وزن هجایی (ایقاعی) در زبان فارسی

امید طبیب‌زاده[1] (استاد گروه زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۰، تاریخ انتشار: تابستان ۱۴۰۱

چکیده: وزن هجایی وزنی است که از تکرار منظم درنگ‌ها (یعنی مکث در پایان واژه) و نیز ایجاد پاره‌های مساوی و گاه نامساوی از حیث تعداد هجاها، پدید می‌آید. محل درنگ یا مکثِ پایان واژه به‌قدری در این وزن اهمیت دارد که می‌توان آن را مهم‌ترین عامل برای تعیین نوع وزن در این نوع اشعار دانست. کمّیتِ هجاها و نیز تکیهٔ وزنی اهمیت چندانی در ساختار وزن هجایی ندارد و به همین دلیل این وزن دارای تفاوتی ماهوی با دو وزن اصلی شعر فارسی، یعنی وزن کمّی اشعار عروضی از یک سو، و وزن تکیه‌ای–هجاییِ شعرهای عامیانه از سوی دیگر است. وزن هجایی بیشتر خاص زبان‌های هجا–زمانی مانند زبان فرانسوی است که هجاهای آن دارای کمّیت‌های مساوی هستند، اما گاهی به‌علل تاریخی و فرهنگی نمونه‌هایی از آن در زبان‌هایی مانند فارسی نیز که دارای هجاهایی با کمّیت‌های گوناگون است مشاهده شده است. گرچه وزن هجایی از وزن‌های اصلی در زبان فارسی نیست، از قدیم تا به امروز اشعاری بدین وزن در زبان فارسی سروده شده است که در این مقاله به گردآوری و تحلیل آنها می‌پردازیم. در این مقاله پس از بحث مختصری دربارهٔ رده‌شناسی وزن‌های گوناگون جهان، به معرفی و بررسی این وزن در فارسی می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که اولاً شاعران برای سرودن اشعاری به وزن هجایی در زبان فارسی، عمدتاً از هجاهای بلند (سنگین) استفاده می‌کنند، ثانیاً تمام مکث‌های موجود در این وزن از نوع درنگ است، یعنی مکثی که منطبق بر مرز پایان واژه یا گروه واجی است، و ثالثاً گرچه پایان هر پاره در این شعر با نوعی تکیه یا برجستگی همراه است، این تکیه نه از نوع تکیهٔ واژگانی یا وزنی، بلکه از نوع تکیهٔ زیروبمی است و دارای نقشی صرفاً ثانوی در ساختار اصلی وزن است. در این مقاله همچنین شیوه‌ای را برای طبقه‌بندی وزن‌های هجایی فارسی و نیز نمایش مختصات وزنی آنها عرضه داشته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: رده‌شناسی وزن‌ها، وزن هجایی، شعر هجایی فارسی.

1. otabibzadeh@yahoo.com

۱ مقدمه

وزن هجایی حاصلِ تکرار نظام‌مندِ هجاها و درنگ‌ها[1] و پاره‌ها[2] در هر مصراع یک قطعه‌شعر است. وزن هجایی از نوع وزن‌های زبانی[3] است و لذا مکث‌های[4] پایان هر پاره در آن نه از نوع سکوت[5] که خاص موسیقی است، بلکه از نوع درنگ است که ماهیتی عمیقاً زبانی دارد. توضیح آنکه سکوت خاص وزن‌های زمانی[6] است و به‌اقتضای ریتم موسیقایی، حتی در میان کلمه نیز ظاهر می‌شود، اما درنگ خاص وزن‌های زبانی است و در وزن‌های هجایی صرفاً در پایان کلمهٔ واجی[7] یا واحدهای نوایی[8] بزرگ‌تر ظاهر می‌شود. درواقع، مهم‌ترین ویژگی درنگ‌های اصلی در وزن‌های هجایی این است که در میان کلمه رخ نمی‌دهند، و بی‌توجهی به این ویژگی مهم وزن‌های هجایی سبب تلقی‌های کاملاً اشتباه و توصیف‌های عجیب از وزن شعرهای هجایی فارسی شده است که به یکی از آنها اشاره خواهیم کرد.

درنگ‌ها و پاره‌ها در این وزن دارای نقشی وزنی هستند زیرا این وزن اصولاً بر اثر تکرار نظام‌مند آنها پدید می‌آید، اما تکیه در این وزن دارای نقشی ثانوی است و جزو ارکان اصلی وزن محسوب نمی‌شود، زیرا هر پاره در این وزن خودبه‌خود با یک تکیهٔ زیروبمی یا گروهی[9] به پایان می‌رسد (نیز رک. جاهدجاه، ۱۳۹۳). تاکنون دربارهٔ وزن هجایی در زبان فارسی تحقیقاتی صورت پذیرفته است (مثلاً رک. وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۷۵-۹۵؛ ۱۳۶۳؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۲۸-۵۳۵؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٢٣-٤٢٦؛ طبیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۹؛ کمالی، ۱۳۹۸) اما هیچ‌کدام از آنها چندان‌که باید مبتنی بر تحقیقات نظری وزن‌شناسی نبوده‌اند و لذا نتوانسته‌اند ردهٔ این وزن را در رده‌شناسی وزن‌های جهان توصیف کنند. در این مقاله، علاوه بر توصیف رده‌شناختی این وزن، به طبقه‌بندی و نام‌گذاری انواع این وزن‌ها در شعرهای فارسی پرداخته‌ایم. در اینجا ابتدا و

1. caesura
2. hemistich
3. prosodic/ linguistic
4. pause
5. rest
6. isochronous/ musical
7. phonological word
8. prosodic
9. phrasal stress/ pitch accent

به‌اختصار براساس رویکردی رده‌شناختی (یاکوبسون[1]، ۱۹۶۰؛ لاتز[2]، ۱۹۶۰؛ ۱۹۷۲؛ آرویی[3]، ۲۰۰۹) به معرفی انواع وزن‌های شعری می‌پردازیم، سپس با تفصیل و تمرکز بیشتری وزن هجایی را معرفی و توصیف می‌کنیم، و بعد از آن به بررسی ویژگی‌های وزنی در یک شعر معروف هجایی در فارسی می‌پردازیم و پس از اشاره‌ای به یکی از پژوهش‌های پیشین، بر اساس شواهد استخراج‌شده از چند پیکرهٔ مفصل (وحیدیان، ۱۳۷۰: ۷۵-۹۵؛ پناهی، ۱۳۹۵-۱۳۹۹؛ نجفی، ۱۳۹۷)، نشان می‌دهیم که این قبیل وزن‌ها را می‌توان براساس تعداد هجاها و تعداد درنگ‌ها یا پاره‌هاشان به دو دستهٔ کلی «وزن‌های هجایی ساده» و «وزن‌های هجایی مرکب» تقسیم کرد. همچنین بحث می‌کنیم که وزن‌های هجایی مرکب نیز خود به دو دستهٔ «وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های مساوی» و «وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های نامساوی» تقسیم می‌شوند. بحث دربارهٔ طبقه‌بندی و نام‌گذاری این وزن‌ها و نیز ارائهٔ شواهدی از هریک از انواع آنها از دیگر مباحث مقالهٔ حاضر است.

۲ دربارهٔ رده‌شناسی وزن‌ها

یاکوبسون (۱۹۶۰) وزن را حاصل تکرار یک مشخصهٔ واجی یا صوتی[4] می‌داند؛ وی متذکر می‌شود که نوع این مشخصهٔ صوتی، ردهٔ کلّیِ وزن هر شعری را تعیین می‌کند. مثلاً او بسته به نوع آن مشخصهٔ صوتیِ تکرارشونده، وزن‌های شعر جهان را به چهار ردهٔ کلّی هجایی[5]، تکیه‌ای[6]، کمّی[7] و نواختی[8] تقسیم می‌کند. او همچنین تصریح می‌کند که هر مشخصهٔ صوتی، بنا بر تقابلی دوتایی[9] بین برجستگی[10] زیاد و برجستگی کم، وزن را پدید می‌آورد؛ مثلاً اگر مشخصهٔ صوتیِ مورد نظر ما تکیه باشد، تقابل دوتایی آن عبارت خواهد بود از تقابل بین هجای باتکیه (برجستگی زیاد) با هجای بی‌تکیه (برجستگی کم)؛ یا اگر مشخصهٔ صوتی مورد نظر ما کشش باشد، تقابل دوتایی آن عبارت خواهد بود از تقابل بین هجای کشیده (برجستگی زیاد) با هجای کوتاه

1. R. Jakobson
2. J. Lotz
3. J. L. Aroui
4. figure of sound
5. syllabic
6. accentual
7. quantitative
8. tonal
9. binary contrast
10. prominence

(برجستگی کم) و غیره. وی همچنین متذکر می‌شود که اگر مشخصهٔ صوتیِ مورد نظر ما هجا باشد، تقابل دوتایی آن عبارت خواهد بود از مصوتِ قلهٔ هجا (برجستگی زیاد) در مقابل صامت‌های پیرامونی هجا (برجستگی کم). به‌باور وی، در وزن‌های هجایی[1]، هجا تنها واحدِ ثابت برای ایجاد وزن است، و دیگر اینکه مصوت یا قلهٔ هر هجا برجسته‌ترین عنصر آن است و صامت‌های پیرامونی، عناصر غیربرجستهٔ آن محسوب می‌شوند. فاصلهٔ بین دو قله در دو هجای متوالی در اغلب زبان‌ها توسط صامت‌های پیرامونی پر می‌شود و در برخی از زبان‌ها دو قلهٔ هجایی می‌توانند بلافاصله کنار هم قرار بگیرند. در تمام وزن‌های هجایی تعداد مصوت‌ها یا همان قله‌های هجایی در مصراع‌های یک قطعه شعر ثابت است، اما صامت‌های بین مصوت‌ها، بسته به زبان، می‌تواند ثابت باشد یا نباشد و همین امر سبب می‌شود که وزن‌هایی هجایی به دو دسته تقسیم شوند: یکی وزن‌هایی که علاوه بر تعداد مصوت‌ها، تعداد صامت‌های مصراع‌هاشان نیز مساوی است، مثلاً سروده‌های حماسی صربی[2]؛ و دیگری وزن‌هایی که فقط تعداد مصوت‌هاشان در مصراع‌ها مساوی است اما تعداد صامت‌هاشان لزوماً مساوی نیست، مثلاً اشعارِ هجایی ایتالیایی[3] که دو قلهٔ هجا در آن می‌توانند بلافاصله کنار هم قرار بگیرند (برای تحلیل وزن در اشعار هجایی ایتالیایی رک. گیاماتی[4]، ۱۹۷۲: ۱۴۸-۱۶۵).

آنچه یاکوبسون دربارهٔ ویژگی‌های وزنی در شعر ده‌هجایی صربی بیان می‌دارد اهمیت بسیار زیادی در درک ماهیت واج‌شناختی وزن شعر دارد. او پس از تصریح مجدد این نکته که در شعر حماسی صربی علاوه بر تعداد مصوت‌ها، تعداد صامت‌های مصراع‌ها نیز مساوی است، می‌افزاید هر مصراع این شعر مرکب از ۱۰ هجاست، و پس از هر مصراع، مکثی نحوی[5] به دنبال می‌آید. هجای چهارم در مصراع‌های این شعر لزوماً منطبق بر مرز پایان واژه است، یعنی پیش از هجای پنجم یک شکست واژگانی[6] وجود دارد. دیگر اینکه پیش از هجاهای چهارم و دهم هرگز شکست واژگانی وجود ندارد. توجه شود که شکست واژگانی پس از هجای چهارم، لزوماً با مکثی نحوی دنبال نمی‌شود، و حتی لازم نیست که این شکست شنیده شود، اما هر آینه این قاعده به هم بخورد و شکست واژگانی در این موضع از میان برود، نقال به‌سرعت متوجه می‌شود که شعر از وزن خارج شده است. درواقع، همین واقعیت دستوری که هجاهای چهارم و پنجم هرکدام به واژهٔ جداگانه‌ای

1. syllabic versification
2. Serbian epic song
3. Italian syllabic verse
4. B. Giamatti
5. syntactic pause
6. break

تعلق دارند کافی است تا موجب ظهورِ شکست واژگانی در آن موضع بشود. یاکوبسون از این بحث نتیجه می‌گیرد که «بحث وزن شعر فراتر از مباحث مربوط به شکل آوایی هر سروده است، زیرا وزن پدیده‌ای زبانی است که با تحلیل‌های صرفاً آواشناختی قابل تحلیل نیست» (یاکوبسون، ۱۹۶۰: ۲٤).

آرویی (۲۰۰۹: ۱-۳۹) وزن‌های گوناگون را به دو دستهٔ متفاوت نوایی (یا زبانی) و زمانی تقسیم می‌کند و تصریح می‌کند که در وزن‌های نوایی برای ایجاد وزن از ابزارهای نوایی (یا زبانی) مانند هجا و تکیه و کشش و نواخت استفاده می‌شود، اما انتظام وزنی در وزن‌های زمانی با استفاده از امکانات موسیقایی مانند سرعت و تکیهٔ وزنی (اکسان) و هجای سکوت پدید می‌آید. او (همان) وزن‌های نوایی را براساس ممیزه‌های نوایی‌اشان، به انواعی چون نواختی، مورایی[1] یا کمّی[2]، تکیه‌ای، و هجایی تقسیم می‌کند، و سپس هریک از آن وزن‌ها را به دو ردهٔ کلی شمارشی[3] و قالبی[4] تقسیم‌بندی می‌کند. وزن‌های شمارشی وزن‌هایی هستند که فقط تعداد عناصر تکرارشونده، یعنی هجاها یا موراها در آنها مهم است؛ و وزن‌های قالبی وزن‌هایی هستند که علاوه بر تعداد عناصر تکرارشونده، عامل تقابل دوتایی بینِ هجاهای ضعیف و قوی، و درنتیجه مفهوم پایه[5]، نیز در ساختار آنها اهمیت دارد. پس نظام رده‌شناختی آرویی در مورد وزن‌های نوایی دارای دو بخش[6] است: یکی بخش نوایی (شامل وزن‌های نواختی و کمّی و تکیه‌ای و هجایی) و دیگری بخش وزنی (شامل وزن‌های قالبی و شمارشی). نظام رده‌شناختی آرویی را به‌شکل زیر نمایش می‌دهیم (بخش‌های نوایی را با حروف برجسته، و بخش‌های وزنی را در زیر هر بخش نوایی با حروف کج نمایش داده‌ایم):

1. moraic
2. quantitative
3. counting
4. patterning
5. foot
6. module

۱. **وزن‌های نواختی** (tonal)

قالبی: چینی

شمارشی: ؟

۲. **وزن‌های مورایی یا کمّی** (moraic)

قالبی: یونانی باستان، عربی، فارسی

شمارشی: ژاپنی

۳. **وزن‌های تکیه‌ای** (accentual)

قالبی (تکیه‌ای-هجایی): انگلیسی، روسی، آلمانی، ایتالیایی

شمارشی: انگلیسی باستان، ایسلندی

٤. **وزن‌های هجایی** (syllabic)

قالبی: -

شمارشی: فرانسه، اسپانیایی، عامیانهٔ مجاری

آرویی، برخلافِ یاکوبسون، در مورد وزن‌های هجایی اعتقادی به وجود تقابل دوتایی بین عنصر برجسته و غیربرجسته ندارد. مثلاً او تصریح می‌کند که زبان‌های نواختی مانند چینی و ویتنامی ممکن است دارای چندین نواخت باشند، اما وزن در شعر این زبان‌ها صرفاً ازطریق ایجاد تقابلی دوتایی بین نواخت مسطح و غیرمسطح پدید می‌آید (در مورد وزن‌های نواختی رک. یاکوبسون و وا[1]، ۱۹۷۹: ۲۱۵-۲۲۳)؛ یا وزن شعر عروضی عربی ازطریق تقابل میان کمّیت‌های بلند و کوتاه شکل می‌گیرد و غیره. اما به‌باور وی، وزن‌های هجایی براساس هیچ تقابل دوتایی خاصی پدید نمی‌آیند و آنچه در آنها اهمیت دارد صرفاً تعداد هجاها و محل مکث‌هاست. چنان‌که در آغاز گفتیم، یاکوبسون در مورد این وزن‌ها نیز به‌نوعی تقابل دوتایی قائل است که عبارت است از تقابل بین مصوتِ قلهٔ هجا (برجستگی زیاد) در مقابل صامت‌های پیرامونی هجا (برجستگی کم). ما در این مقاله از دیدگاه آرویی پیروی می‌کنیم و وزن‌های هجایی را فاقد آن تقابل دوتایی بین دو عنصر برجسته و غیربرجسته قلمداد می‌کنیم. به‌نظر نگارنده با درنظرگرفتن دیدگاه یاکوبسون، می‌توان مدل آرویی (۲۰۰۹: ۱-۳۹) را، خاصه در مورد وزن‌های هجایی، با اندک تغییری به‌شکل زیر بازسازی کرد:

1. L. R. Waugh

۱. **وزن‌های نواختی** (tonal)

قالبی: چینی

شمارشی: ؟

۲. **وزن‌های مورایی یا کمّی** (moraic or quantitative)

قالبی: یونانی باستان، عربی، فارسی

شمارشی: ژاپنی

۳. **وزن‌های تکیه‌ای** (accentual)

قالبی (تکیه‌ای-هجایی نوایی): انگلیسی، روسی، آلمانی، ایتالیایی

شمارشی: انگلیسی باستان، ایسلندی

٤. **وزن‌های هجایی** (syllabic)

قالبی: سروده‌های حماسی صربی

شمارشی: عامیانهٔ مجاری

مهم‌ترین ویژگی در تمام انواع وزن‌های هجایی قالبی، وجود یک یا چند پاره[1] در هر مصراع آنهاست؛ توضیح آنکه فاصلهٔ بین هر دو درنگ را در هر مصراع یک پاره می‌نامیم (برای بحث مفصل دربارهٔ دیگر ویژگی‌های این وزن رک. گاسپاروف[2]، ۱۹۹۶: ۳-۱۰؛ ۸۸-۱۱۰). چنان‌که در مثال‌های فارسی در بخش بعد خواهیم دید، غالب مصراع‌های هجاییِ شعر فارسی متشکل از بیش از یک پاره است، و هر پاره نیز مشتمل بر تعداد مشخصی هجاست که انتهای آنها منطبق است بر درنگی در پایان واژهٔ واجی. در این معنا شعر هجاییِ فارسی به ردهٔ وزن‌های هجایی قالبی تعلق دارد.

۳ نمونه‌ای از شعری معروف به وزن هجایی در فارسی

یکی از معروف‌ترین شعرهای فارسی که به وزنی هجایی سروده شده، شعر کوتاهی است با عنوان «فرزندان ایران» سرودهٔ عباس یمینی‌شریف که ما بحث خود را دربارهٔ ویژگی‌های وزن هجایی در

1. hemistich/ part line

2. M. L. Gasparov

فارسی با بررسی ویژگی‌های وزنی آن آغاز می‌کنیم:

۱) ما گل‌های خندانیم	۲) فرزندان ایرانیم
۳) ما سرزمین خود را	۴) مانند جان می‌دانیم
۵) ما باید دانا باشیم	۶) هوشیار و بینا باشیم
۷) از بهر حفظ ایران	۸) باید توانا باشیم
۹) آباد باش ای ایران	۱۰) آزاد باش ای ایران
۱۱) از ما فرزندان خود	۱۲) دل‌شاد باش ای ایران

وزن این شعر برای گوش‌های ورزیده و آشنا با اوزان عروضی، بـه وزن «مفعـولُ فـاعلاتن» نزدیـک است. اما وقتی مصراع‌های آن را تقطیع می‌کنیم، می‌بینیم که جز دو مصراع سوم و هفـتم هیچ‌کـدام از ۱۲ مصراع دیگر آن طبق قواعد شعر عروضـی فارسـی، در قالـب ایـن وزن نمی‌گنجـد. مصـراع شمارهٔ ۱ دو بار، مصراع شمارهٔ ۲ دو بار، مصراع شمارهٔ ۴ یک بار، مصراع شمارهٔ ۵ دو بـار، مصـراع شمارهٔ ۶ یک بار، مصراع شمارهٔ ۸ یک بار، و مصراع شمارهٔ ۱۱ دو بار از ایـن وزن تخطـی می‌کنـد؛ مصراع‌های شمارهٔ ۹ و ۱۰ و ۱۲ نیز هرکدام یک کمیت بلند اضافه بر این وزن دارند. شاید بتـوان بـا وضع اختیارات متعدد، وزن این شعر را در قالب وزنی عروضی گنجاند، اما این اختیارات اولاً تماماً من‌عندی، و ثانیاً غیراقتصادی و ثالثاً مغایر با خوانش طبیعی فارسی‌زبانان از این شعر خواهـد بـود. این شعر مانند شعر فرانسوی یا مجاری، دارای یک وزن زبانی و سادهٔ هجایی است که تنهـا ویژگـی مهم وزنی‌اش این است که به‌استثنای سه مصراع ۹ و ۱۰ و ۱۱ که طبق اختیاری شاعری دارای شـش هجا و یک مکث میانی هستند، هریک از تمام مصراع‌های دیگرش مشتمل بر یک و فقط یـک پـارهٔ هفت هجایی است که آخرین هجای تکیه‌بر آن اندکی برجسته‌تر از بقیـهٔ هجاهاسـت: «دام دام دام دام دام دام»). باید توجه داشـت کـه ایـن را کـه آخـرین هجـای تکیـه‌بر کدامسـت، ملاحظـات واج‌شناختی زبان مورد بررسی تعیین می‌کند، و این هجا لزوماً محل ثابتی ندارد- همین امـر نشـان می‌دهد که برخلاف نظر برخی پژوهشگران، هرگز نمی‌توان ملاحظـات زبـانی را در کـار توصـیف وزن شعر، کاملاً کنار گذاشت و فقط از ملاحظات موسـیقایی پیـروی کـرد. مـثلاً در مصـراع «مـا گل‌های خندانیم» هجای ماقبل پایانی («ـدا» در «خندانیم» برجسته می‌شود): «دام دام دام دام دام دام»؛ اما در مصراع «از بهر حفظ ایران» هجای پایانی («ـران» در «ایران» برجسـته می‌شـود):

«دام دام دام دام دام **دام**».

علت اینکه در زبان فارسی شعرهای چندانی با وزن هجایی سروده نشده این است که این وزن عمدتاً خاص زبان‌هایی است که در آنها تمام هجاها دارای وزنِ یکسانی هستند، اما در زبان فارسی هجاها دارای وزن[1] یا کمّیت‌های متفاوتی هستند؛ یمینی شریف، مانند تمام شاعران فارسی‌زبان دیگری که شعری به وزن هجایی گفته‌اند، برای حل این مشکل کوشیده است تا ضمن رعایت قواعد عروضی (مخصوصاً ضرورتِ بلندگرفتنِ وزن هجای کوتاه در پایان کلمه، استثنای نون عروضی، و استثنای خنثی‌شدن کمّیت‌ها در پایان مصراع و مبدل‌شدن همهٔ آنها به کمّیت بلند)، دو راهکار دیگر را نیز به‌کار ببندد: اول اینکه فقط از هجاهای بلند استفاده کند، و دوم اینکه مطابق آنچه در فارسی گفتاری معمول است، هجاهای فوق سنگین (یعنی هجاهای cVc و cvcc و cVcc) را هم سنگین درنظر بگیرد. او فقط در دو موضع از این شرایط عدول کرده است؛ یکی در مصراع شمارهٔ ۳ که هجای کوتاه /za/ در واژهٔ «سرزمین» را بلند درنظر گرفته است، و دیگری در مصراع شمارهٔ ۸ که هجای کوتاه /ta/ در واژهٔ «توانا» را بلند درنظر گرفته است. در این دو مورد هجاهای کوتاه با قدری کشش اضافی ادا می‌شوند تا در درون الگوی وزن سادهٔ هفت‌هجایی بگنجند.

همان‌طور که گفتیم، سه مصراع ۹ و ۱۰ و ۱۱ به‌جای هفت هجا و یک پاره، دارای شش هجا و دو پاره هستند، اما اولاً کودکان ایرانی غالباً این سه مصراع را با یک پی‌بست «ـی» بعد از واژهٔ «باش» ادا می‌کنند، زیرا این عمل سبب می‌شود تا وزن این مصراع‌ها نیز هفت‌هجایی بشود:

آباد باشی ای ایران
آزاد باشی ای ایران
دل‌شاد باشی ای ایران

و ثانیاً کسانی که این شعر را مطابق شکل اصلی آن قرائت می‌کنند، حتماً بعد از کلمهٔ «باش» مکث می‌کنند، و این عمل سبب می‌شود که مصراع به دو پارهٔ سه‌هجایی تقسیم شود، که در مجموع می‌توان آن را نوعی اختیار برای این وزن درنظر گرفت.

خلاصه اینکه شعر فوق دارای وزنی نوایی یا زبانی از نوع هجایی است، و بیشتر مصراع‌های آن

1. weight

مرکب از یک و فقط یک پارهٔ هفت‌هجایی است. توجه شود که در این وزن درنگ همواره منطبق بر مرز پایانی کلمهٔ واجی یا گروه واجی یا واحد نوایی بزرگ‌تری است، و این ویژگی نقض‌ناشدنی به‌قدری در وزن‌های هجایی اهمیت دارد که می‌توان از آن به‌عنوان مهم‌ترین ملاک صوری برای تعیین وزن استفاده کرد: محل درنگ در تمام مصراع‌های یک قطعه شعر ثابت است و چون این درنگ همواره در پایان واژهٔ واجی قرار می‌گیرد، به‌سادگی می‌توان براساس آن وزن شعر را تعیین کرد. جالب است که حتی در سه مصراع متمایز شعر فوق نیز این مکث نه تنها در پایان واژه، بلکه حتی در پایان پاره‌گفتار ظاهر شده است:

آباد باش / ای ایران
آزاد باش / ای ایران
دل‌شاد باش / ای ایران

٤ نقش تکیه در وزن‌های هجایی فارسی

غالب اشعار هجایی شامل دو یا چند پاره با تعداد هجاهای مساوی هستند. آنچه این پاره‌ها را متمایز و مشخص می‌سازد درنگی است که در پایان هریک از آنها ظاهر می‌شود. مهم‌ترین ویژگی درنگ‌ها در این قبیل وزن‌ها این است که در پایان واژه یا گروه واجی قرار دارند و لذا با تکیهٔ گروه[1] همراه هستند. توجه شود که این تکیه صرفاً تکیهٔ زیروبمی[2] است و مطلقاً ربطی به تکیهٔ وزنی[3] ندارد، زیرا محل آن نه روی هجای مشخصی، مثلاً آخرین یا اولین هجای هر پاره، بلکه بر روی آخرین هجای تکیه‌پذیر در هر پاره یا گروه واجی است (برای واج‌شناسی نوایی در فارسی رک. نوربخش و بی‌جن‌خان، ۱۳۸۵؛ صادقی، ۱۳۹۷؛ برای مبانی واج‌شناسی نوایی در وزن شعر رک. نسپور[4] و ووگل[5]، ۲۰۰۷؛ طبیب‌زاده، ۱۳۹۹الف: ۱۲۳-۱۴۳). مثلاً اگر پاره‌ای مختوم به اسم دو یا چند هجایی باشد، تکیهٔ زیروبمی روی محل تکیهٔ واژگانی، یعنی روی آخرین هجای آن اسم، واقع می‌شود (در زیر هجاهای تکیه‌بر خط کشیده‌ایم؛ همچنین از این پس در تمام بازنمایی‌های خود، مرز بین پاره‌ها را با علامت //، و مرز میان

1. phrasal stress
2. pitch accent
۳. ictus= منظور از تکیهٔ وزنی تکیه‌ای است مستقل از تکیهٔ واژگانی و تکیهٔ زیروبمی که در اشعاری که دارای وزن تکیه‌ای و زمانی هستند، باعث ایجاد وزن می‌شوند.
4. M. Nespor
5. I. Vogel

مصراع‌ها را با علامت || نمایش می‌دهیم):

جام آتش// درکش درکش || پیش سلطان// فی‌سترالله (مولوی، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۷)

اما اگر آخرین هجا در پاره‌ای یک پی‌بست باشد، تکیه زیروبمی روی هجای پیش از آن قرار می‌گیرد:

افلاطونی// جالینوسی || بشکن صفرا// بنشین بنشین (مولوی، به‌نقل از پناهی، ج ۱، ۱۸۳)

یا اگر پاره‌ای مختوم به فعل مرکب صرف‌شده‌ای باشد، تکیهٔ زیروبمی مطابق قاعدهٔ کلی تکیه در زبان فارسی روی هجای پایانی عنصر غیرفعلی یا همراه قرار می‌گیرد و غیره و غیره (برای تفصیل این بحث رک. سامعی، ۱۳۷۴؛ اسلامی، ۱۳۸٤؛ کهنمویی‌پور، ۲۰۰۳؛ ۲۰۱۸):

جام آتش// درکش درکش || پیش سلطان// فی‌سترالله (مولوی، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۷).

۵ پژوهش‌های پیشین

گفتیم که تاکنون دربارهٔ وزن هجایی در زبان فارسی تحقیقاتی صورت پذیرفته است (مثلاً وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۷۵-۹۵؛ ۱۳۶۳؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۲۸-۵۳۵؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۲۳-۴۲۶؛ طبیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۹؛ کمالی، ۱۳۹۸). مهم‌ترین و مفصل‌ترین تحقیق در این میان متعلق به وحیدیان کامیار است (۱۳۷۰؛ ۱۳۶۳) است که در آن برای نخستین بار پیکرهٔ مفصلی را از اشعار هجایی در اختیار گذاشته است. متأسفانه پژوهشگران بعدی نه تنها بر حجم این پیکره در تحقیق‌های خود نیفزودند، بلکه حتی از همان پیکره هم بهره نجستند و کار خود را صرفاً محدود به یکی دو مورد از مشهورترین این اشعار گرداندند. از آنجا که تحقیق حاضر مبتنی بر پژوهش وحیدیان کامیار است و در طول مقاله به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن گفته‌ایم، در اینجا دیگر از آن سخن نمی‌گوییم و صرفاً به بررسی آخرین پژوهش در این حوزه که متعلق به دکتر مهدی کمالی (۱۳۹۸) است می‌پردازیم.

کمالی در مقالهٔ مفصل خود وزن‌هایی را که فقط از هجاهای بلند ساخته شده‌اند به دو دستهٔ وزن‌های «تسکینی» و وزن‌های «اصلی یا غیرتسکینی» تقسیم کرده است. وزن‌های تسکینی درواقع همان وزن‌های مشتق کمّی یا عروضی هستند که طبق اختیارِ تسکین (اختیار دو کمّیت کوتاه به‌جای یک کمّیت بلند در میان مصراع) از روی وزن‌های دیگر شکل می‌گیرند، و وزن‌های اصلی یا

غیرتسکینی وزن‌هایی هستند که اصالتاً از کمّیت‌های بلند شکل گرفته‌اند و حاصل هیچ اختیاری نیستند. این وزن‌های اصلی یا غیرتسکینی، همان وزن‌هایی هستند که ما در این مقاله آنها را هجایی یا ایقاعی نامیده‌ایم. اما کمالی در ادامه و در اوایل مقاله بیت زیر منسوب به رودکی را شاهد می‌آورد:

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

وی (۱۳۹۸: ۳٦٦) سپس دربارهٔ نظر ابوالحسن نجفی دربارهٔ وزن ابیاتی مانند بیت فوق چنین می‌گوید:

> برای نگارنده معلوم نیست که نجفی واقعاً تمام این اشعار را گونهٔ اختیاری و تسکین‌یافتهٔ وزن دیگر می‌دانسته است (قائل‌نشدن 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. به‌نظر 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 گفته است، احساس وزن بدون انفصال مقادیر ممکن نیست. [...] در وزن کمّی، عامل انفصال مقادیر اختلاف امتداد هجاهاست. [...] رشته‌ای از هجاهای بلند که چنین عاملی در آن وجود ندارد درصورتی موزون احساس می‌شود که به گروه‌های چندهجایی تقسیم شود و این گروه‌بندی (انفصال) جز با عامل محسوس (شنیداری) ممکن نیست.

و این همه بدان معناست که نجفی تکلیف «تسکینی‌بودن» یا «غیرتسکینی‌بودن» این قبیل وزن‌ها را مشخص نکرده است. اما واقعیت غیر از این است زیرا مثلاً نجفی در آخرین کتاب خود (۱۳۹۷) که درواقع چکیدهٔ تمام آرا و افکار وی بوده است، این بیت را در کنار شواهد متعدد دیگر، ذیل وزن «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع‌لن» (وزنی با یک کمّیت بیشتر از وزن رباعی) آورده (نجفی، ۱۳۹۷: ۱۴۲) و حتی تصریح کرده است که در این قبیل ابیات تسکین‌های متعدد رخ داده است. نجفی حتی دربارهٔ توصیف‌های ناصحیح فرزاد و ساتن از وزن همین بیت خاص چنین آورده است (نجفی،

:(۱۴۴ :۱۳۹۷

> فرزاد بیت فوق را به شکل زیر تقطیع و نام‌گذاری کرده است: مفعولن مفعولن مفعولن فع‌لان: بحر رمل مثمن مشعّث اصلم مسبغ. با این حال الول‌ساتن وزن فوق را متعلق به بحر «مفتعلن» و اصل آن را چنین می‌داند [مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن فع‌لن]: بحر رجز مثمّن مطوی اخذّ (ساتن[1]، ۱۹۷٦: ۱۰۰).

متأسفانه استناد ناقص به آثار قدیمی نویسندگان، و بی‌توجهیِ کامل به آخرین آرا و آثار آنان باز هم در این مقاله مشاهده می‌شود. مثلاً بنده در سال ۱۳۸۳ در مقاله‌ای تحت عنوان «تکیهٔ پایه در شعر عروضی فارسی» نکاتی را دربارهٔ نقش تکیه در شعر عروضی فارسی مطرح ساختم که در زمان خودش بحث جدیدی بود و کمالی هم در مقالهٔ خود همین مقاله را نقد و بررسی کرده است، درحالی‌که اینجانب بعدها خود به ایرادات آن مقاله پی بردم و آنها را در مقالهٔ دیگری (۱۳۸۹) رد یا اصلاح کردم؛ شایسته بود که کمالی به این مقالهٔ جدیدتر نیز نگاهی می‌کرد. دیگر این‌که تاریخ نوبت انتشار مقالهٔ ایشان ۱۳۹۸ است، اما از آنجا که معمولاً مجلات ما با یکی دو سال تأخیر منتشر می‌شوند و تاریخ انتشار واقعی‌اشان چیز دیگری جز تاریخ روی جلد است، نمی‌دانم که وقتی ایشان مشغول مقالهٔ خود بود هنوز دو مقالهٔ باز هم جدیدتر بنده (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹ب؛ پ) منتشر شده بود یا خیر؛ درهرحال بسیاری از ایراداتی که کمالی به مقالهٔ ۱۳۸۳ بنده گرفته است به‌جاست، اما این ایرادات مخصوصاً در دو مقالهٔ اخیر برطرف شده و علاقه‌مندان می‌توانند به آنها رجوع کنند.

اما سوای این حواشی، که به‌رغم تفصیل بیش از حدشان هیچ ربطی به بحث اصلی مقاله ندارند، باید به دو ایراد مهم در کار کمالی اشاره کرد که تحلیل اصلی وی را زیر سؤال می‌برد: اولاً او در مقالهٔ بیش از حد مفصل خود از شواهد بسیار اندکی استفاده کرده است، و ثانیاً کوچک‌ترین توجهی به مبانی نظری و رده‌شناختی وزن‌های هجایی نداشته است. کمالی در بخش مربوط به اوزان غیرتسکینی در مقالهٔ خود فقط ۱۰ بیت را بررسی کرده که بیش از نیمی از این تعداد اصلاً از زمرهٔ ابیاتی با وزن‌های عروضی، یا به‌قول خودش تسکینی، هستند؛ بدیهی است که با بررسی فقط چهار یا پنج بیت هرگز نمی‌توان به نتیجهٔ مطلوبی دربارهٔ یک ردهٔ وزنی جدید رسید. همچنین و همان‌طور که گفتیم، مهم‌ترین نکتهٔ نظری و رده‌شناختی دربارهٔ وزن‌های هجایی این است که این وزن‌ها دارای مکث‌هایی

1. L. P. Elwell-Sutton

از نوع درنگ هستند که در پایان واژه‌ها یا سازه‌های واجی ظاهر می‌شوند و از این طریق گاه واحدهای وزنی خاصی به نام پاره‌ها را پدید می‌آورند. یعنی درنگ‌های اصلی (درنگ‌هایی که پاره‌ها را پدید می‌آورند)، در تمام وزن‌های هجایی باید در انتهای واژهٔ واجی قرار بگیرند، و کمالی گرچه خود به اهمیت این نکته وقوف داشته و در جایی بدان اشاره کرده است (رک. پی‌نوشت شمارهٔ ۲ ص ۳۹۲)، در عمل از شیوهٔ تقطیع موسیقایی یا ریتمیکی استفاده کرده است که در آن درنگ‌ها در میان کلمه نیز ظاهر می‌شود. مثلاً وی بیت زیر از سیمین بهبهانی را که حقاً به وزنی هجایی و غیرعروضی سروده شده شاهد آورده است:

هی‌ها... هی‌ها... ره بگشا رفتن را میدان باید این محمل را پویایی افزون از توفان باید

و هر مصراع آن را به سیاق اوزان دوری به شکل زیر تقطیع کرده است: «فع‌لن فع‌لن فع‌لن فع//» (علامت // مبین دوری بودن وزن مصراع است که آن را در پایان نیم‌مصراع می‌گذارند)، اما چنین تقطیعی مستلزم قرار گرفتن درنگ (/) در میان کلمه است:

هی‌ها/ هی‌ها/ ره بگ/شا // رفتن/ را مید/ان با/ید
این محـ/ـمل را/ پویا/یی // افزون/ از تو/فان با//ید

همانطور که ملاحظه می‌شود در تقطیع بیت به وزنی که کمالی پیشنهاد کرده است، محل درنگ هفت بار در میان کلمه واقع شده است. اولاً چنین پدیده‌ای مغایر با تعریف وزن هجایی است، و ثانیاً باید پرسید اصلاً این تقطیع از کجا آمده است؟ چرا نباید مانند وحیدیان کامیار پاره‌های این بیت را به شکل «مفعولن مفعولن فع» تقطیع کنیم، که در این صورت تعداد درنگ‌های وسط کلمه از هفت تا به چهار تا تقلیل می‌یابد (رک. کمالی، ۱۳۹۸: ۳۸۶-۳۸۵):

هی‌ها... هی/ها... ره بگ/شا // رفتن را/ میدان با/ید
این محمل/ را پویا/یی // افزون از/ توفان با/ید

نکته اینجاست که تا ملاکی صوری برای تقطیع نداشته باشیم، نمی‌توانیم فقط براساس خوانش و ذوق خود هیچ‌کدام از دو تقطیع فوق را مرجح بر دیگری بدانیم. حال اگر بپذیریم که وزن شعر فوق از زُمرهٔ اوزان هجایی یا ایقاعی است، چاره‌ای جز این نداریم که به مهم‌ترین ملاک صوری در وزن‌های

هجایی رجوع کنیم و آن این است که محل درنگ‌های اصلی در وزن‌های هجایی هیچ‌گاه در میان واژه نیست؛ و در این‌صورت تنها تقطیعی که باقی می‌ماند تقطیع هفت‌هجایی است که اتفاقاً رایج‌ترین تقطیع در شعرهای هجایی نیز محسوب می‌شود. منتهی در اینجا چون وزن ما به سیاق دوری است، نه هر مصراع بلکه هر نیم‌مصراع مرکب از هفت هجا خواهد بود؛ پس اگر بخواهیم با استفاده از شیوهٔبازنماییِ کمالی و وحیدیان کامیار وزن بیت فوق را نمایش دهیم، به چیزی شبیه به بازنمایی زیر می‌رسیم:

فع فع فع فع فع فع // فع فع فع فع فع فع ‖ فع فع فع فع فع فع // فع فع فع فع فع فع

به عبارت دیگر وزن هر نیم‌مصراع در بیت فوق عیناً مانند وزن هر مصراع از شعر «ما گل‌های خندانیم» است، و این شباهت به‌قدری است که می‌توانیم مصراع‌های آن شعر را کنار نیم‌مصراع‌های این بیت بیاوریم بی آن‌که از حیث وزن هیچ‌گونه ناهم‌خوانی یا سکته‌ای در حاصل کار پدید بیاید:

هی‌ها... هی‌ها... ره بگشا ما گل‌های خندانیم
رفتن را میدان باید ما باید دانا باشیم
این محمل را پویایی مانند جان می‌دانیم...

کمالی (همان: ۳۹۱) دربارهٔ علت قرار گرفتنِ محل درنگ‌ها در میان کلمات چنین می‌آورد:

> 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 پیداشدن 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 در میان دو رکن تقسیم شود.

توجیه فوق تنها در عالم نظر می‌تواند صحیح باشد زیرا اولاً تاکنون چنین وزنی در وزن‌های هجایی گزارش نشده است؛ یعنی هیچ وزن هجایی مشاهده نشده است که فقط مرز پایانی رکن‌های آغازین مصراع‌هایش، مطابق قاعده منطبق بر پایان واژه باشد، و مرز پایانی بقیهٔ رکن‌های مصراع‌هایش لزوماً

منطبق بر پایان واژه نباشد- به‌باور کمالی، به‌علت القاشدن وزن در همان آغاز مصراع، ضرورت این انطباق در ادامهٔ مصراع ازمیان می‌رود و ذهن خودبه‌خود براساس ریتم موسیقایی که بدان عادت کرده است، دست به تقطیع می‌زند. و ثانیاً، در تقطیع ایشان گاهی همان اولین رکن‌های مصراع نیز از قاعدهٔ کلی عدول می‌کنند؛ مثلاً مصراع «این محمل را پویایی افزون از توفان باید» متشکل از هشت کلمه است که چهارتای آنها در دو رکن مختلف قرار می‌گیرند و اتفاقاً یکی از این چهارتا (یعنی کلمهٔ «محمل») خودش کلمهٔ دوم مصراع است، پس چگونه ممکن است ذهن براساس این تقطیع نامطلوب به وزن صحیح و مطلوب برسد؟ ممکن است اعتراض شود که این بیت در ادامه بیت نخست آمده و درنتیجه ذهن خواننده از همان آغاز وزن را دریافته است، اما این پاسخ قابل قبول نیست چون این بیت حتی به‌تنهایی و بدون نیاز به خواندن بیت نخست نیز موزون است. و ثالثاً، همان‌طور که گفتیم، وزن‌های هجایی از وزن‌های زبانی هستند و به‌قول یاکوبسون، بحث دربارهٔ این‌گونه وزن‌ها «فراتر از مباحث مربوط به شکل آواییِ هر سروده است، زیرا وزن پدیده‌ای زبانی است که با تحلیل‌های صرفاً آواشناختی قابل تحلیل نیست» (یاکوبسون، ۱۹۶۰: ۲٤). ازنظر یاکوبسون، وزن شعرهای زبانی چنان پیوندهای درونی و محکمی با مسائل زبانی یا واجی یا نوایی[1] دارد که ساده‌ترین و به‌صرفه‌ترین راه تحلیل آن این است که آن را فقط ازمنظر واج‌شناسی، و نه آواشناسی یا موسیقایی، بررسی کنیم. امروزه در مطالعات مربوط به واج‌شناسی نوایی[2] ثابت شده است که مسائل زبانی مورد نظر یاکوبسون، بیش از آنکه به سازه‌های صرفی یا نحوی یا حتی آوایی زبان مرتبط باشند، به سازه‌های واجی یا نوایی زبان مرتبط هستند (برای تحلیل وزن در شعر صربی رک. گاسپاروف، ۱۹۹٦: ۱۵-۱۷) و این اصلی است که بی‌توجهی به آن ممکن است باعث بروز خطاهایی در تحلیل‌ها و توصیف‌ها شود. چنان‌که خواهیم دید، ساده‌ترین روش صوری برای یافتن تقطیع وزن‌های هجایی عبارت است از یافتن الگوی تکرارپذیر درنگ‌ها در پایان کلمه‌ها و به‌گونه‌ای که در تمام مصراع‌ها عیناً تکرار شود.

٦ انواع وزن‌های هجایی فارسی

گفتیم که فاصلهٔ بین هر دو درنگ را در هر مصراع یک پاره می‌نامیم، و حال می‌گوییم بسته به تعداد پاره‌ها، هر مصراع در این وزن را به انواع تک‌پاره تا چهارپاره تقسیم می‌کنیم. همچنین پاره‌ها را نیز

1. prosodic
2. prosodic phonology

بسته به تعداد هجاهایشان بـه انـواع گونـاگون دوهجـایی تـا هفت‌هجـایی تقسـیم مـی‌کنیم (نیـز رک. وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۷۵-۹۴). در این میان، وزن‌های تک‌پاره را وزن ساده، و وزن‌های مشتمل بر بیش از یک پاره را وزن مرکب می‌نامیم. چنان‌که خواهیم دید، وزن‌های مرکـب نیـز خـود بـه دو دسـته تقسیم می‌شوند: وزن‌هایی با پاره‌های مساوی، و وزن‌هایی با پاره‌های نامساوی.

۷ تعیین مختصات وزن‌های هجایی فارسی

برای تعیین مختصات یا نام‌گذاری هر وزن، ابتدا تعداد پاره‌های هر مصراع، و سپس بعـد از یـک خـط کج، تعداد هجاهای هر پاره را ذکر می‌کنیم. بنابراین ۷/۱ یعنی مصراع تک‌پاره‌ای که شامل هفت هجـا است؛ یا وزن ۴/۳ یعنی مصراع سه‌پاره‌ای که هر پارهٔ آن شامل چهار هجاست، و غیره.

۸ طبقه‌بندی وزن‌های هجایی فارسی

برای طبقه‌بندی این وزن‌ها، آنها را ابتدا به‌ترتیب تعداد پاره‌هاشـان و سـپس بـه‌ترتیب تعـداد هجاهـای پاره‌هایشان، از کم به زیاد تنظیم می‌کنیم. انگارهٔ کلی این طبقه‌بنـدی کـه در بخـش بعـد بـا تفصـیل و شواهد متعدد به آن می‌پردازیم، به شرح زیر است (بدیهی است که این انگاره براساس شواهد موجـود در پیکرهٔ ما که قبلاً به آن اشاره کـردیم (وحیـدیان کامیـار، ۱۳۷۰: ۷۵-۹۵؛ پنـاهی، ۱۳۹۹-۱۳۹۵؛ نجفی، ۱۳۹۷) شکل گرفته است. با یافتن وزن‌های جدید دیگـر بـه سـادگی می‌تـوان محـل آن را بـه طبقه‌بندی زیر افزود):

وزن‌های هجایی ساده (تک‌پایه‌ای)

وزن سادهٔ تک‌پاره‌ای هفت‌هجایی	۷/۱

وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های مساوی

وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی	۳/۲
وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های چهارهجایی	٤/۲
وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های پنج‌هجایی	۵/۲
وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های هفت‌هجایی	۷/۲
وزن مرکب سه‌پاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی	۳/۳
وزن مرکب چهارپاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی	۳/٤

وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های نامساوی

وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های چهار و سه‌هجایی ۳-٤/۲
وزن مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های شش و پنج‌هجایی ٥-٦/۲
وزن مرکب سه‌پاره‌ای با پاره‌های سه و سه و چهارهجایی ٤-۳-۳/۳

حال شاهد یا شواهدی را به ترتیب طبقه‌بندی فوق برای هر طبقه عرضه می‌داریم.

۸-۱ وزن‌های هجایی ساده (تک‌پایه‌ای)

در مصراع‌هایی که دارای وزن هجایی ساده هستند، هیچ درنگی وجود ندارد- یعنی هر مصراع خود پاره‌ای مستقل است. چنان‌که دیدیم، به‌استثنای سه مصراع ۹ و ۱۰ و ۱۱ در شعر عباس یمینی شریف، بقیهٔ مصراع‌های آن دارای وزن هجایی ساده هستند:

ما گل‌های خندانیم || فرزندان ایرانیم (عباس یمینی‌شریف)
- - - - - - - || - - - - - - - ۷/۱

۸-۲ وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های مساوی

در زیر به نمونه‌هایی از وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های مساوی اشاره می‌کنیم:
وزن هجایی مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی:

باز آمد/ باز آمد || آتش‌خو/ مشکین‌مو (معینی کرمانشاهی، به‌نقل از پناهی، ج ٤، ۱۸٤)
- - - / - - - || - - - / - - - ۳/۲
به به به،/ رنگین است || خوش‌مزه/ شیرین است
- - - / - - - || - - - / - - - ۳/۲
رویش زرد/ بیمار است || لپش سرخ/ تب دارد
- - - / - - - || - - - / - - - ۳/۲
مغزش را/ چون بادام || بشکن زود/ دام دام دام
- - - / - - - || - - - / - - - ۳/۲
هم خوش‌رو/ هم خوش‌بو || زرد و سرخ/ زردآلو (مصطفی رحماندوست)[1]

۱. با تشکر از دوست عزیز آقای محمدرضا احمدی که این شعر را به بنده متذکر شدند.

- - - / - - - || - - - / - - - ۳/۲

وزن هجایی مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های چهارهجایی:

ای جان ای جان/ فی ستراللهِ || اشتر می‌ران/ فی‌ستراللهِ

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

جام آتش/ درکش درکش || پیش سلطان/ فی‌ستراللهِ (مولوی، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۷)

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

چون دل جانا/ بنشین بنشین || چون جان بی‌جا/ بنشین بنشین

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

افلاطونی/ جالینوسی || بشکن صفرا/ بنشین بنشین (مولوی، به‌نقل از پناهی، ج ۱، ۱۸۳)

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

حالا از یک/ تا صد بشمار || از یک تا صد/ بر هم بگذار (محمود کیانوش، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۸)

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

من می‌ریزم/ اشک حسرت || از چشمانم/ روی دامن (رستارنژاد، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۸۸)

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

یاری کز من/ دوری جوید || عشقش زی من/ تا کی پوید (معیارالاشعار، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۸۸)

- - - - /- - - - || - - - - /- - - - ٤/۲

وزن هجایی مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های پنج‌هجایی:

در یک قلعه‌یِ/ خالی نیم‌ویران || چندی حصاری/ بودند دلیران

آفتاب زمین را/ چون دیگ می‌جوشاند || بخارِ زمین/ آن را می‌پوشاند (ابوالقاسم لاهوتی، به‌نقل از طبیب‌زاده، ۱۳۸۷، ۱۱٦)

- - - - - /- - - - - || - - - - - /- - - - - ٥/۲

وزن هجایی مرکب دوپاره‌ای با پاره‌های هفت‌هجایی:

هی‌ها... هی‌ها... ره بگشا/ رفتن را میدان باید || این محمل را پویایی/ افزون از توفان باید
نیما! نیما! نفرین کو؟/ دیگر «مرغ آمین» کو || هی‌ها... هی‌ها ره بگشا || رفتن را میدان باید (سیمین بهبهانی، به‌نقل از پناهی، ج ۳، ۷۱)

– – – – – – – /– – – – – – – || – – – – – – – /– – – – – – – ۷/۲

وزن هجایی مرکب سه‌پاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی:

با چشمم/ دنیا را/ می‌بینم || اینجا را/ آنجا را/ می‌بینم (محمود کیانوش، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۷)

– – –/– – –/– – – || – – –/– – –/– – – ۳/۳

من عشقی/ جان‌فرسا/ می‌خواهم || دریایی/ طوفان‌زا/ می‌خواهم (نواب صفا، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۷)

– – –/– – –/– – – || – – –/– – –/– – – ۳/۳

وزن هجایی مرکب چهارپاره‌ای با پاره‌های سه‌هجایی:

چون رفتی/ افکندی/ بر خاکم/ از خاری || وقت آمد/ بازآیی/ از خاکم/ برداری (مشتاق اصفهانی، به‌نقل از پناهی، ج ۱، ۹۶)

– – –/– – –/– – –/– – – || – – –/– – –/– – –/– – – ۳/٤

افتادم/ افتادم/ در آبی/ افتادم || گر آبی/ خوردم من/ دلشادم/ دلشادم

– – –/– – –/– – –/– – – || – – –/– – –/– – –/– – – ۳/٤

گر خودم/ گر جوشن/ پیروزم/ پیروزم || گر سروم/ گر سوسن/ آزادم/ آزادم (مولوی، به‌نقل از پناهی، ج ۱، ۹٦)

– – –/– – –/– – –/– – – || – – –/– – –/– – –/– – – ۳/٤

۸-۳ وزن‌های هجایی مرکب با پاره‌های نامساوی

تعداد بسیار اندکی از شعرهای هجایی در زبان فارسی وجود دارد که در آنها هر مصراع دارای یک یا چند درنگ و درنتیجه دارای چند پاره است، اما یکی از پاره‌ها از حیث تعداد هجاها با بقیه مساوی نیست. نگارنده بیش از سه نمونه از چنین انواعی در پیکرهٔ خود نیافته است، اما شاید با جستجوی

بیشتر بتوان موارد دیگری را نیز یافت. برای نام‌گذاری این قبیل وزن‌ها ابتدا تعداد پاره‌های هر مصراع را می‌نویسیم، و سپس بعد از یک خط کج تعداد هجاهای هریک از پاره‌ها را ذکر می‌کنیم. مثلاً وزن «۳/۲-۴» دارای دو پاره‌ای است که پارهٔ نخستش شامل چهار هجا، و پایهٔ دومش شامل سه هجاست. به عنوان نمونه‌ای از این وزن به شعر زیر از محمود کیانوش توجه شود (به نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۹):

یک گل ده گل صدتا گل || اینجا آنجا هر جا گل || دامن دامن فروردین || می‌روید بر دلها گل || باغ و دره پرگل شد || کوه و دشت و صحرا گل || لب‌ها را گل خندان کرد || شد از شادی لب‌ها گل.

- - - - /- - - || - - - /- - - - ۳-٤/۲

یا وزن «٦/۲-٥» وزنی است با دو پاره است که پارهٔ اول آن شش‌هجایی، و پارهٔ دومش سه‌هجایی است:

تو بهادر بودی/ زمان میدانت || آفریدی نظمی/ کان بُد همسانت
در سپردی آخر/ به همرزمانت || آن نظم بی‌خلل/ رفیق استالین (احسان طبری، به‌نقل از طبیب‌زاده، ۱۳۸۷)

- - - - - -/- - - - - - || - - - - - -/- - - - - - ٥-٦/۲

یا وزن «۳/۳-۳-٤» دارای سه پاره است که پارهٔ اول و دوم آن سه‌هجایی، اما پارهٔ سومش چهارهجایی است:

دید آنجا/ گر مهیا/ از جادویی || جادویی/ مه‌رویی/ مشکین‌مویی (نیر سینا، به‌نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰، ۸۷)

- - - /- - - /- - - || - - - - /- - - /- - - - ٤-۳-۳/۳

۹ نتیجه‌گیری

وزن هجایی برخلاف دو وزن مهم زبان فارسی، یعنی وزنِ کمّیِ اشعار عروضی (نجفی، ۱۳۹۷) و وزنِ تکیه‌ای-هجاییِ اشعار عامیانه (طبیب‌زاده، ۱۳۹۹الف)، رواج چندانی در شعر فارسی ندارد، اما نمونه‌های قدیم و جدیدی از آن در سروده‌های فارسی مشاهده شده است (برای وزن‌های هجایی در

دیگر سروده‌های ایرانی رک. میرطلایی، ۱۳۹۶). ما در این مقاله به بررسی ویژگی‌های وزنی در این اشعار پرداخته‌ایم و ضمن معرفی انواع آنها شیوه‌ای را نیز برای طبقه‌بندی و نمایش مختصات وزنی آنها پیشنهاد کرده‌ایم. یاکوبسون معتقد است که در وزن‌های هجایی تقابلی دوتایی بین مصوتِ قلهٔ هجا (برجستگی زیاد) صامت‌های پیرامونی هجا (برجستگی کم) وجود دارد، اما ما در اینجا از دیدگاه آرویی پیروی کرده‌ایم که قائل به وجود چنین تقابلی در اشعار هجایی نیست. از طرف دیگر، آرویی وزن‌های هجایی را فاقد انواع قالبی می‌داند، اما ما طبق نظر یاکوبسون اشعار هجایی فارسی را به دو دستهٔ ساده (غیرقالبی) و مرکب (قالبی) تقسیم کرده‌ایم. درواقع، اگر هر پاره را در شعرهای مرکب هجایی نوعی قالب درنظر بگیریم، آنگاه می‌توان بسیاری از شعرهای هجایی فارسی را همانند وزن شعر حماسی صربی، از زُمرهٔ وزن‌های هجایی قالبی دانست. این‌که وزن هجایی از چه منبع یا منابعی وارد گنجینهٔ اشعار زبان فارسی شده، موضوع مورد بحث ما در این مقاله نبوده است و نگارنده در اینجا تنها به دو امکان در این زمینه می‌تواند اشاره کند: یکی موسیقی خاصه در مورد اشعار قدیم‌تر و برخی ترانه‌های جدید، و یکی هم تأثیر شعر هجایی فرانسوی و روسی در مورد اشعار جدیدتر. پرداختن به این موضوع مستلزم بحث تاریخی یا فرهنگی مفصلی است که می‌تواند موضوع تحقیق مستقلی باشد.

منابع

اسلامی، محرم (۱۳۸٤). واج‌شناسی؛ تحلیل نظام آهنگ زبان فارسی. تهران: انتشارات سمت.

بی‌جن‌خان، محمود و ماندانا نوربخش (۱۳۸۵). «واج‌شناسی نوایی و زبان فارسی». نامه پژوهشگاه میراث فرهنگی: ویژه‌نامهٔ زبان‌شناسی. ش۱٤و۱۵، ۱۸-۳۳.

پناهی، غلامرضا (۱۳۹۹-۱۳۹۵). آشنایی با اوزان عروضی. ۵جلد، تهران: انتشارات پیام.

جاهدجاه، عباس (۱۳۹۳). «بررسی درنگ شعری در وزن شعر فارسی». فنون ادبی. س٦، ش۲، پیاپی۱۱، ۵۹-٦۸.

سامعی، حسین (۱۳۷۴). «تکیهٔ فعل در زبان فارسی؛ بررسی مجدد». نامهٔ فرهنگستان. س۱، ش۴، ۶-۲۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦۸). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). با چراغ و آیینه؛ در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران. تهران: سخن.

صادقی، وحید (۱۳۹۷). ساخت نوایی زبان فارسی؛ تکیهٔ واژگانی و آهنگ. تهران: انتشارات سمت.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۳). «تکیهٔ پایه در شعر عروضی فارسی». جشن‌نامهٔ دکتر یدالله ثمره: پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی (۲). به‌کوشش امید طبیب‌زاده و محمد راسخ مهند، همدان، دانشگاه بوعلی سینا، ۱۶۵- ۱۸۸.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۷). نگاهی به شعر نیما یوشیج؛ بحثی در چگونگی پیدایش نظام‌های شعری. تهران: نیلوفر.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۹). «ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی». زبان و زبان‌شناسی. س٦، ش۱۱، ۱-۲۰.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۹الف). تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی. تهران: بهار.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۹ب). «رسالهٔ دکتری در وزن شعر فارسی از دانشگاه آریزونا: ساخت ضرب‌آهنگی وزن شعر فارسی». نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی. س۱۰، ش۲۰، ۳۳۱-۳٤۸.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۹پ) «نقش تکیه در تقطیع وزن شعر عروضی فارسی». نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی. س۱۰، ش۲۰، ۱-٤٤.

کمالی، مهدی (۱۳۹۸). «تحلیل و طبقه‌بندی وزن‌هایی که فقط هجای بلند دارند». کهن‌نامهٔ ادب پارسی. س۱۰، ش۱، پیاپی۲۸، ۳٦۱-۳۹۷.

میرطلایی، مائده‌السادات (۱۳۹٦). رده‌شناسی وزنی صورت‌های شعری برخی زبان‌های ایرانی غربی و مرکزی. پایان‌نامه دکتری تخصصی (Ph.D.) در رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی. همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵). وزن شعر فارسی (درس‌نامه). به‌همت امید طبیب‌زاده، تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۷). طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی. به‌همت امید طبیب‌زاده، تهران: نیلوفر.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۵۷). بررسی وزن شعر عامیانه. تهران: آگاه.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٦۳). «اوزان ایقاعی در شعر فارسی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. ش٦٦.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰). حرف‌های تازه در ادب فارسی. مرکز جهاد دانشگاهی دانشگاه اهواز.

Aroui, J. L. (2009). "Introduction: Proposal for Metrical Typology". *Towards a Typology of Poetic Forms; From Language to Metrics and beyond*. J. Aroui (ed.), John Benjamins Publishing Company, 1-39.

Elwell-Sutton, L. P. (1976). *The Persian Metres*. Cambridge University Press.

Gasparov, M. L. (1996). *A History of European Versification*. Translated by G. S. Smith, & M. Tarlinskaja, G. S. Smith, & L. Holford-Strevens (eds.), Oxford: Clarendon Press Oxford.

Giamatti, B. (1972). "Italian". *Versification; Major Language Types*. W. K. Wimsatt (ed.), New York,

New York University Press.

Jakobson, R. (1933). "Ueber den Versbau der serbokroatischen Volksepen". *Archives neerlandaises de phonetique experimentale.* 7-9: 44-53, Reprinted in Jakobson (1966).

Jakobson, R. (1952). "Slavic epic verse: studies in Comparative metrics". *Oxford Slavonic Papers* 3: 21-66. Reprinted in Jakobson (1966).

Jakobson, R. (1966). *Selected Writings IV: Slavic Epic Studies*. The Hague: Mouton.

Jakobson, R., & L. R. Waugh (1979). *The Sound Shape of Language.* Indiana University Press

Jakobson, R. (1960). "Closing Statements: Linguistics and Poetics", in: *Style in Language*. T. Sebeok (ed.), Cambridge, MIT Press, 350-377.

Kahnemuyipour, A. (2003). "Syntactic Categories and Persian Stress", in: *Natural Language and Linguistic Theory*, 21: 337-379.

Kahnemuyipour, A. (2018). "Prosody", in: *The Oxford Handbook of Persian Linguistics.*

Lotz, J. (1960). "Metric Typology", in: *Style in Language*. T. A. Sebeok, New York, John Wiley & Sons (eds.). 135-148.

Lotz, J. (1972). "Elements of Versification", in: *Versification; Major Language Types; Sixteen Essays.* W. K. Wimsatt (ed.). New York, New York University, 1-21.

Lotz, J. (1972). "Elements of Versification", in: *Versification; Major Language Types; Sixteen Essays.* W. K. Wimsatt (ed.), New York, New York University, 1-21.

Nespor, M. & Vogel, I. (2007). *Prosodic Phonology; With a new Foreword*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter.