما به هر حال پذیرش تکیه روی هجایی که به لحاظ زبانی تکیه‌بر نیست، خود نشان‌دهندهٔ زبانی نبودن ماهیت آن تکیه است.

به نظر نگارنده، رأی طبیب‌زاده تا آنجا که همچون خانلری رکن را در شعر عروضی فارسی واقعیتی می‌داند که بدون تکیه تحقق نمی‌یابد درست است؛ اما متأسفانه او هم مانند خانلری آن را در میان تکیه‌های زبانی می‌جوید و علاوه بر تکیه‌های واژگانی (عناصری که انتزاعی‌اند و ضرورتاً عینیت آوایی ندارند) تکیهٔ تباینی را نیز، که محل آن بسته به نظر خواننده متغیر است، در توصیف تکیهٔ رکن (عنصر آوایی که برای تحقق وزن ضرورت دارد) وارد می‌کند.

طبیب‌زاده بحثی نیز دربارهٔ تکیهٔ الفاظی که به عنوان ارکان به کار می‌رود پیش کشیده است که بررسی آن در اینجا، برای مقایسه با نظر خانلری و طرح موضوع تکیهٔ غیرزبانی، مفید است. به نظر او «بسیاری از مردم»، به قیاس کلمات فارسی که عمدتاً هجای پایانی‌شان تکیه‌بر است، الفاظ ارکان، مثلاً فاعلاتن، را هم تکیه‌پایانی تصور می‌کنند و درنتیجه در خواندن شعر نیز روی هجای متناظر با پایان رکن، مثلاً «تن»، تکیه می‌گذارند، در حالی که می‌توانند تکیه را جاهای مختلفی بگذارند، بی آن که وزن به هم بخورد. (همان: ۱۸۲) پیش از این دیدیم که به نظر خانلری، الفاظ ارکان اساساً تکیه‌پایانی نیستند و مثلاً تکیهٔ رکن فاعلاتن روی «لا» است.

بررسی تفصیلی این موضوع با طرح مثال می‌تواند نسبت تکیهٔ رکن و تکیهٔ زبانی را روشن کند. پاره‌گفتار «رکن فاعلاتن» در زبان فارسی یک گروه اسمی است و در تلفظِ بی‌نشانِ آن، تکیهٔ زبانی (زیروبمی) روی هجای «تن» قرار می‌گیرد؛ زیرا مطابق اصل هسته-گریزی، تکیهٔ زیروبمی روی هجای تکیه‌بر کلمه‌ای قرار می‌گیرد که از هستهٔ گروه نحوی دورتر باشد.[۱۶] در این حالت، «فاعلاتن» واژه‌ای در زبان فارسی محسوب می‌شود که تکیهٔ واژگانی‌اش، مانند همهٔ اسمها، روی هجای پایانی است. اما هنگامی که شعرخوان یا عروضی برای نشان دادن وزن این شعر: «واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند»، می‌گوید: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، هجای «لا» را در سه «فاعلاتن» و هجای «فا» را در «فاعلن» مؤکد ادا می‌کند. به عبارت دیگر «فاعلاتن» وقتی در جمله به کار می‌رود، یعنی جای کلمه‌ای می‌نشیند، مثل اسمها، تکیه‌پایانی می‌شود؛ اما شعرخوانها وقتی رشتهٔ فاعلاتن‌ها را به نشانهٔ وزن شعر تلفظ می‌کنند، آن را تکیه‌پایانی نمی‌خوانند، بلکه هجای پیش از پایان را تکیه می‌دهند. در این حالت این لفظ دیگر واژه‌ای در زبان فارسی نیست؛ بلکه صوتی موسیقایی است که یک «میزان» موسیقایی را بازنمایی می‌کند.

به نظر نگارنده، تکیهٔ رکن اساساً پدیده‌ای غیرزبانی است و جستجوی آن در عناصر آوایی زبان به نتیجه‌ای نمی‌رسد. این مشخصهٔ آوایی، هم به لحاظ منشأ و کارکرد و هم از نظر ماهیت آوایی، متفاوت با تکیهٔ زبانی است و درنتیجه نه لازم است تطابقی با آن داشته باشد و نه تداخلی با آن پیدا می‌کند. وزن شعر عنصری موسیقایی در زبان است. بنابراین اگر برخی ویژگیهای آن را در میان عناصر آوایی زبان نتوان یافت، منطقاً در موسیقی باید آن را جست.

۴.۳. بررسی تأکید موسیقایی

اصوات سازندهٔ آهنگها دارای دوره‌های متوالی منظم و گاه «کم‌وبیش نامنظمی» هستند که هر یک، از دو تا معمولاً پنج–شش ضربه (صوت) تشکیل می‌شوند. این دوره‌ها را که شامل ضربهای (اصوات) قوی و ضعیف است «میزان» می‌نامند. (منصوری ۱۳۷۶: ۵۹–۶۱) آنچه به میزان هویت می‌دهد وجود تفاوت در شدت و ضعف ضربهای تشکیل‌دهندهٔ آن، یعنی تأکید، است. «موسیقی در صورتی قابل درک است که به هرحال دارای تأکید باشد. ممکن نیست که آهنگی دارای تأکید نباشد ولی به‌صورت آهنگ درک شود.» (همان: ۵۹) به تبع این، وزن شعر هم بدون متمایز شدن برخی از هجاها به واسطهٔ تأکید قابل درک نیست.

رکن در وزن شعر را می‌توان معادل میزان دانست. بنابراین رکن با تأکیدی که روی یکی از هجاهای آن وجود دارد و معادل ضرب قوی است، هویت و استقلال می‌یابد و نحوهٔ رکن‌بندی هجاهای واحد وزن (مصراع یا سطر)، در واقع نحوهٔ آرایش تأکیدها را نیز به همراه دارد. حال سؤال این است که آیا هجای مؤکد رکن، معیّن و جای آن ثابت است؟ پیش از این دیدیم که به نظر خانلری در سه رکن مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن، به‌ترتیب هجاهای «عی» و «لا» و «تف» مؤکد است. حسین جلی نیز که برخی ویژگیهای آوایی وزن شعر فارسی را با ابزارهای صوت‌نگار آزموده و با موسیقی سنجیده، معتقد است: «در صرف افاعیل عروضی، همواره تکیه روی هجای بلند ماقبل آخر هر رکن قرار می‌گیرد.» (جلی ۱۳۸۳: ۳۶)[۱۷] در این تحقیق این قاعده را برای ارکان عروضی که از هجاهای کوتاه و بلند ساخته شده است، به کار بسته‌ایم؛ اما در ارکانی که اصالتاً از هجای بلند تشکیل شده است، تأکید را به عنوان مرزنما روی هجای اول هر رکن در نظر گرفته‌ایم.

اما در موسیقی نیز نقش تأکید همواره به یک درجه نیست و بسته به نقش امتداد اصوات در شکل‌گیری وزن، متغیر است. وزن در موسیقی عبارت است از «تکرار متناوب یک رشته دیرند[=امتداد]های گوناگون. این دیرندها می‌توانند از صوت (صرف‌نظر از نواکشان[=زیروبمی]) یا سکوت تشکیل شده باشند که در حالت سادهٔ خود دارای دورهٔ تناوبی در فضای یک میزان، و گاه بیش از یک میزان متجلی شوند. ... ممکن است یک جملهٔ موسیقی اساساً فاقد دوره‌های متناوب دیرندها باشد. در این صورت احساس شنونده از وزن مبهم‌تر خواهد بود و این احساس منحصر می‌شود به وزن میزانی؛ یعنی تشخیص این که کدام نواک [زیروبمی، ارتفاع] با ضرب اول میزان و کدام(ها) با ضربهای دیگر همراه‌اند. به-

طورکلی وزن عبارت است از تعداد دیرندها در هر دورهٔ تناوب (یا در هر میـزان) و جـای ضربهای قوی و ضعیف در هر دوره.» (منصوری ۱۳۷۶: ۶۲)

وزن شعر فارسی نوعاً مبتنی بر نظم در امتداد هجاهاست و دست‌کم اوزانی که از تکرار یک رکن شکل می‌گیرد مطابق تعریفی است که در آغاز این نقل‌قول آمده است. اما بنـا بـر ادامهٔ تعریف، ممکن است وزن، البته وزنی به‌نسبت مبهم، فاقد ویژگی یادشده و فقط نتیجهٔ تشخیص محل هر صوت در میزان باشـد. همچنـین «تأکیـدهای مـنظم و نـامنظم در میـان اصوات یکسان دارای یک امتداد نیز ایجاد ریتم می‌کنـد.» (پـورتراب ۱۳۹۳: ۲۸) یعنـی در حالتی که امتدادهای «گوناگون» وجود نداشته باشد تـا از تکـرار متنـاوب آنهـا وزن شـکل بگیرد، تأکید به‌تنهایی وزن می‌سازد. بنابراین در پاره‌گفتاری که تماماً از هجای بلند تشـکیل شده است تأکید به‌تنهایی می‌تواند وزن ایجاد کند.

البته لحاظ کردن تأکید موسیقایی در بررسی این اوزان، از این نظر که عنصری غیرزبانی در توصیف ساخت آوایی شعر به کار گرفته شده است، ممکن اسـت محـل اشـکال واقـع شود؛ اما به نظر برخی زبانشناسان نیز «ویژگیهای وزنی الزاماً رابطه‌ای مستقیم بـا ویژگیهـای زبانی ندارند. یعنی می‌توان ویژگیهایی را برای وزن شعر برشمرد که الزاماً در زبـان نباشـد.» (فب Fabb, N. ۲۰۱۰؛ به نقل از موسوی ۱۳۹۲: ۳۲۹) بر این اساس، می‌تـوان در توصـیف وزن شعر فارسی، دست‌کم برخی گونه‌های فرعی آن، از تکیهٔ شدت (ictus)[۱۸] که عنصـری از نظام موسیقی است و نقشی در ساختمان واجی زبان فارسی ندارد، بهره برد. البته بـدیهی است که این عنصر آوایی عامل اصلی وزن شعر فارسی نیست و فقط بـه‌طورضـمنی در آن نقش دارد؛ اما در برخی اوزان، به سبب ضعیف یا خنثی شدن عامل اصلی یـا فقـدان آن در ساخت شعر، ممکن است این نقش برجسته و ممیز شود.

تا اینجا تقریباً همهٔ مفاهیمی را که برای توصیف موضوع تحقیق لازم بود، بیان کرده‌ایم. برای روشن‌تر شدن مسأله، همهٔ آنها را در یک نمونه مرور می‌کنیم. جملهٔ «گفتم امشب باید اینجا تنها باشم.» را که متشکل از دوازده هجای بلند است، می‌توان چند جور خواند؛ یکـی به حالت نثر و بدون وزن، که در آن، کلام فاقد هرگونه مشخصهٔ آوایی افـزوده و غیرزبـانی است؛ دوم با تأکید روی تمام هجاهای فرد، بر وزن فعلن×۶؛ سوم با تأکیـد روی هجاهـای اول و چهارم و هفتم و دهم، بر وزن مفعولن×۳ که البته در این حالـت کلمـات شکسـته و غیرطبیعی تلفظ می‌شود، اما جملهٔ دوازده‌هجایی «می‌دانم دستانت پشتیبان می‌خواهـد.»، بـه سبب سه‌هجایی بودن کلماتش، کاملاً با این تقطیع و قرائت سازگار است و البته این وزن با

وزن فع‌لن×۶ متفاوت است؛ چهارم با تأکید روی هجاهای اول و پنجم و نهم، بر وزن مفعولاتن×۴ که البته باز از نظر زبانی ممکن است غیرعادی باشد، اما جملهٔ دوازده‌هجایی «دستانت را پشتیبانم می‌دانستم.» کاملاً با این قرائت سازگار است و البته باز هم وزنی دیگر به دست می‌آید. این سه قرائت را می‌توان با درنگ کامل (سکوت) بین هر دو رکن (اعم از فع‌لن و مفعولن و مفعولاتن) خواند و هر بار هم وزنی متفاوت با قبلیها به دست می‌آید.

هدف این نوشته توصیف و تحلیل وزن اشعار متشکل از هجای بلند و نشان دادن تفاوت دو نوع تسکینی و اصلی آنها بود. اکنون که مباحث نظری به پایان رسیده و فرضیه‌ای برای این کار شکل گرفته است آن را در بررسی چند نمونه از این نوع اشعار می‌آزماییم.

۵.۳. بررسی چند نمونه با به کار بستن فرضیهٔ پیشنهادی

در یک فرهنگ عروضی، وزن این بیت سیمین بهبهانی:

«هی‌ها... هی‌ها... ره بگشا! رفتن را میدان باید
این محمل را پویایی، افزون از طوفان باید»

چنین معرفی شده است: «مفعولن مفعولن فع مفعولن مفعولن فع». (وحیدیان ۱۳۸۹: ۵۸۹)

اگر ابتدا شعر را بخوانیم و سپس وزن را، ممکن است ناهماهنگی احساس نکنیم و شعر و تقطیع هم‌وزن به نظر برسد؛ به این دلیل که در این حالت، رکن‌بندی درست را که دوهجایی است، از الگوی کلمات شعر دریافت کرده‌ایم و صورت تقطیعی را که سه‌هجایی است، مطابق آن و بی توجه به مرز ظاهری ارکان می‌خوانیم. اما اگر اول وزن را بخوانیم و سپس سعی کنیم آغاز شعر را با همان وزن بخوانیم، به این شکلِ غیرطبیعی خوانده خواهد شد: هی‌هاهی/ هاره‌بگ/ شا// رفتن‌را/ میدان‌با/ ید... .

به نظر نگارنده، رکن‌بندی طبیعی و درست این شعر چنین است: فعلن فعلن فع‌لن فع. در این حالت هر واحد دوهجایی با یک عنصر آوایی تأکید روی هجای اولش از دو هجای قبلی و بعدی متمایز می‌شود. نقش این تأکید صرفاً گروه‌بندی کردن هجاهاست و مهم این است که هجاها چندتاچندتا گروه‌بندی شوند و آن گروه‌بندی‌ای درست است که با الگوی کلمات شعر سازگار باشد. البته در این بیت، جز نیم‌مصراع اول، باقی را می‌توان با هر دو تقطیع خواند؛ ولی آغاز بیت، وزن و تقطیع درست را تعیین کرده است. تفاوت این دو وزن

را با عدد هم می‌توان نشـان داد. رکـن‌بنـدی پیشـنهادی: یـک دو، یـک دو، یـک دو، یـک دو، یـک (۱/۲،۱/۲،۱/۲،۱) رکن‌بندی نامناسب: یک دو سه، یک دو سه، یک (۱/۳،۲،۱/۳،۲،۱)

نمونه‌های مناسب دیگر برای آزمون و بررسی، مصراعهایی از قالب رباعی است کـه بـا اعمال دو اختیار قلب و تسکین تبدیل به رشته‌ای از هجای بلند شده است. ایـن مصـراعها، وقتی در کنار سه مصراع دیگر در قالب رباعی است، هم‌وزن آنها، بـه وزن ربـاعی خوانـده می‌شود؛ ولی برخی از آنها را جداگانه می‌توان به وزنهای دیگر نیز خواند. تفاوت این قرائتها و وزنها تابع نحوهٔ رکن‌بندی و تأکیدگذاری[۱۹] است. مثالی را که پیش از ایـن بـرای ربـاعی تسکینی از *المعجم* نقل کردیم مرور می‌کنیم.

وزن رباعی:

گفتم کـه دهـان نـداری ای مسـکینک گفتـا دارم گفـتم کـو گفـت اینـک[۲۰]

– – / u – u – / u u – – –/uu – – / – – – / – – – / – –

(۱)

می‌دانیم که اوزان حاصل از تکرار مفتعلن نیز با اختیـار تسـکین تبـدیل بـه رشـته‌ای از هجای بلند می‌شود. وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعلن فع» با سه تسکین تبدیل به رشـته‌ای از ده هجای بلند می‌شود؛ یعنی تقطیع عروضی آن با مصراع دوم رباعی بالا یکسان می‌شود. برای آزمون، جمله‌ای به وزن «مفتعلن×۳فع» ساختیم و مصراع دوم ربـاعی بـالا را بـه آن الحـاق کردیم.

وزن مفتعلن:

گفتمش ای دوست نداری گله بی‌شک[۲۱] گفتـا دارم گفـتم کـو گفـت اینـک

– u u – / – u u – / – u u – – / – – – / – – – / – –

(۲)

آیا مصراع «گفتا... اینک» در هر دو جایگاه (شـماره‌هـای ۱ و ۲) بـا یـک وزن خوانـده می‌شود؟ به تشخیص نگارنده: نه.[۲۲] تقطیع و وزن مصراع دوم این ابیـات تـابع مصـراع اول است. وقتی مصراع اول را می‌خوانیم، وزنی از آن دریافت می‌کنیم و مصراع دوم را طبعـاً و به تبعِ مصراع اول، به همان وزن می‌خوانیم، و این دو وزن کاملاً متفاوت است. یعنـی یـک پاره‌گفتار، بی آن که تغییری در آرایش هجایی آن رخ دهد، به دو وزن متفاوت خوانده می‌شود.[۲۳] منطقاً این تفاوت باید نتیجهٔ عاملی جز امتداد باشد. علاوه بر این، در این مثال، حتی

ویژگیهای دیگر پاره‌گفتار نیز تغییر نکرده است، چون اساساً با یک پاره‌گفتار واحد سروکار داریم.

به تشخیص نگارنده تمایز وزن احساس‌شده از این پاره‌گفتار در این دو حالت نتیجهٔ تغییر محل تأکیدهاست. در وزن رباعی، تأکید روی هجاهای دوم و پنجم و هشتم است و در وزن مفتعلن روی هجاهای اول و چهارم و هفتم و دهم. این تأکید[۲۴] یک ویژگی زبانی در این پاره‌گفتار نیست؛ زیرا یک پاره‌گفتار واحد -که قاعدتاً، جدا از ملاحظات کاربردشناختی وابسته به بافت نشان‌دار، ویژگیهای زبانی ثابت معیّنی دارد- در دو قرائت مختلف، با دو الگوی مختلف تأکیدگذاری شده است و البته این تغییر تأکید هیچ ارتباطی هم با معنی فراواژگانی و تکیهٔ نشان‌دار ندارد. بنابراین، این تأکیدها منشأ و ماهیت زبانی ندارد، بلکه مشخصه‌ای «افزوده» است که به تبعِ مصراع اول این ابیات به مصراع دوم داده شده است. به بیان دیگر، خوانندهٔ شعر در هر بار خواندن این پاره‌گفتار، به تبع مصراع اول، آن را به گونه‌ای متفاوت تأکیدگذاری می‌کند و این تفاوت سبب تغییر وزن می‌شود.

سؤال بعدی این است: آیا این پاره‌گفتار، جدا از مصراع اول هر یک از این دو بیت و به عنوان عبارتی در زبان فارسی، به‌خودی‌خود موزون است -یا، به بیان دقیق‌تر، می‌توان آن را «موزون خواند»؟ به تشخیص نگارنده، با مقداری تکلف می‌توان چنین کرد. برای کاستن از این تکلف و نشان دادن وزن موردنظر، این مصراع را تالی پاره‌گفتار ساختگی دیگری قرار دادیم که واجد وزن موردنظر بود:

می‌دانستم چیزی دارد بی‌شک گفتا دارم گفتم کو گفت اینک

– – / – – – – / – – – –

(۳)

این بار هم وزن مصراع «گفتا... اینک» تابع وزن مصراع اول است. اما وزن این مصراع اول ساختگی چیست؟ این پاره‌گفتار، در مقایسه با مصراع اول دو نمونهٔ قبلی، دارای این ویژگی زبانی است که اولاً به‌تمامی از هجای بلند ساخته شده و ثانیاً طول و مرز کلماتش تقطیعِ آن به ارکان چهارهجایی را القا می‌کند. این پاره‌گفتار، به تشخیص نگارنده، دارای وزنی است که با هر دو وزن پیشین (شماره‌های ۱ و ۲) متفاوت است و به نظر می‌رسد عامل این تمایز تأکیدگذاری روی هجاهای اول و پنجم و نهم باشد. در مصراع دوم نیز که همان مصراع دوم دو نمونهٔ پیشین است و آن هم به‌تمامی از هجای بلند ساخته شده است،

این بار همین سه هجا مؤکد می‌شود. این تأکیدها همچنان ماهیتی غیرزبانی دارد و «افزوده» است؛ اما منشأ آن در این دو پاره‌گفتار متفاوت است: در مصراع دوم، که تا اینجا به سه وزن خوانده شده، الگوی تأکیدها متأثر از مصراع اول بیت و به تبع آن است؛ اما در مصراع اول، چنین نیست؛ زیرا این پاره‌گفتار، به صورت مستقل و بی آن که تابع صورت موزون دیگری باشد، بنا به تقطیعی که طول و مرز کلماتش القا می‌کند، موزون خوانده می‌شود.

سؤال بعدی این است که آیا پاره‌گفتاری متشکل از ده هجای بلند (مثل هر یک از دو مصراع بیت اخیر)، مستقلاً و بی آن که وزنش را از پاره‌گفتار موزون دیگری بگیرد (به‌اصطلاح، مصراع دوم باشد)، ممکن است وزنی دیگر، غیر از مصراع اول بیت اخیر، داشته باشد. جملهٔ زیر واجد این ویژگی است.

خندیدی دنیایم زیباتر شد

– – – / – – – / – – – / – – –

(۴)

تفاوت این جمله با پاره‌گفتار پیشین در این است که الگوی کلمات آن تقطیع سه‌هجایی را القا می‌کند. در این تقطیع، به نظر می‌رسد هجاهای اول و چهارم و هفتم و دهم مؤکد است. حال اگر آن مصراع دومِ ثابتِ نمونه‌های بالا را به این عبارت اخیر نیز الحاق کنیم و به‌اصطلاح مصراع دوم آن هم قرار دهیم، هم‌وزن آن خوانده و شنیده خواهد شد؛ و این البته همان وزنی است که این مصراع در حالت شمارهٔ ۲ داشت و دلیل آن در ادامه توضیح داده خواهد شد.[۲۵]

اکنون یافته‌هایمان از بررسی این نمونه‌ها را برای نتیجه‌گیری مرور می‌کنیم. توالی ده هجای بلند، از نظر موزون بودن یا وزن‌پذیری، در چهار حالت بررسی شد.

(۱) وزن تسکینیِ رباعی

(۲) وزن تسکینیِ مفتعلن×۳فع

(۳) وزن اصلی مفعولاتن

(۴) وزن اصلی مفعولن

در این چهار حالت، پاره‌گفتاری واحد که متشکل از ده هجای بلند است (مصراع دوم)، وزنهای متفاوت پذیرفته است. این وزنها حاصل ویژگی زبانی–آوایی خاصی در این پاره‌گفتار، البته به‌جز تشکیل شدن از هجای بلند، نیست؛ زیرا اولاً این وزنها به تبع مصراع اول

در این پاره‌گفتار ظاهر شده است؛ ثانیاً با وجود ثابت بودن ویژگیهای زبانی–آوایی، وزن آن تغییر کرده است و این تغییر نیز به تبع وزن مصراع اول رخ داده است. اما متفاوت با آن، در شماره‌های ۳ و ۴، پاره‌گفتارهای ساختگی (مصراعهای اول) هر یک به‌تنهایی و اصالتاً موزون است و هر یک نیز دارای وزن متمایزی است. موزون بودن این دو حاصل ویژگی زبانی–آوایی مشخصی در پاره‌گفتار، علاوه بر تشکیل یافتن از هجای بلند، است؛ زیرا اولاً آنها، بی تبعیت از پاره‌گفتاری دیگر موزون است؛ ثانیاً با تغییر الگوی مرز کلمات (از شمارهٔ ۳ به ۴)، وزن تغییر کرده است. بدین ترتیب عامل موزونیت آن مرتبط با مرز کلمات است.

شماره‌های ۲ و ۴ درعمل یکسان شنیده می‌شود و با گوش نمی‌توان وزنشان را از هم تشخیص داد و در توصیف نظری نیز، چنان که دیده می‌شود، هم رکن‌بندی و هم هجاهای مؤکدشان یکسان است. اما به لحاظ طبقه‌بندی وزن، نمی‌توان این دو را یکی دانست؛ زیرا موزون بودن شمارهٔ ۴ نتیجهٔ رکن‌بندی براساس مرز کلمات است؛ اما موزون شدن شمارهٔ ۲ نتیجهٔ رکن‌بندی براساس مطابقت با تقطیع مصراع پیشین است و رکن‌بندی آن مصراع نیز براساس نظمی در توالی هجاهای کوتاه و بلند است؛ یعنی وزن کمّی.

در این نمونه‌ها نکته‌ای نیز شایستهٔ تأمل است و آن این که عبارت «گفتا دارم گفتم کو گفت اینک» که در *المعجم* به عنوان مثال وزن رباعی نقل شده است و در اینجا وزن‌پذیری-اش به تبع سه وزن دیگر را هم نشان دادیم، به حالت عادی و طبیعی، بی آن که به‌اصطلاح مصراع دوم باشد، اساساً موزون خوانده نمی‌شود، چون مرز کلماتش به طور کامل با هیچ یک از ارکان دو یا سه یا چهارهجایی تطبیق نمی‌کند.

درست عکس این وضعیت را در نمونه‌های رباعی تسکینی که پیش از این از *میزان الافکار* نقل کردیم می‌توان دید. در این نمونه:

در گلشن اشک‌افشان می‌گشتم دوش از گل آمد بوی تو رفتیم از هوش

همان اوّلین مصراع رباعی صرفاً متشکل از هجای بلند است و الگوی کلمات آن نیز تقطیع سه‌هجایی را القا می‌کند؛ بنابراین خوانندهٔ شعر به‌طور طبیعی آن را به وزن شمارهٔ ۴ که اخیراً معرفی کردیم می‌خواند؛ یعنی با تأکید روی هجاهای اول و چهارم و هفتم و دهم. اما وقتی مصراع دوم را می‌خواند، متوجه تغییر وزن می‌شود و درمی‌یابد که درواقع مصراع اول را با وزن رباعی نخوانده، بلکه به وزن «اصلی» مفعولن خوانده‌است.

در این نمونهٔ دیگر:

گـــاهی دارد زلفـــت درهـــم مـــا را گـاهی بخشـد لعـل تـو مـرهم مـا را

باز همان اوّلین مصراع رباعی صرفاً متشکل از هجای بلند است، ولی ایـن بـار الگـوی کلماتِ آن تقطیع دوهجایی را القا می‌کند؛ بنابراین خوانندهٔ شعر به‌طور طبیعی آن را به وزن «اصلی» فعْلن می‌خواند؛ یعنی با تأکید روی همهٔ هجاهای فرد.

دیگر نکتهٔ درخور توجه در این دو نمونه این اسـت کـه مصـراعهای دوم ایـن رباعیهـا تقطیع یکسانی دارد و هم‌وزن نیز شنیده می‌شود[۲۶] و البته جز این نیز نباید باشد:

از گل آمد بـوی تـو رفتـیم از هـوش گاهی بخشد لعـل تـو مـرهم مـا را[۲۷]

اما مصراعهای اول این دو بیت، با وجود تقطیع یکسان (ده هجای بلند)، هـم‌وزن درک نمی‌شود:

در گلشن اشک‌افشان می‌گشـتم دوش گـــاهی دارد زلفـــت درهـــم مـــا را

دلیل آن نیز این است که اوّلی، براساس مرز کلمات، به ارکان سه‌هجایی تقطیع می‌شـود و دومی، براساس مرز کلمات، به ارکان دوهجایی؛ در حالی که هر دو مصراعهایی از رباعی هستند و مصراعهای دیگرشان هم‌وزن است و این مصراعهای اول را هم می‌تـوان بـر وزن مصراعهای دومشان (وزن رباعی) خواند تا هم‌وزن شنیده شود؛ ولی این کار ابتـدائاً ممکـن نیست و فقط در صورتی امکان‌پذیر است که ابتدا مصراعهای دوم را بخوانیم تا وزن رباعی در ذهن شکل بگیرد. در این صورت، هر دو مصراع تسکینی با تأکید روی هجاهـای دوم و پنجم و هشتم خوانده می‌شود.

در شعر نیمایی نقل‌شده از ابتهاج نیز می‌توان همین نکته‌ها را مرور کرد. وقتی این شـعر را با وزن اصلی آن (که اوّل‌بار در سطر سوم آشکار می‌شود) می‌خوانیم، سطرهای تسـکینی را نیز با همان وزنِ حاصل از تکرارِ «مستفعلُ ...» می‌خوانیم. در این حالت سکوتی در طول سطر وجود ندارد و تکیه نیز به نظرِ نگارنده در سطرهای متشـکل از هجاهـای بلنـد، روی هجای دوم رکن («عو» از مفعولن) است. این وزن وزنی نسبتاً آرام است و استفاده از اختیار تسکین، آن را آرام‌تر نیز می‌کند. اما این سطرها (هفت سطر) را، صـرف‌نظـر از وزن اصـلی این شعر، می‌توان به گونه‌ای دیگر نیز خواند: با تأکید روی هجاهای اوّل هر رکن. این وزن با وزن اصلی شعر متفاوت است و به نسبت آن ضربی‌تر است. در این حالت، شش سطر از این هفت سطر (به‌جز سطر هشتم) همچنان به ارکان سه‌هجایی (مفعولن) تقطیع می‌شود؛ اما سطر هشتم، براساس ساختمان کلمات آن، به ارکان دوهجایی تقطیع می‌شود.

در وزن اصلیِ این شعر، عامل انفصال مقادیر متساوی مکرر، تمایز بین امتداد هجاهاست و به این ترتیب رشته‌هجاهای هر سطر، به گروههای چهارهجایی متشکل از دو بلند و دو کوتاه (مستفعلُ) تقسیم می‌شود و اگر هم شاعر در برخی مواضع از اختیار تسکین استفاده کند، اهل‌زبانِ شعرخوان، بنا بر عادت شنیداری و تربیت‌یافتگی ذوق موسیقایی، آن را می‌پذیرد و وزن را همچنان تکرار «مستفعلُ» تلقی و حس می‌کند.

اما در حالتِ دیگرِ خواندن، که فقط سطور مرکب از هجای بلند در نظر گرفته شود، دیگر تفاوتی بین امتدادِ هجاها وجود ندارد که عامل انفصال رشتهٔ هجایی به «مقادیر» متساوی باشد. در این حالت، در این شعر، هم می‌توان بعد از سه هجا سکوت کرد –و بدین ترتیب مقادیر سه‌هجایی را با عامل سکوت از هم منفصل کرد– و هم می‌توان تمام هجاهای تشکیل‌دهندهٔ یک سطر را (اغلب سطور شش‌هجایی‌اند) پشت سر هم خواند و در پایان هر سطر سکوت کرد که در این حالت، رکن‌بندی بر اساس مرز کلمات صورت می‌گیرد. البته می‌توان بدون در نظر گرفتن این نشانهٔ زبانی، هجاها را به هر تعداد دلخواه رکن‌بندی کرد و به وزن متفاوتی رسید؛ اما این قرائتها تصنعی و غیرعادی جلوه می‌کند.

۴. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

نظامهای زبان و شعر مستقل از هم است؛ در نتیجه ویژگی‌های آوایی آنها هم لزوماً و در حالت عادی بر هم منطبق نیست. اگر در پاره‌گفتاری این انطباق در یکی از مشخصه‌های آوایی شکل بگیرد، آن پاره‌گفتار موزون درک می‌شود. در وزن کمّی، این انطباق در مشخصهٔ آوایی امتداد هجا رخ می‌دهد. یعنی امتدادهای دوگانهٔ هجاها (از نظام زبان) بر تکرار مقادیر متساوی منفصل (وزن، از نظام شعر) منطبق می‌شود و به بیان عینی‌تر، رکن‌بندی براساس اختلاف در امتداد هجاها صورت می‌پذیرد. اما در پاره‌گفتاری که صرفاً از هجای بلند تشکیل شده است، به دلیل یکسان بودن امتداد هجاها، رکن‌بندی براساس این مشخصهٔ آوایی میسر نیست. چنین پاره‌گفتاری، از نظر نحوهٔ موزونیت ممکن است یکی از این دو حالت را داشته باشد:

۱. مصراع یا سطری از یک شعر با وزن کمّی باشد که با اختیار تسکین تبدیل به رشته‌ای از هجای بلند شده است. در این حالت وزن آن بر اساس مصراع یا سطرِ (واحد وزنِ) دیگر که نمودار وزن معیار (برکنار از اختیارات وزنی) است و معمولاً پیشتر آمده تعیین می‌شود؛

به این ترتیب که هجاها بر اساس رکن‌بندی وزن معیار دسته‌بندی می‌شود. در این حالت، مشخصهٔ آوایی که وزن این مصراع یا سطر را از وزن تسکینی هم‌طول دیگر متمایز می‌کند الگوی تأکید (محل هجاهای مؤکد) است و آن نیز تابع رکن‌بندی وزن معیار است. درواقع در وضعیتی که مشخصهٔ آوایی اختلاف امتداد هجا از نظام زبان، به علت اختیار تسکین خنثی شده و همهٔ هجاها از نظر امتداد یکسان (بلند) است، عنصر آوایی تأکید از نظام موسیقی، به عنوان نماینده و اثر باقی‌ماندهٔ عنصر زبانی امتداد هجایی، ممیز و معتبر می‌شود. بنابراین وزن این پاره‌گفتار را همچنان کمّی باید محسوب کرد.

۲. مستقلاً موزون باشد. در این حالت رکن‌بندی براساس تقطیع زبانی (phrasing) صورت می‌گیرد؛ یعنی مشخصهٔ آوایی نظام زبان که انطباقش بر نظام شعر، وزن را ایجاد می‌کند، علاوه بر خالی بودن از هجاهای کوتاه و کشیده، طول (تعداد هجای) کلمات و مرز آنهاست. جزئیات این انطباق این‌گونه است که یک یا چند کلمهٔ آغاز پاره‌گفتار که جمع طولشان دو تا چهار هجاست تشکیل یک رکن می‌دهد و سپس تکرار این رکن وزن را شکل می‌دهد. ممکن است مرز همهٔ ارکان بر مرز کلمات منطبق باشد و البته در این حالت وزن روشن‌تر است، ولی این امکان نیز هست که کلمه‌ای به‌اصطلاح بشکند و در میان دو رکن متوالی تقسیم شود. درواقع اولین کلمات سطر تعیین‌کنندهٔ رکن است و مرز رکن با مرز واحد نحوی، تا پیدا شدن نظم خاص (توالی و تکرار رکن)، منطبق است و بعد از آن دیگر نیازی به این انطباق نیست؛ بلکه ساخت وزن، یعنی ضرورت تکرار رکن، بر ساخت نحوی غلبه می‌کند و ممکن است کلمه‌ای میان دو رکن تقسیم شود.

تشخص آوایی این ارکان مؤکد بودن هجای اول آنها، به عنوان مرزنما، است و وزنهای مختلف براساس طول (تعداد هجاهای) رکنها و درنتیجه الگوی تأکید و نسبت تعداد هجاهای مؤکد و غیرمؤکد، از هم متمایز می‌شود. این تأکید عنصری موسیقایی است نه زبانی و مرز رکن را نشان می‌دهد نه مرز کلمه را؛ درنتیجه وقتی چند کلمه در یک رکن قرار می‌گیرد، فقط کلمهٔ اول هجای آغازینش مؤکد است و هنگامی که کلمه‌ای بین دو رکن می‌شکند، هجای غیرآغازین آن مؤکد می‌شود.

در این دو نوع وزن، منشأ تأکید متفاوت است: در اولی، این منشأ رکن‌بندی پاره‌گفتار موزون دیگری است که دارای وزن کمّی است و در دومی، این منشأ الگوی کلماتِ خودِ پاره‌گفتار است. با این حال، از آنجا که تنها عنصر آوایی ممیز در این اوزان تأکید است، اگر دو پاره‌گفتار از این دو نوع دارای الگوی تأکید یکسان باشد، وزن آنها در شنیدن از هم قابل

تشخیص نیست؛ اما در طبقه‌بندی اوزان نباید این دو را یک وزن محسوب کرد؛ زیرا منشأ تأکید و عامل موزونیت در این دو متفاوت است. بحث تفصیلی در باب طبقه‌بندی وزنهای نوع دوم (اصلی) مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

[۱]. این نوشته بی یاری دوستان دانشمندم، آقایان دکتر محرم اسلامی و سعید لیان به سرانجام نمی‌رسید. از این عزیزان سپاسگزارم. همچنین صورت کوتاه و ابتدایی این نوشته در سومین همایش ملی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی (۳۰ اردیبهشت ۹۵، دانشگاه علامه طباطبایی) به صورت سخنرانی ارائه شده ولی متن آن در جایی به چاپ نرسیده است.

۲. تلقی او از وزن هجایی ظاهراً آن است که صرفاً تعداد هجاهای سطرها برابر باشد، ولی این برداشت درست نیست. در ساده‌ترین شکلهای شعر هجایی هم یک خصیصهٔ زبانی، علاوه بر برابری تعداد هجاهای سطرها، رعایت می‌شود. برای نمونه، رک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۴، که در مثال آن، پایان هر سطر شعر پایان یک گروه نحوی است. تعریف دقیق وزن هجایی و نسبت آن با اوزان متشکل از هجای بلند موضوع پژوهش مستقلی است.

۳. فارابی ایقاع را به انتقال در نغمه‌ها در زمانهایی که از نظر مقدار و نسبتها محدود است تعریف کرده (فارابی: ۴۳۶) و ابن‌سینا به تقدیر زمان نقره‌ها (ابن‌سینا، ۱۳۷۱ ق.: ۸۱) و مقصود از زمان نقره‌ها فاصلهٔ زمانی محسوس بین نقره‌های منفصل و متوالی است. (همان: ۸۰) هر دو تعریف در نهایت بر یک معنی دلالت دارد و تفاوت ظاهری‌شان به این سبب است که یکی بر اساس نغمه است و دیگری مبتنی بر نقره. نقره ضربه‌ای است که در یک لحظه به ساز زده می‌شود و در نتیجهٔ آن صدایی به وجود می‌آید. اما نغمه صوتی است که مدت معیّنی بر یک درجه از زیروبمی ادامه پیدا کند و درنتیجه از نظر داشتن امتداد و زیروبمی با نقره متفاوت است. در تطبیق این دو، نقطهٔ آغازین هر نغمه معادل یک نقره محسوب می‌شود و امتداد نغمه معادل فاصلهٔ زمانی تا نقرهٔ بعدی. زیروبمی نیز در ایقاع نقشی ندارد. در تعریف فارابی، انتقال در نغمه‌ها در حکم پشت سر هم آوردن نقره‌هاست؛ قید «در زمانهایی ...» یعنی فاصلهٔ زمانی بین نقره‌ها نه آن قدر زیاد باشد که دیگر متوالی محسوب نشوند و نه آن قدر کم باشد که شنونده آنها را منفصل احساس نکند (ویژگیهای نقرات در تعریف ابن‌سینا) و علاوه بر این، زمانهای متوالی، از نظر کمیت، نظم داشته باشد. در تعریف ابن‌سینا نیز تقدیر به معنی سنجیده و منظم بودن است. در نهایت یعنی ضرباتی که به ساز زده می‌شود منظم باشد.

۴. حداقل فاصلهٔ (زمان) محسوس و پذیرفته بین نقرات ایقاعی به اندازهٔ یک هجای کوتاه است که زمان «آ» نامیده می‌شود و معیار است. تعریف موسیقایی این فاصله این است که در آن نقرهٔ دیگری نمی‌گنجد. اگر فاصلهٔ نقرات کمتر از این باشد، آنها را منفصل و مستقل محسوب نمی‌

کنند و آن را ترعید می‌نامند. فاصلهٔ بزرگ‌تر از «آ» به اندازهٔ یک هجای بلند است که دو برابر «آ» محسوب می‌شود و «ب» نام دارد. ادوار بعدی هر یک با افزودن زمانی بـه انـدازهٔ یـک هجـای کوتاه (آ) به فاصلهٔ نقرات شکل می‌گیرد و این زمانها به ترتیب «ج» و «د» و «ه» نامیده مـی‌شـود. «ه» معادل فاصلهٔ کبری است؛ یعنی تنانن. از توالی نقراتی بـا فاصـله‌هـای یکسـان، دور ایقـاعی موصّل (متصل) شکل می‌گیرد و از توالی نقراتی با فاصله‌های ناهمسـان (متفاضـل) دور ایقـاعی مفصّل (منفصل) شکل می‌گیرد. برای نمونه، از انواع ایقاع موصـل، دور ایقـاعی را کـه از تـوالی نقراتی با فاصلهٔ «آ» شکل می‌گیرد سریع هزج می‌نامند و دور ایقاعی را کـه از تـوالی نقراتـی بـا فاصلهٔ «ب» شکل می‌گیرد خفیف هزج می‌نامند. در ایقاع مفصل، نقرات چندتاچندتا گروه‌بنـدی می‌شود؛ مثلاً دو نقره متوالی‌اند و سپس فاصله‌ای وجود دارد و بعد از آن دو نقرهٔ دیگر کنار هم‌اند. (برای توضیح بیشتر بنگرید به حافظ مراغی ۱۳۷۰: ۲۵۳ و ۲۵۴) اگر دو نقـره بـا فاصـلهٔ «آ» باشد و سپس زمان «ب» و بعد دو نقرهٔ دیگر با فاصلهٔ «آ»، خفیف رمل نامیده مـی‌شـود. اگـر دو نقره با فاصلهٔ «ب» باشد و سپس زمان «ج» و بعد دو نقرهٔ دیگر با فاصلهٔ «ب»، رمل نام دارد. اگر سه نقره باشند که بین اولی با دومی و دومی با سومی فاصلهٔ «ب» باشد، و سپس زمان «ج» و بعد سه نقرهٔ دیگر که مثل سه نقرهٔ اولی فاصلهٔ درونی‌شان «ب» است، ثقیل نامیده مـی‌شـود. (کاشـی ۱۳۷۱: ۱۰۸ و ۱۰۹)

۵. این مقالهٔ مفصل، به همراه چند صفحه مطلب جدید که به پایان آن افزوده شده، در سالهای اخیر، به صورت کتاب چاپ شده است. در نوشتهٔ حاضر، نقل‌قولها از این مقاله را به صـفحات کتـاب ارجاع داده‌ایم.

۶. هجای پایان مصراع بلند محسوب می‌شود.

۷. با اشباع تلفظ و به هجای بلند تبدیل می‌شود.

۸. محمدجواد عظیمی به کثرت استفاده از تسکین (۴۷ بار) و تشکیل قطاری از هجاهای بلند در این شعر اشاره کرده و استفاده از آن را متناسب با فضای عاطفی شعر دانسته است. بنگرید به عظیمی ۱۳۹۰: ۱۸۰ و ۱۸۱.

۹. تا انتهای غزل همچنین است.

۱۰. هجای پایان واحد وزن بلند محسوب می‌شود.

۱۱. درنگ به معنی پایان واحد وزن است و در پایان واحد وزن امتداد هجاها خنثی می‌شود؛ درنتیجـه هجـای کشیده بلند تقطیع می‌شود. از علامت || برای نشان دادن درنگ ضروری استفاده کرده‌ایم.

۱۲. به این تکیه، تکیهٔ تقابل‌دهنده (contrastive stress) نیز می‌گویند. (اسلامی ۱۳۹۲: ۵۶)

۱۳. شعرهای موضوع بحث اینهاست:

جانـــــــا در دل کـــــــــردم　　کـــــز مهـــــرت برگـــــردم

از المعجم

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری　　وقـت آمـد بـازآیی از خـاکم بـرداری

مشتاق اصفهانی

خانلری به‌درستی می‌نویسد: «در اولی روی هر دو هجا یک تکیه است و در دومی هر سه هجا یک تکیه دارد.» (۱۳۷۳: ۱۰۲) سپس اولی را دوهجادوهجا تقطیع می‌کنـد و تکیـه‌هـا را، بـر اسـاس برداشتش از تکیه‌های کلمات مصراع اول، روی هجاهای اول و چهارم و پنجم می‌گذارد و دومی را سه‌هجاسه‌هجا تقطیع می‌کند و تکیه‌ها را، بر همان اساس، روی هجاهای دوم و پنجم و هشتم و یازدهم می‌گذارد. (همان) به این ترتیب در اولی محل تکیهٔ رکن ثابت نیسـت. دربـارهٔ دومـی، وحیدیان، در رد نظر خانلری، نشان داده است که مصراعهای دیگر غزل مشـتاق اغلـب بـیش از چهار تکیه و برخی هشت تکیه دارد (وحیدیان ۱۳۶۳: ۳۲۵) و بدیهی است کـه در ایـن حالـت دیگر ثابت بودن محل تکیه معنایی ندارد.

۱۴. بر اساس نام‌گذاری اسلامی؛ بنگرید به اسلامی ۱۳۹۲: ۵۶.

۱۵. ظاهراً منظور «یک و فقط یک» است.

۱۶. بنگرید به اسلامی ۱۳۹۲: ۶۵.

۱۷. نگارنده مستند هیچ یک از این دو قول را نمی‌داند، اما حکم جزئی خانلری دربارهٔ تکیـهٔ آن سـه رکن با این حکم کلی دربارهٔ افاعیل سازگار است و دریافت شنیداری شخصـی نیـز آن را تأییـد می‌کند. از این رو آن را درست فرض کرده‌ایم.

۱۸. در زبان ملفوظ، عبارت است از تکیه یا تأکید (stress or accent) روی یک هجا یا پایه‌ای از یـک شعر.

۱۹. در الگوی تقطیع، هجاهای مؤکد با خطی در زیرشان مشخص شده است.

۲۰. در مصراع اول این بیت نیز یک بار از اختیار تسکین استفاده شده است که آن را در تقطیـع بـا برنویس نشان داده‌ایم؛ اما تسکینهای مصراع دوم را نشان نـداده‌ایـم، چـون ایـن مصـراع اساسـاً تسکینی است.

۲۱ . بنا به عادت ذوق، قافیه درک هم‌وزنـی را تسـهیل مـی‌کنـد. بـه همـین مناسـبت در عبـارات ساختگی، سعی در حفظ قافیه بوده است.

۲۲. تشخیص شنیداری لحظه‌ای اعتمادپذیر نیست و به‌ویژه ممکن اسـت تـابع آگـاهی پیشـینی و فرضهای شخص باشد. برای کاستن از تأثیر این مسائل غیرآوایی و افزودن بـر اعتبـار تشـخیص شنیداری، به کمک دوست زبان‌شناسم، آقای دکتر محرم اسلامی، آزمونی صورت گرفت، به این

ترتیب که ابتدا نگارنده این دو بیت و همچنین ابیات شمارهٔ ۳ و ۴ (در ادامهٔ مقاله) را مقابل دستگاه ثبت صدا خواند. سپس ایشان تنها مصراعهای دوم را (جدا از مصراع اول) مکرر پخش کرد و نگارنده هربار بی‌خطا تشخیص داد که صدای پخش‌شده مربوط به کدام یک از وزنها است. شایستهٔ ذکر است که در شماره‌های ۳ و ۴، موضوع بررسی، وزن پاره‌گفتارهای ساختگی (مصراع اول) است و مصراع ثابتِ «گفتا... اینک» تنها برای میسر شدن آزمون و مقایسه، به این عبارتهای اصلی الحاق شد.

۲۳. توجه شود که این حالت هیچ ارتباطی با شعر ذوبحرین ندارد. در ذوبحرین، وزنهای متفاوت نتیجهٔ قرائتهای متفاوتی است که آرایش هجایی پاره‌گفتار را تغییر می‌دهد. برای توضیح بیشتر بنگرید به «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم» در: نجفی ۱۳۹۴ب: ۱۰۹–۱۲۰.

۲۴. جنس این تأکید احتمالاً شدت است؛ اما تأیید این احتمال موکول به آزمایش است.

۲۵. یکسان بودن وزن این پاره‌گفتار در این دو حالت، در آزمونی که در پی‌نوشت ۲۲ توضیح دادیم تأیید شد.

۲۶. البته در هر دوی این مصراعها نیز دو تسکین رخ داده و به همین دلیل بدون همراهی مصراعی که تقطیع اصلی رباعی را داشته باشد احساس وزن رباعی از آنها دشوار است.

۲۷. برای تقویت موسیقی بیت تلفیقی و کمک به تشخیص شنیداریِ هم‌وزنی دو مصراع، به جای «ما را» می‌توان «یا نوش» خواند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

ابن‌سینا (۱۳۷۱ ق. = ۱۹۵۲ م.)، *شفا*، ریاضیات، ج ۱، فن سوم: «جوامع علم الموسیقی»، تصدیر و مراجعه: ابراهیم مدکور، تحقیق: الأب قنواتی، محمود خضیری، فؤاد الاهوانی، قاهره: وزارهٔ المعارف العمومیه، افست: (۱۴۰۵ق.) قم: منشورات مکتبهٔ آیت‌الله العظمی المرعشی النجفی.

اسلامی، محرم (۱۳۸۸)، «تکیه در زبان فارسی»، دوفصلنامهٔ *پردازش علائم و داده‌ها*، ش ۱۱.

اسلامی، محرم (۱۳۹۲)، *واج‌شناسی: تحلیل نظام آهنگ زبان فارسی*، تهران: سمت.

بینش، تقی (۱۳۸۰)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج ۱۰، ذیل مدخل «ایقاع»، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

پورتراب، مصطفی‌کمال (۱۳۹۳)، *تئوری موسیقی (مبانی موسیقی نظری)*، تهران: نشر چشمه.

جلی، حسین (۱۳۸۳)، *میزان موسیقایی وزن شعر*، ج ۲، لنگرود: انتشارات سمرقند.

حافظ مراغی، عبدالقادربن غیبی (۱۳۷۰)، *شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

خانلری، پرویز ناتل (۱۳۷۳)، *وزن شعر فارسی*، تهران: توس.

خواجه نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۹۳)، *معیار الاشعار*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات علی‌اصغر قهرمانی مقبل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

شمس قیس رازی، محمد (بی‌تا)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲)، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۳)، «تکیهٔ پایه در شعر عروضی فارسی»، در: *جشن‌نامهٔ دکتر یدالله ثمره: پژوهشهای زبان‌شناسی ایرانی ۲*، به کوشش امید طبیب‌زاده و محمد راسخ مهند، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

عظیمی، محمدجواد (۱۳۹۰)، «عروض و موسیقی شعر ه. الف. سایه»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

فارابی، ابونصر محمد (بیتا)، *الموسیقی الکبیر*، تحقیق: غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه: محمود احمد حفنی، قاهره: دارالکاتب العربی للطباعهٔ و النشر.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر (۱۳۸۹)، *ارکان عروضی*، تهران: نیلوفر.

کاشی، حسن (۱۳۷۱)، «کنز التحف»، در: *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مدرسی، حسین (۱۳۸۴)، *فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، با همکاری بنیاد پژوهشهای اسلامی (مشهد).

مفتی مراد آبادی (۱۳۸۹)، *میزان الافکار فی شرح معیار الاشعار*، به همراه *معیار الاشعار*، تصحیح محمد فشارکی، تهران: فرهنگ میراث مکتوب.

منصوری، پرویز (۱۳۷۶)، *تئوری بنیادی موسیقی*، تهران: نشر کارنامه،

موسوی، ندا (۱۳۹۴)، «پایه‌های وزنی در شعر عروضی فارسی، پژوهشی بر مبنای نظریهٔ تکرار»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز -۲*، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران: هرمس.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷)، «طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی» (سخنرانی)، در: *نخستین مجموعهٔ سخنرانیهای مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی، به کوشش حسن قریبی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۴ الف)، *دربارهٔ طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی*، تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۴ ب)، *اختیارات شاعری و مقاله‌های دیگر در عروض فارسی*، تهران: نیلوفر.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۳)، «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ش. ۶۶.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰)، «تکیه و وزن شعر فارسی»، در: *حرفهای تازه در ادب فارسی*، اهواز: جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران اهواز [اولین انتشار در مجلهٔ *راهنمای کتاب*، ش. تیر-شهریور ۱۳۵۲]

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۹)، *فرهنگ اوزان شعر فارسی (۶۰۰ وزن) و فرهنگ اوزان صد شاعر بزرگ فارسی‌زبان*، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی