

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی^۱

امید طیب‌زاده

دانشگاه بوعلی‌سینا

چکیده

خواجه نصیر طوسی در معیارالشعار می‌پرسد: چرا باید هر وزن را به همان شکل که معین شده است تقطیع کرد، و چرا زنجیره هجاهای هر وزن را به یکی دیگر از اشکال محتمل آن تقطیع نکنیم؟ (خواجه نصیرطوسی، ۱۳۶۹: ۳۶). در این مقاله، در پاسخ به سؤال خواجه نصیر، کوشیده‌ایم تا از طریق تحلیل ساخت وزنی، در زبان شمرده و ادبی فارسی، به شیوه‌ای یگانه، یک‌دست و درعین حال مدلل، برای تقطیع ۳۰ وزن پرکاربرد و رایج در اشعار عروضی یا کتبی فارسی دست یابیم. بحث کرده‌ایم که هر مصراع متشکل از دونوع واحد وزنی است: یکی واحدهای کوچک‌تر یا پایه‌ها، که لزوماً به هجایی دو مورایی ختم می‌شوند و تقریباً مطابق اتانین در ایقاع هستند، و دیگری واحدهای بزرگ‌تر یا ارکان که از ترکیب پایه‌ها شکل می‌گیرند و همان افاعیل عروضی را پدید می‌آورند. سپس نشان داده‌ایم که اگر هر مصراع را براساس سه شرط زیر به ارکانش تقطیع کنیم، به تقطیع واقعی و یگانه آن مصراع دست می‌یابیم: اول این که هر رکن، که خود از ترکیب پایه‌ها به‌وجود آمده است، باید به هجایی سنگین یا دو مورایی ختم شود، دوم این که ارکان باید یا به‌صورت مکرر یا به‌صورت متناوب تکرار شوند، و سوم این که تعداد هجاها و نیز مجموع موراهای ارکان سالم باید در هر مصراع از اوزان متناوب، مساوی باشند. این دو ویژگی اخیر بسیار شبیه ویژگی میزان‌ها در موسیقی است، و مجموع همین

۱. این مقاله را استاد ابوالحسن نجفی مطالعه کرد و با توجه به انتقادات اساسی بر برخی از مباحث آن، اصلاحات بسیاری را در ساختار آن پدید آورد. در این جا از استاد نجفی که حقاً باید او را بنیانگذار مطالعات علمی عروض فارسی دانست تشکر می‌کنم. از دوست و همکار ارجمندم، خانم دکتر نگار یوبان نیز که این مقاله را به‌دقت تمام مطالعه کرد و نکات مهمی را به بنده متذکر شد تشکر می‌کنم. همچنین از استاد آقای دکتر محمود بی‌جن‌خان که همواره با توضیحات ارزشمند خود من را مدیون خود کرده‌است نهایت امتنان را دارم.

عوامل است که زنجیره کلام را در اشعار فارسی کلاسیک از یک سو موزون و از سوی دیگر کمی یا عروضی می‌سازد. در نهایت به این نتیجه رسیده‌ایم که تقطیع سنتی ۱۷ وزن از ۳۰ وزن پرکاربرد فارسی، که همگی یا مکرر یا متناوب هستند، کاملاً صحیح است، اما تقطیع سنتی ۱۳ وزن به اصطلاح مختلط دیگر، مثلاً «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» یا «مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن»، صحیح نیستند، و این اوزان را باید به گونه‌ای دیگر تقطیع کرد. کلیدواژه‌ها: عروض، ساخت وزنی، تقطیع.

۱. مقدمه

یک سؤال مهم در زمینه عروض فارسی وجود دارد که تا پاسخ مستدلی به آن ندهیم، نمی‌توانیم مطالعات عروضی را به‌عنوان بخشی از مطالعات واج‌شناسی در نظر بگیریم. سؤال این است که چرا مثلاً وزن «متقارب مثنی مفعول» باید به صورت «فعلون فعولن فعولن فعل» تقطیع شود و نه به اشکال محتمل دیگری چون «مفاعیل مستفعلن فاعلن» یا «فعلون مفاعیل مستفعلن»؟ این سؤال را، که در مورد تمام اوزان شعر فارسی و تقطیعات متداول آن می‌توان مطرح کرد، اول بار خواجه نصیر طوسی در کتاب معیارالاشعار خود (۱۳۶۹: ۳۶) مطرح ساخت، و البته زیرکانه از پاسخ‌دادن به آن طفره رفت. وی در این مورد تنها متذکر شد که «تا بحرها و وزن‌ها و ارکان آن ندانند، تقطیع ممکن نباشد... و تا ندانند کدام بحر است و ارکان آن چیست، میان آنچه تقطیع حقیقی بود و آنچه بر آن وزن بود، امتیاز ممکن نباشد» (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۶۹: ۳۶-۳۵). این پاسخ گرچه مبهم است، به دو نکته بسیار مهم اشاره دارد، و آن این که اولاً چیزی به نام تقطیع صحیح یا حقیقی اوزان وجود دارد، و ثانیاً بحث تقطیع صحیح و حقیقی جدای از بحث طبقه‌بندی اوزان نیست. ما نیز در این مقاله، به‌رغم این که کوشیده‌ایم وارد بحث پیرامون طبقه‌بندی اوزان نشویم، گاه به‌ناچار اشاراتی به آن داشته‌ایم. در هر حال جالب است که این پاسخ عیناً در بسیاری دیگر از کتب عروضی قدیم نیز تکرار شده است (رک. دشتکی، ۱۳۷۵: ۱۰-۹).

روش علمی اقتضا می‌کند که اولاً هر وزنی فقط و فقط به یک صورت تقطیع شود، و ثانیاً تقطیعات محتمل دیگر، بنابر دلایلی، مستدل و منطقی و البته مبتنی بر شم زبانی و وزنی اهل زبان کنار گذاشته شوند. به عبارت دیگر در کار تقطیعات وزنی هیچ عامل من‌عندی یا اختیاری^۱ نباید نقش داشته باشد. در این مقاله می‌کوشیم تا از طریق تحلیل ساخت وزنی در زبان شمرده و ادبی فارسی، به سؤال خواجه نصیر پاسخ دهیم.

نگارنده خود معترف است که به‌هنگام بحث درباره بعضی از اوزان مختلط (یعنی ۱۳ وزن از ۳۰ وزن پیکره این تحقیق)، ناچار به اتخاذ یکی دو فرض من‌عندی شده است، اما در عین حال تصریح می‌کند که توضیحات وی در مورد اوزان مکرر و متناوب (یعنی ۱۸ وزن دیگر از آن ۳۰

1. arbitrary

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

وزن)، تماماً مبتنی بر شواهد غیرقابل انکار زبانی و وزنی است، و همین بخش از کار می تواند مبین صحت روشی باشد که در این مقاله پیشنهاد کرده ایم.^۱

۲. ساخت وزنی در زبان فارسی

چنان که می دانیم از ترکیب مشخصه^۲ با هم، واجها پدید می آیند، و از ترکیب واجها با هم هجاها شکل می گیرند، و از کنار هم قرار گرفتن هجاها، پایه^۳ها پدیدار می شوند، و بالاخره از ترکیب پایهها با هم واژه^۴ به وجود می آید. نیز می دانیم که هر کدام از واحدهای پایین تر در این ساخت سلسله مراتبی، تحت محدودیتها یا قواعد خاصی با هم ترکیب می شوند تا واحد بالایی خود را بسارند. مثلاً از ترکیب دلخواهی یا تصادفی هر دو یا چند واج فارسی لزوماً یک هجای قابل قبول شکل نمی گیرد، بلکه واجها تحت اصول و قواعد خاصی با هم ترکیب می شوند تا هجاها را پدید آورند (ثمره، ۱۹۷۷، ۱۲۳-۱۴۲؛ بی جن خان، ۱۳۸۴، ۳۷ به بعد). ما در این بخش به اختصار و براساس نظرات هیز^۵ (۱۹۸۱ و ۱۹۹۵)، به بررسی قواعد حاکم بر شکل گیری پایهها از هجاها، و نیز واژهها از پایهها، در زبان فارسی می پردازیم (برای تفصیل بحث مربوط به پایهها رک. طبیب زاده، ۱۳۸۸). برای توصیف ساخت وزنی هر زبانی ابتدا باید هجاهای قوی^۶ و ضعیف^۷ آن زبان را مشخص کنیم، زیرا هر پایه عبارت است از یک هجای قوی به علاوه صفر تا چند هجای ضعیف. در مرحله بعد باید مشخص کنیم که ساخت درونی پایهها به چه شکل است، یعنی هجاهای قوی و ضعیف براساس چه محدودیتها و قواعدی در کنار هم می نشینند تا پایهها را به وجود آورند. و بالاخره در سومین و آخرین گام باید قواعد و محدودیتهای حاکم بر به هم پیوستن پایهها و به وجود آمدن واژهها را بررسی کنیم. هر زبانی به شیوه ای خاص خود، میان هجاهای ضعیف و قوی تمایز می گذارد و از ترکیب آنها با هم، پایههای اصلی یا تکیه بر

۱. ممکن است اعتراض شود که چرا از بین حدود ۴۰۰ وزن شعر فارسی (رک. نجفی ۱۳۸۶ ب)، ما فقط به ۳۰ وزن پر کاربرد این پیکره توجه داشته ایم. در پاسخ باید گفت که در مطالعات وزن شناسی، محدود کردن پیکره تحقیق به موارد مطبوع و پر کاربرد از شیوه های رایج و معمول زبان شناسان و وزن شناسان محسوب می شود؛ مثلاً فب و هله (Fabb and Halle) (۲۰۰۸، ۲۳) در بررسی وزن شعر کلاسیک انگلیسی، از میان حدود ۲۰ وزن موجود در این شعر، تنها به چهار وزن پر کاربرد این شعر توجه داشتند. به عبارت دیگر توصیفی که از عهده تبیین و تشریح اوزان پر کاربرد و اصلی یک پیکره وزنی بر بیاید، تمام موارد مطبوع اما کم کاربرد تر دیگر آن پیکره را نیز پوشش خواهد داد.

2. feature

3. foot

4. phonological word

5. B. Hayes

6. strong=s

7. weak=w

واژگانش را مشخص می‌سازد. با بررسی تقطیعات وزنی ۱۰۰ کلمه‌ای که در اختیار گویشوران خود گذاشته بودیم به این نتیجه رسیدیم که مرز پایه در کلمات فارسی همواره پس از هجاهای سنگین^۱ بسته می‌شود، یعنی هجاهای ضعیف و قوی را در فارسی رسمی باید برحسب محتوای مورایی^۲ آن‌ها شناسایی کنیم. الگوی وزنی هجاهای فارسی رسمی و شمرده به‌شکل زیر است (درزی ۱۳۷۲، ۵۸-۷۵؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۶، ۶۳-۷۸):^۳

$$cVcc = cvcc = cVc > cvc = cV > cv$$

بنابراین، از میان ۶ هجای موجود در زبان فارسی، فقط هجای سبک CV، هجای ضعیف به‌حساب می‌آید، و بقیه هجاها، هجای قوی محسوب می‌شوند.

در چهارچوب نظریه‌ای که بروس هیز در رساله دکتراش (۱۹۸۱) مطرح ساخته است، می‌توان گفت که زبان فارسی زبانی است با پایه‌های راست‌گرا^۴، مقید^۵ و حساس به کمیت^۶، که پایه‌های آن از سمت راست به چپ ساخته می‌شوند. بروس هیز نشان داده است که در زبان‌های مقید، پایه‌ها همواره یا تک‌هجایی هستند، یا دو هجایی (رک. گاسن‌هوون^۷ و جیکوبز^۸، جیکوبز^۸، ۲۰۰۵، ۱۲۵-۱۸۹)، بنابراین پایه‌های مجاز در زبان فارسی نیز فقط به یکی از دو شکل زیر ظاهر می‌شوند:

$$\begin{array}{cc} s & w \ s \\ | & \vee \\ f & f \end{array}$$

با ذکر دو نکته، بحث درباره مدل وزنی ۱۹۸۱ هیز را تمام می‌کنیم و به مدل ۱۹۹۵ او می‌پردازیم. اولاً بیشترین تعداد گره‌های قوی در نمودارها، تحت حاکمیت هجای تکیه‌بر قرار دارند. مثلاً هجای تکیه‌بر |gi\ در "دوندگی" دارای دو گره قوی است، درحالی‌که هیچ هجای دیگری در این کلمه با دو گره S وجود ندارد. و هجای تکیه‌بر |me\ در "سعادت‌نامه" دارای چهار گره قوی است. در این کلمه نیز هیچ هجای دیگری با بیش از ۳ گره S وجود ندارد. ثانیاً چنان‌که می‌دانیم تمام یا اکثریت قریب‌به‌اتفاق کلمات فارسی در هجای پایانی خود تکیه‌بر هستند، از این رو هجای پایانی در کلمات فارسی را همواره، چه سبک باشند و چه سنگین،

1. heavy=h

2. moraic content

۳. علامت مصوت کوتاه تک مورایی، و V علامت مصوت بلند دو مورایی است.

4. right dominated

5. bounded

6. quantity sensitive

7. C. Gussenhoven

8. H. Jacobs

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

به‌عنوان یک هجای قوی در نظر می‌گیریم. مثلاً هجای تکیه‌بر در کلمهٔ "سعادت‌نامه"، یعنی $\backslash\text{-me}\backslash$ ، هجایی سبک است، اما چون این هجا در موضع تکیه‌بر قرار گرفته و برجسته شده است، آن را به‌عنوان هجایی قوی در نظر می‌گیریم.

اما براساس آنچه هیز در کتاب معروف خود (۱۹۹۵) آورده است، می‌توان گفت که پایه‌های کلمات در زبان فارسی از نوع آییمی^۱ هستند، یعنی پایه‌هایی راست‌گرا که به یکی از دو شکل (X) یا $(\bullet X)$ ظاهر می‌شوند، و در این جا، X علامت هجای قوی، و \bullet علامت هجای ضعیف است (برای شرح روشن و ساده‌ای از انواع پایه‌ها در این نظریهٔ هیز، رک. (گاسین-هوون و جیکوبز، ۲۰۰۵)). هیز با استفاده از قاعدهٔ تمام‌کننده^۲، یک گره یا X اضافه، به هجای تکیه‌بر می‌دهد و آن را برجسته‌تر از بقیهٔ هجاها نمایش می‌دهد. از آن جا که هجای تکیه‌بر در کلمات فارسی روی هجای آخر (یا سمت راستی‌ترین هجا در واج‌نویسی کلمات) قرار می‌گیرد، قاعدهٔ تمام‌کننده در این زبان از نوع قاعدهٔ تمام‌کنندهٔ پایانی^۳ است. آخرین نکته در مورد این نظریه مربوط می‌شود به پایه‌های معدوم^۴: در ساخت وزنی بعضی از کلمات فارسی که دارای دو یا چند هجای سبک متوالی هستند، پایه‌های تک‌هجایی و سبک، به‌اصطلاح، تکیه‌رفته می‌شوند، یعنی ساخت پایهٔ خود را از دست می‌دهند و هجای سبک آن‌ها به اولین پایهٔ سمت راست افزوده می‌شود. اما هیز در مدل ۱۹۹۵ خود مفهوم پایهٔ تکیه‌رفته را کنار گذاشت و به‌جای آن از مفهوم پایهٔ معدوم استفاده کرد. پایهٔ معدوم، پایه‌ای تک‌هجایی است که چون از حیث محتوای هجایی‌اش با هیچ‌کدام از دو پایهٔ مجاز (یعنی (X) و $(\bullet X)$) منطبق نیست، آن را در ساخت وزنی واژه ندیده می‌گیریم.

۳. ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

در این قسمت از مقاله ابتدا به‌اختصار دربارهٔ پیشنهادهای گوناگونی که در مورد تغییرشکل پایه‌های وزنی در شعر ارائه شده است بحث می‌کنیم، و سپس نظر خود را مطرح می‌سازیم.

۱.۳. پیشینهٔ بحث پایه در وزن شعر فارسی

احتمالاً یان ریپکا^۵ (۱۹۴۴/۱۳۲۲) نخستین کسی بود که دربارهٔ لزوم تغییردادن شکل پایه‌های شعر فارسی بحث کرد. او مرز میان دو پایه را، وقتی پایهٔ اول به یک کلمه ختم می‌شود

1. iambic
2. End Rule
3. End Rule Final=ERF
4. degenerated
5. J. Rypka

و پایه دوم با کلمه آغاز می‌شود، مکث^۱ نامید، و در مقابل، مرز میان دو پایه را، وقتی که نیمی از یک کلمه در پایه اول و نیمی دیگر در پایه دوم قرار دارد، قطع^۲ نامید. مثلاً مرز پایه‌ها در مصراع زیر تماماً از نوع مکث است:

بشنو از نی | چون حکایت | می‌کند
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اما مرز دو پایه نخستین در مصراع زیر از نوع قطع است:

میان عا | شق و معشو | ق اگر باشد | بیابانی
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

وی از هریک از سه اثر: شاهنامه فردوسی، یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی، و گرشاسب‌نامه اسدی، ۵۰۰ بیت را برگزید، و با بررسی این ۱۵۰۰ بیت، که تماماً به وزن متقارب سروده شده‌اند، نتیجه گرفت که در وزن‌شناسی شعر فارسی، قطع بر مکث مرجح است، یعنی در اکثر موارد مرز پایه با مرز کلمه منطبق نیست. وی از این مشاهدات به‌غلط نتیجه گرفت که پایه‌های عروضی چندان با قرائت واقعی شعر فارسی انطباق ندارند، و از این‌رو باید تغییری در وضع آن‌ها پدید آورد. بدیهی است که این اظهار نظر او تحت تأثیر وزن هجایی شعر فرانسوی بوده است که در آن مکث، اهمیتی به‌مراتب بیش از قطع دارد. در حال رپیکا پس از بررسی تکیه در کلمات و پایه‌های اشعار فارسی، ادعا کرد که تکیه در بحر متقارب بیشتر روی دو کمیت بلند در پایه‌های این وزن (فعلولن = U -) واقع می‌شود، تا روی کمیت کوتاه آن‌ها. وی علت این مسئله را به این امر نسبت می‌دهد که کلمات در زبان فارسی همواره در هجاهای پایانی خود تکیه‌بر هستند. ایراد رپیکا این بوده است که در بررسی تکیه در اشعار فارسی، پایه‌های عروضی (مثلاً فعلولن) را در نظر گرفته است، و نه کلماتی را که به‌جای این پایه‌ها قرار می‌گیرند. "فعلولن" همواره در هجای پایانی خود تکیه‌بر است چون حکم یک کلمه را دارد، اما کلماتی که جانشین "فعلولن" یا دیگر پایه‌ها می‌شوند، لزوماً در هجای پایانی خود تکیه نمی‌گیرند، زیرا مرزشان با مرز پایه‌ها منطبق نیست (درست همان‌طور که مرز هجاها با مرز کلمات منطبق نیست). در واقع محل تکیه کلمات در شعر فارسی پیش‌بینی‌پذیر نیست که بتوانیم محل خاصی را برای آن در نظر بگیریم. مثلاً در پایه‌های مصراع زیر، بسته به تفسیر

1. césure
2. diérese

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

خواننده، می‌توان بیش از یک کلمه را تکیه‌بر کرد (برای تفصیل این بحث رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۳ الف، ۶۳-۷۸؛ ۱۳۸۳ ب، ۱۶۵-۱۸۹). (زیر کلماتی که تکیه می‌گیرند خط کشیده‌ایم):

بشنو از نی | چون حکایت | می‌کند
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱. بشنو از نی در مقابل بشنو از نی
۲. چون حکایت در مقابل چون حکایت

در هر حال منظور ریپکا از طرح نکات فوق این بوده است که در تعیین وضع پایه‌های شعر فارسی، باید ارتباط مستقیمی میان شکل پایه و وضع تکیه قائل بود، زیرا به اعتقاد او هر پایه لزوماً مرکب از یک هجای تکیه‌بر به علاوه صفر تا چند هجای بی‌تکیه است. چنان‌که در فصل پیش دیدیم، هر پایه مرکب از یک هجای قوی به علاوه صفر تا چند هجای ضعیف است، اما باید توجه داشت که هجای قوی لزوماً به معنای هجای تکیه‌بر، و هجای ضعیف نیز لزوماً به معنای هجای بی‌تکیه نیست.

پس از ریپکا، خانلری دنبال بحث را گرفت و بعد از تکرار برخی نظرات ریپکا، البته بی‌آن‌که کوچک‌ترین اشاره‌ای به مقاله یا نام ریپکا بکند، نتیجه گرفت که پایه‌های عروض سنتی برای شعر فارسی مناسب نیستند و باید شکل آن‌ها را تغییر داد. او تصریح می‌کند که «مثلثه [=پایه‌ها] عروضی در فارسی به تشخیص سمع وضع نشده، بلکه عیناً آن‌ها را از عرب اقتباس کرده‌اند» (خانلری، ۱۳۷۳: ۹۹). در واقع، او نیز همان اشتباه ریپکا را تکرار می‌کند که معتقد بود مرز پایه و مرز کلمه باید منطبق برهم باشد. وی دو شرط عمده برای پایه‌های اوزان عروضی ذکر می‌کند: اول این‌که فاصله‌های اجزا حتی‌الامکان با فاصله‌های کلمات شعر منطبق باشند (یعنی بنابر اصطلاحات ریپکا، تعداد مکث‌ها بیش از تعداد قطع‌ها باشد)، و دوم این‌که شماره و محل تکیه‌ها تا آن‌جا که ممکن است، در میزان و در اشعاری که به آن وزن سروده می‌شوند، یکسان باشد. یعنی از یک سو تعداد کلمه‌ها و تکیه‌ها حتی‌المقدور مساوی باشد، و از سوی دیگر تعداد تکیه‌ها و پایه‌ها نیز مساوی باشد (رک. خانلری، ۱۳۷۳: ۹۹). این همه، ناشی از همان پیش‌فرض اشتباه یان ریپکاست که «پیوندی که هجاهای هر یک از اجزا [=پایه] را به هم متصل می‌کند همانا و صرفاً تکیه است» (خانلری ۱۳۷۳: ۱۵۵). خانلری برای این‌که تعداد هجاهای تکیه‌بر و پایه‌های فارسی را تا حد امکان برابر سازد، پیشنهاد کرد پایه‌های فارسی را کوتاه‌تر از تقطیع سنتی در نظر بگیریم. به اعتقاد وی این امر باعث می‌شد که مرز میان پایه‌ها و کلمات در اشعار، هرچه بیشتر منطبق برهم بشود. وی مدلی را برای تقطیع اوزان شعر فارسی به پایه‌های

کوتاه‌تر از افاعیل سنتی پیشنهاد کرد که نه‌تنها مقبول اهل فن واقع نشد، بلکه حتی در موارد متعددی به نتیجه‌ای خلاف منظور خود وی رسید، در این تقطیع جدید، غالباً تعداد قطع‌ها به مراتب بیش از تعداد مکث‌ها، نسبت به تقطیع سنتی می‌شد (برای تحلیل انتقادی پایه‌های خانلری رک. نجفی، ۱۳۸۶: ۳۲-۲۵؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۳: ۱۷۲-۱۶۷).

الول-ساتن^۱ نیز بحث ریپکا و خانلری را دنبال کرد و کوشید معمای پایه‌های شعر عروضی فارسی را به‌گونه‌ای دیگر حل کند - و جالب است که او نیز به‌رغم تمام استفاده‌هایی که از آرای خانلری کرد هیچ ارجاعی به او نداد! ساتن هم معتقد بود که اصولاً بحث درباره پایه، جدا از بحث درباره تکیه نیست، زیرا تصور می‌کرد هر پایه لزوماً با یک تکیه موجودیت می‌یابد. همین پیش‌فرض غلط، او را نیز چون ریپکا و خانلری به مسیری اشتباه انداخت: اگر هر پایه با یک تکیه معنا و موجودیت می‌یابد، در این صورت شعر فارسی دارای وزنی تکیه‌ای - هجایی خواهد بود و نه وزنی کمی یا عروضی! او در برخورد با این تناقض دو راه بیشتر پیش روی خود ندید، یا بپذیرد که وزن شعر فارسی تکیه‌ای - هجایی است و نه کمی، و یا این‌که صورت مسئله را پاک کند و اصلاً منکر وجود پایه در شعر فارسی بشود، و عجباً که او راه دوم را برگزید! وی تصریح کرد که در وزنی کاملاً کمی مانند وزن شعر فارسی، تکیه به‌عنوان عنصر وزنی^۲ کوچک‌ترین مدخلیتی ندارد، و در نتیجه تقسیم‌بندی مصراع‌ها به پایه‌ها، صرفاً امری قراردادی یا من‌عندی است برای این‌که وزن‌ها را راحت‌تر به‌خاطر بسپارند. به‌اعتقاد وی ممیزه اصلی در وزن شعر فارسی، صرفاً الگوهای هجایی تکرارشونده است و در این شعر چیزی به‌نام پایه وجود ندارد! (الول ساتن، ۱۹۷۶: ۸۵). جالب‌ترین قسمت از تحلیل وی آن‌جایی است که استناد به پایه‌های عروضی را در توصیف وزن شعر «گمراه‌کننده» و ناصحیح می‌داند، اما خود برای طبقه‌بندی وزن‌ها چاره‌ای جز استعانت‌جستن از همان پایه‌ها نمی‌بیند. مثلاً وی اوزان شعر فارسی را به پنج الگوی باقاعده و نه الگوی بی‌قاعدہ طبقه‌بندی، و عنوان کرده است که هر کدام از این ۱۴ الگوی وزنی، مرکب از زنجیره بی‌پایانی از قالب‌های مشخصی از کمیت‌های کوتاه و بلند است، و البته بدیهی است که آن قالب‌های متشکل از کمیت‌های کوتاه و بلند، چیزی جز همان پایه‌ها نیست. مثلاً او الگوهای وزنی اول و دوم خود را به‌شکل زیر عرضه داشته است (الول ساتن، ۱۹۷۶: ۸۷):

I. ... ۰ -- ۰ -- ۰ -- ۰ -- ۰ -- ...

II. ... ۰ --- ۰ --- ۰ --- ۰ --- ...

1. L.P. Elwell-Sutton
2. rhythmical element

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

یعنی الگوی اول حاصل تکرار پایه‌های "فعولن" (U - -)، و الگوی دوم حاصل تکرار پایه‌های "مفاعیلن" (U - -) است (رک. طیب‌زاده، ۱۳۸۳ الف و ب).

اما مسعود فرزاد (۱۳۴۹) نیز از محققانی است که پیشنهاداتی در مورد تغییر وضع افاعیل سنتی دارد. او می‌کوشید طبقه‌بندی جدید و کاملی از کل اوزان شعر فارسی به‌دست دهد، و چون معتقد بود که هریک از اوزان فارسی از واحدهای کوچک‌تری به‌نام پایه ساخته شده است، در نخستین گام از تحلیل خود به شناسایی این کوچک‌ترین واحدهای وزنی پرداخت و ۳۲ پایه سه، چهار، پنج و شش هجایی به‌دست داد و اظهار داشت که اولاً هریک از این پایه‌ها متعلق به یکی از سه بحر هزج و رمل و رجز است، و ثانیاً هریک از این سه بحر یا روی یک پایه سنگین عروضی (مفاعیلن و فاعلاتن و مستعلن) ساخته می‌شود، یا روی یک پایه سُبک عروضی (مفاعلن و فعلاتن و مفتعلن). وی همچنین معتقد بود که عروض اشعار فارسی عمدتاً مبتنی بر همین شش پایه چهار هجایی است، و پایه‌های سه و پنج و شش هجایی، بعد از آن شش پایه چهار هجایی اهمیت دارند، اما مهم‌ترین اظهار نظر او در مورد پایه‌های عروضی این بود که اولاً همه پایه‌ها به هجایی بلند، یعنی کمیت - در تقطیع‌ها، ختم می‌شوند، و ثانیاً منشاء تمام آن ۲۳ پایه عروضی، مفعولاتن (- - -)، یعنی چهار کمیت بلند است، و بقیه کمیت‌ها، به این ترتیب، از پایه اصلی منشعب می‌شوند، که پایه آخر همواره محفوظ می‌ماند، و هریک از هجاهای دیگر یک‌به‌یک کوتاه یا حذف می‌شوند تا آن شش پایه سه هجایی که اساس تمام بحرهای را تشکیل می‌دهند، پدید بیایند. فرزاد هیچ دلیل تجربی یا عملی مشخصی برای این احکام خود به‌دست نمی‌دهد، بنابراین حق کاملاً با نجفی است که تمام آن‌ها را من‌عندی می‌داند (نجفی، ۱۳۸۶، ب: ۳۴). و همین مهم‌ترین دلیل بر نادرستی روش فرزاد است. البته نگارنده این‌سطور نیز همچون فرزاد معتقد است هر پایه عروضی لزوماً مختوم به هجایی بلند است، اما چنان‌که دیدیم و خواهیم دید، این حکم مبتنی بر شواهد روشن تجربی و واجی است، و نه بر احتجاجات ریاضی‌وار و پیش‌فرض‌های مبهم. در هر حال روش فرزاد نیز، به‌رغم زحمات بسیاری که برای آن کشید، و البته به‌رغم اهمیتی که در ارائه بسیاری از وزن‌های فارسی داشت، هیچ‌گاه اهمیت نیافت و مصدر تحقیقات بعدی قرار نگرفت.

بو اوتاس^۱ هم در مقاله‌ای مهم و خواندنی، که به بررسی و مقایسه عناصر ایرانی و عربی در عروض جدید فارسی اختصاص دارد، به‌اختصار و بی‌هیچ توضیحی، ارکان جدیدی را به‌جای بسیاری از ارکان قدیم پیشنهاد کرد (اوتاس، ۱۹۹۴). تنها توضیح او در مورد پایه‌های جدیدش این است که او مصراع‌ها را نه به‌شیوه سنتی، بلکه براساس عناصر ضربی طبیعی آن‌ها تقطیع

1. Bo Utas
2. natural rhythmical elements

کرده است (همان، ص ۱۳۲). به‌عنوان مثال به تقطیع او از بعضی از اوزان متداول فارسی توجه شود:

هزج اُخرِبِ مَکفوف:

شیوۀ اوتاس: مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ مُستف

شیوۀ سنتی: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعولن

سریع مطوی:

شیوۀ اوتاس: فعِ فَعلاتنِ فَعلاتنِ فَعَل

شیوۀ سنتی: مفعَلنِ مفعَلنِ فاعَلنِ

مجتثِ مخبون:

شیوۀ اوتاس: مفاعَلنِ فَعلاتنِ مفاعَلنِ فَعلاتنِ

شیوۀ سنتی: مفاعَلنِ فَعلاتنِ مفاعَلنِ فَعلاتنِ

منسرحِ مطوی:

شیوۀ اوتاس: فعِ فَعلاتنِ مفاعَلنِ فَعلاتنِ

شیوۀ سنتی: مفعَلنِ فاعَلاتُ مفعَلنِ فعِ

مضارعِ اُخرِبِ مَکفوف:

شیوۀ اوتاس: فعَلنِ مفاعَلنِ فَعلاتنِ مفاعَلنِ

شیوۀ سنتی: مفعولُ فاعَلاتُ مفاعیلُ فاعَلنِ

من نیز معتقدم که تقطیع ارکان عروضی باید مبتنی بر «عناصر ضربی طبیعی» آن‌ها باشد. حتی برخی از تقطیعاتِ اوتاس را نیز تنها تقطیع صحیحِ اوزان به ارکانشان می‌دانم (مثلاً تقطیع او از منسرحِ مطوی، و مضارعِ اُخرِبِ مَکفوف). اما اولاً این کار را براساس شواهد تجربی و دلایل واجی انجام می‌دهم، و ثانیاً براساس همان شواهد، برخی تقطیعاتِ اوتاس (مثلاً هزجِ اُخرِبِ مَکفوف) را اشتباه می‌دانم. در هر حال همان‌طور که گفتیم اوتاس هیچ نمی‌گوید که منظور از عناصر ضربی طبیعی چیست، به‌همین دلیل بیش‌ازاین نمی‌توان آرای او را نقد کرد. به‌اعتقاد من، عناصرِ ضربی طبیعی، کم‌وبیش همان چیزی است که علمای ايقاع از آن به‌عنوان اتانین یاد می‌کردند، و چنان‌که خواهیم دید، این اتانین همان پایه‌ها، یعنی عناصرِ وزنیِ مختوم به هجای سنگین یا دو مورایی هستند. فارسی‌زبانان به‌راحتی و بدون هیچ آموزشِ خاصی می‌توانند به‌محض شنیدنِ یک مصراع، آن را به اتانینِ تشکیل‌دهنده‌اش تقطیع کنند.

۲.۳. پایه و رکن

چنان‌که دیدیم پژوهشگرانِ بسیاری، به وضع پایه‌ها یا افاعیلِ عروضی ایراداتی داشتند، و درصدِ تغییرِ آن‌ها - یا حتی حذفِ آن‌ها - برآمدند، اما احتجاجاتِ آنان یا تماماً من‌عندی بود، یا مبتنی بر پیش‌فرض‌های اشتباه، و یا این‌که مبتنی بر شمّ وزنی بود، بی‌آن‌که مبانی

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

زبان‌شناختی و تجربی آن شمه مشخص باشد. به‌همین دلیل پیشنهادات آنان نه مقبول اهل فن واقع شد، و نه عملاً مشکلی از مشکلات عروض را حل کرد. پژوهشگرانی چون ابوالحسن نجفی نیز که با تکیه بر استدلال‌های واج‌شناختی موفق به عرضه توصیف صحیحی از اوزان و تقطیع و طبقه‌بندی آن‌ها شدند، عملاً خود را درگیر مسئله پایه‌ها نکردند و در غالب موارد بحث‌های خود را با اتکا به همان پایه‌های سنتی پیش بردند. به‌این‌معنا که افاعیل سنتی آنقدرها هم که تصور می‌شود عیب‌ناک نیستند.

در این‌جا براساس آنچه در مورد ساخت وزنی و پایه‌های کلمات فارسی گفتیم، می‌کشیم تا از زاویه دیگری به بحث پایه‌های شعر عروضی نظر بیفکنیم و آن‌را پیش ببریم. به‌اعتقاد من هر مصراع از اشعار عروضی فارسی، مرکب از دو واحد وزنی جداگانه، اما به‌هم‌مرتبط است، که توصیف و شناخت دقیق هر یک منوط به درک وضعیت دیگری است. واحد کوچک‌تر را پایه، و واحد بزرگ‌تر را، که خود از ترکیب پایه‌ها به‌وجود می‌آید، رکن می‌نامیم.

چنان‌که در بخش اول مقاله نشان دادیم، پایه‌های کلمات فارسی به یک هجای دو‌مورایی، یعنی یک هجای سنگین ختم می‌شوند، پس پایه‌های این کلمات در شعر فارسی نیز باید به هجاهای دو‌مورایی ختم شوند، بنابراین هنگام تقطیع وزن یک شعر، هر جا به هجایی دو‌مورایی برخوردیم باید خط پایه را بکشیم. مثلاً مصراع «به نام خداوند جان و خرد» را به‌شکل زیر به پایه‌های تشکیل‌دهنده‌اش تقطیع می‌کنیم. (تک‌خط عمودی، مبین مرز پایه است):

- v | - | - v | - | - v | - | - v

اهل ایقاع، تقطیع فوق را کم‌وبیش این‌گونه می‌خوانند: «تن تن تن تن تن تن تن تن». نگارنده بیش از ۱۰۰ بیت شعر به اوزان مختلف را برای ۲۰ گویشور فارسی زبان خواند و از آن‌ها خواست تا به‌همین‌طریق شعر را تقطیع کنند، و درکمال‌تعجب مشاهده کرد که قریب‌به‌اتفاق گویشوران، بی‌هیچ آموزش خاصی، به‌راحتی از عهده کار برآمدند و تقریباً همگی آن‌ها، مصراع‌ها را به پایه‌های تشکیل‌دهنده‌شان تقسیم کردند. این امر نشان می‌دهد که پایه، نه مفهومی من‌عندی، بلکه پدیده‌ای واقعی است که اهل زبان به‌طور شمی آن‌را می‌شناسند و عملاً قادر به شناسایی آن هستند. توجه شود که برای پایه‌بندی هجاهای سه‌مورایی، مورای سوم را که با کمیتی کوتاه نمایش داده می‌شود، به آغاز پایه بعدی می‌بریم، تا پایه اول با

۱. توجه شود که علمای ایقاع، مصراع فوق را به اشکال دیگری نیز به اتانینش تقطیع می‌کنند، اما تقریباً تمام آن تقطیعات، قابل تقلیل به همان شکلی است که ما آورده‌ایم. برای آشنایی با بحث اتانین رک. (فروغ، ۱۳۶۳؛ بوبان ۱۳۸۸).

کمیتی دو مورایی خاتمه یابد. مثلاً کلمه «دست‌کش» را (- v -) به صورت (- v | -) (چنان‌که گویی می‌خوانیم «دست‌کش») پایه‌بندی می‌کنیم. پایه‌هایی که به این شیوه به‌دست می‌آیند، گرچه دیگر من‌عندی نیستند، کوچک‌تر از آنند که بتوان با کمک آن‌ها الگوهای تکرارشوندهٔ وزنی را به‌روشنی نمایش داد. این پایه‌ها همچنان به‌خودی‌خود مبنای مناسبی را برای طبقه‌بندی اوزان فارسی در اختیار نمی‌گذارند. اما با نگاهی به این تقطیعات درمی‌یابیم که از ترکیب پایه‌ها با هم می‌توان به‌واحدی بزرگ‌تر که همان ارکان عروضی هستند رسید. مثلاً مصراع «به‌نام خداوند جان و خرد» را می‌توان به‌سادگی به شکل زیر رکن‌بندی کرد. (دو خط عمودی مبین مرز رکن است):

$$- v \quad | \quad - v \quad | \quad - v \quad | \quad - v$$

درواقع وجه اشتراک شعر عروضی و زبان رسمی و شمردۀ فارسی در این است که هر دو قابل تقطیع به پایه‌هاشان هستند، اما وجه تفاوتشان در این است که پایه‌ها در شعر عروضی ترکیب می‌شوند و واحدهای تکرارشونده و بزرگ‌تری به‌نام ارکان یا افاعیل عروضی را به‌وجود می‌آورند، اما از ترکیب پایه‌های گفتار با هم کلمات پدید می‌آیند، که این کلمات مطلقاً، و مگر به تصادف، دارای الگوهای نظام‌مند و تکرارشونده‌ای مانند ارکان نیستند. علت موزون‌بودن شعر نیز به همین ترکیب نظام‌مند پایه‌ها و ایجاد ارکان و نیز وقوع مکرر یا متناوب ارکانی مربوط می‌شود که از حیث تعداد هجاها و موراهای مساوی هستند. بنابر آنچه تاکنون گفتیم، پایه‌های شعر فارسی را به سه دستهٔ زیر می‌توان تقسیم کرد:

۱. فع (یا تن یا تق) = -

۲. فعل (یا تتن یا ت‌تق) = - v

۳. فعلن (یا تتتن یا ت‌ت‌تق) = - v v

معمولاً در شعر عروضی از پایه‌ای با بیش‌از دو کمیت کوتاه، مثلاً «بِزَنَمَشْ» (- v v v -)، استفاده نمی‌شود (رک. نجفی، ۱۳۸۶ الف: ۷). چنان‌که گفتیم تنها یک اصل حاکم بر شکل‌گیری پایه‌هاست، و آن این‌که هر پایه به هجایی قوی ختم می‌شود، و هجای قوی در این‌جا یعنی هجای سنگین یا دو مورایی.

از ترکیب پایه‌ها (یا همان اتانین) با هم نیز ارکان (یا همان افاعیل) عروضی شکل می‌گیرند، و برای این‌که کلامی موزون باشد، این ارکان باید به‌صورت مکرر یا متناوب تکرار شوند. آنچه به رکن عروضی وحدت می‌بخشد، یک هجای تکیه‌بر است، اما باید توجه داشت که محل هجاها تکیه‌بر در ارکان عروضی به‌هیچ‌وجه قابل پیش‌بینی نیست، که اگر چنین می‌بود، وزن شعر

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

فارسی نه دیگر عروضی یا کمی، بلکه تکیه‌ای محسوب می‌شود (رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۳ الف و ب).

حال می‌گوییم تقطیع صحیح هر مصراع به ارکانش، در مورد اوزان پرکاربرد و رایج فارسی، تنها سه شرط دارد، شرط اول این است که هر رکن که خود از ترکیب چند پایه به‌وجود آمده است، لزوماً به یک هجای دومورایی ختم شود. چنان‌که دیدیم، این ویژگی اصلی ساخت پایه در زبان فارسی است، و شَمّ زبانی فارسی‌زبانان نیز بر آن صحّه می‌گذارد. شرط دوم این است که ارکان هر مصراع یا به‌صورت مکرر تکرار شوند یا به‌صورت متناوب. یعنی تقطیع مختلطی چون "مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن" به‌هیچ‌وجه تقطیع صحیحی محسوب نمی‌شود. و بالاخره شرط سوم این است که هم تعداد و هم مجموع کمیت‌ها (یا موراها)ی هجاها در ارکان سالم هروزی باید مساوی باشد. این ویژگی اخیر دقیقاً مشابه ویژگی تساوی میزان‌ها در موسیقی است (منصوری، ۱۳۸۵: ۶۰)، و همین ویژگی است که به زنجیره گفتار وزن می‌بخشد. بنابراین مثلاً اگر یکی از ارکان سالم مصراعی "مفاعلن" باشد، رکن سالم بعدی یا قبلی هم باید یا "مفاعلن" باشد یا "مفتعلن"، یعنی هر دو رکن باید اولاً چهار هجایی و ثانیاً شش مورایی باشند. بنابر شرط نخست، ارکانی چون "مفعول"، "فاعلات" و "مفاعیل" که هر کدام به هجایی تک‌مورایی ختم می‌شوند، رکن قابل قبولی در تقطیعات ما محسوب نمی‌شوند. براساس شرط دوم نیز زنجیره‌ای چون «U - - U - U - -» تنها به یک شکل به ارکانش تقطیع می‌شود، و آن همان «فعولن فعولن فعولن فعل» است. هر تقطیع دیگری جز این مغایر با شرط اول یا دوم یا هر دوی آن‌هاست. براساس شرط سوم، والبته دوشرط اول و دوم، تقطیعی چون "مفعول مفاعلن فعولن" نیز اشتباه است زیرا تعداد هجاها و مجموع موراها ی ارکان آن مساوی نیست.

پس تا به این جا، دست کم در مورد اوزان مکرر و متناوب می‌توانیم به سؤال خواهی‌خواه نصیر به قطعیت پاسخ بگوییم و مطمئن باشیم که همان تقطیعات سنتی صحیح است. وزن متقارب مثنی مقصور، یعنی «فعولن فعولن فعولن فعل»، نمونه‌ای از وزن مکرر است، و وزن رجز مثنی مطوی مخبون، یعنی «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» نیز، نمونه‌ای از وزن متناوب است. نکته جالب دیگری که در مورد ۳۰ وزن پرکاربرد فارسی می‌توان مطرح کرد این است که تعداد موراها ی هر یک از ارکان سالم در این اوزان هیچ‌گاه از ۴ تا کمتر و از ۷ تا بیشتر نمی‌شود. در هر حال این روش نشان می‌دهد که در مورد ۱۷ وزن از ۳۰ وزن پرکاربرد، همان تقطیعات سنتی صحیح است و هیچ تقطیع دیگری را نمی‌توان جایگزین آن‌ها کرد. به عبارت دیگر، مرز ارکان یا افاعیل، در این ۱۷ وزن، همواره با مرز پایه‌ها یا اتانین همخوانی دارد، و هیچ‌گاه یک رکن در میان یک پایه بسته نمی‌شود. از سوی دیگر، تمام این اوزان یا مکرر هستند یا متناوب، و تعداد هجاها و موراها ی ارکانشان هم مساوی است. اما حال منطقی این سؤال پیش می‌آید که پس تکلیف وزن پرکاربرد و مختلطی چون هزج مثنی اخبز مکفوف مقصور (یا محذوف)، یعنی

«مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» (مثلاً «گل در بر و می در کف و معشوق به کام است» (حافظ)) چه خواهد شد؟ این وزن نه‌تنها مختلط است، بلکه سه رکن آن نیز به هجایی تک‌مورایی ختم می‌شوند. به اعتقاد نگارنده، تقطیع سنتی چنین وزن‌هایی صحیح نیست، ولی ما با استفاده از سه شرطی که برشمردیم می‌توانیم در مورد آن‌ها به تقطیع صحیحی برسیم، منتها باید توجه داشت که رکن آغازین چنین اوزانی ناقص است، و این همان موضوعی است که بحث تقطیع را خودبه‌خود به بحث طبقه‌بندی اوزان می‌کشاند.

قبل از ادامه بحث لازم است اندکی در مورد ارکان سالم و ناقص سخن بگوییم. ارکان سالم ۳۰ وزن پر کاربرد شعر فارسی به شرح زیر است:

۱. فعولن = تتن تن
۲. مفاعیلن = تتن تن تن
۳. مستفعلن = تن تن تتن
۴. فاعلاتن = تن تتن تن
۵. فعلاتن = تتتن تن
۶. مفاعلن = تتن تتن
۷. مفتعلن = تن تتتن

در عروض سنتی هیچ‌گاه رکن ناقصی در آغاز مصراع ظاهر نمی‌شود، اما در این‌جا، مانند مسعود فرزاد، فرض را بر این می‌گذاریم که رکن آغاز مصراع نیز ممکن است ناقص باشد. در این معنا، ارکان ناقص را به دو دسته ارکان ناقص آغاز مصراع، و ارکان ناقص پایان مصراع تقسیم می‌کنیم. این ارکان به شرح زیر هستند (ارکان ستاره‌دار، هم در آغاز مصراع ظاهر می‌شوند هم در پایان آن، و ارکان بدون ستاره فقط در پایان مصراع ظاهر می‌شوند):

۱. *فَع = تن
۲. *فَعِلُن = تتتن
۳. *فَع لِن = تن تن
۴. فَعَل = تتن
۵. فاعِلُن = تن تتن
۶. فَعولُن = تن تن

این جا یک‌بار افاعیل تقطیع سنتی را بر زنجیره اتانین فوق منطبق می‌کنیم، و یک‌بار افاعیل تقطیع خودمان را. و جایی را که مرز رکن (افاعیل) با مرز پایه (اتانین) منطبق نیست، با یک ضربدر (x) مشخص می‌کنیم:

تقطیع سنتی: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن
 انطباق ارکان با پایه‌ها: مَف | عو | لُ مَ | فَا | عی | لُ مَ | فَا | عی | لُ فِ | عو | لِن ||

تقطیع جدید: فع لن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
 انطباق ارکان با پایه‌ها: فع | لن || فع ع لا | تن || فع ع لا | تن || فع ع لا | تن ||

چنان‌که می‌بینیم در تقطیع سنتی حتی یک‌بار هم در میان مصراع، پایان یک رکن با پایان پایه منطبق نمی‌شود، اما در تقطیع جدید، حتی یک‌بار هم مرز یک رکن در میان یک پایه نمی‌افتد و مرز آن دو همواره منطبق است. به اعتقاد نگارنده، این دلیل، محکم‌ترین دلیل در اثبات صحت تقطیع جدید، و اشتباه بودن تقطیع سنتی و هر تقطیع دیگر است. با یک مثال دیگر این بحث را بهتر نمایش می‌دهیم.

هر فارسی‌زبانی که گوشش اندکی با اوزان شعر عروضی آشنا باشد، به راحتی و بدون هیچ آموزش خاص می‌تواند مصراع «اسرار ازل را نه تو دانی و نه من» را به پایه‌ها یا اتانینش تقطیع کند:

تن تن ت تن ت تن ت تن ت تن ت تن

پس اگر باز به شیوه قبل، هر هجای تقطیع فوق را به صورت یک خط تیره نمایش دهیم، و پس از هجاهای سنگین یا دو مورایی خط عمودی پایه را بکشیم، به شکل زیر می‌رسیم:

| - - - | - | - - - | - | - - - | - | -

چنان‌که می‌دانیم مصراع فوق به یکی از اوزان رباعی، یعنی «هزج مثنی‌اخر مکفوف اهتم (یا محبوب)» (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعول (یا فعل)) سروده شده است. اما برای این وزن، تقطیع دیگری نیز پیشنهاد شده است، و آن «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» است (رک. اوتاس، ۱۹۹۴). ما نیز طبق شرایطی که عرضه کردیم، تقطیع جدید «فع لن فعلاتن فعلاتن فع لن» را پیشنهاد می‌کنیم. حال هر یک از سه تقطیع عروضی فوق را بر روی تقطیع به اتانین،

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

که همه اهل زبان در صحت آن متفق القولند، نمایش می‌دهیم تا ببینیم کدام یک بیشتر بر آن انطباق دارد:

۱. تقطیع سنتی: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل

مف | عو | لُ مَ فا | عی | لُ مَ فا | عی | لُ فِ عِل ||

یعنی در این تقطیع مرز رکن سه بار در میان پایه می‌افتد.

۲. تقطیع اوتاس: مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع

مس | تف | ع لُ مَس | تف | ع لُ مَس | تف | ع لُ فِع ||

در این تقطیع نیز سه بار مرز رکن در میان پایه قرار می‌گیرد.

۳. تقطیع جدید: فع لن فعلاتن فعلاتن فع لن

فِع | لِن || فِ عِ لَ | تِن || فِ عِ لَ | تِن || فِ عِ لِن ||

اما در این تقطیع مرز هر رکن دقیقاً منطبق با مرز پایه‌هاست و حتی یکبار هم مرز رکن در میان پایه نمی‌افتد. یعنی ارکان عروضی تقطیع فوق از ترکیب اتانین ابقاعی آن مصراع پدید آمده است.

به اعتقاد نگارنده اگر بپذیریم که ارکان یا افاعیل عروضی واحدهای وزنی واقعی و مشخصی هستند که از ترکیب واحدهای کوچک‌تر دیگری به نام پایه‌ها یا اتانین شکل گرفته‌اند، یعنی اگر بحث تقطیع و رکن‌بندی را به سرچشمه‌های واقعی و تجربی شعر، که همانا موسیقی و ریتم ایرانی است، نزدیک کنیم، با دقت و شفافیت بیشتری می‌توانیم به افاعیل واقعی شعر عروضی دست یابیم.

با تذکر نکته‌ای درباره وزن‌های دوری و چگونگی تقطیع آن‌ها این بحث را به‌تمام می‌رسانیم. می‌دانیم وزن‌های دوری به اوزانی اطلاق می‌شود که هر مصراعشان مرکب از دو پاره است، به صورتی که اولاً قواعد حاکم بر پایان مصراع، بر پایان هر پاره نیز صادق باشد، و ثانیاً هر پاره با یک کلمه تمام شود، یعنی مرز پایان پاره منطبق بر مرز پایان کلمه باشد (رک. نجفی، ۱۳۸۶: ۱۸). نجفی یک شرط مهم دیگر نیز برای اوزان دوری قائل است، و آن این‌که رکن پایانی هر پاره باید رکنی ناقص باشد (رک. همان: ۵۳). نگارنده خود معترف است که براساس این سه ویژگی، و نیز شرایطی که برای تقطیع مصراع به پایه‌ها و ارکان آن برشمردیم، نمی‌توان تقطیع وزن دوری متقارب مثنی اثلیم را (که در عروض سنتی به صورت «فع لن فعولن

فعلن فعولن» نمایش داده می‌شود) به‌درستی توجیه کرد. توضیح این‌که برای هرپارهٔ این وزن، سه تقطیع محتمل زیر وجود دارد:

۱. فع فاعلاتن

۲. مستفععلن فع

۳. فعلن فعولن

تقطیع شماره (۱) به‌وضوح غلط است زیرا به یک رکن سالم ختم می‌شود، اما براساس آنچه گفتیم بین تقطیع شماره (۲) و (۳) نمی‌توان فقط یکی را به‌عنوان تنها صورت صحیح برگزید. نگارنده یقین دارد که با انجام تحقیقات بیشتر در این راستا، پاسخ چنین ابهاماتی نیز به قطعیت یافته خواهد شد.

۴. نتیجه‌گیری

هجاها براساس محدودیت‌های خاصی کنار هم قرار می‌گیرند و پایه‌ها را می‌سازند، و از ترکیب نظام‌مند پایه‌ها با هم، کلمات زبان شکل می‌گیرند. در این مقاله ابتدا قواعد حاکم بر ساخت پایه‌ها را در زبان فارسی، براساس آرای بروس هیز (۱۹۸۱؛ ۱۹۹۵) بررسی کردیم و نشان دادیم که در کلمات فارسی رسمی، هر پایه متشکل از صفر تا دو هجای سبک (تک‌مورایی) به‌علاوهٔ یک، و فقط یک هجای سنگین (دو‌مورایی) پایانی است. سپس نشان دادیم که در شعر عروضی فارسی نیز پایه‌ها درست به‌همان ترتیب به‌وجود می‌آیند. و دیگر این‌که پایه‌ها در شعر عروضی کم‌وبیش معادل همان چیزی هستند که علمای ایقاع از آن باعنوان اتانین یاد کرده‌اند. اشعار عروضی به سه دلیل موزون هستند: اول این‌که پایه‌ها، به‌عنوان کوچک‌ترین واحدهای وزنی، با هم ترکیب می‌شوند و واحدهای وزنی بزرگ‌تری به نام ارکان یا افاعیل عروضی را پدید می‌آورند، دوم این‌که بر اثر رُخ‌دادِ مکرر یا متناوبِ ارکان در مصراع‌ها، کلام موزون می‌شود، و سوم این‌که ارکان هر مصراع از حیث تعداد هجاها و مجموع کمیت‌ها یا موراهای عیناً مانند هم هستند. پس در این مقاله نشان داده‌ایم که با توجه به سه شرط اصلی، می‌توانیم هر مصراع شعر فارسی را به ارکانش تقطیع کنیم: اول این‌که هر رکن به‌هجایی سنگین یا دو‌مورایی ختم شود، و دوم این‌که ارکان به‌صورت مکرر یا متناوب (که البته مکرر بر متناوب ترجیح دارد) تکرار شوند و سوم این‌که تعداد هجاها و نیز مجموع موراهای ارکان سالم در هر مصراع مساوی باشد. این ویژگی اخیر دقیقاً معادل وجود میزان‌ها در موسیقی است، و همین عامل است که وزن اشعار فارسی کلاسیک را از یک‌سو موزون و از سوی دیگر کمی یا عروضی می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر، دست‌کم در اوزان پر کاربرد و رایج شعر فارسی چیزی به‌عنوان

ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی

وزن مختلط وجود ندارد، و تقطیعات سنتی و پیچیده‌ای چون «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» یا «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن»، تقطیعات صحیحی نیستند. پس از بررسی ۳۰ وزن پرکاربرد در زبان فارسی، که بیش از ۹۸ درصد کل اشعار عروضی به آن‌ها سروده شده‌اند، به این نتیجه رسیدیم که تقطیع سنتی ۱۷ وزن از آن ۳۰ وزن، کاملاً صحیح و منطبق با سه شرطی است که برشمردیم، اما در تقطیع ۱۳ وزن دیگر، ناهماهنگی‌های بسیاری، میان تقطیع به پایه‌ها (اتانین) و تقطیع به ارکان (افاعیل) وجود دارد. از این ناهماهنگی‌ها نتیجه گرفتیم که آن تقطیعات صحیح نیستند، و باید تقطیعات دیگری را جایگزین آن‌ها کرد. در این مقاله با توجه به سه شرطی که حاکم بر تقطیع ارکان عروضی است، ۱۳ وزن باقی‌مانده را مجدداً رکن‌بندی کردیم و تقطیعات جدیدی را پیشنهاد کردیم. گویشوران فارسی‌زبان، اگر آشنایی اندکی با شعر عروضی داشته باشند، به راحتی قادر به تقطیع هر مصرع به پایه‌ها یا به اتانین آن هستند. از این رو این واحدهای وزنی کوچک‌تر، مبنای تجربی بسیار مهمی را برای شناسایی واحدهای بزرگ‌تری چون ارکان یا افاعیل در اختیار ما می‌گذارند. به اعتقاد نگارنده، اگر مرزهای ارکان در تقطیع عروضی یک مصرع منطبق بر مرزهای پایه‌ها در آن مصرع نباشد، تقطیع حاصل غلط است، یا آن وزن، وزن نامطبوعی برای فارسی‌زبانان محسوب می‌شود.

منابع

- بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۸۴). *واج‌شناسی، نظریهٔ بهینگی*. تهران: مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سمت).
- بובان، نگار (۱۳۸۸). *بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی*. پایان‌نامهٔ دکتری در رشتهٔ پژوهش هنر. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا.
- _____ (۱۳۷۳). *وزن شعر فارسی*. چ ۶. تهران: توس.
- درزی، علی (۱۳۷۲). «کشش جبرانی مصوت‌ها در فارسی محاوره‌ای امروز». *مجلهٔ زبانشناسی*. س ۱۰، ش ۲، پیاپی ۲۰، ۷۵-۵۸.
- دشتکی، غیاث‌الدین منصور (۱۳۷۵). *رسالهٔ عروض و قافیه*. تصحیح عبدالله نورانی و پدram میرزایی. ضمیمهٔ شمارهٔ ۱: نامهٔ فرهنگستان و زبان و ادب فارسی.
- سیفی (و) جامی (۱۳۷۱). *عروض سیفی و قافیهٔ جامی*. به تصحیح بلاخمان. به اهتمام محمد فشارکی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- طیب‌زاده، امید (۱۳۸۳ الف). «ضرب در شعر رسمی فارسی»، مجموعه مقاله‌های ششمین کنفرانس زبان‌شناسی. به کوشش ابراهیم کاظمی، ۲۲۷-۲۱۹.

- _____ (۱۳۸۳ ب). «تکیه پایه در شعر عروضی فارسی». پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی ۲: جشن‌نامه دکتر یدالله ثمره. به‌کوشش امید طبیب‌زاده و محمد راسخ‌مهند. همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی‌سینا، ۱۸۹-۱۶۵.
- _____ (۱۳۸۶). «کشش در دستگاه مصوتی زبان فارسی». مجموعه مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران. به‌کوشش محمد دبیرمقدم و دیگران. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- _____ (۱۳۸۸). «ساخت وزنی و تکیه‌واژه در فارسی، پژوهشی براساس نظریه وزنی». مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی (دوفصلنامه دانشگاه اصفهان). پاییز و زمستان، س ۱، ش ۱، ۷۸-۶۳.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹). معیارالاشعار. به‌اهتمام جلیل تجلیل. تهران: جامی (و) ناهید.
- فرزاد، مسعود (۱۳۴۹). «مجموعه اوزان شعر فارسی». ضمیمه خرد و کوئشن. فروغ، مهدی (۱۳۶۳). شعر و موسیقی. چاپ و صحافی پژمان.
- منصوری، پرویز (۱۳۸۵)، تئوری بنیادی موسیقی. تهران: نشر کارنامه.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۶ الف). عروض قدیم در برابر عروض جدید. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی (و) بنیاد ایران‌شناسی.
- _____ (۱۳۸۶ ب). طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی (و) بنیاد ایران‌شناسی.

- Elwell-Sutton, L.P. (1976). *The Persian Meters*. Cambridge University Press.
- Fabb, N. & M. Halle (2008). *Meter in Poetry; A new theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gussenhoven, C. & H. Jacobs (2005). *Understanding Phonology*. Oxford University Press.
- Hayes, B. (1981). *A Metrical Theory of Stress Rules*. PhD, MIT.
- _____ (1995). *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago: Chicago University Press.
- Rypka, Jan (1944/ 1322). "La Metrique Du Muteqarib". *Hazare ye Ferdousi*. Tehran.
- Samareh, Yadollah (1977). *The Arrangement of Segmental Phonemes in Farsi*. Tehran: University of Theran.
- Utas, Bo (1994). "Arabic and Iranian elements in New Persian prosody". *Arabic Prosody and Its Applications in Muslim Poetry*. ed. L. Johanson and Bo Utas. Swedish Reseach Institute in Istanbul. Transactions. Vol. 5. Uppsala, 129-145.