



جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران
اهواز

حرفهای تازه در ادب فارسی

وزن وقافیه

زبان‌شناسی

افسانه‌نویسی

دکتر تقی وحیدیان کامیار



۱	۱
۵	۲

حرفهای تازه در ادب فارسی

دکتر قتی و حنیان کامیار

۱۷۰۰ ریال

۱۲

انتشارات بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی اهواز
آدرس: اهواز دانشگاه شهید چمران، جهاد دانشگاهی
تلفن ۳۰۴۰۷

۷۲۷۷۶

حرفهای تازه در ادب فارسی



تألیف
دکتر تقی وحیدیان کامیار



جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران
اهواز

عنوان کتاب	: حرفهای تازه در ادب فارسی
مؤلف	: دکتر تقی وحیدیان کامیار
تیراژ	: ۳۰۰۰ نسخه
لیتوگرافی	: فدک
چاپخانه	: فجر اسلام
تاریخ انتشار	: ۱۳۷۰
ناشر	: انتشارات جهاد دانشگاهی اهواز
امور فنی و خدمات چاپ	: نشر و تبلیغ بشری

فهرست

<u>صفحه</u>	<u>عنوان</u>
۱	<u>پیشگفتار</u>
۵	بخش یک: عروض
۷	<u>۱- عروض فارسی در یک مقاله</u>
	در مجله دانشکده ادبیات مشهد، سال ۱۶، شماره اول، ۱۳۶۲، به چاپ رسیده.
۳۱	<u>۲- منشاء عروض فارسی (وزن شعر فارسی مأخوذ از وزن شعر عرب نیست)</u>
	خطابه‌های هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی، تهران، ۱۳۵۰
۴۹	<u>۳- تکیه و وزن شعر فارسی</u>
	مجله راهنمای کتاب، شماره‌های تیر - شهریور، ۱۳۵۲
۵۷	<u>۴- بررسی اوزان دوری</u>
	مجموعه مقالات (فرخنده پیام)، دانشگاه مشهد، ۱۳۶۰
۷۵	<u>۵- اوزان ایقاعی</u>
	مجله دانشکده ادبیات مشهد، سال ۱۷، شماره دوم، ۱۳۶۲
۹۵	<u>۶- بررسی وزن شعر عامیانه فارسی</u>
	مجله نگین، آبان سال سیزدهم، شماره ۱۵۰، ۱۳۵۶
۱۰۵	<u>۷- وزن فهلویات کمی است نه هجایی</u>
	پژوهشنامه دانشکده ادبیات دانشگاه جندی‌شاپور، شماره اول، ۱۳۵۶
۱۱۷	<u>۸- بررسی اوزان نوحه‌ها</u>
	مجله دانشگاه انقلاب، شماره ۳۲، ۱۳۶۲
۱۲۹	بخش دو. قافیه
۱۳۱	<u>۹- بررسی قافیه در شعر فارسی</u>
	مجله وحید، اردیبهشت، ۱۳۵۲
۱۳۹	<u>۱۰- بررسی قافیه در شعر عامیانه فارسی</u>
۱۶۳	بخش سه: زبان‌شناسی

۱۶۵	۱۱- <u>نقشهای تکیه در زبان فارسی</u> مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، شماره بی‌دری، ۷۷، ۱۳۵۰
۱۷۳	۱۲- <u>جمله‌های شرطی</u> مجله زبان‌شناسی، پاییز و زمستان، ۱۳۵۶
۱۸۹	۱۳- <u>آهنگ زبان فارسی و معانی عاطفی</u>
۲۰۱	۱۴- <u>نقدی بر تاریخ زبان فارسی و نکاتی در باره فعل مرکب</u> پژوهشنامه دانشکده ادبیات دانشگاه جندی‌شاپور، سال اول، ۱۳۵۶
۲۱۵	۱۵- <u>ماضیه‌های نقلی</u>
۲۲۵	۱۶- <u>فارسی مؤدیانه</u> مجله ویسمن، شماره ۴، ۱۳۵۲
۲۳۳	۱۷- <u>نامهای خاص و نظریهٔ اطلاع</u> مجله ویسمن، شماره ۲، ۱۳۵۲
۲۳۹	بخش چهار:
۲۴۱	۱۸- <u>هنر افسانه (fable) نویسی</u>
۲۸۷	بخش پنج:
۲۸۹	۱۹- <u>ادبیات یا متن‌خوانی</u>

پیشگفتار

حرفهای تازه گفتارهایی است در زمینه‌های وزن و قافیه شعر فارسی و زبان‌شناسی فارسی و افسانه (fable) نویسی. در هر یک از این گفتارها حرفی برای گفتن هست، حرفی نو و یا نظری جدید. این گفتارها حاصل بررسی‌های نگارنده از سال ۱۳۵۰ تا امروز است (افسانه‌نویسی و ماضیهای نقلی مربوط به قبل از این تاریخ است) به عبارت دیگر بیش از هفده سال عمر صرف آنها شده بعضی از آنها حتی چند سال فکر مرا به خود مشغول داشته تا به نتیجه رسیده است. این گفتارها را می‌توان پنج قسم کرد:

۱- گفتارهایی که در آنها مباحثی جدید برای اولین بار مطرح گشته است مانند ماضیهای نقلی، فارسی مودبانه، بررسی علمی قافیه شعر فارسی، نامهای خاص و نظریه اطلاع، افسانه‌نویسی، آهنگ (intonation) در فارسی، نقشهای تکیه در فارسی و اوزان نوحه‌ها.

۲- گفتارهایی که در آنها بعضی نظرات دانشمندان، چه معاصر و چه قدیم که نادرست می‌نمود، به ویژه در وزن شعر، مورد تحقیق و ارزیابی قرار گرفته و پس از مشخص شدن نادرستی یا شیوای علمی رد و حقیقت آشکار شده است. بعضی از این نظرات اعتقادهایی بود مربوط به قرون گذشته و حتی هزار ساله که علمای قدیم در آنها چنانکه باید غور نکرده، نظر داده‌اند و علمای معاصر نیز اعم از ایرانی و خارجی بدون تحقیق جدی و تعمق اظهار نظر کرده‌اند، این نظرات بیشتر جنبه اعتقادی و پیشداوری داشت و بر اساس استقراء ناقص بود و فاقد اعتبار علمی، مانند نظر قدما در باره اوزان ایقاعی، وزن فہلویات و منشاء وزن شعر فارسی. بعضی دیگر مربوط به دوره معاصر است. دانشمندان معاصر، ایرانی و خارجی، مسائلی را بررسی کرده و نظراتی داده‌اند اما اینها نیز بر مبنای استقراء ناقص یا باورهای غلط است مانند نظرات معاصران در باره وزن شعر عامیانه، تکیه و وزن شعر فارسی و فعلهای مرکب.

۳- گفتارهایی است درباره مطالبی که قبلاً "مورد تفحص و بررسی دیگران قرار گرفته است اما نگارنده بررسی جامعی در آنها ننموده و آنها را تکمیل کرده است مانند جمله‌های شرطی و اوزان دوری."

۴- دو گفتار است یکی در بارهٔ عروض فارسی و دیگری در بارهٔ قافیه شعر فارسی، عروضیان قدیم متأسفانه به جای آنکه اوزان زیبا و متعدد و متنوع و دقیق شعر فارسی را، چنانکه هست توصیف کنند، آنها را در چهارچوبهٔ قواعد محدود عروض عرب که از هر جهت با اوزان شعر فارسی بی تناسب و متفاوت است تدوین کرده اند، لذا نه تنها غیر علمی است بلکه فرا گرفتن آن هم بسیار دشوار است.

از طرفی گرچه در دورهٔ معاصر محققان خارجی و ایرانی در عروض فارسی بررسیهایی کرده اند اما کتاب یا مقاله‌ای در عروض فارسی تدوین نشده بود که با آن بتوان عروض فارسی را به شیوهٔ علمی و آسان فرا گرفت. شیوهٔ نگارنده ضمن علمی بودن به قدری ساده است که اصول آن را (بدون اختیارات شاعری) در نیم ساعت می توان فرا گرفت. به علاوه نه نیازی به الفبای فونتیک دارد و نه اصطلاحات عجیب و غریب و از طرفی حتی الامکان در آن سنتهای عروضی حفظ گردیده است.

گفتار دیگر در قافیه است، چون علمای بلاغت ما حروف را به جای آنکه به مصوت و صامت تقسیم کنند به شیوه‌ای غیر علمی به ساکن و متحرک تقسیم می کردند و از طرفی چون ابتدا به ساکن را غیر ممکن می دانستند لذا تصور می کردند که مثلاً "در واژه های بو، یا، بی، حرف "ب" به ترتیب دارای حرکات ضمه، فتحه و کسره است، به علاوه حرکات را حرف نمی دانستند لذا قواعد قافیه را به شیوه‌ای غیر علمی تدوین کردند که فرا گرفتن آن نیز بسیار دشوار بود به ویژه که علاوه بر داشتن اصطلاحات عجیب و غریب تحت تأثیر قواعد قافیه شعر عرب نیز بود.

نگارنده در سال ۱۳۵۲ قافیه شعر فارسی را توصیف کرد و به تصویب شورای برنامه ریزی وزارت آموزش و پرورش رسید و در مجله وحید به چاپ رسید، و بعد با اندک تغییری در کتاب وزن وقافیه شعر فارسی مرکز نشر دانشگاهی درج گردید. این قواعد علمی است و بی نقص و به قدری ساده که آنها را در چند دقیقه می توان فرا گرفت. به هر حال با این دو گفتار فراگیری عروض و قافیه شعر فارسی کاملاً آسان گردیده است.

۵- آخرین گفتار دربارهٔ متن خوانی است. در بارهٔ اینکه در دانشکده های ادبیات ما، خواندن متون ادبی و معنی کردن لغات و بحث در نکات صرفی و نحوی، اصطلاحات ادبی و علمی و عرفانی و نظایر اینها را ادبیات می دانند!

به هر حال ملاحظه می فرمایید که در هر گفتار حرفی برای گفتن هست، حرف تازه ای، البته نگارنده ادعا نمی کند که کار خارق العاده انجام داده است اما تا آنجا که از وی بر می آمده تلاش کرده تا در مسائلی که در حوزهٔ تخصص اوست مشکلاتی را حل کند و گرههایی را بگشاید و با دیدی جدید و علمی به مسائل بنگرد. این گونه کارها رنج بسیار دارد، و روزها

و هفته‌ها بلکه ماه‌ها و گاه سال‌ها تمام فکر و ذکر انسان باید صرف حل یک مشکل و کشف حقیقت شود. مثلاً "برای تحقیق در این که منشأ وزن شعر فارسی عروض عرب است یا نه، نگارنده ناچار شد تمام کتب و مدارکی را که در این باره نوشته شده یا به نحوی با این مسئله مربوط است، از قدیم و جدید مطالعه کند، چندین کتاب که به زبان عربی دربارهٔ عروض عرب نوشته شده بخواند تا عروض عرب را دقیقاً بشناسد، با عروض یونانی و هندی، که کمی هستند، آشنا شود، اوزان شعر فارسی و عربی و یونانی و هندی و ارکان و دیگر مسائل عروضی را در عروض این زبانها بررسی و مطابقت نماید، تا موارد اشتراک و افتراق عروض فارسی و عرب و یونانی و هندی مشخص گردد، تحقیقی جامع در وزن شعر عامیانه فارسی - که خود تحقیقی دیگر است - بکند، نخستین اوزان شعر فارسی و اوزان شعر دورهٔ سامانی و غزنوی را بررسی و آمارگیری و با اوزان خاص شعر عرب مقایسه کند. نخستین اوزان متروک شعر فارسی را مطالعه و با اوزان خاص شعر عرب مطابقت دهد، در اوزان نوحه‌ها و ترانه‌ها تحقیق کند و... تا تحقیقی همه‌جانبه و دقیق و به دور از هرگونه پیشداوری و تعصب انجام گیرد و حقیقت از ورای قرون کشف گردد.

این‌گونه کارها نه تنها رنجی فراوان و طاقت‌فرسا دارد و اجرای درخور ندارد - اگر اصلاً - اجرای داشته باشد - بلکه دشمنی برانگیز نیز هست، معتقدان نظر قدیم و مدعیان با تو دشمن می‌شوند و حتی بعضی از دوستان، مدعیانی که همیشه بی‌رنج‌گنج‌برمی‌دارند و حرف می‌زنند که حرف زده باشند و می‌نویسند که نوشته باشند، نه اینکه حرفی برای گفتن داشته باشند، چنگی به این کتاب و آن کتاب می‌زنند و ناخنکی به این مقاله و آن مقاله، سپس مطالب دیگران را بی‌آنکه تازه‌ای بر آنها بیفزایند سرهم‌بندی می‌کنند و برای رد گم کردن تغییراتی نادرست در آنها می‌دهند و به نام نامی خود "هی" کتاب تولید می‌کنند تا از مزایای مالی و اشتها ریش‌بهره‌مند گردند، و آن گروه دیگر که کارهای بسیار ساده و معمولی را کشف می‌انگارند، فی‌المثل کسی کتاب آهنگ‌شناسی می‌نویسد و کشف بزرگش اینست که به جای فعلون معادل فارسی آن مانند "ندانم" یا "نواها" آورده و به جای مفاعیلین "ندانستم" یا "نواهایم"!

از همه بدتر در این آشفته بازارگاه حرف تازه و فکر نوی که ارائه می‌شود کسانی که تا دیروز عقیده‌ای کاملاً مخالف داشته‌اند، حرف تازه را از تو می‌گیرند و به اصطلاح ۱۸۰ درجه تغییر جهت می‌دهند و طوری سخن می‌گویند و می‌نویسند که گویی این نظر از خود آنهاست و فراموش کرده‌اند که تا دیروز نظرشان چه بوده است. کسی که در دستورهای این سه مثال را برای فعل مرکب آورده؛ غذا خوردن، دیر آمدن، پاک کردن، وقتی در سال ۱۳۵۰ در دومین کنگره تحقیقات ایرانی نگارنده مطرح ساخت که "در فارسی فعل مرکب

نیست " دستورنویس محترم فوراً " فکر را گرفت و انگار نه انگار که این فکر از آن دیگری است ، بر مبنای این نظر جدید مقاله‌ای در مجموعه خطابه‌های همان کنگره نوشت ، بی آنکه حتی اشاره‌ای بکند که این فکر از کیست و ارجاع بدهد به "درفارسی فعل مرکب نیست" ! شگفتا که ما خود به دانشجو می‌آموزیم که هر چه از هر جا نقل می‌کند ، ارجاع بدهد ، دیگری پس از اینکه ۱۲ سال از چاپ مقاله "بررسی قافیه شعر فارسی" به شیوه علمی می‌گذرد از گرد راه می‌رسد و مدعی می‌شود که برای اول بار قافیه شعر فارسی را با روش فونتیک نوشته و بعد در کتاب خود با نام پرهیت جنبه‌های فونتیک قافیه شعر فارسی حرفه‌ای سرهم کرده ، دور از فونتیک و منطق که بیا و ببین ! و آن دیگری اخیراً " در کتاب عروضش بر خود می‌بالد که روش جدید عروض فارسی را او آورده است و حال آنکه طرح عروض جدید را در سال ۱۳۵۲ نگارنده به وزارت آموزش و پرورش ارائه داد و همان وقت به تصویب رسید ،

در این شرایط ، آدمی که سرش را بیندازد پایین و به دنبال تحقیق برود و کارپررنج و بی‌مزد و دشمنی‌برانگیز بکند ، فقط یک انگیزه می‌تواند داشته باشد و آن عشق به تحقیق است و احساس مسئولیت ، چه اگر من پی تحقیق نروم و اگر تو نروی ، پس ناچار باید منتظر بمانیم فلان خارجی بیاید و در مسائل فرهنگی ما تحقیق کند و این درد بزرگی است . به گفته دانایی ، ما اگر در علوم جدید و تکنولوژی نیازمند غرب هستیم آنقدر عیب نیست که در مسائل فرهنگی خودمان محتاج غربیان باشیم . واقعاً " مصیبت است که ما خود برای تحقیق در دستور زبان فارسی ، در عروض و قافیه شعر فارسی ، در زبان‌های ایرانی پیش از اسلام و ... تن به کار ندهیم و دست نیاز به سوی بیگانگان دراز کنیم . پس اگر آدم در این شرایط کار می‌کند تنها دلخوشیش عشق به تحقیق است ، آن هم در مسائل فرهنگی خودمان و این بالاتر از دلخوشی است ، این وظیفه است . امید است این کار ناچیز ولی صمیمانه و در حد توان نگارنده ، گامی باشد در راه این وظیفه والسلام .

در خاتمه ، گفتارها از نظر موضوعی به پنج بخش تقسیم گردید ؛ بخش یک عروض ، بخش دو قافیه ، بخش سه زبان‌شناسی ، بخش چهار افسانه‌نویسی ، بخش پنج ادبیات یا متن‌خوانی .

تقی وحیدیان کامیار

بخش یک

عروض

طرح جدید عروض فارسی را ابتدا نگارنده در
سال ۱۳۵۲ به وزارت آموزش و پرورش ارائه
داد. این مقاله بر مبنای آن طرح است.

عروض فارسی در یک مقاله

اوزان شعر فارسی قواعدی بسیار منظم و ساده دارد که به آسانی آنها را می‌توان
آموخت، اما فرا گرفتن قواعد اوزان شعر فارسی از روی عروض سنتی بسیار دشوار است و به
گفته شاعری بزرگ؛ "عروض از مشکلترین و پرزحمت‌ترین علوم است... و علمی است که
جز با حافظه قوی، محال است آن را فرا گرفت." (۱) و چنانکه یکی از عروض‌دانان معاصر
در مورد دشواری قواعد عروض سنتی می‌گوید؛ "به خاطر سپردن و به کار بستن همه این
قواعد، اگر عملاً محال نباشد در کمال دشواری است" (۲) و به گفته عروض‌دانی دیگر
"مشکل بزرگ عروض سنتی زحافات است که کثرت آنها هر متعلم مشتاقی را می‌رماند" (۳)
و "فرا گرفتن و به کار بردن چهل و نه زحاف [۲۲ زحاف عروض عرب به علاوه ۲۷ زحاف
مختص عروض فارسی] خود هنر بزرگی به شمار می‌آمد و نشانه فضل و کمال هر صاحب علمی
بود" (۴)

۱- بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، تهران ۱۳۵۱، ص ۸۶.

۲- پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، تهران ۱۳۴۵، ص ۹۷.

۳- ابوالحسن نجفی، "در باره طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی"، مجله آشنایی با

دانش، ۱۳۵۷، ص ۵۹۵.

۴- همان مجله، ص ۵۹۳.

فرا گرفتن و حفظ کردن اسامی زحافات عروضی (تغییرات ارکان اصلی برای انشعاب ارکان فرعی) حتی برای عرب زبانان نیز مشکل است چنانکه یکی از عروضیان عرب می‌گوید: "... این زحافها را نامهای غریبی است که از بر کردن آنها حتی برای اهل فن دشوار است" (۵) و اینکه از قول محمد جریر طبری، دانشمند معروف، داستانی روایت شده که عروض عرب را (که بسیار ساده‌تر از عروض سنتی فارسی است) یکشنبه فرا گرفته و گفته: "امسیت غیر عروضیا و اصبحت عروضیا" (۶) اگر هم راست باشد باز از جمله شگفتیها و نوادر روزگار بوده است. اما اگر شک است در اینکه در طی تاریخ کسی پیدا شده باشد که عروض عرب را یکشنبه فرا گرفته باشد، اصول عروض علمی فارسی را با روشی جدید (۷) نه یکشنبه که فقط با خواندن این مقاله به راحتی می‌توان آموخت.

قواعد تعیین وزن در شعر فارسی

شعر را سخنی خیال‌انگیز و موزون و مقفی گفته‌اند (۸) و عروض "علمی است که قواعد تعیین اوزان اشعار (تقطیع) و طبقه‌بندی اوزان را، از جنبه نظری و عملی، به دست می‌دهد" (۹).

حرف - ابزار کار شاعر در آفرینش شعر، کلمه است و کلمه خود از واحدهای کوچکتری به نام حروف درست می‌شود (منظور از حرف در وزن شعر، صورت ملفوظ است نه مکتوب) فی‌المثل کلمه "خواهر" به صورت "خاَهَر" تلفظ می‌شود و کلمه "دره" به صورت "دَرِر"، لذا برای تعیین وزن هر شعر به ناچار باید از حروف شروع کرد.

مصوت و صامت - حروف بر دو گونه است: مصوت و صامت.

مصوت - زبان فارسی دارای سه مصوت کوتاه و سه مصوت بلند است. مصوتهای کوتاه

۵- نورالدین صمود، تبسیط العروض "تونس ۱۹۶۹"، ص ۱۰۹:

"لهذه الزحافات أسماء غريبة عند العروضيين يعسر حفظها حتى على ذوي الاختصاص".

۶- بهار و ادب فارسی، ص ۸۶ "شبانگاه عروض نمی‌دانستم و با مدادان عروض‌دان بودم".

۷- این روش حاصل سالها تدریس و تحقیق نگارنده است در عروض فارسی و کوشش برای هر چه ساده‌تر کردن آن.

۸- ابوعلی سینا، الشفاء والشعر، به کوشش عبدالرحمن بدوی (قاهره ۱۹۶۶ ص ۲۳

و نیز رک: خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس" تهران ۱۳۵۵"، ص ۵۶۸.

۹- ابوالحسن نجفی، همان مأخذ، ص ۵۹۱.

(حرکات) عبارتند از: َ - ُ در کلمات "سُر"، "دِل"، "پُل"، هر یک از حرکات (مصوت‌های کوتاه) یک حرف هستند، اما به علت نقص خط فارسی، به صورت اعراب رو یا زیر حروف مکتوب قرار می‌گیرند و بعد از آنها تلفظ می‌شوند، مثل کلمه "دِل" که به صورت "د - ل" تلفظ می‌شود.

مصوت‌های بلند عبارتند از: ا، و، ی، در آخر کلمات پا، کو، سی.

صامت - زبان فارسی دارای ۲۳ صامت است: ۶ (=ع)، ب، پ، ت (=ط)، ج، چ، خ، د، ر، ز (=ذ = ض = ظ)، ژ، س (=ث = ص)، ش، غ (=ق)، ف، ک، گ، ل، م، ن، و (در اول کلمه "وصل")، ه (=ح)، ی (در اول کلمه "یاد").

هجا - (بخش یا مقطع) یک واحد گفتار است که با هر ضربه هوای ریه به بیرون رانده می‌شود. هر هجا دارای یک مصوت است، که دومین حرف هجاست، لذا در هر گفته به تعداد مصوت‌ها، هجا وجود دارد، مانند کلمه "پَر" که یک هجایی و کلمه "پَر - وا" که دو هجایی است.

هر هجا در زبان فارسی دو یا سه یا چهار حرف دارد. ولی در وزن شعر هر مصوت بلند، چون امتدادش دو برابر مصوت کوتاه است، دو حرف به حساب می‌آید، مثلاً "کلمه" یک هجایی "سی" سه حرفی است ("ی" دو حرف حساب می‌شود)، اما هر یک از حروف دیگر، چه مصوت کوتاه و چه صامت، یک حرف به شمار می‌آید.

انواع هجا - در وزن شعر، هجاهای فارسی از نظر امتداد (تعداد حروف) سه نوع هستند: کوتاه، بلند، کشیده.

هجای کوتاه: دارای دو حرف است با علامت ن مانند کلمات ک (نه)، ت (تو).

هجای بلند: دارای سه حرف است با علامت - مانند کلمات کَر، پا.

هجای کشیده: دارای چهار یا پنج حرف است با علامت - - مانند کلمات کَرَم، پار،

پارس.

چنانکه می‌بینیم، هر هجای کشیده از نظر امتداد برابر یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است. به عبارت دیگر گرچه هجای کشیده یک هجا بیشتر نیست اما از نظر امتداد سه حرف اول آن برابر یک هجای بلند و یک یا دو حرف بعد برابر یک هجای کوتاه است، لذا در تقطیع سه حرف اول هجای کشیده را نیز با خطی عمودی از یک یا دو حرف بعد جدا می‌کنیم:

پا	ر
پا	ر
-	-
ن	ن

قواعد تعیین وزن

برای تعیین وزن یک شعر چهار فاعده^۱ زیر را به دقت باید فهمید و به کار برد:

یک - درست خواندن و درست نوشتن

نخست باید یک بیت شعر را دقیقاً "روان و فصیح" بخوانیم سپس عین تلفظ را بنویسیم. به عبارت دیگر، باید (۱) حرکات یا مصوت‌های کوتاه را در زیر و روی حروف بگذاریم (۲) حروف غیرملفوظ را حذف کنیم (۳) حرف مشدد را به صورت دو حرف بنویسیم (۴) هر گاه همزه تلفظ نمی‌شود در خط نیز آن را حذف کنیم مثلاً "در مثال": "در این" همزه تلفظ شده و در مثال: "درین" تلفظ نشده است. به طور کلی هر چه تلفظ می‌شود باید نوشته شود. ضمناً "آ" = همزه + مصوت بلند "ا" (۱۰):

بِیَـسَاکَانَ کَزِـالَایِشْکَمِ دُورِ دَارِ وَ کَر زَلَلَتِی رَفَتِ مَعْدُورِ دَارِ

این نوع خط را خط عروضی می‌نامیم.

دو - تقطیع هجایی

تقطیع یعنی تجزیه شعر به هجاها و ارکان (پایه‌های) عروضی. نخست به تقطیع هجایی می‌پردازیم و سپس به تقطیع ارکان. مقصود از تقطیع هجایی مشخص کردن هجاهای شعر - اعم از کوتاه، بلند، کشیده - است. برای این کار ابتدا باید هجاهای دو مصرع شعر را به دقت جدا و سرز هر هجا را با خط عمودی کوتاهی مشخص کرد. دقت شود که به تعداد مصوت‌ها هجا وجود دارد، مثال:

مَرِ نَجانِ دَلَمِ را کِ (که) این مَرِغِ وَحْشی

||| ||| ||| ||| ||| ||| ||| |||

ز بامِ سی کِ (که) بِرِخاست مُشکلِ نشیند

||| ||| ||| ||| ||| ||| ||| |||

سپس علامتهای هجاها را زیر آنها می‌گذاریم یعنی زیر:

هجای دو حرفی (کوتاه) علامت ن

هجای سه حرفی (بلند) علامت -

هجای چهار یا پنج حرفی (کشیده) علامت - (۱۰)

۱۰ - می‌دانیم که هر هجای کشیده از نظر امتداد برابر یک هجای بلند و یک هجای

کوتاه است.

(= ن - - -) آورده:

گُناها یَکْذَر بَنَدی خاکسار*

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

پا مُمید عَفو خُدا وُند گار

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

(سعدی)

(۲) تغییر کمیت مصوتها که بر دو گونه است:

الف - شاعر به ضرورت وزن مصوت کوتاه پایان کلمه را می تواند به اندازه مصوت بلند کشیده تلفظ کند تا هجای کوتاه، بلند به حساب آید، به ویژه کسره، اضافه و "و" (ضمه) عطف را؛

تَوَنا بُوَد هَر ی دانا بُود

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

ز دانش دِل پیر بُرنا بُود

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

(فردوسی)

هجای پنجم در مصرع دوم، کوتاه، و در مصرع اول بلند است، ولی هجای پنجم مصرع دوم (ل) را طبق این قاعده باید به اندازه هجای بلند کشیده تلفظ کرد تا هجاهای دو مصرع یکسان گردد (۱۱).

مثال برای "و" عطف:

بَند بَگَسَل، باش آزادی پسر

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

چند باشی بَند سیم بَند زَر (سیم = سیم و)

ن - - - | ن - - - | ن - - - | ن - - - |

(مولوی)

* - آخرین هجارا - چنانکه خواهیم گفت - همیشه بلند حساب می کنیم .

۱۱- هر هجایی که در زیر آن دو علامت گذاشته شده علامت بالا مربوط به پیش از

اختیار شاعری و علامت پائین متعلق به پس از اختیار شاعری است مثل هجای "ل" در شعر

"زدانش دل پیر. . ."

هجای هشتم در مصرع اول بلند و در مصرع دوم کوتاه است اما هجای هشتم مصرع دوم یعنی "م" مختوم به "و" عطف است و طبق قاعده باید آن را به اندازه هجای بلند، کشیده تلفظ کرد تا هجاهای دو مصرع یکسان شود.

مثال برای مصوت کوتاه پایان کلمه:

ت فسر د در خر این دم ن ای
 -|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ن|-|

با شکر مقرون ای گرچه ن ای
 -|ا|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|

(تو فسرده درخور این دم نه ای)

(با شکر مقرون نه ای گرچه نئی)

در این شعرکه ازین قاعده زیاد استفاده شده، هجاهای "ت"، "د" و "چ" در پایان کلمه و مختوم به مصوت کوتاه هستند لذا آنها را باید به اندازه هجای بلند کشیده تلفظ کرد تا هجاهای دو مصرع با هم مطابق گردد. هجای "ر" نیز کسره اضافه دارد و کشیده تلفظ می شود.

ب - کوتاه تلفظ شدن مصوت‌های بلند - هرگاه پس از کلمات مختوم به مصوت‌های

بلند "ی" و "و"، مصوتی بیاید، شاعر اختیار دارد که مصوت‌های بلند "ی" و "و" را کوتاه تلفظ کند تا کوتاه به حساب آید. مثال برای کوتاه تلفظ شدن "ی":

روزی آهر سلطان تقوا می گذشت
 -|ا|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|

با مُریدان جانب صحرا و دشت
 -|ا|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|

"ی" در "روزی آن" به ضرورت وزن کوتاه تلفظ و چنین تقطیع می شود: - ن -

مثال برای کوتاه شدن مصوت بلند "و":

زانو آهر دم زن کی تعلیمت کنند
 -|ا|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|

وز چنین زانو ز دن بیمت کنند
 -|ا|-|ا|-|ا|-|ن|-|ا|-|ا|-|ن|-|

"و"، در "زانوآن" (= - - -) کوتاه تلفظ شده لذا چنین تقطیع گردیده: - - -
اختیارات وزنی - اختیارات زبانی فقط تسهیلاتی در تلفظ برای شاعر فراهم می‌کند
 بی‌آنکه موجب تغییری در وزن بشود، اما اختیارات وزنی امکان تغییرات کوچکی در وزن را
 به شاعر می‌دهد و بر سه گونه است:

۱- آخرین هجای هر مصرع، بلند است اما شاعر می‌تواند به جای آن هجای کشیده
 یا کوتاه بیاورد مثلاً "در این شعر سعدی:
 سرو را مانی و لیکن سرو را رفتارنه
 ماه را مانی و لیکن ماه را گفتار نیست
 گر دلم از شوق تو دیوانه شد عیش‌مکن

بدربی نقصان وزربی عیب و گل‌بی‌خار نیست
 آخرین هجا در مصرع اول کوتاه و در مصرعهای دوم و چهارم کشیده و در مصرع
 سوم بلند آمده بی‌آنکه موجب اختلالی در وزن شده باشد؛ لذا در تقطیع، آخرین هجای
 مصرع را همیشه بلند حساب می‌کنیم.

۲- بعضی اوزان با ن - - - (فعلاتن) شروع می‌شود. شاعر هجای اول این
 ن - - - آغاز مصرع را می‌تواند به هجای بلند تبدیل کند یعنی به جای ن - - -
 (فعلاتن)، ن - - - (فاعلاتن) بیاورد (۱۲):

نَکَرُوْ د هوشمَنَد دَر آبِی	تَا نَبینَکَد نُخُسْت پایا بِش
ن - - - - - -	ن - - - - - -
فاعلاتن	فاعلاتن

این اختیار وزنی بسیار رایج است (۱۳).

۳- شاعر می‌تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصرع یک هجای بلند بیاورد و این
 عمل بیشتر در دو هجای کوتاه ماقبل آخر مصرع صورت می‌گیرد یعنی به جای ن - - -
 (فعلن) می‌تواند - - - (فع لن) بیاورد (۱۴).

۱۲- فعلاتن و فاعلاتن از ارکان هستند که در بحث بعد به آنها می‌پردازیم.

۱۳- برای سه مورد اختیار وزنی رجوع شود به: ابوالحسن نجفی، "اختیارات
 شاعری"، مجله جنگ اصفهان، دفتر ۱۰، تهران، ۱۳۵۲. البته تقسیم اختیارات به زبانی
 و وزنی از نگارنده است.

۱۴- فعلن، فع لن، مفتعلن، فعلاتن، مستفعل و مفعولن از ارکان هستند که در بحث
 بعد به آنها می‌پردازیم.

گوئُرُش روی باشُ تلخ سُخَن

— — — — —

فعلن

زهر شیرین لَبان شکر باشد

— — — — —

فعلن

در شعر فوق به جای ن ن — (فعلن) ، — — (فعلن) آمده و در شعر زیر به جای

ن ن — — — (فعلاتن) ، — — — (مفعولن) ؛

نَشُود غُررِ بَسیاری یِ جُبهالِ جِهان

— — — — —

فعلاتن

کِ بَسی سنگ بدریا دَر بیشزگُمُرست

— — — — —

مفعولن

۴- قلب — شاعر به ضرورت وزن می تواند یک هجای بلند و یک هجای کوتاه کنار هم

را جابه جاکند یعنی به جای — ن می توانند — بیاورد یا برعکس. کاربرد این اختیار شاعری

کم است و آن هم بیشتر در — ن — (مفتعلن) و ن — ن — (مفاعلن) رخ می دهد ؛

کیست کِ پیغام مَن بِشهرِ شِروان بُرد

— — — — —

مفاعلن

یک سُخَنز (سخن از) مَن بدان مُرد سُخندان بُرد

— — — — —

مفتعلن

در شعر فوق مفاعلن به جای مفتعلن آمده .

تقطیع شعر با اختیارات شاعری — چنانکه دیدیم در یک شعر هجاهای هر مصرع از

نظر نظم و طول با مصرعهای دیگر باید یکسان باشد و اگر هجایی در یک مصرع با معادلش

در مصرع یا مصرعهای دیگر همانند نباشد علت را باید بتوان با اختیارات شاعری توجیه

کرد والا وزن مختل است .

چهار - تقطیع به ارکان

پس از تقطیع هجایی و سنجیدن هر یک از هجاهای مصرع اول با مصرع دوم و یکسان بودن آنها با هم ، با در نظر داشتن اختیارات شاعری ، می بینیم که علامتهای هجاهای هر مصرع شعر دارای نظمی است ، فی المثل اگر در هجاهای هر مصرع شعر :

مرنجان دلم را که این مرغ وحشی

زبامی که برخاست مشکل نشیند

دقت کنیم ، نظمی در آنها می بینیم ، نظمی تکراری ، به این صورت که اگر آنها را سه تا سه تا جدا کنیم می بینیم که هر مصرع از تکرار چهار بار - - - تشکیل شده است :

ن - - - ن - - - ن - - - ن - - -

همچنین هجاهای هر مصرع از بیت زیر را :

روزگارستان ک که عز ز ت دهد که خار دارد

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

چرخ با زیگر ازین بازیچ ها بسیار دارد

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

اگر سه تا سه تا جدا کنیم ، نظمی در آنها نمی بینیم ولی اگر چهار تا چهارتا جدا کنیم نظم آنها آشکار می شود ، به این صورت که از تکرار چهار بار - - - تشکیل شده است :

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

در این شعر :

نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم (۱۵)

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

که غلام آفتابم همه ز آفتاب گویم

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

اگر هجاها را سه تا سه تا جدا کنیم در آن نظم نمی بینیم و اگر چهار تا چهارتا جدا کنیم باز می بینیم که وزن تکراری ندارد اما وزن متناوب دارد یعنی :

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - (۲ بار)

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

هجاهای هر مصرع بیت زیر :

دعوت بی شمع را هیچ نباشد فروغ

ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -

به جای ن --، حروف هموزنش ت تن تن یا د دم دم را بیاوریم یا کلمه هموزنش مثلا "نواها" یا "برادر" را و بگوییم وزن این شعر برابر ۴ تا "ت تن تن" یا ۴ بار "نواها" می باشد، اما طبق سنت معادل یا هموزن را، مثل علم صرف عربی، از "فعل" می سازند، فی المثل "فعولن" را هموزن ن -- و "فاعلن" را هموزن ن -- ساخته اند، به همین ترتیب قالبهای دیگر را درست کرده اند، این قالبها را ارکان عروضی می نامند مهمترین ارکان عروضی فارسی ۱۸ تاست بدین شرح:

الف - ارکانی که در آغاز و میان و پایان مصراع می توانند بیایند:

- | | |
|--------------------|---------------------|
| ۱- فاعلاتن = ن -- | ۷- فعلاتن = ن ن -- |
| ۲- فاعلن = ن -- | ۸- فعلن = ن ن -- |
| ۳- مفاعلین = ن --- | ۹- مفاعلن = ن ن -- |
| ۴- فعولن = ن -- | ۱۰- مفتعلن = ن ن -- |
| ۵- مستفعلن = ن -- | ۱۱- فع لن = -- |
| ۶- مفعولن = --- | |

ب - ارکان غیر پایانی که در آخر مصرع قرار نمی گیرند، آخرین هجای هر یک از این ارکان کوتاه است:

- | | |
|---------------------|--------------------|
| ۱- فاعلات = ن ن -- | ۴- مستفعل = ن ن -- |
| ۲- فعلات = ن ن ن -- | ۵- مفعول = ن -- |
| ۳- مفاعل = ن ن ن -- | |
- ج - ارکان پایانی که فقط در آخر مصرع می آیند (۱۷):
- ۱- فعل = ن --
 - ۲- فع = --

گاه از آخر رکن پایانی یک وزن یک یا دو یا سه هجا حذف می شود، مثلا "اگر از آخر ن -- (مفاعلین) دو هجا حذف شود می ماند ن -- (فعل) و اگر سه هجا حذف شود می ماند ن که چون در آخر مصراع است مساوی (فع) می باشد،

چگونگی تقطیع به ارکان

برای تقطیع به ارکان ابتدا شعرا تقطیع هجایی می کنیم (با در نظر داشتن اختیارات شاعری) سپس هجاها را به صورتی که نظم آنها مشخص شود به اجزای ۴ یا ۳ هجایی تقسیم

می‌نماییم. آنگاه به ارکان غیر پایانی مراجعه می‌کنیم تا ببینیم هر یک از این اجزای ۴ یا ۳ هجایی با چه رکنی مطابقت دارد سپس آنها را انتخاب می‌کنیم و در زیر اجزای نویسیم. (اگر آخر مصرع یک یا دو هجا اضافه بماند، ارکان پایانی معادل هر کدام (فعل، فعل‌ن، فع‌لن، فع) را زیر آنها می‌گذاریم، مثال:

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد

ن - - - - ن - - - - ن - - - - ن - - - -

نهال دشمنی برکن که رنج بیشمار آرد

ن - - - - ن - - - - ن - - - - ن - - - -

ملاحظه می‌شود که شعر فوق تقطیع هجایی شده و هر مصرع نیز به چهار ن - - - - تقسیم شده. حالا به ارکان مراجعه می‌کنیم و می‌بینیم که ن - - - - بارکن مفاعیلن مطابق است، مفاعیلن را زیر هر ن - - - - می‌نویسیم.

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد

ن - - - - ن - - - - ن - - - - ن - - - -
مفاعیلن | مفاعیلن | مفاعیلن | مفاعیلن

شعر زیر به صورت منظم به سه ن - - - - تقسیم شده (از آخر ن - - - - سوم یک هجا حذف شده و به صورت ن - - - - درآمده). اکنون به ارکان مراجعه می‌کنیم و می‌بینیم که: ن - - - - با فاعلاتن مطابقت دارد و ن - - - - با فاعلن که در زیر هجاهای جدا شده می‌نویسیم:

جمله معشوقست و عاشق پرده‌ای

ن - - - - ن - - - - ن - - - - ن - - - -

فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلن

زنده معشوقست و عاشق مرده‌ای

هجاهای شعر زیر:

به تو حاصلی ندارد غم روزگار گفتن

ن - - - - ن - - - - ن - - - - ن - - - -

فعلات | فاعلاتن | فعلات | فاعلاتن

که شبی نخفته باشی به دراز نای سالی

چهار تا چهار تا جدا شده و نظم متناوب متشکل از ن - - - - = فعلات و

ن - - - - = فاعلاتن (۲ بار) است.

هجاهای شعر زیر:

ازوزنی که از چهار فاعلاتن تشکیل شده، اگر از آخر رکن پایانی یک هجا حذف شود به صورت فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن در می آید مانند بیت زیر:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار

پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار

(فرخی)

و اگر سه هجا حذف شود به صورت فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع در می آید مانند بیت زیر:

در کجای این فضای تنگ بی آواز

من کیوترهای شعرم را دهم پیرواز

(فرخزاد)

۳- بندرت ممکن است با افزودن یک یا دو هجا در آخر وزن اصلی یک وزن تازه و همگروه با آن مشتق شود مانند:

زندگی در چشم من شبهای بی مهتاب را ماند

شعر من نیلوفر پژمرده در مرداب را ماند

(مشیری)

که وزن آن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع است یعنی یک هجا به آخر آن اضافه شده است.

نام اوزان

اکنون که اشتقاق اوزان را دانستیم اشاره‌ای نیز به نام اوزان می‌کنیم. برای دانستن نام برخی از اوزان شعر فارسی، که معمولاً "کاربردشان زیاد است، باید به چند نکته توجه کرد:

۱- نام اوزان حاصل از تکرار ارکان چنین است: تکرار مفاعیلین هزج نام دارد، فاعلاتن، رمل، مستفعّلین، رجز، فعولن، متقارب، فعلاتن، رمل مخبون، مفتعلن، سریع مطوی (رجز مطوی)، مفاعیلن هزج مقبوض یا رجز مخبون.

۲- نام اوزان حاصل از تناوب ارکان چنین است: مفاعیلن فعلاتن، مجتث مخبون، مفعول مفاعیلین (= مستفعّل مفعولن)، هزج اُخرب، فعلات فاعلاتن، رمل مشکول، مفعول فاعلاتن (= مستفعّلن فعولن)، مضارع اُخرب.

۳- چون در عروض سنتی به پیروی از عروض عرب، واحد وزن را بیت (دو مصرع) گرفته‌اند، لذا اگر بیت شعری هشت یا شش یا چهار رکن داشته باشد به ترتیب مثنی،

مسدس، مربع است. مثلاً " وزن متشکل از هشت مستفعّلن، رجز مثنی و وزن متشکل از مفاعیلن فعلاتن دو بار، مجتث مثنی مخبون نام دارد،

۴- اگر از آخر رکن پایانی وزنی، یک هجا حذف شود وزن حاصل را محذوف می‌نامند (۱۹)، مثلاً " فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مثنی محذوف نامیده می‌شود و مفاعیلن مفاعیلن فعولن (فعولن = مفاعی) هزج مسدس محذوف.

وزن دوری

وزن دوری یا متناوب وزنی است که هر نیم مصرع آن در حکم یک مصرع می‌باشد و نیم مصرع دوم تکرار نیم مصرع اول است. در وزن دوری معمولاً " کلمه، در آخر هر نیم مصرع تمام می‌شود و بعد از آن مکثی است. همچنین در آخر هر نیم مصرع - که دو رکن متفاوت دارد - به جای هجای بلند می‌توان هجای کشیده آورد؛

ای نظر آفتاب || هیچ زیان دارد
 - - - | - - - | - - -
 مفتعلن | فاعلن | مفتعلن | فاعلن

گر درو دیوار ما || از تو منور شود

چنانکه ملاحظه می‌شود هجای آخر نیم مصرع اول (تاب) کشیده است و حال آنکه می‌باید مانند هجای آخر نیم مصرعهای دیگر (دت، ما، ود) بلند باشد. در تقطیع وزن دوری هجای پایان نیم مصرع - مانند پایان مصرع - همیشه بلند حساب می‌شود. تعداد اوزان دوری زیاد و برخی از آنها پرکاربرد است.

وزن رباعی

اصل وزن رباعی به صورت منظم مستفعّل^۱ مستفعّل^۲ مستفعّل^۳ مستفعّل^۴ فع است که گونهء
 - - - | - - - | - - -
 اصلی آن با قلب هجای ۲ و ۳ در رکن دوم حاصل می‌شود یعنی:
 مستفعّل^۱ فاعلات^۲ مستفعّل^۳ فع^۴: (۲۰)
 - - - | - - - | - - -

۱۹- در عروض سنتی حذف هجای آخر رکن پایانی و تبدیل هجای ماقبل آن به هجای کشیده را مقصور می‌نامند ولی در عروض علمی فرقی میان محذوف و مقصور نیست زیرا در پایان مصرع هجای کشیده و کوتاه معادل هجای بلند است.

20. L.P. Elwell Sutton: the persian Metres, pp. 147-60.

* - در اوزان دوری بعد از نیم مصرع اول دو خط کوتاه گذاشته می‌شود،

وزن اصلی: تقدیر که برکشتنت آزرم نداشت
 گونهء اصلی: ای چرخ فلک خرابی از کینهء تست
 ازین وزن و گونهء اصلی ده صورت دیگر از طریق ابدال دو هجای کوتاه به یک هجای بلند حاصل می شود چنانکه در مصرع اول و سوم رباعی زیر می بینیم:

در کارگه کوزه گری رفتم دوش

— — — — —

دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش

— — — — —

هر یک به زبان حال با من گفتند

— — — — —

کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش

— — — — —

پراگربدترین اوزان شعر فارسی

اوزان شعر فارسی بسیار و بر سه نوع است:

الف — اوزانی که شاعران به آنها شعر سروده اند و تعداد آنها متجاوز از ۲۰۰ تا است.

ب — اوزانی که عروضیان خود برای آنها شعری به عنوان مثال آورده اند.

ج — اوزانی که مثال برای آنها آورده نشده است.

با این ترتیب اوزانی که شاعران به کار گرفته اند خود بسیار است ولی کاربردگیری از آنها اندک می باشد و در حقیقت تعداد اوزان پراگربد اندک است. طبق آماری که از روی اشعار ۴۲ تن از شاعران از قدیم تا امروز تهیه شده، مجموع انواع شعر (۲۱) این شاعران ۲۰۱۵۵ تا است که تنها در ۸۷ وزن سروده شده است. (۲۲) از این آمار نتایج جالب دیگری نیز می توان استخراج کرد:

۱ — کاربرد همین ۸۷ وزن نیز بسیار متفاوتست به طوری که در ۲۲ تا از این اوزان هر کدام بیش از یک شعر سروده نشده از طرفی تنها در ۸ تا ازین اوزان ۱۵۲۵۲ شعر وجود دارد. (۲۳) اینست که در اینجا ذکر همهء اوزان شعر فارسی چندان ضروری نمی نماید و لذا تنها به ذکر پراگربدترین آنها اکتفا می شود.

۲۱ — شامل هر نوع شعر جز مثنوی و رباعی.

۲۲ — رک: همان منبع.

تعداد اوزان پرکاربرد را یکی از محققان ۲۹ و دیگری ۳۳ تا (۲۴) دانسته‌اند، اگر درصد اشعاری را که توسط این ۴۲ تن شاعر سروده شده، بگیریم می‌بینیم که نزدیک ۹۹٪ اشعار آنان در این ۲۹ وزن است (کمتر از ۲٪ اشعار یعنی تنها ۲۵۶ شعر در ۵۸ وزن دیگر). لذا با توجه به این نکته می‌توان گفت با فرا گرفتن این ۲۹ وزن اکثر اوزان دیوان شاعران را شناخته‌ایم. اینک پرکاربردترین اوزان:

پرکاربردترین اوزان را بر مبنای نظم میان هجاهای کوتاه و بلند آنها می‌توان به ۹ گروه، که هر کدام شامل ۲ یا ۳ وزن هستند، و ۶ تک وزن مرتب کرد، به این صورت:

گروه‌های اوزان:

۱-۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن: رمل مثنی سالم (۲۵)

کمترین بندگانست انوری بر در به پای است

باز گردد چون حوادث یا چو اقبال اندر آید

(انوری)

۱-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: رمل مثنی محذوف

خاطرم نگذاشت یک ساعت که بدمهری کنم

گرچه دانستم که پاک از خاطرم بگذاشتی

(سعدی)

این وزن سومین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۱-۳- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: رمل مسدس محذوف

گنج خواهی در طلب رنجی بیر

خرمنی می‌بایدت تخمی بکار

(سعدی)

۱-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن: رمل مثنی مخبون

نظر آوردم و بردم که وجودی به تومانند

همه اسمند و توجسمی همه جسمند و تو جانی

(سعدی)

۲-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن: رمل مثنی مخبون محذوف

۲۴- مسعود فرزاد؛ "مجموع اوزان شعری فارسی"، مجله خرد و کوشش، (بهمن

۱۳۴۹) شیراز، ص ۶۵۰ و ۶۵۱.

۲۵- اوزانی که ارکان آنها به صورت تغییر نیافته به کار می‌رود، سالم نامیده می‌شوند.

بسر خار مغیلان بروم با تو چنان
به ارادت که یکی بر سر دیا نرود
(سعدی)

این وزن چهارمین وزن پر کاربرد شعر فارسی است ،
۳-۲- فعلاتن فعلاتن فعلن ؛ رمل مسدس محذوف
من ازینجا به ملامت نروم
که من اینجا به امیدی گروم
(سعدی)

۳-۱- مفتعلن مفتعلن مفتعلن ؛ سریع مثنی مطوی (رجز مثنی مطوی)
عشق تو بر بود ز من مایه مائی و منی
خود نبود عشق تو را چاره زبی خویشتنی
(سنائی)

۳-۲- مفتعلن مفتعلن فاعلن ؛ سریع مسدس مطوی مکشوف
با تو بباشم به کدام آبروی
یا بگریزم به چه دیوانگی
(سعدی)

۳-۳- مفتعلن فاعلن || مفتعلن فاعلن ؛ (۲۶) منسرح مثنی مطوی مکشوف
قد جدا کن از وی دور شو از زهر دند
هر چه به آخر بهست جان ترا آن پسند
(رودکی)

۴-۱- مستفعل مستفعل مستفعل فعلن
(= مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) ؛ هزج مثنی اخرب مکفوف محذوف
هم طرفه ندارم اگر باز نوازی
زیرا که عجب نیست نکوئی ز نکوئی
(سعدی)

این وزن هفتمین وزن پر کاربرد شعر فارسی است ،
۴-۲- مستفعل مستفعل مستفعل فع

۲۶- این وزن دوریست ، در اوزان دوری بعد از نیم مصرع اول دو خط کوتاه مایل گذاشته می شود .

(= مفعول مفاعیل مفاعیل فعل) : هزج مثنیٰ اُخرب مکفوف محبوب

تقدیر که برکشتنت آزرَم نداشت

برحسن جوانیت دل نرم نداشت

۳-۴- مستفعل مفعولن || مستفعل مفعولن

(= مفعول مفاعیلن || مفعول مفاعیلن) : هزج مثنیٰ اُخرب

باشد که تو خود روزی از ما خبری پرسی

ورنه که برد هیأت از ما به تو پیغامی

(سعدی)

۱-۵- مستفعلن مفاعل مستفعلن فعل که دومین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

(= مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) : (۲۷) مضارع مثنیٰ اُخرب مکفوف محذوف

یارم سپند اگر چه بر آتش همی فکند

از بهر چشم ، تا نرسد مرورا گزند

(حنظله بادغیسی)

۲-۵- مستفعلن مفاعل مفعولن

(= مفعول فاعلات مفاعیلن) : مضارع مسدس اُخرب مکفوف

ای آنکه غمگنی و سزاواری

و ندر نهان سرشگ همی بباری

(رودکی)

۳-۵- مستفعلن فعولن || مستفعلن فعولن

(= مفعول فاعلاتن || مفعول فاعلاتن) : مضارع مثنیٰ اُخرب

ای باد بامدادی خوش می‌روی بشادی

پیوند روح کردی پیغام دوست‌داری

(سعدی)

۱-۶- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن : هزج مثنیٰ سالم

ترا باغیر می‌بینم صدایم در می‌آید

دلم می‌سوزد و کاری ز دستم بر نمی‌آید

(امید)

این ششمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است .

۲۷- تقطیع داخل دوکمانک رایج‌تر است اما نظم وزن را نشان نمی‌دهد ولی تقطیع

قبل از آن نظم متناوب وزن را نشان می‌دهد که دو هجای آخر رکن پایانی آن حذف شده است .

۶-۲- مفاعیلن مفاعیلن فعولن: هزج مسدس محذوف

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز

در آن سینه دلی وان دل همه سوز

(وحشی)

این وزن هشتمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است، البته بدون احتساب مثنویها،

۷-۱- فعولن فعولن فعولن فعولن: متقارب مثنی سالم

جهانها چه بدمهر و بدخوجانهای

چو آشفته بازار بازارگانی

(منوچهری)

۷-۲- فعولن فعولن فعولن فعل: متقارب مثنی محذوف

شبی وقت گل بودم اندر چمن

گل و شمع بودند شب یار من

(سلمان ساوجی)

کاربرد این وزن در مثنویهای حماسی بسیار است،

۸-۱- مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن: مجتث مثنی مخبون

گرم عذاب نمایی به داغ و درد جدائی

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

(سعدی)

۸-۲- مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فععلن: مجتث مثنی مخبون محذوف

چه آتشی است جدایی که پاره‌های دلم

زهر شراره گرمش جدا جدا سوزد

(امیری فیروز کوهی)

این وزن پرکاربردترین وزن شعر فارسی است.

۹-۱- مستفعل فاعلاتن مفعولن

(مفعول مفاعیلن مفاعیلن): هزج مسدس اُخرب مقبوض

مرغی است خدنگ ای عجب دیدی

مرغی که شکار او بود جاننا

۹-۲- مستفعل فاعلاتن فعلن

(مفعول مفاعیلن فعولن): هزج مسدس اُخرب مقبوض محذوف

در جنب علوهمتت چرخ
ماندهء وشم پیش چرخ است
(ابوشکور بلخی)

تکوزنها :

۱- فعلاتن فعلاتن فعلن : خفیف مسدس مخبون
مهرخواهی ز من و بی مهری
هده خواهی ز من و بیهدهای
این وزن پنجمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است .
۲- مفتعلن فاعلات مفتعلن فع : منسرخ مثنی منحور
شاید اگر آفتاب و ماه نتابد
پیش دوا بروی چون هلال محمد
(سعدی)

۳- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن : رجز مثنی سالم
با من بگو تا کیستی؟ مهری بگو ماهی بگو
خوابی؟ خیالی؟ چیستی؟ اشکی بگو، آهی بگو
(اوستا)

۴- فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن : رمل مثنی مشکول
بسم از هوا گرفتن که پری نماند و بالی
به کجا روم ز دستت که نمی دهی مجالی
(سعدی)

۵- مفتعلن مفاعیلن مفتعلن مفاعیلن : رجز مثنی مطوی مخبون
از نظرت کجا رود و برود تو همراهی
رفت و رها نمی کنی، آمد و ره نمی دهی
(سعدی)

۶- مفعول مفاعیل فاعلاتن : قریب مسدس اخب مکفوف
ای مایه خوبی و نیکنامی
روزم ندهد بی تو روشنایی
ناگفته نماند که امروز بعضی از اوزان بیشتر مورد توجه قرار گرفته مثل وزن فاعلن
فاعلن فاعلن فع :

در شب تیره دیوانهای کاو

دل به رنگی گریزان سپرده

(نیمایوشیج)

همچنین اوزان تازه‌ای ابداع شده مثل وزن فاعلات فاعلات فاعلات فع :

ای ستاره‌ها که بر فراز آسمان

با نگاه خود نظاره‌گر نشسته‌اید

(فرخزاد)

این‌گونه اوزان گرچه از نظر کثرت کاربرد هرگز به پای اوزانی که برشمردیم نمی‌رسد

اما در اشعار معاصران کمابیش به کار می‌رود .

ذو بحرین

شعریست که آن‌را به دو وزن بتوان خواند ، به عبارت دیگر دوگونه بشود آن را تقطیع

هجایی کرد مثلاً " شعر :

خواجه در ابریشم و ما در گلیم

عاقبت ای دل همه یکسر گلیم

را به دو وزن می‌توان تلفظ کرد :

۱- مفتعلن مفتعلن فاعلن

۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

خا	چ	د	رَب	رِی	شُ	مُ	ما	دُر	ی	لیم
-	ن	ن	اَ	-	ن	ن	-	-	ن	-
-	ن	دُر	-	-	ن	-	-	-	ن	-

می‌بینیم که اختلاف تلفظ در هجای سوم و هفتم است . با استفاده از اختیارات

زبانی در تلفظ مصرع اول ، ما نخست همزه را حذف کرده‌ایم و مصوت هجای "م" نیز کوتاه

تلفظ شده است . بار دوم همزه حذف نشده اما مصوت هجای "م" را بلند تلفظ کرده‌ایم .

ذو بحرین در اوزانی ممکنست رخ بدهد که تعداد هجاهای آنها مساوی و اختلاف آنها

در کوتاه و بلند بودن هجاهای بخصوصی باشد .

بررسی منشاء عروض فارسی

بنابه عقیده‌ای سنتی وزن شعر فارسی در آغاز عروضی نبوده و ایرانیان پس از آشنائی با عروض عرب وزن عروضی را از اعراب گرفته‌اند. آن چه بیشتر باعث پیدا شدن چنین فکری شده، مشترک بودن اصطلاحات است و بعضی از قواعد میان عروض عربی و فارسی واحیاناً "تحمیل بعضی از قواعد عروض عرب به عنوان قواعد عروض فارسی، به ویژه مدون نبودن عروض فارسی پیش از آشنائی با عروض عرب. باید دانست که عروضیان ایرانی مانند یوسف، عروضی و ابوالعلاء شوشتری در قرن چهارم و بزرجمهرقائینی و بهرامی سرخسی در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم و دیگران که قواعد عروض فارسی را تدوین کرده‌اند اختلافهای میان دو عروض را مطرح نموده‌اند اما تا روزگار ما کسی عنوان نکرده بود که عروض فارسی از عروض عرب گرفته نشده است.^۱

ظاهراً "اول بار" مارگلیوٹ "انگلیسی مطلبی در باره" این موضوع عنوان کرده است و می‌گوید؛ "در عرب قبل از اسلام شعر و شاعری به معنی‌ای که بعد مفهوم می‌شد وجود نداشته و شاعرانی که در قرآن نام برده شده‌اند، فالگیرانی بوده‌اند که از ضمایر و خواطر اشخاص خبر می‌داده‌اند و تصور می‌شده است که جن آنها را اخبار می‌نماید. و شاعری بعد از اسلام به واسطه یادگرفتن موسیقی و نغمات و تصنیفهای ملی ایران در میان اعراب پیدا شده است".

ملک‌الشعراى بهار نیز ضمن ذکر نظر مارگلیوٹ و آوردن مقدماتی چنین می‌نویسد؛ "چنانچه قبول نماییم که عروض عرب از گرده موسیقی برداشته شده و یقین هم داشته باشیم که موسیقی عرب (طبق روایات خود آنان) مأخوذ از موسیقی ایرانی است، دلیل ندارد که خود ایرانیان را از داشتن رشته خاصی از عروض چه قبل از اسلام و چه در قرون اول و دوم اسلامی بی بهره بینگاریم".^۲

"گریستن سن" نیز ضمن بحث از شعر فارسی در زبان پهلوی و اوزان ایرانی پیش از اسلام مانند بحر متقارب چنین می‌نویسد؛ "بررسیهای جدید نظر رایج سنتی مربوط به اساس و منشاء و توسعه و گسترش عروض و بحور شعر فارسی را متزلزل می‌کند. مطابق سنت، عروض فارسی را برداشت و اقتباس از عروض عرب پنداشته‌اند که اصطلاحات رایج آن به

زبان تازی است و بحرهای شعر فارسی بر پایه اصولی استوار است که در شعر عربی نیز دیده می‌شود. در این میان آن چه غریب می‌نماید این است که از میان بحور متداول در شعر تازی مانند طویل، کامل، وافر، بسیط، متقارب و سریع تنها یکی یعنی بحر متقارب در شعر فارسی بسیار رایج است. در مقابل، بحور مرجع در شعر فارسی مانند هزج، رمل و خفیف خیلی کمتر در شعر عربی به کار می‌رود و در مورد رباعی باید یادآور شد که یک وزن کاملاً "ایرانی است" ^۳.

سپس با توجه به شعری از یادگار زریران (قباد اندر کباره بود) بر وزن مفاعیلن مفاعیلن می‌نویسد که "این وزن اشکال اساسی بحر هزج مشترک در تازی و پارسی را تشکیل می‌دهد" ^۴. و بالاخره نتیجه می‌گیرد که: "بدین ترتیب روشن می‌شود که بعضی از بحرهای شعر فارسی که با عروض عربی سازگار شده‌اند در حقیقت میراثی از شعر دوره ساسانی هستند" ^۵.

کریستن سن سپس پرسش زیر را مطرح می‌کند: "آیا احتمال نمی‌رود که در دوره پیش از اسلام عروض عربی گونه‌هایی از شعر پارسی را به عاریت گرفته باشد؟ امیرنشین عربی حیره که پیشرو فرهنگ و تمدن تازی محسوب می‌شد به عنوان دست‌نشانده سیاسی شاهنشاهی ایران در نزدیکی دروازه‌های پایتخت ساسانی قرار داشت و راه هر گونه نفوذ اندیشه و فرهنگ ایران بر آن باز بود" ^۶.

عبدالله الطیب محقق بزرگ عرب در تحقیقی که در کتاب پرارزش خود "المشهد الی فهم اشعار العرب وصناعتها" انجام داده، در حقیقت جواب پرسش کریستن سن را داده است. عبدالله الطیب ضمن بحث از تاریخ تطور نظم عرب می‌گوید که: "در مرحله پنجم در اسلوب نظم عربی انتقال از سجع موزون به تسمیط* استوار پیش می‌آید و میان این دو مرحله به گفته خودش حلقه مفقوده‌ای در تطور نظم عربی می‌بیند و می‌گوید "مهمترین عاملی که موجب این انتقال شده اقتباس وزن به صورت ابتدائی آن از ایرانیان یا از شعر یونانی از طریق آثاری که بعد از جنگ اسکندر در ادب فارسی به جا گذاشتند می‌باشد" ^۷

"به نظر من مردم شرق جزیره العرب از قبایل ربیعه و تمیم و ایاد، اولین کسانی بودند که وزن را (از ایران) منتقل کردند، به سبب این که با ایرانیان نزدیک بودند و با آنها رابطه داشتند و از طرفی در گرفتن تمدن آنها محافظه کار نبودند بلکه تا توانستند از آنها تقلید کردند. همچنان که اهل حجاز آخرین مردمی بودند که وزن را به کار بردند و آن را از همسایگان خود تمیمی‌ها گرفتند" ^۸.

"تأثر تمیمی‌ها از ایرانیان آنقدر زیاد بود که جماعتی از آنها در حیره ساکن شدند و به نام عباد معروف گشتند و فارسی یاد گرفتند" ^۹

"شک نمی‌کنم که گرفتن وزن عروضی از ایرانیان در اوایل با احتیاط و ترس همراه بود اما بعد دریافتند که طبیعت زبانشان به رشد و تقویت آن یاری می‌کند" ^{۱۰}.

عبدالله الطیب می‌افزاید که "دلیل این که عربها اوزان شعر را از ایران گرفته‌اند این است که اولین اوزان غریب و نادر را در میان مردم شرق یعنی بنی تمیم و ایاد و ربیعہ می‌بینیم و این اوزان را در حجاز نمی‌یابیم" ^{۱۱}.

از فضلی ایران چنانکه قبلاً گفتیم ملک‌الشعراى بهار معتقد است که ایرانیان پیش از اسلام و قرون اول و دوم اسلامی خود رشته‌اى خاصى از عروض باید داشته باشند، دکتر خانلری نیز در اخذ عروض فارسی از عروض عرب شک می‌کند و چنین می‌نویسد: "این که وزن شعر در ایران پیش از اسلام بر اصول دیگری مبتنی بوده، به تقلید عربی یکباره تغییر کرده باشد پذیرفتنی نیست" ^{۱۲}.

دکتر صفا نیز اشاره‌ای دارد بر اینکه امکان تطبیق اوزان شعر پارسی بر قوالب و مقیاسهای عروضی و رعایت کردن قواعد و اصطلاحات عروض عربی هیچگاه دلیل تقلید اوزان عربی نیست ^{۱۳}.

به هر حال، چنانکه دیدیم، تنی چند از محققان، اوزان شعر عرب را مأخوذ از ایران می‌دانند و یا لااقل معتقد نیستند که منشأ عروض فارسی عروض عرب است. سایر علما و فضلا به طور قطعی معتقد بوده و هستند که عروض فارسی از عروض عرب اخذ شده است و لذا نیازی هم به ذکر دلیل احساس نمی‌کنند. ما در این گفتار می‌خواهیم با ذکر دلایل قاطع ثابت کنیم که وزن شعر فارسی پیش از آشنائی ایرانیان با شعر و عروض عرب کمى بوده منتها قواعد آن مدون نشده بوده. ایرانیان بعد از آشنائی با عروض عرب، با استفاده از متد و معیارها و الگوهای آن قواعد عروض شعر فارسی را تدوین کردند و در این کار نه تنها در قواعد مشترک اصطلاحات عربی را به کار بردند، بلکه در نامگذاری قواعد ویژه فارسی نیز از اصطلاحات عربی استفاده کردند.

بعضی از عروضیان نیز قواعد و اصطلاحاتی از عروض عرب را که در عروض فارسی اصلاً مصداق نداشت به غلط به عنوان قواعد عروضی فارسی ارائه دادند و اشعاری که خود ساخته بودند برای مثال آوردند. از این قبیل است قواعد "عروض" و "ضرب" و زحافات خاص عرب و غیره.

کار عروضیان ایرانی در تدوین عروض فارسی از روی الگوهای عروض عربی شبیه به تدوین قواعد دستور یک زبان بر اساس قواعد دستور زبان دیگر است. با این تفاوت که عروض شعر فارسی و شعر عرب موارد اشتراکشان خیلی بیشتر است چون در اساس یکسان هستند.

اینک پیش از آن که به اثبات نظر خود بپردازیم بهتر است دلیل علامه محمد قزوینی را که معتقد است وزن شعر فارسی مأخوذ از عروض عرب است نیز بدانیم. قزوینی می‌گوید: "ایرانیان در قدیم اگر هم خود شعری داشته‌اند بلاشک تابع عروض عرب نبوده است و فقط بعد از وضع عروض عرب به توسط خلیل بن احمد فراهیدی و انتشار این علم در ایران کم‌کم ایرانیان بنای گفتن شعر فارسی را گذاردند، و چنان که در کتب عروض مفصلاً مسطور است پس از آن که ابتدا تقریباً "عین اوزان عرب را تقلید کردند" ۱۴. چون بعدها به امتحان دیدند که اوزان عرب کماهی علیه مطبوع طبایع ایرانیان نیست بنای تصرفات در آن گذاردند، مثلاً "بعضی از بحور را از قبیل طویل و مدید و غیره که به هیچ زحاف مقبول طبع موزون ایرانیان نمی‌افتاد، به کلی کنار گذاشتند و از مابقی بحور مناسب طبع فارسی‌زبانان به واسطه زحافات مخصوصه اوزان مخصوصه مشتق نمودند. . ."

می‌بینیم که قزوینی برای اثبات نظرش دلیلی نیاورده جز آن که گفته چنان که در کتب عروض مفصلاً مسطور است، اما آیا در کتب عروض چه مسطور است؟ می‌دانیم که قدیمترین و ارزنده‌ترین کتاب عروض فارسی که باقیمانده "المعجم فی معاییر اشعارالعجم" است. در این کتاب، دوجا در این باره اظهار نظر شده است:

اول در صفحه ۷۸: "بدان که عجم را بر پنج بحر از این بحور پانزده‌گانه شعر عذب نیست و آن طویل است و مدید و بسیط و وافر و کامل، و مابیتی چند از اشعار قدما که در نظم آن تقیل به شعراء عرب کرده‌اند و برای اظهار مهارت خویش در علم عروض گفته بیاوریم تا ثقل آن معلوم گردد و دوری از طبع سلیم روشن شود" ۱۵.

می‌بینیم که شمس قیس نمی‌گوید که ایرانیان ابتدا عین اوزان عرب را تقلید کردند بلکه می‌گوید قدما برای اظهار مهارت خویش در علم عروض در نظم اشعاری در اوزان خاص عرب از شعرای عرب تقیل و پیروی کردند.

در صفحه ۴۶ المعجم نیز چنین می‌خوانیم "جمله افاعیل عروضی که بناء اشعار عذب پارسی بر آن است سی و سه بیش نیست، هفت اصول و بیست و شش فروع و آن چه شعراء متقدم در اشعار مستثقل خویش آورده‌اند، چون فعلتن، مفاعل، مستفعل و مستفعلن و متفاعلن و مانند آن در آن باب تقیل شعراء عرب کرده‌اند و برای اظهار مهارت خویش در علم عروض آن از احیف گران به اشعار خویش در آورده، آن را از جمله از احیف اشعار پارسی نباید شمرد"

در اینجا می‌بینیم که شمس قیس فقط مسأله اظهار مهارت در علم عروض توسط قدما را مطرح می‌کند، و نمی‌گوید که ایرانیان ابتدا عین اوزان شعر عرب را تقلید کردند و بعد بنای تصرف در آن گذاردند می‌گوید بعضی برای اظهار مهارت اوزان شعر عرب را به کار

بردند و اشعار غیرعذب و مستثقل ساختند .

از نوشته‌های خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب معیارالاشعار، که بعد از المعجم مهمترین کتاب در عروض و قافیه فارسی است، نیز هیچ‌جا بر نمی‌آید که ایرانیان ابتداعین اوزان عرب را تقلید کرده باشند .

خواجه نصیر چنین می‌گوید^{۱۶} : بحور دایره (مختلفه) در زبان پارسی متروک است و آن چه گفته‌اند بر منوال شعر عرب گفته‌اند از وجه تشبه به ایشان (ص ۳۴) .

در جای دیگر چنین می‌گوید : در پارسی بر بحور دایره (مؤتلفه) هم شعر نگفته‌اند الا آن چه بروجه تشبه به عرب به تکلف گفته‌اند (ص ۵۹) .

در جای دیگر : اما به پارسی ارکان (بحر سریع) همه مطوی به کار دارند و بر سالم و مخبون شعر نیامده است الا آن چه عروضیان به تکلف گفته‌اند از جهت تشبه به عرب (ص ۱۲۰) .

می‌بینیم که خواجه نصیر هر جا به خصوصیات عروض عرب می‌رسد می‌گوید ایرانیان آنها راه‌کار نبرده‌اند و آنها متروک هستند مگر آن چه بعضی از روی تکلف و تشبه به عرب گفته‌اند یا عروضیان از جهت تشبه به عرب به تکلف گفته‌اند (در هر جا کلمه تشبه و تکلف را قید می‌کند) و نمی‌گوید که ابتدا ایرانیان عین اوزان عرب را تقلید و بعد از امتحان بعضی را رها کردند .

علاوه بر این که نوشته‌های المعجم و معیارالاشعار برخلاف ادعای قزوینی است، تحقیق در اوزان قدیم فارسی نیز عکس ادعای او را ثابت می‌کند، یعنی درست برعکس سخن او اولین اشعار فارسی هیچ‌یک در اوزان خاص عرب سروده نشده، حتی در اوزان مشترک هم شباهت میان اوزان فارسی و عربی بسیار کم است، و این بعدها است که بعضی از شاعران برای نشان دادن مهارتشان در عروض عرب، اوزان عرب را به کار می‌برند، منظور شمس قیس و خواجه نصیر از قدما نیز نمی‌باید اشعار دوره صفاری و سامانی و غزنوی باشد بلکه منظورشان بعد از این زمان است، زیرا بعد از این زمان مساله اظهار مهارت در عروض پیش آمد و بعضی ایرانیان به برخی اوزان شعر سرودند .

برای اثبات این نظر کافی است که اشعار نخستین شاعران فارسی‌زبان را بررسی کنیم . اشعاری که از این شاعران (محمد بن وصیف، محمد بن مخلد، بسام کورد، ابوسلیک گرگانی، حنظله بادغیسی، فیروز مشرقی، محمد وراق هروی) باقی مانده در ۱۲ وزن مختلف است و هیچ‌یک از این ۱۲ وزن از اوزان خاص عرب نیست و تنها سه وزن آن با اوزان عربی مشترک است و بقیه آنها در عربی به کار نمی‌رود، به علاوه آن سه وزن هم در عروض عربی و فارسی تفاوت‌هایی دارند زیرا هر یک از این اوزان در شعر عرب با اختیارات شاعری عرب

شکلهای مختلف پیدا می‌کند در حالی که تنها یک صورت آن در فارسی منظور است، مثلاً "یکی از این سه وزن مشترک در فارسی مفتعلن مفتعلن فاعلن است (بحر سریع) درحالی‌که اصل وزن در عربی مستفععلن مستفععلن فاعلن است اما شاعر عرب می‌تواند به جای هر یک از مستفععلن‌ها، مفتعلن یا مفاعلن یا متفععلن بیاورد در این صورت یکی از اشکال عربی این وزن (مفتعلن مفتعلن فاعلن) برابر با وزن فارسی خواهد بود.

از طرفی اختیارات شاعری فارسی نیز با اختیارات شاعری شعر عرب متفاوت است، چنان‌که شاعر فارسی‌زبان می‌تواند به جای هر یک از مفتعلن‌ها مفعولن بیاورد (طبق قاعده^{۱۷} کلی امکان ابدال دو هجای کوتاه در درون مصرع به یک هجای بلند) و یا به جای فاعلن بگوید فاعلان^{۱۷}. در مورد دو وزن دیگر نیز همین وضع وجود دارد.

اوزان شعر دوره^{۱۸} سامانی نیز چنین است چنان‌که از حدود سی و پنج وزن شعر رودکی هیچیک از اوزان خاص و پرکاربرد عرب نیست و تنها پنج وزن آن در شعر عربی و فارسی مشترک است اما باز هر یک با ویژگیهای خاص خود. اشعار دوره^{۱۹} غزنوی نیز همین خصوصیات را دارد، از شاعران این دوره منوچهری شاعر نیمه^{۲۰} اول قرن پنجم به سبب آشنایی با دیوانهای اشعار عرب در چند قصیده از اشعار شاعران عرب استقبال کرده، اما این اشعار منوچهری نیز در اوزان مشترک هستند نه در اوزان اختصاصی عرب. به علاوه از نظر زحافات کاملاً^{۲۱} با عروض فارسی مطابقت دارند و اثری از تفاوت عروض و ضرب که در اشعار عرب معمول است در آنها نیست. مثلاً "شعر؛ جهاننا چه بد مهر و بدخو جهانی

چو آشفته بازار بازارگانی

گرچه بر وزن و به استقبال از شعر ابوالشعیب شاعر عرب ساخته شده اما وزن این شعر میان عروض فارسی و عربی مشترک است و به عقیده بعضی این وزن اصلاً^{۲۲} ایرانی است. در این شعر منوچهری کاملاً^{۲۳} از عروض فارسی پیروی کرده و برخلاف شاعر عرب که می‌تواند به جای هر یک از هفت فعولن اول فعول یا فعل بیاورد، هرگز وزنش جز تکرار فعولن نیست یعنی وزن شعرش مانند دیگر اوزان فارسی کاملاً^{۲۴} منظم است. همچنین شعر دیگرش؛

چو از زلف شب باز شد تابها

فرو مرد قنديل محرابها

که در آن به استقبال شعراعی قیس رفته، در وزن متقارب مثنی مقصوریا محذوف است با همه^{۲۵} ویژگیهای عروض فارسی (در عربی چنین وزنی وجود ندارد)* مگر از زحافاتهای وزن دوم متقارب عربی حاصل شود).

* - وزن در عروض عرب چنین است؛

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل.

شعر دیگر منوچهری (فغان ازین غراب بین و وای او . . .) استقبالی است از قصیده "اما صحا"ی عتاب بن ورقاء و فقط هموزن مصرع اول آن . به عبارت دیگر از ۱۶ مصراعی که از این قصیده عتاب در دست است تنها مصرع اولش بر وزن مفاعله مفاعله مفاعله است زیرا اصل این وزن در عربی مستفعله مستفعله مستفعله است و شاعر عرب بر خلاف شاعر ایرانی حق دارد به جای هر یک از مستفعله ها مفاعله بیاورد و به جای مستفعله های حشو مفاعله یا مفتعله یا متعله، تنها یکی از این اشکال با وزن سریع فارسی مطابقت دارد .

از طرفی این وزن از بحور اختصاصی عرب نیست چه در بحر رجز سدس مخبون است ، می بینیم که تا این زمان (نیمه اول قرن پنجم) برخلاف گفته قزوینی هنوز در اوزان اختصاصی عرب (بسیط، طویل، کامل، وافر، مدید) شعر فارسی به نظم در نیامده و اختلافهای "عروض" و "ضرب" و زحافهای عربی در شعر فارسی راه پیدا نکرده است . اما در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به نمونه‌هایی - گرچه باز نادر - از این اوزان برمی‌خوریم از جمله امیر معزی در شعر:

ای زلف دلبر من پریند و پرشکنی

گاهی چو وعده او گاهی چوپشت منی

به استقبال شعری از متنبی رفته؛

ابلی الهوی اسفا یوم النوی بدنی

و فرق الحجر بین الجفن والوسن

معزی خود در دو بیت آخر قصیده‌اش چنین می‌گوید:

گفتم ستایش او بر وزن شعر عرب

تقطیع او به عروض الا چنین نکنی

مستفعله فعلن مستفعله فعلن

ابلی الهوی اسفایوم النوی بدنی

این شعر به قول معزی در وزن شعر عرب یعنی بحر بسیط سروده شده که اصل آن ۴

بار مستفعله فعلن در یک بیت است .

معزی نه تنها وزن عربی را برای اظهار مهارت و تفاخر به کار برده است بلکه از زحافات

شعر عرب نیز استفاده کرده و مفاعله به جای مستفعله آورده است .

ادیب صابر (متوفی ۵۴۲) و سعدی نیز هر یک شعری در این بحر سروده‌اند ، نمونه‌های

دیگر نیز هست ولی به هر حال بسیار اندک است بعد از شمس قیس و خواجه نصیر نیز گهگاه

شعری به بعضی از اوزان شعر عرب سروده شده است ولی همه آنها از نظر اختیارات شاعری

معمولا "تابع عروض شعر فارسی بوده جز شعری از شیخ بهائی که اصلا "عرب است، در بحر خبب که در آن از زحافهای خاص عروض عرب نیز استفاده کرده است. خود وی در بارهٔ این شعر به مطلع:

ای مظهر دایرهء امکــان

وی زندهء عالم کون و مکان
چنین نوشته: "این شکسته بسته‌ای چند است در بحر خبب که در میان عرب مشهور و معروف است و در بین عجم غیر مألوف" ۱۸.

به هر حال می‌بینیم که برعکس نظر قزوینی ایرانیان در ابتدا اوزان خاص عرب را به کار نبرده‌اند، بلکه از قرن پنجم به بعد و آن هم برای اظهار مهارت در عروض و تفاخر، گاه از اوزان عرب استفاده کرده‌اند.

به علاوه بر خلاف نظر قزوینی اولین اوزانی که شاعران فارسی‌زبان ترک کردند و به اصطلاح اوزان متروک، اوزان عربی نیستند که ایرانیان پس از امتحان، آنها را موافق طبع نیافته و رها کرده باشند، بلکه اوزان کاملاً "فارسی هستند.

دکتر صفا در تاریخ ادبیاتش پنج تا از نخستین اوزان متروک را آورده ۱۹، سه تا از این اوزان از رودکی، خسروی و اورمزدی در بحر قریب است و بحر قریب را همهٔ عروضیان از ابداعات ایرانیان می‌دانند.

و یک وزن از "رابعه" است در بحر هزج مسدس در حالی که هزج در عربی جز مربع نیامده. وزن دیگر از فرخی است که شعرش این است:

مجلس بسازای بهار پــدرام
باده درافکن به یک منی جام
این شعر را دکتر صفا به صورت مستفعِلن فع مستفعِلن فاع تقطیع کرده و از متفرعات بحر رجز شمرده اما وزن آن به صورت مستفعِلن فع مفاعِلن فاع است و در کتب عروض عربی و فارسی چنین وزنی وجود ندارد و حتی نامی هم نمی‌توان برایش پیدا کرد و پیداست از ابداعات خود فرخی است.

دکتر محمدجعفر بحجوب هم عقیدهٔ علامه قزوینی است و معتقد است که عروض فارسی از عروض عرب مأخوذ است. وی در کتاب سبک خراسانی اوزانی که در شعر خراسانی هست و بعد متروک شده می‌آورد ۲۰، این اوزان متروک همه فارسی هستند جز یکی، به این صورت:

سه وزن از اوزان متروک در بحر قریب است که بحری ایرانی است.
سه وزن دیگر متروک در بحر رمل مثنی است که در عربی مسدس به کار می‌رود و شکل سالمش مربع ۲۱.

سه وزن دیگر متروک در بحر هزج مسدس است که در عربی مربع آنها به کار می‌رود ۲۲

شش وزن در بحر مضارع مثنی یا مسدس است که عرب جز یک وزن مربع در این بحر ندارد.^{۲۳} تنها وزنی که مشترک است در بحر منسرح مسدس مطوی است که یکی از اشکال متعدد این وزن در عربی با این وزن فارسی مطابقت دارد. بنابراین اوزان مهجور نیز نشان می‌دهد که برخلاف نظر قزوینی و دیگر معتقدان اخذ عروض فارسی از عرب، ایرانیان در ابتداء همه اوزان عرب را تقلید نکردند که بعد به علت موافق طبع نبودن بعضی را ترک کنند، بلکه ایرانیان از همان آغاز در اوزان فارسی شعر گفتند. اوزانی که قبل از آشنائی با عروض عرب کمّی بود.

امتداد مصوتها در فارسی:

علاوه بر دلایلی که ذکر شد دلایل دیگری نیز هست که اغلب هر یک از آنها به تنهایی ثابت می‌کند که عروض فارسی نمی‌تواند از عروض عرب گرفته شده باشد. از جمله تفاوت امتداد مصوتها در زبان فارسی است.

دکتر خانلری می‌نویسد که در هر زبانی یکی از انواع وزن (کمّی، هجائی، ضربی و غیره) معمول است و اتخاذ آنها از روی تفنّن نیست بلکه با صفات و خصوصیات تلفظ زبان ارتباط دارد.^{۲۴} زبان‌شناسان همه درین گفته هم‌عقیده هستند و می‌گویند اگر تفاوت کمیت مصوتها در زبانی ممیزه باشد وزن شعر آن زبان می‌بایست کمّی یعنی عروضی باشد. از طرفی زبان‌شناسان ثابت کرده‌اند که در فارسی قدیم (دست کم تا قرن هفتم) کمیت در دو مصوت فارسی عامل ممیزه بوده^{۲۵}: یکی مصوت "و" مجهول (ō) در برابر ضمه (o) و دیگری "ی" مجهول (ē) در برابر کسره (e).

البته مصوت‌های دیگر نیز مانند i u a در برابر e o a بلند بوده‌اند. با توجه به مساله ثابت بودن تفاوت کمیت مصوتها در فارسی قدیم و بنا به معیارهای زبان‌شناسی وزن شعر فارسی نمی‌توانسته جز وزن عروضی باشد و این واقعیت علمی ما را از هر گونه شک و تردید بیرون می‌آورد. البته عکس قضیه نیز صادق است، اگر در مصوت‌های فارسی تفاوت کمی ثابت نمی‌بود ایرانیان نمی‌توانستند وزن عروضی را بپذیرند و شعرشان را بر این وزن قرار بدهند. همان گونه که در شعر انگلیسی به ویژه در دوره رنسانس کوشش‌هایی توسط چند تن از شاعران به عمل آمد تا وزن شعر انگلیسی را - که متناسب است با ویژگی زبان انگلیسی - بر مبنای کمیت هجاها قرار دهند و اشعاری نیز در اوزان کمّی سرودند اما به علت اینکه در زبان انگلیسی عامل "تکیه" نقش اصلی را دارد و هجاهای بی‌تکیه فشرده تلفظ می‌شود و چنین ویژگی متناسب با وزن ضربی است لذا این اشعار موفقیتی کسب نکرد. لذا نه تنها وزن کمّی جانشین وزن ضربی نشد بلکه سرودن شعر در وزن کمی منحصر به همین

چند تجربه شد*.

شعر بلخیان:

دلیل دیگر که مؤید همین مطلب است وجود شعر عروضی پیش از آشنائی ایرانیان با عروض عرب است، علامه قزوینی خود وزن این شعر کودکان بلخ:

ازختلان آمذیه
بروتباه آمذیه
آوار باز آمذیه
بیدل فراز آمذیه

را عروضی می‌داند و در باره آن می‌گوید: "وزن این اشعار را اگر چه می‌توان از بعضی مزاحفات بحر رجز مطوی مخبون بر وزن مستفعلن مفتعلن و مفاعلهن مفتعلن و مفتعلن مفاعلهن استخراج نمود** ولی قریب به یقین است که این توافق وزن از قبیل تصادف و اتفاق است... در آن تاریخ یعنی سنه ۱۰۸ هجری عروض عرب در ایران متداول نشده بود چه خلیل بن احمد و اضع عروض در سنه ۱۰۰ متولد شده است و انگهی قافیه نداشتن این اشعار به طور عروض عرب بخصوص داشتن ردیف، که از ویژگیهای شعر فارسی است و بعدها در شعر عرب نیز راه پیدا می‌کند، خود قرینه واضحی است که گوینده آنها اصلاً نظری به طرز و اصول اشعار عرب نداشته است" ۲۷.

قزوینی وزن این اشعار را عروضی می‌داند اما چون سرودن این اشعار نمی‌توانسته تابع عروض عرب باشد نتیجه می‌گیرد که وزن عروضی این اشعار قریب به یقین تصادفی است، اکنون ببینیم تصادفی بودن وزن این شعر چند درصد ممکن است، هر یک از مصرعهای این شعر هشت هجا دارد، اگر یک شعر هشت هجائی را در نظر بگیریم، در این شعر هشت هجائی با عوض کردن جای هجاهای بلند و کوتاه شکلهای بسیار متفاوتی حاصل می‌شود مثل:

ن - - - - -
ن - - - - -

* - رک مطالب ذیل واژه Metres در:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, by Alex
Priminger, 1969.

** - رک حواشی آخر مقاله.

— — — — — ن
 — — — — — ن ن —
 — — — — — ن — ن

یعنی دقیقاً " یک مصرع هشت هجائی طبق یک فرمول ریاضی ۱۲۸ شکل متفاوت پیدا می‌کند؛

$$Q = n^k = 2^7 = 128$$

(عدد ۲ نمودار دو نوع هجای بلند و کوتاه است . عدد هفت نشان‌دهندهٔ تعداد هجاهای در یک مصرع . هجای هشتم به حساب نمی‌آید چون در شعر فارسی هجای آخر می‌تواند بلند یا کوتاه باشد و اگر آن را حساب کنیم عدد ۲۵۶ به دست می‌آید) . می‌بینیم که یک مصرع هشت هجائی با تغییر دادن جای هجاهای کوتاه و بلند ۱۲۸ فرم مختلف می‌تواند پیدا کند که فقط یکی از آنها برابر مستفعّلن مفتعلن (— ن — / — ن —) خواهد بود و چون در اینجا با چهار مصرع متوالی سروکار داریم این عدد چهار برابر می‌شود یعنی $512 = 128 \times 4$ به عبارت دیگر از ۵۱۲ فرم مختلفی که چهار مصرع این شعر می‌تواند بگیرد تنها یک فرم آن معادل وزن فوق است . یعنی تصادفی بودن وزن عروضی آن $\frac{1}{512}$ است . لذا تصادفی بودن وزن عروضی این شعر نه تنها قریب به یقین نیست بلکه قریب به محال است .

دلیل دیگر ، تفاوت‌های بنیادی عروض فارسی و عربی است . گرچه وزن شعر فارسی و عربی هر دو عروضی است و اوزان عروضی اصول مشترکی دارند ، اما عروض فارسی مبانی مستقل و خاص خود ، و کاملاً " متفاوت با عروض عرب نیز دارد چندان که نمی‌توان آن را مأخوذ از عروض عرب دانست .

مثلاً " در عروض عرب جزء آخر مصراع اول در اکثر اوزان با جزء آخر مصراع دوم تفاوت کمیت و نظم دارد چنان که در بحر کامل ؛

مصراع اول ممکن است بر وزن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن باشد .
 و مصرع دیگر بر وزن متفاعّلن متفاعّلن متفاعلاتان .
 یا بر وزن متفاعّلن متفاعّلن فعلن .

به عبارت دیگر در این بحر بعضی مصراعها تا سه هجای بلند با هم اختلاف دارند^{۲۸} ، بحور دیگر نیز کمابیش چنین است مثلاً " در مصرع اول ممکن است مستفعّلن مستفعّلن باشد و مصرع دوم فعلتن مستفعّلن .

در حالی که در عروض فارسی هیچگاه کوچکترین تفاوتی مجاز نیست جزیک مورد آن هم در آخرین هجای مصرعهاست که در آن بلند و کوتاهی هجاها خنثی می شود، به عبارت دیگر کمیت و نظم در جزء آخر مصرعهای فارسی مثل دیگر اجزا است و از نظر کمیت و نظم باید با هم مطابقت داشته باشند، این مساله موجب می شود که وزن شعر فارسی، برخلاف وزن شعر عرب کاملاً "موسیقائی و منظم و دقیق باشد".

اختلاف دیگر در زحافها است، زیرا در شعر عرب اجزاء غیر پایانی مصراع نیز تغییرات کمی و نظم زیادی پیدا می کنند مثلاً "در بحر متقارب شاعر عرب مجاز است به جای هر یک از فعولن هاجز آخری، فعول یا فعل بیاورد مثلاً" یک مصراع فعولن فعولن فعولن و غیره، باشد و مصرع دیگر؛ فعل فعولن فعل فعولن. و مصرع دیگر؛ فعولن فعل فعل فعولن و غیره، در صورتی که در عروض فارسی کوچکترین تغییری مجاز نیست.

این دو اختلاف بنیادی آنقدر مهم است که اشعار عرب به گوش فارسی زبانان نامأنوس باشد، عرب جز به ندرت موزون نمی آید، بیخود نیست که عبید زاکانی گفته: "الناموزون شعر عرب"، به علاوه همین دو تفاوت و تفاوتهای دیگر باعث شده که عروض عرب به گفته خواجه نصیر ۶۳ وزن بیشتر نداشته باشد و حال آن که عروض فارسی باز بنا به گفته خواجه نصیر ۱۹۹ وزن دارد^{۲۹} و بنا به فرهنگ عروضی شمیسا در حدود ۲۵۰ وزن^{۳۰} و با بررسی ای که ادیب طوسی کرده اوزان قابل قبول فارسی به ۷۶۲ وزن می رسد^{۳۱}

البته تفاوتهای کم اهمیت تر میان دو عروض نیز بسیار است که برای پرهیز از طول کلام از گفتن آنها خودداری می شود.

یکی دیگر از نکات قابل توجه این است که عروضیان فارسی چون از روی قواعد عروض عرب، عروض فارسی را تدوین کرده اند بزور و برخلاف منطق بسیاری از اوزان فارسی را نحوی یا بحور عربی ارتباط داده اند. مثلاً "وزن مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن فارسی را مضارع اخرب مکفوف محذوف نام داده اند در صورتی که این بحر ابدال^{۳۲} ارتباطی با بحر مضارع عرب ندارد زیرا بحر مضارع در عرب فقط یک وزن دارد و آن مفاعیل فاعلاتن است که آن را منشعب از مفاعیلن فاعلاتن می دانند. این وزن با همان معیارهای عروضی قدیم هم ارتباطی با وزن مضارع عرب ندارد زیرا در این وزن بنا به نوشته عروضدانان عرب^{۳۳} هیچگاه به جای مفاعیلن نمی توان مفعول آورد، و به جای فاعلاتن، فاعلن. به علاوه در فارسی این وزن مشتم است در صورتی که وزن عربی مربع است. از طرفی دکتر ممدوح حقی و دیگران از قول اخفش بلخی شاگرد خلیل می نویسند که "لم یثبت عن العرب انهم نظموا علی هذا البحر"^{۳۴} و جالب تر این که عرب فقط یک وزن مضارع دارد ولی فارسی ۲۸ وزن در بحر مضارع، که عروضیان آنها را به زور و به غلط به همین یک وزن عربی منتسب

کرده‌اند.

مثال دیگر وزن رباعی است که همه عروضیان اعم از عرب و ایرانی نوشته‌اند که واضع آن ایرانیان بوده‌اند (شمس قیس احتمال می‌دهد که واضع آن رودکی باشد اما پختگی رباعیات رودکی می‌رساند که قبل از او این وزن وجود داشته است) اما عروضیان همین وزنی که خود معتقدند ایرانی است باز به زور و جبر به بحور عربی مربوط کرده و آن را از بحر هرج دانسته‌اند.

این دلایل که بعضی از آنها به تنهایی کافی است، ثابت می‌کند که وزن شعر فارسی به هیچ وجه امکان ندارد که از عروض عرب گرفته شده باشد، بلکه چنان که زبان فارسی ایجاب می‌کرده وزن شعر فارسی بدون رابطه با وزن شعر عرب و تقلید از آن، خود کمی بوده است، منتها عروضیان در نوشتن قواعد عروض فارسی از قواعد عروض عرب که قبلاً تدوین شده بود استفاده کرده‌اند و قواعد عروض فارسی را بر مبنای اصطلاحات و بعضی ضوابط عروض عرب نوشته‌اند و این باعث شده برخی گمان کنند که عروض فارسی مأخوذ از عروض عرب است.

باید دانست که دلایل دیگری نیز هست که این نکته را ثابت می‌کند مانند وزن فهلویات که ایرانی و عروضی است، همچنین وزن اشعار عامیانه فارسی که به اعتقاد من کاملاً کمی است و دلایلی دیگر که برای پرهیز از اطاله کلام از آوردن آنها خودداری می‌شود.

چنانکه دیدیم هر یک از این دلایل متعدد به تنهایی برای اثبات اینکه وزن شعر فارسی نمی‌توانسته جز وزن کمی باشد کافی است، به عبارت دیگر در عروض فارسی فقط اصطلاحات و شیوه تدوین از عروض عرب گرفته شده، آن هم اصطلاحاتی که عجیب و غریب است و تدوینی که غیر علمی و بی اعتبار، زیرا قواعد عروض عرب برای خود شعر عرب تناسبی چندان ندارد و زحافاتش دشوار است و اصطلاحاتش بسیار و غیر مفید و بعد که عروضیان ما خواسته‌اند این جامه نامتناسب و به ویژه بسیار تنگ را بر تن عروض شعر فارسی با ویژگیهای خاص خود و اوزان بسیار زیاد و قواعد دقیق و منظم آن بپوشانند، این کار جز به زور و جبر و وصله و پینه کردن قواعد عروض عرب میسر نبوده است. در روزگار مابعضی از عروضیان شعر فارسی اشکالات بسیار اصولی عروض قدیم فارسی را بر شمرده‌اند و نیازی به تکرار آنها نیست، به هر حال همه کسانی که معتقدند اوزان شعر فارسی از عروض عرب گرفته شده این فکر غلط اما رایج را صرفاً "به خاطر این پذیرفته‌اند که قواعد و اصطلاحات عروض فارسی از عروض عرب گرفته شده، لذا این تصور غلط پیش آمده که اوزان شعر فارسی از عروض عرب مأخوذ است.

آنها که برای دفاع از این نظر نادرست برخاسته‌اند جز دلایل غیرمنطقی چیزی ارائه نداده‌اند و ما قبلاً "بی اعتبار بودن دلایل علامه قزوینی را مورد بررسی قرار دادیم . در خاتمه تلاشی که یکی از این عروضیان اخیراً " برای دفاع از این فکر غلط کرده مورد ارزیابی قرار می دهیم ^{۳۵} :

وی معتقد است که فقط وزن شعر زبانهای کمی است که دارای هجای کوتاه و بلند باشند و چون زبان فارسی علاوه بر هجای کوتاه و بلند هجای کشیده نیز دارد وزن شعرش در اصل کمی نبوده است و لذا عروض فارسی منشاء عربی دارد .

اولاً " استدلال ایشان با نظر محققان مطابقت ندارد زیرا هرگز محققان دلیل کمی بودن وزن شعر را فقط وجود هجای بلند و کوتاه ندانسته است و این تصور خود ایشان است . زیرا قبلاً " دیدیم که محققان و از جمله دکتر خانلری معتقدند که وزن کمی برای زبانهای که مصوتها و در نتیجه کمیت هجاهای آنها ثابت باشد طبیعی است . پس محققان معتقدند که کمیت مصوتها و هجاها باید ثابت باشد و نمی گویند که حتماً " باید دارای دو هجای کوتاه و بلند باشد ، و از آنجا که زبان شعر فارسی - و در گذشته زبان فارسی - دارای سه هجای کوتاه و بلند و کشیده با کمیت ثابت است ، لذا وزنش باید کمی باشد .

ثانیاً " برخلاف تحقیقات وسیع ایشان در هجاهای زبان عرب (که مدعی شده‌اند) ، طبق تحقیق منتقد بزرگ عرب عبدالله طیب در زبان عرب نیز هجای CVCC با مصوت بلند و CVCC با مصوت کوتاه (یعنی هجای کشیده) مانند قال و باع و بعل ^{۳۶} هست ، منتها گوش عرب زبانان با سهل انگاری این گونه هجاها را بلند به حساب می آورد و حال آنکه گوش فارسی زبانان با حساسیت بیشتری کشیدگی این نوع هجاها را برابر یک هجای بلند و یک هجای کوتاه احساس می کند .

ثالثاً " خواجه نصیرالدین طوسی معتقد است که در این گونه هجاها (هجاهای کشیده) حرکت مختلسه‌ای هست فی المثل در کلمه " پارسی " حرف " ر " را دارای حرکت مختلسه می داند ^{۳۷} .

رابعاً " تحقیقات دکتر خانلری در آزمایشگاه انسیتوی فونتیک پارس نظر خواجه نصیر را تأیید می کند ^{۳۸} ، به عبارت دیگر هر هجای کشیده فارسی از نظر کشش برابر یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است ، با این ترتیب می بینیم که نظر نویسنده مقاله اعتبار علمی ندارد .

به هر حال به دلایلی که گذشت جای هیچگونه ابهامی نمی ماند که وزن شعر فارسی بر مبنای وزن شعر عرب نمی تواند باشد ، البته دلایل دیگری نیز هست که اینجا مجال پرداختن به آنها نیست فقط به دلیلی دیگر اشاره می کنیم ، به مدرکی حاکی از این که وزن

منابع و توضیحات

- * التسمیط؛ هوان یتعددالتساوی فی البیت الواحد سواء جاء مجانسا " للقفیه او غیر مجانس لها نحو قول صفی الدین الحلّی:
- بیض صنائعنا سود و قائننا خضر مرا بعنا حمر مراضینا
- رک؛ فی الاسلوب الادبی، نوشته علی بوملحم، ص ۵۸، چاپ بیروت، ۱۹۶۸.
- ** وزن این شعر دقیقا " مستفعلن مفتعلن است فقط در مصرع دوم آن طبق اختیارات شاعری قدیم، که در المعجم نیز آمده به جای مستفعلن، مفاعلن آمده است.
- ۱- بهار، محمد تقی؛ بهار و ادب فارسی، ۱۳۵۲، جلد اول، ص ۳۰.
- ۲- همان کتاب، ص ۳۳.
- ۳- کریستن سن، آرتور؛ کارنامه شاهان، ترجمه امیرخانی سرکاراتی، ۱۳۵۰، ص ۳۷، ۴ و ۵ و ۶ همان کتاب، ص ۳۸.
- ۷- الطیب، عبدالله؛ المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، چاپ دوم ۱۹۷۰، بیروت، ص ۷۴۵ و ۷۴۸.
- ۸- همان کتاب، ص ۷۵۱.
- ۹- همان کتاب، ص ۷۵۳.
- ۱۰- همان کتاب، ص ۷۵۵.
- ۱۱- همان کتاب، ص ۷۵۵.
- ۱۲- ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی؛ ۱۳۳۷، تهران، ص ۵۸.
- ۱۳- صفا، ذبیح الله؛ تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، ۱۳۳۵، تهران ص ۱۴۷.
- ۱۴- قزوینی، محمد؛ بیست مقاله قزوینی، ۱۳۳۳، ص ۳۵.
- ۱۵- شمس الدین محمد بن قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم با تصحیح مدرس رضوی.
- ۱۶- خواجه نصیر الدین طوسی؛ معیار الاشعار، چاپ سنگی، ۱۳۲۵.
- ۱۷- همان کتاب، ص ۱۸۰.
- ۱۸- بهاء الدین عاملی؛ کلیات شیخ بهائی، ص ۲۶.

- ۱۹- تاریخ ادبیات دکتر صفا، ص ۳۶۲.
- ۲۰- محبوب، محمد جعفر؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۳۵۰، ص ۲۲۴.
- ۲۱- عبدالعزیز عتیق؛ علم العروض والقافیه، بیروت، ۱۹۷۴، ص ۸۰.
- ۲۲- همان کتاب، ص ۶۷.
- ۲۳- همان کتاب، ص ۱۰۵.
- ۲۴- وزن شعر فارسی، ص ۱۳.
- ۲۵- وزن شعر فارسی، ص ۱۳.
- ۲۶- میلانین، هرمز؛ چند نکته در باره واژه‌های زبان فارسی در گذشته و حال، مجموعه خطابه‌های نخستین کنگره تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۰، ص ۲۷۲.
- ۲۷- بیست مقاله قزوینی، ص ۴۵.
- ۲۸- حسیب غالب و ادیب صعیبی؛ بیان العرب الجدید، بیروت ۱۹۷۶، ص ۲۳۷ و ۲۳۸.
- ۲۳۸- راتب‌النفاخ؛ النصوص الادبیه، سوریه ۱۹۵۴ ص ۱۴۷.
- ۲۹- معیار الاشعار، ص ۱۵۰.
- ۳۰- شمیسا، سیروس؛ فرهنگ عروضی، ۱۳۵۴.
- ۳۱- ادیب طوسی؛ یک پیشنهاد تازه در فن عروض، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال دوازده.
- ۳۲- علم العروض والقافیه، ص ۱۰۵.
- ۳۲- حق، ممدوح؛ العروض الواضح، بیروت، ۱۹۷۰، ص ۱۰۰.
- ۳۴- وحیدیان کامیار، تقی؛ بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، ۱۳۵۷، انتشارات آگاه.
- ۳۵- شمیسا، سیروس؛ "منشاء عروض فارسی"، مجله آینده، سال ۱۳۶۲، اردیبهشت.
- ۳۶- المرشد الی فهم اشعار العرب وصناعتها، ص ۱۳.
- ۳۷- معیار الاشعار، ص ۸.
- ۳۸- وزن شعر فارسی، ص ۱۱۱.
- ۳۹- ریپکا، یان؛ تاریخ ادبیات ایران، ترجمه دکتر عیسی شهابی، تهران، ۱۳۵۴، ص ۹۷.

تکیه و وزن شعر فارسی

سخن در این است که آیا تعداد و جای تکیه (Accent) در وزن شعر فارسی نقش و اهمیتی دارد یا نه؟ تا آنجا که نگارنده می‌داند درین مورد فقط آقای دکتر پرویز ناتل خانلری اظهارنظر کرده‌اند که؛ "تکیه در وزن شعر فارسی گرچه از مبانی وزن نیست مرتب‌کننده اجزاء و پیوندهاست و در هر جزء باید لااقل یک تکیه وجود داشته باشد، اما محل تکیه در داخل اجزاء تغییرپذیر است. مرتب بودن تکیه‌های هر شعر وزن آن را ضربی و منظم می‌کند و عدم نظم آن اگر چه وزن را بر هم نمی‌زند در آن اختلافها و تغییراتی به وجود می‌آورد"^۱.

اگر تکیه سبب اختلافها و تغییراتی در وزن می‌شود چگونه است که وزن را بر هم نمی‌زند؟ و اگر این اختلافها و تغییرات در وزن، که ناشی از عدم رعایت نظم تکیه‌است، از نوعی است که وزن را بر هم نمی‌زند، آن نوع کدامست؟

در این مقاله برآنیم که ثابت کنیم که وجود تکیه در هر جزء (فعل عروضی) بهیچوجه ضرور نیست و مرتب نبودن تکیه نیز موجب کوچکترین اختلاف و تغییری در وزن نمی‌شود و اصولاً "وزن شعر فارسی ابداً" رابطه‌ای با تکیه اعم از تعداد و نظم آن ندارد.

چون "در هر زبانی یکی ازین انواع وزن (ضربی، کمی، آهنگی، طنینی) معمول است و اتخاذ آنها از روی تفنن نیست بلکه با صفات و خصایص تلفظ زبان ارتباط دارد"^۲، ابتدا مساله تکیه را در زبان انگلیسی که وزن شعرش ضربی و اساس آن بر تکیه‌است بررسی می‌کنیم سپس به مقایسه آن با تکیه در زبان فارسی همچنین در وزن شعر فارسی که اساسش بر کمیت هجا قرار دارد می‌پردازیم:

در زبان انگلیسی وزن منظم نیست یعنی امتداد زمانی هجای "تکیه بر" مهم است و هر چه به تعداد هجاهای بی‌تکیه افزوده شود هجاهای بی‌تکیه سریع‌تر و فشرده‌تر تلفظ

۱- کتاب "وزن شعر فارسی" از انتشارات دانشگاه تهران. سال ۱۳۳۷، ص ۱۲۸.

۲- وزن شعر فارسی، ص ۱۳.

* - برای تکیه به مقاله ۱۱ همین کتاب (نقشهای تکیه در زبان فارسی مراجعه شود).

می‌شود، به عبارت دیگر زبان انگلیسی نظم تکیه‌ای دارد. چنانکه "اوکانور" می‌گوید اساس وزن انگلیسی به هجای "تکیه‌بر" وابسته است و قاعدهٔ اساسی اینست که هجاهای "تکیه‌بر" در فاصله‌های زمانی منظم پی‌هم می‌آیند به طوری که در برشمردن اعداد، عدد "seven" که دو هجایی است فاصلهٔ زمانی با عدد "one" که یک هجایی است یکسانست چون هر کدام یک تکیه دارند^۱. همین نظر را چارلز هاکت^۲ و دیگر زبان‌شناسان دارند. سه جملهٔ زیر این حقیقت را کاملاً نشان می‌دهند زیرا با وجود اختلاف تعداد هجا چون سه‌واژه متفاوت در سه جمله هر یک بیش از یک تکیه ندارد، امتداد زمانی‌شان یکسان است:

the mans'here

the manors'here

the managers'here

اما در زبان فارسی و بعضی زبانهای دیگر مثل ژاپنی و اسپانیایی وزن منظم است یعنی امتداد هجای "تکیه‌بر" باعث فشرده و سریع تر تلفظ شدن هجا یا هجاهای بی‌تکیه نمی‌شود لذا هجاهای بی‌تکیه همچون هجاهای تکیه برروشن و واضح تلفظ می‌گردد، چنانکه سه‌واژه "دار" و "سردار" و "پرچم‌دار" که به ترتیب یک و دو و سه هجایی هستند بهیچوجه امتداد زمانی‌شان یکسان نیست یعنی هجای تکیه‌بر "دار" باعث فشرده و سریع تر تلفظ شدن هجاهای بی‌تکیه نمی‌شود.

این تفاوت اساسی وزن زبان انگلیسی نسبت به فارسی باعث شده که تکیه در وزن شعر انگلیسی دارای نقش اساسی باشد و برعکس در وزن شعر فارسی تأثیری نداشته باشد. ضابطهٔ کوتاهی و بلندی هجانی در دو زبان متفاوت است. در زبان فارسی "کوتاهی و بلندی هجاها تابع امتداد مصوتها و ساختمان هجا از حیث بستگی و گشادگی است"^۳ اما در زبان انگلیسی کوتاهی و بلندی هجا بر اساس تکیه است چنانکه "بلکستون" می‌گوید "اساس وزن انگلیسی تکیه است نه کمیت و منظور از هجای کوتاه و بلند هجای بی‌تکیه و تکیه‌بر است"^۴.

1- O'connor, J.D. Stress, Rhythm and intonation, 1963, p. 9

2- Hockett, Charles, F: A course in Modern Linguistics, 1967, p 52.

۳- وزن شعر فارسی، ص ۱۱۲.

4. Blackston, Bernard: Practical English prosody, 1965 p. 6.

حرف ربط "که" و فعل اسنادی "است" بی‌تکیه هستند^۱،
 مصرع اول بیت زیر شش تکیه‌ای و مصرع دومش چهار تکیه‌ای است؛
 ترا آنکه چشم و دهان داد و گوش
 اگر عاقلی برخلافش مکوش
 هر دو مصرع بیت زیر پنج تکیه‌ای هستند؛
 اگر باد و برف است و باران و میغ
 و گر رعد چو گان زند، برق نیغ
 و در این بیت مصرع اول دو تکیه دارد و مصرع دوم چهار تکیه؛
 طریقت‌شناسان شایست قدم
 به خلوت نشستند چندی به هم
 مصرع اول بیت زیر سه تکیه‌ای و مصرع دوم دو تکیه‌ایست؛
 ندیدم ز غماز سر گشته تر
 نگون طالع و بخت برگشته تر
 اصولاً "تعداد مصرعهای دو و یک هجایی به ضرورت زبانی کم است و یک تکیه‌ایها
 در حکم یک اسم یا صفت هستند، مصرع اول بیت زیر سه تکیه‌ایست و مصرع دوم آن یک
 تکیه‌ای؛
 اگر در جهان از جهان رسته‌ایست
 دراز خلق بر خویشتن بسته‌ایست
 کد در مصرع دوم "دراز خلق بر خویشتن بسته" یک واژه است و فعل ربطی "است"
 بی‌تکیه می‌باشد (چنانکه در مورد بیت اول گفتیم) .
 مصرع اول این بیت نیز یک تکیه دارد؛
 که نارفته بیرون ز آغوش زن
 کدامش هنر باشد و رای و فن
 "نارفته بیرون ز آغوش زن" یک واژه است و "که" بی‌تکیه (چنانکه قبلاً گفتیم) .
 وجود این مثالها و مثالهای فراوان دیگر - که برای پرهیز از اطالهء کلام از آوردن
 آنها خودداری می‌شود - می‌نماید که در عمل نیز نه تنها هر جزء به ضرورت لااقل یک
 تکیه ندارد بلکه تغییرات تعداد تکیه بسیار زیاد است و کم و زیاد شدن تعداد تکیه‌ها

1. Rubinchik, UY, A: Modern Persian Language, 1971, Moscow

نتیجه‌اینکه با توجه به وضع تکیه در زبان فارسی ، تکیه در وزن شعر فارسی بهیچوجه
دخالتی ندارد و موجب تغییر و اختلاف در وزن نمی‌شود و مبنای وزن شعر فارسی فقط نظم
و کمیت هجاها است .

بررسی اوزان دوری

یکی از ویژگیهای عروض فارسی داشتن اوزانی خاص به نام دوری یا متناوب یادوپاره است، در این اوزان هر مصرع از دو پاره تشکیل می‌شود که وزن پاره دوم تکرار پاره اول است، به عبارت دیگر در وزن دوری هر مصرع در حکم یک بیت می‌باشد.

عروضیان قدیم ویژگیهای این اوزان را نمی‌شناخته‌اند، (گرچه در گذشته در علم ایقاع از وزن دوری یاد شده است)^۱، از جمله شمس قیس رازی^۲ و خواجه نصیر طوسی^۳ از این گونه اوزان و خصوصیات آنها یاد نکرده‌اند حتی شمس قیس به سبب این عدم آگاهی از اوزان دوری، گاه شعری که در وزن دوری بوده به طریقی غلط تقطیع کرده و وزن آن را نامطبوع دانسته و حال آنکه اگر به صورت دوری تقطیع شود وزن آن مطبوع خواهد بود.

از جمله شعر زیر را^۴:

روی مگردان، ز من حبیبی

که درد جان، مرا طبییی

به صورت:

مفتعلن فاعلات فع لن مفاعِلن فاعلات فع لن

تقطیع کرده و آن را جزو ابیات ثقیل قدیم دانسته و حال آنکه اگر این شعر را به طریق صحیح آن یعنی وزن دوری تقطیع کنیم به صورت:

مفتعلن فع مفاعِلن فع مفاعِلن فع مفاعِلن فع

در می‌آید که نه تنها نامطبوع و ناموزون نیست بلکه وزنی خوش است.

از عروضیان ظاهرا "ابتدا دکتر پرویز خانلری به وزن دوری اشاره کرده^۵ و بعد تنی چند به اختصار اوزان دوری را مطالعه کرده‌اند، در این مقاله ما اوزان دوری را به دقت بررسی می‌کنیم و ضمن مطالعه ویژگیهای این اوزان به بررسی و نقد کار این محققان نیز اشاره می‌کنیم و اما نخست می‌پردازیم به بررسی ویژگیهای اوزان دوری:

۱- وقفه یا مکث در میان دوپاره یک مصرع

دکتر خانلری معتقد است: "مصراعهای دوپاره یعنی مصراعهایی که درست در میان

آنها وقف یا سکوتی هست" ^۶، باید دانست که گرچه این ویژگی در اوزان دوری هست اما

لیلا بنگر سوی سفرم
 با دیده حسرت کن نظرم
 مادر تو وصایایم بشنو
 دل از پسرت بردار و برو
 از رفتن من آشفته شو
 شاید که نبینی تو دگرم ...
 از طرفی در بسیاری از اشعار این خصوصیت رعایت شده بی آنکه دوری باشند، مثلاً
 در اکثر اشعاری که بر وزن هزج یا رجز مثنی سالم هستند و حال آنکه دوری نیستند؛
 اگر آن ترک شیرازی، به دست آرد دل ما را

به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
 لذا این ویژگی عامل ممیزه میان اوزان دوری نمی تواند باشد، و "الول ساتن" که
 این ویژگی را عامل ممیزه دانسته در تشخیص اوزان دوری در چندین مورد دچار اشتباه شده
 است، مثلاً "وزن رجز مثنی سالم را به استناد این ویژگی دوری پنداشته و حال آنکه دوری
 نیست^{۱۲}، همچنین در بعضی اوزان، اشعاری که این ویژگی را داشته اند دوری و اشعار دیگر
 را غیر دوری دانسته است، به عبارت دیگر به نظر او یک وزن واحد هم دوری می تواند باشد
 و هم غیر دوری. مثلاً "دو بیت زیر را که هر دو در وزن رمل مثنی سالم است اولی را
 غیر دوری و دومی را دوری پنداشته^{۱۳} در صورتی که هیچیک دوری نیست؛
 سهمگین آبی که مرغابی در او ایمن نبودی
 کمترین موج آسیا سنگ از کنارش در ربودی

* * *

کار کار عشق و مشکل، بار بار هجر و سنگین
 کاروبارم داند آن کو، دارد این سان کارو باری

همچنین هر یک از اوزان متقارب مثنی سالم و هزج مثنی سالم و غیره را هم دوری
 گرفته و هم غیر دوری و حال آنکه غیر دوری هستند،
 ۳- امکان آوردن هجای یک واحد و نیم (هجای کشیده یعنی هجایی که دارای حرکت
 مختلسه یا مجهول الحركه است) به جای هجای یک واحدی در آخر نیم مصرع اول هر مصرع،
 این ویژگی نقش ممیزه دارد و گوش حساس به وزن در می یابد که فقط در اوزان دوری این
 امکان هست، مثلاً "کلمه" بسوزی را در مصرع دوم بیت زیر می توان به صورت "بسوزید"
 به کار برد بی آنکه کوچکترین اشکالی در وزن پیدا شود؛

ملک آن تست و فرمان ، مملوک را چه درمان

گربینگه بسوزی ، ور بی خطا بگیری

(سعدی)

اما اگر وزن دوری نباشد نمی توان چنین کرد فی المثل در بیت زیر به کار بردن کلمه

"ببردی" به صورت "ببردید" در وزن ایجاد اشکال می کند :

دل به عیاری ببردی ناگهان از دست من

دزد شب گردد ، تو فارغ ، روز روشن می بری

(سعدی)

این خصوصیت به ندرت در قدیم در وزن غیر دوری نیز دیده می شود^{۱۴} ولی خلاف

قاعده و در حقیقت وزن دچار اشکال است .

ظاهرا " دکتر خانلری اول بار به این ضابطه اوزان دوری اشاره کرده^{۱۵} اما با وجود

نقش ممیزه داشتن این ضابطه ، خانلری خود در تشخیص اوزان دوری دچار لغزشهایی شده

است ، از جمله وزن مفاعیلن مفاعیلن فعلاتن را که دوری نیست دوری پنداشته و این

بیت سعدی را به عنوان مثال نقل کرده است :

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم

بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم^{۱۶}

در این بیت برخلاف اوزان دوری به جای هجای آخر نیم مصرع اول هر مصرع نمی توان

هجای ۱/۵ واحدی قرار داد ، مثلا " به جای کلمه "بمیرم" نمی توان کلمه "بمیرم" را

جانشین کرد . به علاوه در همین غزل سعدی در بعضی مصرعها ضابطه وقفه و تمام بودن

آخر کلمه پاره اول مصرع رعایت نشده مانند مصرع اول بیت زیر از همان غزل :

به مجمعی که در آیند شاهدان دو عالم

نظر به سوی تو دارم غلام روی تو باشم

یا این بیت حافظ :

اگر چه در طلبت هم عنان باد بهارم

به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

همچنین وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن برخلاف ادعای خانلری دوری نیست^{۱۷}

زیرا هجای پایانی نیم مصرع اول هر مصرع آن نمی تواند ۱/۵ واحدی باشد ، به علاوه

شاعران در این وزن رعایت وقفه و ختم کلمه را الزامی ندانسته اند مانند مصرع اول این

بیت سعدی ، که از همان غزلی است که خانلری مثال آورده است :

به چه دیرماندی ای صبح که جان من برآمد

بزه کردی و نکردند مؤذنان ثوابی
وزن مفتعلن مفاعلهن مفتعلن مفاعلهن^{۱۸} را نیز دکتر خانلری به غلط دوری پنداشته
است .

۴- مختلف الارکان بودن

این ضابطه را دکتر شمیسا عنوان کرده است به این صورت که "اوزان متفق الارکان . . .
غالبا" دوری نمی شوند^{۱۹} . اگر منظور ارکان سه هجایی یا چهار هجایی است این ضابطه
درست است . البته باید افزود که در این مورد نیز ، این ضابطه لازم است اما کافی نیست
و هر وزن مختلف الارکانی دوری نمی باشد .

اشکال دیگر این است که عروضیان از جمله خود دکتر شمیسا از ارکان پنج هجائی
مانند مستفعلاتن یاد کرده اند^{۲۰} که در این صورت ضابطه فوق درست نیست زیرا با ارکان
متفق پنج هجایی نیز می تواند وزن دوری وجود داشته باشد مانند این شعر حافظ:

چندانکه گفتم غم با طبیبان درمان نکردند مسکین غریبان
که به نظر ایشان بر وزن مستفعلاتن مستفعلاتن و متفق الارکان است . البته وزن صحیح
آن مستفعلهن فع مستفعلهن فع است .

۵- معیار جدید: دیدیم شرایط ۱ و ۲ و ۴ گرچه برای اوزان دوری لازم است (با
بعضی استثنایها) اما در برخی از اوزان غیر دوری نیز این شرایط و ضوابط صدق می کند .
بر ویژگی سوم که ممیزه است و خاص اوزان دوری نیز دوایراد است:
یکی اینکه اوزان دوری الزاما" این خصوصیت را ندارند بلکه جایز است که داشته
باشند و غالبا" در اشعار دوری این ویژگی دیده نمی شود . البته برای امتحان خود می توانیم
هجای پایان نیم مصرع را به هجای کشیده تبدیل کنیم .

دوم اینکه گاه در اشعار قدیم به نمونه هایی برمی خوریم که وزن آنها دوری نیست اما
این ویژگی را دارند و عروضدانی مثل دکتر شمیسا شعری در وزن غیر دوری را به استناد
داشتن این خصوصیت دوری دانسته^{۲۱} که به آن اشاره خواهیم کرد . به علاوه خانلری که
خود این ضابطه را ارائه داده در تشخیص اوزان دوری دچار لغزشهایی شده لذا برای شناخت
اوزان دوری نیاز به ضابطه معیار دیگری داریم . اما پیش از آنکه به شرح این معیار بپردازیم
ناچار باید نکته مهمی در اینجا مطرح شود و آن اینکه برخلاف نظر عروضیان قدیم هر یک
از اوزان شعر فارسی الزاما" با ارکان خاصی تقطیع نمی شوند بلکه هر وزنی را در صورت
تطبیق با هجاها ، به صورتهای مختلف می توان تقطیع کرد .

فی المثل شعر:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم
را علاوه بر چهار بار مفاعیلن به صورتهای زیر هم می توان تقطیع کرد:

فعولن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع
فعولن فاعلن مستفعّلن مستفعّلن فع لن
مفاعیلن فعولن فاعلن مستفعّلن فع لن
مفاعیلن فعولن فاعلاتن فاعلاتن فع

و بسیاری صورتهای دیگر که از ذکر آنها خودداری می شود ،
گوش آشنا به وزن به آسانی تشخیص می دهد که همهء این تقطیع ها هموزن هستند و
تفاوتی ندارند و امتیاز تقطیع چهار بار مفاعیلن فقط در نظم آن است و آسانی فراگیریش
و گرنه مانند دیگر تقطیع هاست ،

از عروضیان قدیم خواجه نصیرالدین طوسی امکان انواع مختلف تقطیع را در وزن
متقارب مثنیٰ مقصور متذکر شده اما شکل منظم را تقطیع حقیقی دانسته است^{۲۲} .
دکتر خانلری نیز اعتقاد دارد که برای نشان دادن میزان هر وزن اختیار امثلهای که
در عروضی آورده اند ضروری نیست^{۲۳} ولی دکتر خانلری خود رکن های دو و سه هجایی را
به استناد "تکیه" ، برای عروض فارسی علمی و درست می داند^{۲۴} و حال آنکه این نظر
درست نیست و نگارنده در مقاله "تکیه و وزن شعر فارسی" بی اعتباری "تکیه" را در وزن
شعر فارسی ثابت نموده است^{۲۵} ، به هر حال تقطیع برمبنای نظر خانلری نیز ارزشی بیش از
صورتهای متفاوت دیگر ندارد ، (شعری که قبلاً "مثال زدیم برمبنای نظر خانلری به صورت
فعل فع لن ۴ بار تقطیع می شود) ، اکنون با ذکر این نکته به اصل مساله یعنی معیار پنجم
در شناخت وزن دوری می پردازیم :

گرچه هروزی را به صورتهای متفاوت می توان تقطیع کرد اما وزن دوری رانمی توان ،
به عبارت دیگر این حکم در وزن دوری در مورد هر نیم مصرع صادق است و در مورد هر
مصرع صادق نیست ، مثلاً " در این شعر حافظ :

ای صاحب کرامت شکرانهء سلامت

روزی تفقّدی کن درویش بینوا را

هر نیم مصرع این وزن دوری را به صورتهای گوناگون می توان تقطیع کرد :

مستفعّلن فعولن = --- ن --- ا ن ---

مفعول فاعلاتن

مستفعّلات فع لن

فع لن مفاعِلن فع

و غیره که همه هموزن هستند اما در این وزن یک مصرع را نمی‌توان به صورتهای متفاوت (غیردوپاره) تقطیع نمود زیرا اگر چنین کنیم وزن از میان خواهد رفت و یا احیاناً " وزن عوض خواهد شد ، مثلاً " این وزن را اگر به صورتهایی مانند :

مستفعلن مفاعیلن فاعلات فع لن

مفعول فاعِلن مفعولات فاعلاتن

مفعول فاعِلن مفعولن مفاعِلن فع

مستفعلن مفاعیلن فاعِلن فعولن

و غیره تقطیع کنیم غلط است زیرا نه تنها با وزن اصلی یکسان نیستند بلکه اصلاً "

هموزن نیستند ،

می‌بینیم که این معیار نقش ممیزه دارد و قطعی است و به وسیله آن می‌توان اوزان دوری را از غیردوری تشخیص داد ، مثلاً " بیت زیر (که بر وزن چهار بار مستفعلن است) ؛ در کعبه مردان بوده‌اند کز دل وفا افزوده‌اند

در کوی صدق آسوده‌اند محرم تویی اندر حرم

را که دکتر شمیسا برخلاف معیاری که خود ارائه داده (ضابطه ۴) آنرا استثنائاً " دوری دانسته و گرچه با ضابطه‌های ۱ و ۲ (وقفه ، ختم کلمه) و به ویژه با ضابطه ۳ می‌باید دوری باشد اما دوری نیست زیرا چهار بار مستفعلن (رجز مثنی سالم) را به صورتهای ؛

مفعول مفعولات مفعولات مفعولات فع

مستفعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن

مفعول مفعولن مفاعیلن مفاعیلن فعل

و غیره می‌توانیم تقطیع کنیم که همه هموزن و درست هستند لذا این وزن غیردوری است نه اینکه استثنائاً " دوری باشد ، چون همان طور که قبلاً گفتیم ، اگر وزن دوری می‌بود صورتهای مختلف تقطیع آن می‌باید ناموزون و غلط باشد ، پیداست که شاعر در این بیت به خطاهای ۵/۱ (واحدی) (هجای کشیده) را به جای هجای یک واحدی در آخر نیم مصرعها آورده است ،

وزن فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن نیز که گفتیم دکتر خانلری به خطا آن را دوری پنداشته ، با این ضابطه نیز به آسانی ثابت می‌شود که دوری نیست زیرا به صورتهای مختلف زیر ؛

فعلن مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن فع

فعلات فاعِلن مفتعلن مفاعِلن فع

فعلات فاعلن مفتعلن فعول فع لن

و غیره تقطیع می شود که همه هموزن و درست هستند ،
همچنین دیگر اوزانی که عروضیان به غلط آنها را دوری پنداشته اند ، با این معیار
به سادگی غلط بودن آنها را می توان ثابت کرد ، لذا این معیار در تشخیص وزن دوری از
غیردوری قطعی است ،
نتیجه مهم :

نتیجه مهمی که از این معیار می توان گرفت این است که در حقیقت در عروض فارسی
هر وزن دوری را از دو برابر کردن یک وزن کوتاه شعر فارسی به وجود آورده اند و با این
کار بر تنوع اوزان شعر فارسی افزوده و اوزانی قرینه دار و اکثر خوش ساخته اند .

تعداد اوزان دوری

تعداد اوزان دوری زیاد است و مثل دیگر اوزان شعر فارسی آنها را بر چهارگونه
می توان تقسیم کرد :

- ۱- اوزانی که شاعران یا دست کم شاعری به آنها شعر سروده اند .
 - ۲- اوزانی که عروضیان برای هر یک از آنها برای مثال خود بیتی ساخته اند .
 - ۳- اوزانی که گرچه عروضیان از آنها یاد کرده اند اما حتی مثالی برای آنها نیاورده اند .
 - ۴- اوزانی که عروضیان نیاورده اند اما بالقوه وجود دارد یعنی با ترکیب ارکان
مختلف با هم درمی یابیم که اوزان دوری یا غیردوری خوش حاصل می شود .
- باید دانست که گرچه شاعران در اوزان نوع دوم و سوم شعر نسروده اند اما بعضی از
آنها اوزانی خوش و مطبوع است مثل وزن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن که عروضیان آن
را در شمار اوزان نوع سوم آورده اند^{۲۶} .
- در این مقاله ما فقط اوزان نوع اول را بررسی می کنیم که شاعران در آن اوزان شعر
سروده اند و کاری به اوزان نوع دوم و سوم که تعدادشان خیلی زیاد است اما شاعران در
آنها شعر نسروده اند نداریم .

اوزان دوری نوع اول از جهت تعداد هجا بر شش گونه هستند به این ترتیب :

اول - اوزانی که هر مصرع آنها از ده هجا (دوپاره ، پنج هجایی) تشکیل می شود .
تعداد این اوزان شش تا است :

۱- مستفعّلن فعّ مستفعّلن فعّ

ای هفت دریا گوهر عطا کن

وین مسّ ما را چون کیمیا کن
(مولوی)

۲- مستفعل فع مستفعل فع

تلخی نکند شیرین ذقنش

خالی نکند از می دهنش

(مولوی)

۳- مفتعلن فع مفتعلن فع

جان من است او هی مبریدش

آن منست او هی مکشیدش

(مولوی)

۴- مفاعن فع مفاعن فع

گل بهاری بت تتاری

نبیدد داری چرا نیاری؟

(رودکی)

۵- فاعلاتن فع فاعلاتن فع

بشنو ای فرزند تا از این دفتر

خوانمت از بر راز تیموری

(ادیبالمالک)

۶- مفاعیل فع مفاعیل فع

ثنائی ثنای خود را سزاست

جمالش به جان کمال و بهاست

(علی هروی)

دوم - اوزانی که هر مصرع آنها از دوازده هجا (دوپارهٔ شش هجایی) درست می شود ،

تعداد این اوزان نیز شش تا است ؛

۱- مفعول فاعلن مفعول فاعلن

ای کرده ماه را از تیره شب نقاب

در شب فکنده چین برمه فکنده تاب

(قاآنی)

۲- مفعول فعولن مفعول فعولن

زان نخه که شد جفت با تربت آدم

از خاک برآمد بر چرخ معظم

(مولوی)

۳- فاعلاتن فعلن فاعلاتن فعلن

تلختر جام ای جان صعبتردام ای جان

آن بود که مانم بی تو در تنهایی

(مولوی)

۴- فعلات فعلن فعلات فعلن

دل من که باشد که ترا نباشد

تن من که باشد که فنا نباشد

(مولوی)

۵- فاعلات فعلن فاعلات فعلن

هر شب از فراقش تا سحر بنالم^{۲۷}

(البهی)

۶- مفتعلن فعلن مفتعلن فعلن

باز چو دلاکمان نیشتری داری

بهر دل آزدن شور و شری داری

(شهاب ترشیزی)

سوم - اوزانی که هر مصرع آنها از چهارده هجا (دوپارهء هفت هجایی) تشکیل

می شود، تعداد این اوزان نوزده تا است؛

۱- مستفعلن مفعولن مستفعلن مفعولن

سود و زیان در قلب بازاریان جا کرده

پروای جان کی دارند این مردم سودایی

(دکتر شفق)

۲- مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ای زلف دلبر من پربند و پرشکنی

گاهی چو وعدهء او گاهی چو پشت منی

(امیرمعزی)

۳- مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی

دل بی تو به جان آمد وقت است که باز آیی

(حافظ)

۴- مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

بامدعی مگوئید اسرار عشق و مستی

تا بی خبر بمیرد از درد خودپرستی

(حافظ)

۵- مفعول مفاعله مفعول مفاعله

ای عارض و قد تو از سرو و زمه نشان

سرو تو طرب فزای ماه تو نشاط جان

(سوزنی)

۶- مفعله فاعله مفعله فاعله

قند جدا کن از وی دور شو از زهردند

هر چه به آخر بهست جان ترا آن پسند

(رودکی)

۷- مفاعله فاعله مفاعله فاعله

جهان فرتوت باز جوانی از سر گرفت

به سر زیاقت سرخ شقایق افسر گرفت

(قاآنی)

۸- مفاعله مفعول مفاعله مفعول

ایا بت جان افزا نه وعده کردی ما را

که من بیایم فردا زهی فریب و سودا

(مولوی)

۹- فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن

یار کی هست مرا به لطافت ملکوت

به حلاوت شکر و به ملاحات نمکو

(قاآنی)

۱۰- فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن

دوش می گفت جانم کای سپهر معظم

بس معلق ز نانی شعله ها اندر اشکم

(مولوی)

۱۱- فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

گر به بستان بی توایم خار شد گلزار ما

ور به زندان با توایم گل بروید خار ما

(مولوی)

۱۲- فاعلاتن فعلن فاعلاتن فعلن

یار بادت توفیق روزبهی با تو رفیق (۱)

دولت باد حریف دشمنت غیشه و غال

(رودکی)

۱۳- فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن

صبحدم به طرف باغ ای صبا چوبگذاری^{۲۸}

(الهی)

۱۴- فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن (= فاعلن مفاعیلن)

بی تو نیست آرامم کز جهان تو را دارم

هر چه تو نه‌ای جانا من زجمله بیزارم

(عطار)

۱۵- مفاعیل فاعلن مفاعیل فاعلن

بدین خرمی جهان بدین تازگی بهار

بدین روشنی شراب بدین نیکوی نگار

(فرخی)

۱۶- مفاعیل فاعولن مفاعیل فاعولن

الا وقت صبح است نه گرم است و نه سرد است

نه ابراست و نه خورشید نه باد است و نه گرد است

(منوچهری)

۱۷- مفاعیل مفعولن مفاعیل مفعولن

من از مادری زادم که پام پدر او بود

شدم خاک آن پایی کزین پیش سر او بود

(اوحدی)

۱۸- مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

آن روشنایی که بود گشته نهان در زمیں
 آنک به مشرق رسید وز طرف او بردمید
 (این بیت از المعجم نقل شده اما مسعود فرزاد شعری از "الهی" در این وزن نقل کرده است) ۲۹.

۱۹- مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن
 مهاتویی سلیمان فراق و غم چو دیوان
 چو دور شد سلیمان نه دست یافت شیطان
 (مولوی)
 چهارم - اوزانی که هر مصرع آنها از شانزده هجا (دوپارهء هشت هجایی) درست می شود، تعداد این اوزان چهارتاست؛
 ۱- مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن
 دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من
 دیدی چه آوردی آخر از دست دل بر سر من
 (صفای صفهانی)

۲- فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن
 گر کند یاری مرا به غم عشق آن صنم
 بتواند زدود زین دل غمخواره زنگ غم
 (رودکی)

۳- فاعلات فاعلاتن فاعلات فاعلاتن
 ای شکسته بال بلبل کن چو من فغان و غلغل
 توالم کشیده هستی من ستم کشیده هستم
 (فرخی)

۴- مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن
 به چشم ای روشنایی که بی تو بس بیقرارم
 به جاهت ای زندگانی که بی تو جان می سپارم
 (شرف الدین شفروه)

پنجم - اوزانی که هر مصرع آنها از هجده هجا (دوپارهء نه هجایی) تشکیل می شود
 تعداد این اوزان دوتااست؛
 ۱- مستفعِلن مستفعِلن فع مستفعِلن مستفعِلن فع

ای رویت از فردوس بایی وز سنبلت برگل نقابی

هر لحظه‌ای زان پیچ‌تابی در حلق جان من طنابی
(خواجو)

۲- مفاعیل مفتعلن فع مفاعیل مفتعلن فع

تو آن ماه زهره جبینی و آن سرو لاله عذاری

که بر لعل غالیه سایی و از طره غالیه باری
(خواجو)

ششم - اوزانی که هر مصرع آنها از بیست‌هجا (دوپاره ده‌هجایی و به عبارت دقیق‌تر از چهار پاره پنج‌هجایی) تشکیل می‌شود، تعداد این اوزان پنج‌تاست؛

۱- مفتعلن فع (۴ بار)

آینه‌ام من آینه‌ام من تا که بدیدم روی چوماهش

چشم جهانم چشم جهانم تا که بدیدم چشم سیاهش
(مولوی)

۲- مفاعیلن فع (۴ بار)

نخوانده طفل جنون مزاجم خطی زیست و بلند هستی

شوم فلاطون ملک دانش اگر شناسم سر از کف پا
(بیدل)

۳- فاعلات فع (۴ بار)

یار کی مراست رند و بذله گوش و دلر با خوب و خوش سرشت

طره اش عبیر پیکرش حریر عارضش بهار طلعتش بهشت
(قاآنی)

۴- متفاعیلن (۴ بار)

به حریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانیم

به کنار من بنشینی و به کنار خود بنشانیم
(هاتف)

۵- مفاعلتن (۴ بار)

سحراثری ز طلعت او شبنم نفسی ز عنبر او

مراغم او چو زنده کند چگونه شوم ز منظر او
(مولوی)

چنانکه ملاحظه می‌شود اوزان نوع ششم به جای دوپاره چهارپاره‌اند و در حقیقت

هر مصرع آنها از چهار مصرع کوتاه تشکیل شده است . هر پاره این اوزان عیناً " در حکم هر پاره سایر اوزان دوری است .

با این ترتیب تعداد اوزان دوری که شاعران در آنها شعر سروده‌اند چهل و دو وزن است . از این میان تعداد اوزان ۱۴ هجایی از همه بیشتر (۱۹ وزن) و تعداد اوزان ۱۸ هجایی از همه کمتر (دو وزن) است .

کاربرد بعضی از این ۴۲ وزن زیاد است اما بعضی دیگر اندک . از میان کثیرالاستعمال‌ترین اوزان شعر فارسی که مسعود فرزاد تعداد آنها را ۳۳ تا دانسته^{۳۰} ، شش وزن دوری است به این ترتیب :

چهار وزن ۱۴ هجایی :

۱- مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (= مستفعل مفعولن)

۲- مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن .

۳- مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن .

۴- مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

یک وزن ده هجایی : مستفعلن فع مستفعلن فع (= مستفعلاتن)

یک وزن شانزده هجایی : فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن

چنانکه ملاحظه می‌شود اوزان چهارده هجایی نه تنها تعدادشان بیشتر است بلکه

کاربرد بعضی از این اوزان نیز خیلی زیادتر است ،

در خاتمه باید افزود که برشمردن آن دسته از اوزان دوری که در کتب عروض هست

اما شاعران به آنها شعر نسوده‌اند نیاز به بررسی جداگانه‌ای دارد و فرصتی دیگر می‌باید .

منابع

- ۱- ناتل خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی، تهران ۱۳۳۷، ص ۱۷۵.
- ۲- شمس قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران.
- ۳- خواجه نصیرالدین طوسی؛ معیار الاشعار، چاپ سنگی، ۱۳۲۰.
- ۴- المعجم، ص ۱۴۴.
- ۵- وزن شعر فارسی، ص ۱۷۵.
- ۶- وزن شعر فارسی، ص ۱۷۵.
7. Suttun, L.P. Elwell: The persian Metres, Cambridge University, 1976, p. 88
- ۸- شمیسا، سیروس؛ عروض سال چهارم، تهران، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۵۶، ص ۴۴.
- ۹- وزن شعر فارسی، ص ۱۹۹.
- ۱۰- وزن شعر فارسی، ص ۱۹۸.
- ۱۱- حاج قربانی، رمضانعلی؛ ناله‌های شیدا، تهران، ۱۳۹۰ قمری.
12. Persian Metres, P 94. -۱۲
13. Persian Metres, p 96. -۱۳
- ۱۴- عروض شمیسا، ذیل صفحه ۴۵.
- ۱۵- وزن شعر فارسی، ص ۲۱۱.
- ۱۶- وزن شعر فارسی، ص ۱۸۸.
- ۱۷- وزن شعر فارسی، ص ۱۹۰.
- ۱۸- وزن شعر فارسی، ص ۱۹۱.
- ۱۹- عروض شمیسا، ص ۴۵.
- ۲۰- عروض شمیسا، ص ۱۵.
- ۲۱- عروض شمیسا، ص ۴۵.

- ۲۲- معیار الاشعار، ص ۲۲ .
- ۲۳- وزن شعر فارسی، ص ۷۳ .
- ۲۴- وزن شعر فارسی، ص ۱۲۷، ص ۱۲۸ .
- ۲۵- وحیدیان کامیار، تقی: "تکیه و وزن شعر فارسی"، مجله راهنمای کتاب، سال ۱۶، تیر - شهریور، ۱۳۵۲ .
26. Persian Metres .
- ۲۶- همچنین: فرزاد، مسعود: "مجموعهٔ اوزان شعری فارسی"، خرد و کوشش، ص ۵۸۵ .
- ۲۷- مجموعه اوزان شعری فارسی (در این مقاله برای این وزن یک مصرع نقل شده است) .
- ۲۸- مجموعه اوزان شعری، ص ۵۹۷ .
- ۲۹- مجموعهٔ اوزان شعری، ص ۶۳۰ .
- ۳۰- همان، ص ۶۵۰ .

اوزان ابقاعی در شعر فارسی

می‌دانیم که وزن شعر زبانهای مثل فارسی، عربی، سنسکریت و یونانی قدیم کمی است یعنی مبتنی است بر نظم میان هجاهای کوتاه و بلند، اما در شعر فارسی از دیرباز اوزانی هست که برخلاف وزن کمی فقط از تعدادی هجای بلند تشکیل می‌شوند. عروضیان قدیم متوجه استثنایی بودن این اوزان شده‌اند مثلاً "شمس قیس رازی معتقد است "کلام منظومی که تنها از سبب خفیف (هجای بلند) درست شده باشد خوش‌آیند نیست و مقبول طباع نمی‌آید"^۱

البته نظر شمس قیس در مورد ناخوش بودن این اوزان اعتباری ندارد و حقیقت این است که چون گوش شمس قیس با اوزان کمی مأنوس بوده، این اوزان استثنایی را خوش نیافته، وگرنه در حقیقت این اوزان خوش هستند و کسی چون رودکی که اهل موسیقی بوده و خود چنگ می‌نواخته در یکی از این اوزان شعر سروده، همچنین مولوی که با موسیقی آشنایی داشته سه شعر در این نوع اوزان دارد که به آنها اشاره خواهیم کرد.

خواجه نصیر در مورد این گونه اوزان معتقد است که "عادت عروضیان آن باشد که درین موضع ابیات مرکب ازین اجزاء [سبب خفیف = هجای بلند] ایراد کنند"^۲.

اما سرودن شعر در این گونه اوزان منحصر به ابیاتی نیست که عروضیان ساخته‌اند بلکه چنانکه دیدیم بعضی از شاعران مشهور نیز اشعاری درین گونه اوزان که خود ابداع کرده‌اند، سروده‌اند، حتی زمانی که رودکی شعری در یکی از این اوزان سروده است هنوز عروض فارسی تدوین نشده بوده.

مهمتر از همه اینکه در اشعار عامیانه بعضی از این اوزان دیده می‌شود و حال آنکه اشعار عامیانه هرگز رابطه‌ای با کار عروضیان ندارد^۳.

مسعود فرزاد عروضدان معاصر در مقاله "مجموعه اوزان شعری فارسی"^۴ چند تا از این اوزان را آورده اما در باره مغایرت آنها با وزن کمی سخنی نگفته است. دکترخانلری نیز این اوزان را مورد بحث قرار داده* اما با آنکه خود در تعریف وزن

کمی گفته که "... وزن کمی یا امتدادی که در آن نظم اصوات به حسب امتداد زبانی آنها یعنی کوتاهی و بلندی هجاها است ...^۵ ولی یادآور نشده که این گونه اوزان، اعتنائی و برخلاف ضابطه وزن کمی هستند، البته دکتر خانلری معتقد است که تعداد تکیه‌های هر یک از مصرع‌های شعری که در یکی از این اوزان سروده شده دقیقاً " با هم برابر هستند، به عبارت دیگر به نظری دو یا سه هجایی بودن ارکان (پایه‌ها) در این اوزان ناشی از تکیه کلمات شعر است، اما این سخن نه از لحاظ نظری صحیح می‌نماید و نه از لحاظ عملی و دلایل زیادی در رد آن وجود دارد، مهمتر از همه اینکه عملاً " تعداد تکیه در تعیین دو هجایی یا سه هجایی بودن پایه‌ها اهدا " تأثیری ندارد، فی‌المثل هر مصرع بیت زیر:

میں دردم بی‌ساحل تو رنجت بی‌حاصل

(اخوان ثالث)

بر وزن "مفعولن مفعولن" سه تکیه دارد زیرا دارای سه کلمه تکیه‌دار است و این برخلاف نظر دکتر خانلری است زیرا طبق نظری چون هر پایه (مفعولن) باید یک تکیه داشته باشد، پس این شعر باید دو تکیه‌ای باشد.

دکتر خانلری برای اثبات نظر خود به استقراء ناقص اکتفا کرده و تنها به استناد این بیت مشتاق اصفهانی:

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری

وقت آمد باز آیی از خاکم برداری

حکم کرده است که هر پایه باید یک تکیه داشته باشد زیرا هر مصرع آن - که بروزن چهارمفعولن است - چهار تکیه دارد، و حال آنکه تمام مصرع‌های دیگر این غزل (جز یکی دوتای دیگر) برخلاف نظر دکتر خانلری همه بیش از چهار تکیه دارد فی‌المثل در بیت زیر:

تا الفت با دشمن داری تو دارم من

گه ناله گه شیون گه گریه گه زاری

مصرع اول شش تکیه دارد و مصرع دوم هشت تکیه، اگر بخواهیم طبق نظری پایه‌های وزن این دو مصرع را بر اساس تعداد تکیه مشخص کنیم مصرع اول این شعر باید بروزن شش پایه^۶ دو هجایی (فعولن) باشد و مصرع دوم بروزن هشت پایه کمتر از دو هجایی، و این درست نیست زیرا اولاً " وزن دو مصرع فرق می‌کند ثانیاً " همان طور که دکتر خانلری خود گفته این شعر بر وزن چهار تا مفعولن است، اما دلایل دیگر بر رد این نظر:

اول اینکه طبق نظر خود دکتر خانلری ساختمان زبان فارسی برخلاف زبان‌های

انگلیسی و آلمانی طوری است که وزنش هرگز نمی‌تواند وزن تکیه‌ای یا ضربی باشد^۶

دوم اینکه در وزن ضربی تعداد هجاها یک مصرع به اقتضای تعداد تکیه ممکن است

بامصرع دیگر تفاوت داشته باشد^۷، مثل این شعرتی . اس، الیوت که در وزن ضربی سروده شده است و مصرعهای آن از نظر تکیه یکسان است (هر دو مصرع دو تکیه‌ای است)، اما از لحاظ تعداد هجاها با هم فرق دارد:

Lady of Silences

Calm and distressed

Torn and most whole

Rose of memory

Rose of forget-fulness

Exhausted and life-giving

Worried reposeful^۸

اما در اوزان مورد نظر ما هرگز چنین امکانی نیست یعنی تعداد هجاها باید مساوی باشد و حال آنکه تفاوت تعداد تکیه‌ها ادا " تأثیری در وزن ندارد،

سوم اینکه در وزن ضربی، کوتاه و بلندی هجاها ادا " اهمیتی ندارد به عبارت دیگر فرقی نمی‌کند که هجاها بلند باشد یا کوتاه، ولی در اوزان مورد نظر ما تمام هجاها بلند است. بنابراین در این گونه اوزان تکیه، کمترین تأثیری نمی‌تواند داشته باشد، پس این گونه اوزان ادا " رابطه‌ای با تکیه ندارند.

یکی دیگر از کسانی که به این گونه اوزان توجهی داشته "الول ساتن" انگلیسی است که در عروض فارسی صاحب نظر است. وی می‌داند که این اوزان عملاً " ویژگی اوزان کمی را ندارد، یعنی به جای آنکه مبتنی بر نظم میان هجاهای بلند و کوتاه باشند فقط از تعدادی هجای بلند تشکیل شده‌اند، و ناچار دست به توجیه می‌زنند و وجود این گونه اوزان را ناشی از قاعده ابدال دو هجای کوتاه به یک هجای بلند می‌دانند اما الول ساتن ضوابط خاص این نوع قاعده ابدال در شعر فارسی را، که شاعران ما اعمال کرده‌اند، ندیده می‌گیرد و به میل خود و به غلط آن را تعمیم می‌دهد بنابراین اصل وزن این بیت رودکی:

سروست آن یا بالا ما هست آن یا روی

زلف است آن یا چوگان خال است آن یا گوی

را - که از یازده هجای بلند تشکیل شده - مفتعلن مفتعلن مفتعلن فع لن می‌داند^۹. باید توجه کرد که ابدال دو هجای کوتاه به یک هجای بلند به میزانی محدود و به طور مشروط در شعر فارسی به کار می‌رود اما هیچگاه شاعری از آن به صورت فوق یعنی سه ابدال در یک مصرع آن هم در تمام مصرعهای یک شعر استفاده نکرده است، زیرا اولاً " این ابدال که در درون مصرع صورت می‌گیرد - به ویژه از قرن هفتم به بعد - کم به کار می‌رود

و اگر هم در مصراع‌ی این نوع ابدال صورت بگیرد معمولاً "یک بار و به ندرت دوبار است و هرگز در مصراع‌ی سه یا چهار ابدال صورت نمی‌گیرد، مثل بیت زیر که بر وزن چهاربار مفتعلن است:

شکر کند کاغذ تو از شکر بی حد تو

کامد او در بر من با وی ماننده شدم

(مولوی)

ولی در مصرع دوم به جای مفتعلن اول و سوم طبق قاعده ابدال مفعولن آمده است، اما - چنانکه گفتیم - هرگز در شعر فارسی مصرعی پیدا نمی‌شود که تمام دو هجاهای متوالی کوتاه آن به هجای بلند تبدیل گردد (در بحر مسدس محذوف مثل سریع و غیره نیز اگر دو ابدال صورت بگیرد باز یک هجای کوتاه می‌ماند) و اینکه عروضیان گونه‌ای از وزن رباعی را به صورت ده هجای بلند مثل "با یارم می‌گفتم این جور است" دانسته‌اند^{۱۰} فقط از لحاظ نظری درست است و گرنه طبق تحقیقی که در رباعیات رودکی و خیام و چند شاعر دیگر به عمل آمده* حتی یک مصرع از این رباعیات بر این وزن سروده نشده است، عروضیان نیز خود به ثقیل بودن این وزن اشاره کرده‌اند و چون شاعری حتی مصرعی در این وزن سروده است ناچار خود مصرعی به عنوان مثال ساخته‌اند،

ثانیا "عکس این مساله نیز درست است، یعنی حتی در یک مصرع از اشعاری که در یکی از این اوزان مورد بحث ما سروده شده، دو هجای کوتاه وجود ندارد که نمودار این باشد که در یک مورد دو هجای کوتاه به یک هجای بلند تبدیل نشده است، با توجه به این دو مساله چگونه ممکن است که اصل شعر رودکی که از یازده هجای بلند تشکیل شده به صورت - - - - - / - - - - - / - - - - - باشد؟ اصلاً "این دو وزن به هم ربطی ندارند، مهم‌تر و عجیب‌تر از همه اینکه ال‌سائق خود این وزن را (وزنی که معتقد است وزن اصلی شعر رودکی آن بوده است) جزو اوزان شعر فارسی نیاورده است، و ظاهراً "چنین وزنی در عروض فارسی نیست و شاعری بدان وزن شعری سروده است،

ثالثاً "آقای ابوالحسن نجفی که عروضدانی صاحب‌نظر است در مقاله ارزنده خود به نام "درباره طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی" ضمن بحث در باره نظر ال‌سائق می‌نویسد که: "به نظر من در باره اصل وزن شعرهایی که تماماً از هجاهای بلند تشکیل شده‌اند، هرگز نمی‌توان حکم قطعی کرد، مثلاً" در این مورد گمان من این است که چه بسا اصل آن بر مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل باشد"^{۱۲}، می‌بینیم که عروضدانان خود توافق ندارند

* این تحقیق توسط دوتن از دانشجویان دانشگاه شهید چمران به عمل آمد.

که اصل وزن شعر رودکی "مفتعلن مفتعلن مفتعلن فع لن" است یا "مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل" و به ویژه این سخن نجفی که می‌گوید در مورد اصل وزن این گونه اشعار نمی‌توان حکم قطعی کرد، مبین این معنی است که لابد شباهتی میان وزن آن شعر رودکی و این دو وزن مورد ادعا موجود نیست که واقعا "هم نیست". در مورد اشعاری که ده هجای بلند دارند اعتقاد به قاعده ابدال ازین هم غیرواقعیت‌تر است زیرا طبق قاعده ابدال دوهجای کوتاه به یک هجای بلند، اصل وزن ده هجایی بلند بیت زیر:

دید آنجا گرمیها از جادویی

جادویی، مهرویی، مشکین مویی

(نیرسینا) ۱۳

براساس نظر این عروضیان ممکن است یکی از این چهار وزن باشد (اگر قاعده ابدال را بر خلاف سنت رایج در کل مصراع تعمیم دهیم، هر دو هجای کوتاه به یک هجای بلند تبدیل می‌شود):

۱- مفعول مفاعیل مفاعیل فعل مثل:

جز حادثه هرگز طلبم کس نکند ... (رودکی)

۲- مفعول فعولن مفعول فعولن مثل:

زان نفخه که شد مست با تربت آدم ... (مولوی)

۳- مفتعلن مفتعلن مفتعلن فع مثل:

دی سحری برگذری گفت مرا یار ... (مولوی)

۴- مفتعلن فع لن مفتعلن فع لن مثل:

باز چون دلاکان نیشتری داری ... (شهاب ترشیزی)

گوش آشنا به وزن حتی گوش مردم عادی، به راحتی احساس می‌کند که هیچ شباهتی میان آن وزن ده هجایی و یکی از این چهار وزن نیست و لذا هیچ یک از این اوزان اصل آن وزن ده هجایی نمی‌تواند باشد.

رابعا "تقطیع بعضی از اشعارش هجایی که تمام هجاهای آنها بلند است - چنانکه بعد خواهد آمد - به یکی از این دو صورت ممکن است باشد: مفعولن مفعولن یا فع لن، فع لن، یعنی مکث بعد از هجای سوم یا بعد از هجای دوم و چهارم، به عبارت دیگر این گونه اشعارش هجایی به یکی از این دو وزن متفاوت فوق می‌تواند باشد و این ویژگی در اوزان کمی دیده نمی‌شود و مختص این گونه اوزان است^{۱۴}، پس با توجه به دلایلی که گذشت، این گونه اوزان رابطه‌ای با وزنهای کمی ندارند و اوزان خاصی هستند با ویژگیهای خود، و نظر الول ساتن و دیگران در این مورد با واقعیت مطابقت ندارد.

حقیقت این است که الولاتن در پیدا کردن اصل وزن شعر رودکی به محدودیت قاعده ابدال در شعر فارسی توجه نداشته و احتمالاً " تحت تأثیر قاعده ابدال در وزن شعر یونان و روم قرار گرفته است ، زیرا در شعر کلاسیک یونان و روم که وزن کمی دارد گاه وزنی که از تکرار پایه فعل spondee [پایه‌ای با دو هجای بلند] ترکیب یافته باشد دیده می‌شود.^{۱۵} از طرفی بعضی از دستوریان رومی و همه عروضیان جدید فرنگی معتقدند که وزنی که دوازده هجای بلند دارد در اصل از تکرار — ن — ن (فاعل) ترکیب شده که پایه پنجم آن (فعل) — بوده است.^{۱۶} به هر حال گرچه در عروض یونان و روم چنین ابدالی گاه در تمام یک مصرع یا یک شعر دیده می‌شود اما در اوزان شعر فارسی عملاً " این ابدال به این صورت وجود ندارد ، لذا اوزانی که تمام هجاهای آنها بلند است رابطه‌ای بامساله ابدال ندارند و خود اوزان مستقلی هستند ، در عروض عرب نیز گرچه اشعاری که بر وزن هشت و شش هجای بلند باشد هست اما (چنانکه بعد اشاره خواهیم کرد) در اشعاری که بر این اوزان سروده شده موارد زیادی هست که تمام هجاهای مصرعها بلند نیست بلکه دو هجای کوتاه در برابر یک هجای بلند قرار دارد ، به بیان دیگر این چنین اوزانی در عروض عرب نیز مانند عروض یونان و روم — و برخلاف عروض فارسی — کمی است .

خوب اگر در شعر فارسی این گونه اوزان که از تعدادی هجای بلند درست می‌شوند وزن کمی ندارند و به علت عدم تأثیر ترکیه کلمه در آنها ، وزن آنها ضربی نیز نمی‌تواند باشد و از طرفی گرچه در این اوزان تعداد هجاهای هر مصرع یک شعر مساوی است اما وزن هجایی یا عددی هم ندارند (زیرا در اوزان هجایی یا عددی اگر هجاها کوتاه یا بلند باشد فرق نمی‌کند و حال آنکه هجاهای این اوزان همه بلند است) پس در این صورت این اوزان چگونه اوزانی هستند ؟ این پرسشی است که کسی پاسخی برای آن نیافته بود تا اینکه چندی پیش نگارنده برای پی‌بردن به چگونگی و واقعیت این اوزان به بررسی آنها پرداخت . سرانجام پس از مدتها مطالعه و تحقیق به این نتیجه رسید که این اوزان شعر فارسی با دیگر اوزان فرق دارند و دارای ضوابطی خاص خود هستند ناچار پژوهش را در این امر ادامه داد تا اینکه پس از مطالعه در اوزان ایقاعی دریافت که اینها ایقاعی می‌باشند ، برای روشن شدن مطلب ابتدا باید با وزن ایقاعی آشنا شد .

فارابی در الموسیقی الکبیر ، ایقاع را چنین تعریف می‌کند : " ان الایقاع هوالنغم فی ازمنه محدوده المقادیر والنسب " ۱۷ .

ابوعلی سینا در تعریف ایقاع می‌گوید : " ایقاع سنجش زمان است به وسیله نقره‌ها [نقره یا ضربه ، زدن مضراب به سیم‌ساز است] اگر این نقره‌ها نغمه موسیقی را ایجاد کند در این صورت وزن را وزن موسیقایی نامند و اگر نقره‌ها معرف تعداد و چگونگی هجاهای

کلمات باشند وزن شعری به وجود می‌آید "۱۸".

دکتر مهدی فروغ درباره ایقاع چنین توضیح می‌دهد: "هرگاه ضربه‌های متوالی کاملاً یکسان و یکنواخت به جسمی وارد آوریم به قسمی که زمان بین ضربه‌ها کاملاً مساوی باشد، چون به دقت به آن گوش دهیم این تمایل را در خود احساس می‌کنیم که ضربه‌ها را به دوره‌هایی تقسیم کنیم به این معنی که آنها را دوتا دوتا یا سه تا سه تا یا چهارتا چهارتا در ذهن خود منظم سازیم در هر یک از این موارد، ایقاع یا ضرب به وجود می‌آید که با وزن شعر قابل مقایسه است" ۱۹.

معمولترین مثالی که برای ایقاع می‌آورند عبارتست از هشت‌نقره (هرنقره برابر سبب خفیف یا هجای بلند است) متوالی که زمان میان نقره‌ها مساویست، به این صورت: تن تن تن تن تن تن تن تن^{۲۰} و این دقیقاً همان وزنی است که عروضیان ما آن را متدارک مقطوع می‌نامند یعنی:

تا کی ما را در غم داری تا کی بر ما آری خواری^{۲۱}
(المعجم)

بر وزن: فعل لن فعل لن فعل لن فعل لن.

یا: تن تن تن تن تن تن تن تن.

آنچه دکتر فروغ در مورد امکان تقسیم نقره‌های متوالی که زمان میان آنها مساویست می‌گوید در مورد وزن این شعر نیز صدق می‌کند، چه هجاهای آن را می‌توان "دوتا دوتا" یا "سه تا سه تا" یا "چهارتا چهارتا" در ذهن خود منظم سازیم، همچنانکه شمس قیس وزن آن را به صورت چهارتا فعل لن (= تن تن) دانسته و مسعود فرزاد به صورت دوتا مفعولاتن (= تن تن تن تن) ۲۲

می‌بینیم که وزن این شعر - و دیگر اوزان مرکب از هجای بلند دقیقاً "باتعریف ایقاع" مطابقت دارد، البته این در صورتی است که زمان میان نقره‌ها یا هجاها مساوی باشد، و اگر زمان میان نقره‌ها مساوی نباشد یعنی نقره‌ها یا هجاها را به وسیله مکث به دوره‌ها (پایه‌ها = ارکان) دوهجایی یا سه هجایی... تقسیم کنیم وزن تغییر می‌کند، درحقیقت این عامل زمان میان نقره‌ها یا هجاها وجه تمایز وزن ایقاعی و وزن کمی است زیرا در شعری که وزن کمی دارد اگر بعد از هجایی یا هجاهایی مکث کنیم یعنی فاصله زمانی ایجاد کنیم، وزن عوض نمی‌شود، فی‌المثل در شعر:

یکی مرغ بر کوه بنشست و خاست

بر آن که چه افزود وزان که چه کاست

اگر بعد از کلمه "یکی" یا "مرغ" یا... مکث کنیم در وزن تغییری حاصل نمی‌شود

اما در وزن ایقاعی مساوی نبودن زمان میان نقره‌ها باعث تغییر وزن می‌شود، به همین دلیل فارابی اوزان ایقاعی را به موصل و متفاضل تقسیم می‌کند. در موصل زمان میان تک تک نقره‌ها (هجاها) مساوی است اما در متفاضل نقره‌ها دوتا دوتا یا سه‌تا سه‌تا یا بیشتر کنار هم قرار می‌گیرند و زمان هر دو یا سه یا ... نقره مساوی است^{۲۳} (به اندازه یک یا دو یا سه نقره).

خوارزمی در مفاتیح‌العلوم تعریف فارابی را نقل می‌کند و خلاصه نظر او را چنین آورده:

۱- "هزج وزنی است که نقره‌های آن یکی یکی به توالی ایجاد می‌شود و رسم آن چنین است: تن تن تن تن تن تن تن تن".

(این اوزان در کتاب الادوار فی الموسیقی صفی‌الدین ارموی نیز آمده است)^{۲۴}.

۲- رمل خفیف: وزنی است که نقره‌های آن دو به دو با حالت خفیف متوالی ایجاد می‌شود و رسم آن چنین است: تن تن، تن تن، تن تن، تن تن.

۳- خفیف ثقیل اول: این وزن سه نقره متوالی است که از نقره‌های ثقیل اول سبکتر است و رسم آن چنین است: تن تن تن، تن تن تن^{۲۵}
وزن ایقاعی موصل و متفاضل:

در شعر فارسی هم وزن ایقاعی موصل به کار رفته و هم وزن ایقاعی متفاضل:

۱- شعر در وزن ایقاعی موصل که زمان میان تک تک هجاها مساویست (این زمان کوتاه است حتی کوتاه‌تر از زمان ادای یک هجا) مثل این شعر مولوی*:

چون دل جاننا بنشین بنشین چون جان بیجا بنشین بنشین

(دیوان شمس تبریزی)

در اشعاری که وزن ایقاعی موصل دارند چون فاصله زمانی میان هجاها مساوی است لذا کلمات شعر ممکن است یک‌هجایی یا چند هجایی باشد مثل بیت فوق یا این بیت مولوی:

افلاطونی جالینوسی بشکن صفرا بنشین بنشین

شعر فوق را چون در وزن ایقاعی موصل است هم به صورت فع لن فع لن فع لن فع لن می‌توان تقطیع کرد هم به صورت مفعولاتن مفعولاتن.

۲- شعر در وزن ایقاعی متفاضل: که هجاها به دورها (پایه‌ها)ی دوتایی، سه تایی تقسیم می‌شوند شاعران ما برای مشخص کردن این گونه تقسیم هجاها (دورها یا ارکان) و به عبارت دیگر برای نشان دادن فاصله زمانی میان هر چند هجا به ناچار از عامل مکث

در شعر استفاده کرده‌اند ، مثلاً " اگر می‌خواسته‌اند هجاهای وزن شعر به صورت سه تاسه تا جدا شود ، کلمات شعر را سه هجایی آورده‌اند تا بعد از هر کلمه بتوان مکث کرد یا کلمات را طوری آورده‌اند که پس از هر سه هجا ، مکث عادی باشد ، فی‌المثل این شعر مولوی :

افتادم افتادم در آبی افتادم

گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم
بر وزن چهار تا مفعولن (تن تن تن = ---) است زیرا بعد از هر سه هجا می‌توان مکث کرد (کلمات سه هجایی یا بعد از هر سه هجا مکث عادیست) و نمی‌توانیم بعد از دو هجا مکث کنیم چه درین صورت ناچاریم درون کلمه مکث کنیم و این غیرعادیست یعنی به صورت افتا + دم یا اف + تادم .

برای پی بردن به ایقاع متفاضل خوبست به بررسی دو بیت زیر که هریک شش‌هجای بلند دارد بپردازیم :

۱- اشکی سوزان دارم چشمی گریان دارم

(سیمین بهبهانی)

۲- من دردم بی‌ساحل تو رنجست بی‌حاصل

(اخوان ثالث)*

در بیت اول بعد از سه هجا نمی‌توان مکث کرد و اگر مکث کنیم غیرعادیست (زیرا مکث در میان کلمه غیرعادیست) اما در بیت دوم برعکس بعد از هر سه هجا مکث طبیعی است ، لذا فقط شعر دوم بر وزن مفعولن مفعولن است ، ناگفته نماند که در اشعاری که بر وزن ایقاعی متفاضل سروده شده است نیز می‌توان بعد از هر هجا به دلخواه مکث کرد اما این مکث طبیعی نیست و از شعر بر نمی‌آید ، فی‌المثل شعر اخیر را می‌توان به صورت زیر خواند :

من در + دم بی + حاصل ، اما این مکثها غیرطبیعی و نادرست است ، بیت :

جانا در دل کردم کز مهرت برگردم

را که شمس قیس و دکتر خانلری به صورت سه‌تا فعلن تقطیع کرده‌اند و مسعودفرزاد به صورت دوتا مفعولن^{۲۷} ، با توجه به هجاهای کلمات ، مصرع اول آن به صورت سه‌تافعلن است و مصرع دوم به صورت دوتا مفعولن و اگر جز این تقطیع کنیم به ناچار محل مکث غیرطبیعی خواهد بود ،

به هر حال در شعر فارسی ظاهراً " در عمل تنها وزن شش هجایی است که هم به صورت

* - اخوان ثالث ، مهدی : زمستان ، ۱۳۴۸ ، انتشارات مروارید ، ص ۱۲۷ .

موصل به کار رفته و هم به صورت متفاضل . البته اوزان دیگر هم می‌تواند به هر دو صورت به کار رود اما به کار گرفته نشده است ، فی‌المثل چنانکه گفتیم شعر ۱۲ هجایی : " افتادم افتادم در آبی افتادم " وزن ایقاعی متفاضل دارد که به صورت چهارتا مفعولن تقطیع می‌شود اما وزن ایقاعی موصل ۱۲ هجایی نیز می‌توانستیم داشته باشیم مثل این مصرع :
 " تا کی ای جان ما را در غم داری برگو "

ولی عملاً " این وزن موصل به کار نرفته است .

(ضمناً " در عمل تقسیم هجاها ، در اشعاری که وزن متفاضل دارند به صورت سه‌تا سه‌تاست) .

به این ترتیب می‌بینیم که اوزان مورد نظر ما ایقاعی است . در اوزان ایقاعی - چنانکه گفتیم - 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 یک هجایی یا دو هجایی یا سه هجایی بودن دورها (پایه‌ها) مربوط به زمان میان هجاها است و چنانکه قبلاً " گفتیم دو یا سه هجایی بودن پایه‌ها برخلاف نظر خانلری ابدال رابطه‌ای با تکیه کلمات شعر ندارد ،

در اینجا برای روشن‌تر شدن مطلب به اوزان مرکب از هجاهای بلند در شعر عرب نیز اشاره می‌کنیم ، و سپس اوزان ایقاعی شعر فارسی را برمی‌شمیریم .
 قبلاً " گفتیم که در عروض عرب وزن ایقاعی وجود ندارد ، البته این بدان معنایست که در شعر عرب اشعاری که تنها از هجای بلند تشکیل شده باشد به کار نرفته است ، زیرا در عروض عرب در دو وزن هشت و شش هجایی یعنی بحر متدارک ، اشعاری هست که همه هجاهای آنها بلند است این گونه اشعار نه تنها پس از اخفش - که مبدع بحر متدارک است ^{۲۸} - سروده شده بلکه پیش از او نیز به اشعاری و سخنانی که چنین ویژگی را دارند بر می‌خوریم فی‌المثل سخنی از پیامبر اکرم (ص) نقل می‌کنند که در همین وزن است .
 این سخن پیامبر خطاب به ابوهریره است که هر روز به دیدار پیامبر می‌رفت ، پیامبر به وی فرمود : " زنی غبا تزدد حبا " ، چنانکه می‌بینیم این سخن هشت هجای بلند دارد و در بحر متدارک مشتمل مقطوع است .

دریواقیت‌العلوم نیز آمده است که امیرالمؤمنین علی (ع) آواز ناقوس شنید ، یاران خویش را گفت : شما دانید که این ناقوس چه می‌گوید ؟ گفتند : تو بهتر دانی ، گفت : می‌گوید :

یا بن‌الدنیا جمعا " جمعا "	ان‌الدنیا قد عزلنا
واستغوتنا واشهوتنا	یا بن‌الدنیا مهلا مهلا "

لسانندری ما فرطنا" ما من یوم یمضی عنا

الامضی مناقرنا (۲۹)

این شعر نیز دقیقاً "بر همان وزنی است که اخفش آورده ، هجاهای این ابیات و دیگر اشعاری که برین وزن سروده شده است ، همه بلند است . منتها در ادب عرب به اشعاری هم برمی‌خوریم در همین دو وزن متدارک که در بعضی از مصراعهای آنها دو هجای کوتاه معادل یک هجای بلند قرار گرفته یعنی: فعلن (ن ن -) معادل فعلن (-) است به عبارت دیگر ، شاعر در وزن متدارک عرب می‌تواند به جای هر دو هجای کوتاه متوالی یک هجای بلند بیاورد چنانکه در بیت زیر می‌بینیم :

النیل العذب هو الکوشر والجنه شاطئه الاخر^{۳۰}

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

که در سه مورد فعلن آمده و در پنج مورد فعلن ، آوردن هجای بلند به جای دو هجای کوتاه الزامی نیست و هر گاه شاعر بخواهد یا ضرورت ایجاب کند امکان دارد همان دو هجای کوتاه را بیاورد ، و این نکته‌ای است که همه عروضیان عرب به آن اشاره کرده‌اند^{۳۱} این عامل تنها مسأله مورد اختلاف بحر متدارک عربی و اوزان مورد بحث ما در شعر فارسی است ، چه وجود این اختیار در عروض عرب نمایانگر این است که بحر متدارک عرب ، وزن کمی دارد نه ایقاعی .

تعداد اوزان ایقاعی :

اوزان ایقاعی عروض فارسی دست کم یازده تا است که در هر یک از آنها بیت یا اشعاری سروده شده است . البته از لحاظ نظری تعداد این اوزان بیشتر از این است اما عملاً از همه اوزان استفاده نشده است ، مثل اوزان ۱۳ و ۱۵ و ... هجایی . به علاوه بجز اشعار شش هجایی که هم به صورت موصل به کار رفته و هم متفاضل در بقیه اشعار مثلاً " هفت ، هشت و ... هجایی یا صورت موصل به کار رفته یا متفاضل و حال آنکه می‌توانست به هر دو صورت باشد ،

قدیمترین وزن ایقاعی همان بیت رودکی است که شمس قیس آن را جزو اشعار ثقیل قدیم آورده (این شعر در ترجمان البلاغه از رودکی دانسته شده) شمس قیس جز این وزن ، دو وزن هشت و شش هجایی به نام متدارک ذکر کرده است . مولوی نیز که معاصر شمس قیس است دو غزل در متدارک مشمن مقطوع سروده ، چنانکه گفتیم گرچه در عروض عرب نیز این دو وزن اخیر آمده اما اوزان ایقاعی شعر فارسی نمی‌تواند در رابطه با این دو وزن مأخوذ

از عروض عرب باشد زیرا اولاً " این اوزان در شعر فارسی ایقاعی است و حال آن که در عروض عرب - چنانکه گفتیم کمی است ، ثانیاً " در شعر فارسی یازده وزن ازین نوع هست و حال آن که در عروض عرب بیش از این دو وزن وجود ندارد به علاوه نخستین شعر فارسی در این گونه اوزان ، یازده هجایی است و اگر قرار بر تقلید می بود می باید ابتدا اشعار هشت و شش هجایی سروده شود (شاعران ما جز معاصران در وزن ایقاعی شش هجایی هرگز شعری نسروده اند) . ثالثاً " این گونه اوزان در اشعار عامیانه فارسی نیز دیده می شود و حال آنکه اوزان شعر عامیانه فارسی در رابطه با قواعد عروض نبوده است ، با این همه عروضیان ما این اوزان را در چهار چوبه بحور عروض کمی گنجانده اند ، چنانکه شمس قیس دو وزن هشت و شش هجایی را در متدارک مقطوع دانسته است و شعر رودکی را جزو بحر رمل شمرده ، اما خواجه نصیر می گوید که در بحر رجز یا رمل یا هزج یا رکض می تواند باشد ۳۲ ، و در جای دیگر همه این گونه اوزان را در بحر هزج می داند و می گوید " این را خاصیتی باشد و آن این است که از دوازده سبب خفیف (هجای بلند) مصراع می آید . . . و اگر یک سبب از وی افکنی وزنی دیگر شود هم از اوزان این بحر تا آنگاه که پنج سبب بماند " ۳۳ .

با این ترتیب خواجه نصیر طولانی ترین این اوزان را دوازده هجایی و کوتاه ترین آنها را پنج هجایی می داند و برای یکی دو مورد هم مثال آورده است ، به هر حال عروضیان ما چون در نیافته بودند که این اوزان ایقاعی هستند و می پنداشتند که وزن کمی دارند آنها را در بحور عروض کمی گنجانده اند ، از این یازده وزن عملاً " شش تا ایقاعی موصل است و چهار تا ایقاعی متفاضل و یکی (شش هجایی) هم به صورت موصل به کار رفته و هم به صورت متفاضل ، اینک یازده وزن ایقاعی :

۱- وزن ۱۴ هجایی که موصل است :

این محمل با خود دارد ، خورشیدی در خون غلطان ،
زخمش را مرهم زبید ، دردش را درمان باید* .

۲- وزن ۱۲ هجایی که متفاضل است و ارکان آن چهار بار مفعولن است :

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری

وقت آمد بازآیی از خاکم برداری

بر خاکم افتاده ، در راهت از خواری

تا کی تو رحم آری از خاکم برداری ؟

از زخمی هر لحظه، چندم جا آزاری

یا رحمی بر عالم یا زخمی بس کاری...

(مشتاق اصفهانی) *

افتادم افتادم در آبی افتادم

گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم

بردفنی برنی نی یک لحظه بیکارم

برخمنی برمی نی پیوسته بنیادم...

(دیوان شمس)

۳- وزن ۱۱ هجایی که متفاضل است و مثال آن همان بیت رودکی است بروزن

مفعولن مفعولن مفعولن فعلن

۴- وزن ده هجایی که متفاضل است و بروزن مفعولن مفعولن مفعولن فعل :

دید آنجا گر مهیا از جادویی

جادویی، مهرویی، مشکین مویی

(نیرسینا) ۱۳

۵- وزن ۹ هجایی که متفاضل است و ارکان آن سه بار مفعولن است :

با چشمم دنیا را می بینم

اینجا را آنجا را می بینم

(کیانوش) ۳۴

شعر فوق از اشعاری است که کیانوش برای کودکان سروده است، شعر زیر نیز در این

وزن سروده شده است :

من عشقی جان فرسا می خواهم

دریایی طوفانزا می خواهم

(نواب صفا) ۱۳

۶- وزن هشت هجایی که موصل است، مولوی دو غزل در این وزن سروده است :

ای جان ای جان فی سترالله

اشتر می ران فی سترالله

جام آتش درکش درکش

پیش سلطان فی سترالله

* * *

چون دل جانا بنشین بنشین
 چون جان بی‌جا بنشین بنشین
 بلکاداکا کم کن یغما
 ای خوش سیمایا بنشین بنشین
 عمری گشتی همچون گشتی
 اندر دریا بنشین بنشین

* * *

اشعار دیگر در این وزن:
 من می‌ریزم اشک حسرت
 از چشمانم روی دامن
 (رستارنژاد) ۱۳

* * *

یاری کز من دوری جوید
 عشقش زی من تا کی پوید
 (معیارالاشعار)

* * *

هر دم پیش‌ت دارم زاری
 کز غم تا کی زاری‌داری
 (عروض سیفی)*

* * *

در این وزن اشعار خاص کودکان نیز سروده شده:
 حالا از یک تا صد بشمار
 از یک تا صد بر هم بگذار
 (کیانوش) ۳۴

و دیگر اشعار

۷- وزن هفت هجایی که موصل است، در این وزن بیشتر اشعار خاص کودکان سروده شده:
 رفتم لب رودخونه
 دیدم بلبل می‌خونه... ۳۵

در شعر فوق که عامیانه و خاص کودکان است اشباع کسره وجود دارد همچنین اشباع فتحه غیر پایانی که خلاف اختیارات شاعری عروض رسمی است، اما در شعر عامیانه اختیاری پرکاربرد است*:

یک گل ده گل صدها گل اینجا آنجا هر جا گل
(کیانوش) ۳۴

اشعار عامیانه دیگر نیز در این وزن سروده شده:

اللهم انی جعفر شده جنی ۳۵
شعر:

"آنی اونی ربنا آلا مالا کالاجی"
که در بازیهای کودکان خوانده می شود و اصل آن ظاهرا "روسی باید باشد" ۳۶، در این وزن است، گرچه در کتاب هفته آن را به صورت مصرعهای دوهجایی آورده اند.
۸- وزن شش هجایی که هم به صورت موصل و هم به صورت متفاضل به کار رفته است:
الف: متفاضل که بر وزن پایه دو بار مفعولن است:

من دردم بی ساحل تو رنجت بی حاصل ...
(مهدی اخوان ثالث)**

ای دلبر دل شد خوش

جان هم شد زو خوشتر
(معیارالاشعار)

باد آمد باد آمد

از دریا ابـر آورد
(کیانوش) ۳۴

ب: موصل:

تا کی همچون دریا سازد طوفان برپا ...
(بیژن ترقی) ۳۴

اشکی سوزان دارم چشمی گریان دارم
(سیمین بهبهانی)

شمس قیس رازی نیز بیتی برای این وزن آورده ولی چنانکه قبلا "گفتیم در مصرع دوم

* - رک: بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، ص ۷۷.

** - اخوان ثالث، مهدی: زمستان.

محل درست مکث را رعایت نکرده است لذا مصرع دوم وزن متفاضل دارد :

جانا در دل کـــردم کز مهرت بر گـــردم
فع لن فع لن فع لن مفعولن مفعولن

البته شمس قیس مصرع دوم را نیز مثل مصرع اول تقطیع کرده ولی پیدا است که در آن صورت محل مکث در درون کلمه و غیرطبیعی است .

۹- وزن پنج هجایی که موصل است :

تو چون خورشیدی بر من تابیدی
(جنتی عطایی) ۱۳

مادر موهاییت خرمها خوبی
(کیانوش) ۳۴

مادر می آید . بر من می خندد
(کیانوش) ۳۴

در اشعار عامیانه خاص کودکان از این وزن استفاده شده است . مثلاً " در یکی از افسانه های کودکان مصرع هایی چنین وجود دارد :

عـــلّاف ارزن ده ارزن تو تو ده ۳۷

۱۰- وزن چهار هجایی که کاربردش کم است و بیشتر در اشعار خاص کودکان است :

چـــاری چنبر مشک و عنبر
تـــازی تـــوزی حقـــا روزی ۳۸

* * *

ا ب ر ت ا ر ی ک آن ب ا ل ا ه ا

(کیانوش)

۱۱- علاوه بر این اوزان وزن ۳ هجایی نیز به ندرت در اشعار خاص کودکان به کار رفته و موصل است :

پیدا نیست اینجا نیست ...

(کیانوش) ۳۴

این شعر کودکان ، سروده کیانوش ، نیز به صورت سه هجایی آمده است :

گندم زار

تو بسیار

زیبایی ۳۴

شعر " آنی اونی ربانا " را هم اگر به صورتی که در کتاب هفته است تقطیع کنیم شامل

دو مصرع دو هجایی و یک سه هجایی می‌شود. با این ترتیب در شعر فارسی یازده وزن ایقاعی به‌کار رفته است، البته چنانکه گفتیم تعداد این اوزان بالقوه خیلی بیشتر از اینهاست ولی چون این اوزان برای شاعران ما تقریباً "ناشناخته مانده است به آنها اقبالی‌چندان نکرده‌اند، ولذا کمتر در پی استفاده از اوزان تازه ایقاعی بوده‌اند، ناگفته نماند که گهگاه سرایندگان نوحه‌ها یا ترانه‌ها به ویژه در اشعار کودکان اوزان تازه ایقاعی ابداع می‌کنند و ابیاتی در این اوزان می‌سرایند فی‌المثل اخیراً "در شعری وزن ایقاعی جدید مفعولن مفعولن مفعولاتن مفعولن که سیزده هجایی و متفاضل است به کار رفته است^{۳۹}.

به هر حال اوزان ایقاعی با ویژگیها و موسیقی خاص خود از دیگر اوزان مستثنی هستند و وجود اینها برغنای اوزان شعر فارسی می‌افزاید و شاعران اگر با این اوزان و ویژگیهای آنها آشنا بشوند در خواهند یافت که برای بعضی مضامین این اوزان از اوزان کمی مناسبتر هستند به ویژه در سرودن ترانه‌ها و سرودها و نوحه‌ها و اشعار کودکان، به علاوه استفاده از اوزان ایقاعی تنوعی به اوزان شعر فارسی می‌بخشد.

منابع

- ۱- شمس‌الدین محمد بن قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح مدرس رضوی، ۱۳۳۸، ص ۴۳.
- ۲- خواجه نصیرالدین طوسی: معیارالاشعار، چاپ سنگی، ۱۳۲۰، ص ۲۴.
- ۳- وحیدیان کامیار، تقی: بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، ۱۳۵۷، انتشارات آگاه.
- ۴- ناتل خانلری، پرویز: وزن شعر فارسی، ۱۳۳۷، ص ۷۸، ص ۷۹.
- ۵- فرزاد مسعود: مجموعه اوزان شعری فارسی، مجله خرد و کوشش، دفتر چهارم، ۱۳۴۹.
- ۶- وزن شعر فارسی، ص ۱۳.
- ۷- وحیدیان کامیار، تقی: "تکیه و وزن شعر فارسی" مجله راهنمای کتاب، سال شانزدهم تیر، شهریور، ۱۳۵۲.
8. Shapiro, Karl, Beum, Robert: A prosody Hand book, 1956, p. 54.
9. Elwell sutton, L.P: The Presian metres ,1976,p.110.
- ۱۰- المعجم، ص ۱۲۰.
- ۱۱- این بررسی توسط چند تن از دانشجویان رشته فارسی دانشگاه شهید چمران به عمل آمده است.
- ۱۲- نجفی، ابوالحسن: "در باره طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی" مجله آشنایی با دانش، فروردین ۱۳۵۹، ص ۶۲۰.
- ۱۳- بدیعی، نادره: تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، ۱۳۵۴، انتشارات شباهنگ.
- ۱۴- می‌دانیم که اشعار کمی را اگر با ارکان مختلف تقطیع کنیم فرق نمی‌کند فی‌المثل "توانا بود هر که دانا بود" را هم می‌توان بر وزن فعولن فعولن فعل (یعنی سه هجا سه هجا) تقطیع کرد و هم بر وزن مفاعیل مستفعلن فاعلن (چهار هجا چهار هجا) و غیره تقطیع کرد البته تقطیع اول به سبب منظم بودن ترجیح دارد. اما دو وزن متفاوت نیست، بلکه

- هر دو یک وزن هستند زیرا تعداد و نظم میان هجاها در دو تقطیع یکسان است .
15. Preminger, Alex: Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1965, P. 808 (Spondee زیرعنوان)
16. Encyclopedia, P. 892 (Versus. Spondaicus زیرعنوان)
- ۱۷- ابونصر محمد بن محمد فارابی: الموسیقی الکبیر، ۱۹۶۷، قاهره ص ۴۳۶ .
(ایقاع چگونگی جابه جا شدن صداها در زمانهای محدود و نسبتهای معین است)
رک: مفاتیح العلوم ترجمه فارسی .
- ۱۸- شعبانی، عزیز: تاریخ موسیقی ایران، جلد سوم (سه جلد در یک مجلد)،
(۱۳۵۱، ص ۱۷)
- ۱۹- فروغ، مهدی: نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر، ۱۳۵۴،
انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ص ۲۹ .
- ۲۰- ابو عبدالله محمد بن احمد کاتب خوارزمی: مفاتیح العلوم (ترجمه حسین
خدیوجم)، ۱۳۴۷، ص ۲۳۳، ص ۲۳۲ .
- ۲۱- المعجم، ص ۱۸۰ .
- ۲۲- مجموعه اوزان شعری فارسی "
- ۲۳- الموسیقی الکبیر ۴۴۹-۴۶۱
- ۲۴- به نقل از تاریخ موسیقی ایران نوشته شعبانی (متأسفانه کتاب الادوار الموسیقی
در اختیار نبود) .
- ۲۵- مفاتیح العلوم، ص ۲۳۱ .
- ۲۶- وزن شعر فارسی، ص ۸۷، ص ۷۹ .
- ۲۷- "مجموعه اوزان شعری فارسی"
- ۲۸- الطیب، عبدالله، المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، الجزء الاول، ۱۹۷۰،
بیروت، ص ۸۰ .
- ۲۹- یواقیت العلوم به تصحیح دانش پژوه، ص ۱۷۱ .
(ممدوح حقی می نویسد این وزن قطر المیزاب یاقق الناقوس نامیده می شود. رک:
العروض الواضح، ۱۹۷۰، بیروت) .
- ۳۰- حسیب غالب، ادب صعبی: بیان العرب الجدید، ۱۹۷۲، ص ۲۷۶ .
- ۳۱- همان کتاب، ص ۲۷۷ . همچنین عروض الواضح، نوشته دکتر ممدوح حقی،
بیروت، ۱۹۷۰، ص ۷۸ .

- ۳۲- معیار الاشعار ، ص ۲۴ .
- ۳۳- معیار الاشعار ، ص ۱۰۰ .
- ۳۴- کیانوش ، محمود : نوک طلای نقره بال ، ۱۳۵۶ .
- ۳۵- هدایت ، صادق : نوشته‌های پراکنده ، ۱۳۴۴ ، تهران .
- ۳۶- کتاب هفته ، شماره (۲) .
- ۳۷- بررسی شعر عامیانه ، ص ۱۸۵ .
- ۳۸- نوشته‌های پراکنده .
- ۳۹- مثل این مصرع :
- می‌رویم به راه پاک رهبر روح‌الله .
- (دراین مصرع هجای " به " به صورت بلند تلفظ می‌شود) .



بررسی وزن شعر عامیانه فارسی

شعر فارسی بر دو نوع است؛ یکی شعر رسمی یا شعر طبقه تحصیل کرده و دیگر شعر عامیانه که شعر طبقه عوام و بیسواد و شعر کودکان است، اشعار عامیانه از دل شاعرانی گمنام برآمده که هرگز ادعای شاعری نداشته‌اند. بی‌سواد بوده‌اند و از طبقه پائین، اما اشعار ساده‌ای که سروده‌اند ارزنده و دلنشین است. به گفته صادق هدایت: "حس هنرو زیبایی در انحصار طبقات عالی و تربیت شده نیست، نابغه‌های ساده‌ای نیز وجود دارند که در محیط‌های ابتدایی تولد یافته، احساسات خود را بی‌تکلف با تشبیهات ساده به شکل آهنگ‌ها و ترانه‌های عامیانه بیان می‌کنند، گاهی به قدری ماهرانه از عهده این کار برمی‌آیند که اثر آنها جاودانی می‌شود، این نابغه‌های گمنام، مؤلفین ترانه‌های عامیانه هستند (۱)." زیبایی و دلنشینی این اشعار تا حدود زیادی مدیون وزنهای زنده و جذاب و صمیمی آنهاست. چندانکه در بسیاری از ترانه‌ها تنها وزن و قافیه است که اهمیت دارد و گرنه این نوع شعر به قول محمود کیانوش مهمل و بی‌معنی است (۲).

سالم‌هاست که محققان خارجی و ایرانی در باره وزن شعر عامیانه فارسی به بررسی پرداخته و نظریات مختلفی ارائه داده‌اند اما متأسفانه هنوز نوع وزن شعر عامیانه به صورت معیاری باقی مانده است. علت اینست که محققان به جای بررسی و توصیف وزن شعر عامیانه بیشتر به پیشداوری و اظهار نظر پرداخته‌اند. اینک ما نظرات مختلفی که در باره وزن شعر عامیانه ارائه شده مورد بررسی قرار می‌دهیم.

الف - نظریه هجایی: "بنونیست" محقق فرانسوی وزن شعر عامیانه فارسی را هجایی دانسته و در این باره گفته است که "صفت اصلی و مهم این سه نوع وزن که اوستایی، پهلوی و فارسی عامیانه باشد اینست که بر اساس شماره هجاها استوار است و به هیچ روی کمیت هجاها در آنها ملحوظ نیست (۲)." .

پروفسور "میلر" نیز در فلهویات فقط اصول هجایی می‌بیند (۴). صادق هدایت هم، ظاهراً "به تبعیت از نظراین دو محقق، معتقد به هجایی بودن وزن شعر عامیانه فارسی است؛" ساختمان این ترانه‌ها (ترانه‌های عامیانه) اثر تراوش روح ملی و توده عوام است که بدون تکلف و بدون رعایت قواعد شعری و عروضی سروده‌اند و مانند اشعار فارسی

پیش از اسلام از روی سیلاب و آهنگ درست شده " (۵) ملک الشعراء بهار نیز ظاهراً به پیروی ازین محققان خارجی معتقد است که وزن اشعار عامیانه هجایی است (۶). در صورتی که شعر عامیانه فارسی نمی‌تواند هجایی باشد، زیرا:

۱- چنانکه می‌دانیم در شعر هجایی فقط تساوی تعداد هجاهای هر مصرع معتبر است و دیگر کوتاهی و بلندی هجاها نقشی ندارد (۷) در صورتی که در بسیاری از اشعار عامیانه طول مصرعها مساوی نیست و این می‌رساند که شعر عامیانه هجایی نیست مثلاً "در شعر "یکی بود یکی نبود" هر یک از مصرعها هفت هجا دارد اما در همین شعر مصرعهای هشت و نه هجایی هم هست:

پیرزنی که نشسته بود که هشت هجا دارد ،
شتره نمدمالی می‌کرد که نه هجا دارد .

در صورتی که در وزن عروضی با استفاده از بعضی اختیارات شاعری مانند آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه، تعداد هجاهای مصرعها (صرف نظر از کوتاهی و بلندی هجاها) تغییر می‌کند مثلاً "در این شعر رودکی:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب

با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
مصرع دومش از نظر تعداد هجا (صرف نظر از کوتاهی و بلندی) یک هجا بیشتر از مصرع اول دارد ولی کمیت هجاها در هر دو مصرع مساویست. این خصوصیت در رباعیات زیادتر دیده می‌شود چنانکه در رباعی زیر، مصرع اول و مصرع دوم و سوم ۱۱ و مصرع چهارم ۱۳ هجا دارد:

مرغی دیدم نشسته بر باره طوس

در پیش گرفته کله کیک اووس

با کله همی گفت که افسوس افسوس

کو بانگ جرسها و کجا ناله کوس

۲- اگر شعر عامیانه هجایی باشد باید اشعاری که تعداد هجاهایشان مساویست هموزن باشند و حال آنکه چنین نیست مثلاً "هر مصرع اشعار زیر هفت هجا دارد ولی وزن این اشعار متفاوتست:

یک، جم جمک بلک خزون* مادرم سیمین خاتون (که بر وزن فاعلن مفتعلن است) ،

دو؛ هر که دارد خال پا* آن نشان کربلا (که بر وزن فاعلاتن فاعلن است) ،

سه؛ ای شاه کمر بسته* خنجر طلا بسته (که بر وزن مفعول مفاعیلن است) ،

چهار؛ آب چشمه هک شوره* ماهیای توش کوره (که بر وزن فاعلن مفاعیلن است) ،

پنج: دویدم و دویدم* سر کوهی رسیدم (که بر وزن مفاعیلن فعولن است) .
شش: رفتم لب رود خونه* دیدم بلبل میخونه. که تلفظ شمرده آن بر وزن فع لن فع لن
مفعولن است .

به دلیل عروضی بودن وزن شعر عامیانه است که ما می‌توانیم در هفت هجا با
استفاده از کوتاه و بلند کردن هجاها ، شش وزن مختلف یا بیشتر داشته باشیم .
۳- اگر شعر عامیانه هجایی باشد و هجای بلند و کوتاه در آن فرقی نکند ، نباید در
آن از اختیارات شاعری در مورد کوتاهی و بلندی هجاها استفاده شود و حال آنکه می‌شود .
مثلا "به ضرورت وزن گاه ناچار می‌شویم که از کلمه‌ای که صوت (حرف) مشدد دارد یک صوتش
را حذف کنیم تا وزن درست شود :

شیشم شیشه عمـــره	پنجم پنجه شیـــره (۸)
چارم چارپایه داره	سوم سه نهـره آبه
دوم دو زلف یـــاره	یکم یک گل خارـه (۹)

در این شعر به ضرورت وزن تشدید کلمه‌های "سوم" و "دوم" حذف می‌شود .
در مصرع دوم همین شعر ناچاریم هجای اول کلمه پنجم را که معادل یک هجاست
کوتاه تلفظ کنیم تا برابر یک هجای کوتاه بشود و وزن (مفاعیلن فعولن) درست شود .
۴- در شعر عامیانه هر مصرع به تنهایی موزون است و این به دلیل عروضی بودن وزن
تعر عامیانه است زیرا در شعر عروضی یک مصرع به تنهایی دارای نظم و وزن است و شعر
هجایی این ویژگی را ندارد .
اینک چند مصرع از شعر عامیانه :

دیشب که بارون اومد (بر وزن مفاعیلن فعولن) .
سه پن روز است که بوی گل نیومد (بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن) .
دالون دراز ملایقر (بر وزن مفعول مفاعیلن فعولن) .

در صورتی که اگر شعر عامیانه هجایی می‌بود نمی‌بایست یک مصرع شعر به تنهایی
موزون باشد ، چون در شعر هجایی فقط تساوی تعداد هجاها ، بدون در نظر گرفتن کوتاهی
و بلندی آنها است که وزن را می‌سازد نه نظم هجاها و تساوی تعداد هجاها ، لذا وزن شعر
هجایی لااقل در دو مصرع قابل مقایسه است (۱۰) .

ب - نظریهٔ نیمه هجایی و نیمه عروضی

کسانی که با وزن عروضی آشنا هستند وقتی اشعار عامیانه را می‌شنوند نمی‌توانند
بپذیرند که وزن این اشعار هجایی باشد . از جمله پرفسور "مار" در باره وزن شعر عامیانه
فارسی می‌نویسد: "... اما شعر عامیانه امروز ایران را می‌توان شنید . بنده خودم مکرر

شنیده‌ام و در خصوص هجایی محض بودن آن جدا "مردد می‌باشم" (۱۱).
 مهدی اخوان ثالث شاعر بلندپایه نیز معتقد است: "می‌دانیم که اوزان ترانه‌ها با اوزان عروضی متفاوتست و دارای حالتی انگار معلق و بینابین اوزان هجایی و عروضی با خصلت خاص خود ترانه‌ها" (۱۲).

ادیب طوسی نیز معتقد است که وزن شعر عامیانه "... در واقع حدفاصل میان شعر هجایی مطلق و شعر عروضی است" (۱۳).

به‌هر حال نظریه وزن بینابین هجایی و عروضی نیز مردود است و چنین وزنی وجود ندارد زیرا شعر هیچیک از زبانهای مختلف دنیا دارای چنین وزنی نیست (۱۴). "منطقاً" هم چنین وزنی نمی‌تواند وجود داشته باشد. آخر چگونه و تا کجا هجایی است و تا کجا عروضی؟ از چه نظر عروضی و از چه نظر هجایی؟ این سئوالات پاسخ ندارد. به همین دلیل معتقدان این نظر توضیحی در باره نظر خود نداده‌اند، برای اینکه پی ببریم که وزن معلق میان عروضی و هجایی نمی‌توانند وجود داشته باشد این مصرع شعر سعدی: "یکی در بیابان سگی تشنه یافت" را مورد بررسی قرار می‌دهیم. به محض اینکه کوچکترین تغییری در نظم یا بلند و کوتاهی هجاها در این مصرع (و هر شعر دیگر فارسی) بدهیم وزنش به هم می‌خورد و یا عوض می‌شود، مثلاً "اگر فقط به جای اولین هجا که کوتاه است هجای بلند قرار بدهیم وزن شعر مختل می‌شود و به صورتی مانند "مردی در بیابان سگی تشنه یافت" در می‌آید. اگر وزن بینابین وجود داشته باشد باید این مصرع که وزنش عروضی است و فقط تغییری بسیار کوچک پیدا کرده موزون باشد و حال آنکه موزون نیست، مسلم است که تغییرات بیشتر نظم را کاملاً "به نثر بدل می‌کند".

ج - نظریه مبتنی بر محل وقفه و تعداد تکیه:

ادیب طوسی وزن شعر عامیانه را حدفاصل میان هجایی و عروضی می‌داند اما ادیب در مقاله خود چنین نظری نیز داده است که "در خواندن (ترانه‌های عامیانه) وقفه‌ای در اثنای هر مصرع وجود دارد که آن را به دو قسمت می‌کند و محل این وقفه پیوسته در دو مصرع شعر ثابت است" (۱۵) تنهاتعدادتکیه و محل وقفه است که پیوسته مشخص وزن واقع می‌شود و در هر دو مصراع متقابل به یک اندازه و در محل معینی قرار می‌گیرد (۱۶) اما این نظریه نیز درست نیست زیرا اگر چه در خواندن مصرع‌هایی که خیلی کوتاه نیست، اعم از شعر عامیانه و شعر رسمی، اغلب این وقفه بالفعل یا بالقوه هست اما این وقفه به چند دلیل عامل اصلی در وزن نیست:

۱- این وقفه در درون مصرع‌های شعر رسمی نیز بالقوه یا بالفعل هست و حال آنکه

می‌دانیم وقفه در وزن شعر رسمی ادا " نقشی ندارد ، مثلا " در این بیت ؛
توانا بود هر که دانا بود

ز دانش دل پیر برنا بود
وقفه در مصرع اول بعد از هجای پنجم است یا می‌تواند باشد و در مصرع دوم بعد از
هجای ششم .

۲- مصرعهای کوتاه بدون وقفه هستند مثلا " در بیت زیر ؛

سیزده بدر سال دگر
خونه شوور بچه به بغل

یا این دو بیت ؛

به سال هفتاد یه برفی افتاد

به حق این پیر به قد این تیر

۳- وقفه درون مصرع را می‌توان حذف کرد و شعر را بدون وقفه خواند بدون آنکه وزن
شعر کوچکترین تغییری بکند مثلا " در شعر ؛

دیشب که بارون اومد یارم لب بون اومد

گرچه در شمرده خواندن شعر وقفه‌ای بعد از هجای چهارم هست اما می‌توان شعر را
کمی تندتر و بدون وقفه خواند .

۴- برخلاف نظرا دیب طوسی جای وقفه در تمام مصرعهای یک شعر ثابت نیست مثلا "
در شعر ؛

دروازه نگیــن داره قلف عنبرین داره

وقفه در مصرع اول بعد از هجای سوم و در مصرع دوم بعد از هجای اول قرار دارد .

۵- می‌توان جای وقفه را تغییر داد بدون اینکه وزن تغییر کند یا از میان برود مثلا "
در همان شعر "دیشب که بارون اومد" می‌توان وقفه را بعد از هجای دوم یا بعد از هجای
ششم قرار داد .

پس محل وقفه نمی‌تواند نقش اصلی در وزن شعر عامیانه داشته باشد ، در مورد نقش
اصلی نداشتن تعداد تکیه بعدا " صحبت خواهیم کرد ، در اینجا ذکر این نکته لازم می‌نماید
که ادیب طوسی در تکیه‌گذاری اکثر اشعار دچار اشتباه شده است .

د - نظریه کمتی و تکیه‌ای

دکتر خالری معتقد است که " وزن شعر عامیانه از روی قواعدی جز عروض منظوم
می‌گردد " (۱۷) ، همچنین توضیح داده که " وزن ترانه‌های عامیانه که اکنون در تهران و
بسیاری از شهرستانها متداول است نه هجایی و نه عروضی است بلکه بنای وزن آنها دو

اصل است :

اول کمیت هجاها (و این همان مبنای وزن شعر رسمی فارسی است) و دیگر تکیه (۱۸).
در مورد اصل اول کاملاً "حق با ایشان است و این نکته ایست که به نظر دیگران
نرسیده، زیرا گمان می کرده اند که شعر عامیانه را دقیقاً "بر همان مبانی وزن شعر رسمی باید
تقطیع کرد و ارزش مصوتها در شعر عامیانه برابر شعر رسمی است. مثلاً "شعر" دیشب که
بارون اومد" را چنین تقطیع می کرده اند :

ن - - - - - (مستفعِلن مفعولن) در حالی که همان طور که دکتر خانلری تقطیع

کرده و وزن آن چنین است ن - ن - ن - - -

اشکال کار دکتر خانلری اینست که اصل دومی بر مبنای وزن شعر عامیانه افزوده و آن
تکیه است. در صورتی که شعر عامیانه فارسی (مانند شعر رسمی) ابتدا "رابطه ای با تکیه
نمی تواند داشته باشد زیرا چنانکه من در مقاله "تکیه و وزن شعر فارسی" * بحث کرده ام
وزن شعر زبانهای ضربی است که وزن خود آن زبانها ضربی باشد مثل انگلیسی که در آن
امتداد زمانی هجای "تکیه بر" مهم است و هر چه به تعداد هجاهای بی تکیه افزوده شود
هجاهای بی تکیه سریعتر و فشرده تر تلفظ می شود. به عبارت دیگر زمان لازم برای تلفظ
کلمه ای یک هجایی مثل one برابر است با زمان لازم برای تلفظ کلمه دو هجایی "seven" ؛
زیرا هر یک فقط یک تکیه دارند اما در زبان فارسی چنین نیست یعنی هجای بی تکیه به
خاطر هجای تکیه دار فشرده تر تلفظ نمی شود یعنی زمان لازم برای تلفظ کلمه دو هجایی
"سردار" بهیچوجه مساوی زمان لازم برای تلفظ کلمه "دار" نیست، این تفاوت اساسی
میان زبان انگلیسی و فارسی باعث می شوند که تکیه در وزن شعر انگلیسی دارای نقش اساسی
باشد و برعکس در وزن شعر فارسی، اعم از رسمی و عامیانه، دارای کوچکترین تأثیری
نباشد (۱۹).

از طرفی در عمل هم می بینیم که تعداد تکیه در مصرعهای یک شعر عامیانه مساوی
نیست مثلاً "در شعر :

دویدم و دویدم سرگوهی رسیدم .

دوتا خاتونی دیدم یکیش به من آب داد .

مصرع اول دو تکیه دارد و مصرع دوم سه تکیه و مصرع چهارم چهار تکیه .

یا این شعر که مصرع اولش دو تکیه دارد و مصرع دومش چهار تکیه :

گنجشگک الیلی بابای منو تو دیدی ؟ (۲۰)

نه تنها مصرع‌های این اشعار از نظر تعداد تکیه متفاوت هستند بلکه حتی در مصرع‌های دوشعری که دکتر خانلری نقل کرده نیز برخلاف ادعای ایشان، تعداد تکیه‌ها مساوی نیست، مثلاً "مصرع" دیشب که بارون اومد" چنین تکیه‌گذاری شده $\bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}} \quad \bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}} \quad \bar{\text{م}} \quad \bar{\text{د}}$ - یعنی تکیه روی هجاهای ۲ و ۴ و ۶. در صورتی که تکیه باید روی هجاهای ۲ و ۵ و ۷ باشد (زیرا کلمه "بارون" اسم است و بنابر نوشته خود ایشان تکیه‌اش روی هجای آخر است یعنی هجای پنجم، از طرفی تکیه فعل "اومد" نیز روی هجای آخر یعنی هفتم است نه ششم زیرا به قول خود ایشان در ماضی مطلق، صیغه مفرد غایب تکیه روی هجای آخر است (۲۱)، مصرع دوم این شعر "یارم لب بون اومد" نیز برخلاف نظر ایشان چهار تکیه دارد نه سه تکیه زیرا چهار کلمه تکیه‌دار دارد (یار، لب، بون، اومد).

دکتر خانلری شعر "اتل متل توتوله" را نیز سه تکیه‌ای دانسته، مصرع اول و دوم این شعر سه تکیه‌ایست اما مصرع سوم آن پنج تکیه دارد. به این صورت: نه شیرداره نه پستون = $\bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}} \quad \bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}} \quad \bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}} \quad \bar{\text{ن}} \quad \bar{\text{ا}}$ اگر طبق تکیه گذاری دکتر خانلری شعر را بخوانیم کاملاً غیرعادی و غلط می‌شود زیرا "نه... نه" دارای دو تکیه است. نظیر این مصرع، این مثال است: نه زر داره نه سیم. که اگر دو تکیه "نه... نه" را حذف کنیم به این صورت تلفظ می‌شود: نظر داره نسیم (یعنی کسی به نام نسیم نظر دارد). باید دانست که تفاوت دو مثال فقط از نظر تکیه است. (گرچه در حروف با هم اختلاف دارند).

مصرع پنجم این شعر (یه زن کردی بسون) نیز برخلاف نظر ایشان دارای چهار تکیه است زیرا چهار کلمه تکیه‌دار دارد

دلیل دیگری که نظر دکتر خانلری را رد می‌کند اینست که منطقاً "نیز درست نیست که وزن شعر رسمی فارسی تنها بر مبنای کمیت باشد اما وزن شعر عامیانه فارسی هم بر مبنای کمیت و هم بر مبنای تکیه، به عبارت دیگر سرودن شعر عامیانه با دو مشکل روبرو باشد: یکی مشکل کمیت و دوم مشکل رعایت تعداد تکیه. در حالی که مردم عامی در هم‌زمینه‌ها ساده‌گرا هستند و در تمام جهان هنر مردم عامی از هنر رسمی ساده‌تر است و بسیاری از ضوابطی که در هنر مردم با سواد هست در هنر مردم عامی نیست. چندانکه قافیه شعر عامیانه فارسی نیز تابع قواعد دقیق و مدون قافیه شعر رسمی نیست و مردم عامی با آسانگیری مثلاً "گرگ را با مُرد قافیه می‌سازند؛

ما بچه‌های گرگیم از سرمائی بمردیم (۲۲)

با این ترتیب وزن شعر عامیانه فارسی بر مبنای تکیه هم نمی‌تواند باشد به عبارت

دیگر همهء محققان اعم از خارجی و ایرانی در باره تعیین نوع وزن شعر عامیانه فارسی به خطارفته‌اند زیرا بر خلاف نظر آنان وزن شعر عامیانه فارسی همانند وزن شعر رسمی فارسی عروضی است و بر مبنای کمیت، منتها وزن شعر عامیانه فارسی گرچه عروضی است اما ویژگی‌هایی خاص خود دارد که محققان این ویژگی‌ها را دریافته‌اند، بحث در باره وزن و ویژگی‌ها و تعداد آن در شعر عامیانه مفصل است. رجوع فرمایید به کتاب بررسی وزن شعر عامیانه فارسی نوشته تقی وحیدیان کامیار، انتشارات آگاه - ۱۳۵۷.

منابع

- ۱- هدایت، صادق؛ نوشته‌های پراکنده، ۱۳۴۴، تهران، ص ۳۰۵.
- ۲- کیانوش، محمود؛ شعر کودک در ایران، ۱۳۳۵، تهران، ص ۱۶.
- ۳- ناتل خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۷، ص ۳۰.
- ۴- همان کتاب، ص ۴۹.
- ۵- نوشته‌های پراکنده، ص ۲۴۴.
- ۶- بهار، محمدتقی؛ بهار و ادب فارسی تهران، ۱۳۵۱، ص ۱۰۰، ۲۰۲، ۱۲۰، ۱۲۲.
7. Hartman, R.R.K and Stork, F.C: Dictionary of language and linguistics, 1973, Britain.
- ۸- این شعر بر وزن مفاعیل فعولن است، هجای اول در مصرعهای اول و دوم و سوم به ضرورت وزن کوتاه تلفظ می‌شود. رک؛ وحیدیان کامیار، تقی؛ بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۶۶.
- ۹- نوشته‌های پراکنده، ص ۲۶۳.
- ۱۰- دلایل دیگری نیز در این مورد هست. رک؛ بررسی وزن شعر عامیانه.
- ۱۱- وزن شعر فارسی، ص ۴۵.
- ۱۲- اخوان ثالث، مهدی؛ "نوعی وزن در شعر امروز فارسی"، مجله پیام نو، شماره ۵، ص ۳۴.
- ۱۳- ادیب طوسی؛ ترانه‌های محلی، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، دوره ۵، شماره ۱، ص ۴۹.
14. Preminger, Alex: Princeton, Encyclopedia of Poetry and Poetics, Newjersey, 1974.
- ۱۵- ترانه‌های محلی، ص ۵۶.

- ۱۶- ترانه‌های محلی ، ص ۵۷ .
- ۱۷- وزن شعر فارسی ، ص ۵۰ .
- ۱۸- همان کتاب ، ص ۵۴ .
- ۱۹- وحیدیان کامیار ، تقی ؛ " تکیه و وزن شعر فارسی "، مجله راهنمای کتاب ، سال ۱۶ ، تیر - شهریور .
- ۲۰- نقل از کتاب نوشته‌های پراکنده ، ص ۲۵۲ .
- ۲۱- وزن شعر فارسی ، ص ۱۲۳ و ۱۳۴ .
- ۲۲- نقل از نوشته‌های پراکنده هدایت .



وزن فهلویات کمتی است نه هجائی

در تعریف فهلویات گفته‌اند:

"فهلویات به اشعاری گفته می‌شود که به یکی از زبانهای محلی ایران به جز زبان ادبی و رسمی، در وزنی از اوزان عروضی یا هجائی سروده شده و بخشی از آنها در قالب دو بیتی است" (۱).

وزن فهلویات از قدیم مورد بحث بوده و محققان اعم از ایرانی و خارجی در باره آن بحث کرده‌اند، اولین کسی که در باره فهلویات سخن گفته "شمس قیس رازی" نویسنده کتاب "المعجم فی معاییر اشعار العجم" است. وی وزن فهلویات را مفاعیلن مفاعیلن (فعولن) و در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور می‌داند اما معتقد است که مردم همدان و زنگان در نظم فهلویات دچار اشتباه می‌شوند و بعضی از مصرعهای آنها بر وزن فاعلاتن مفاعیلن فعولن یا مفعولاتن مفاعیلن فعولن است (۲).

از خارجیان پروفیسور "میلر" در فهلویات فقط اصول هجائی می‌بیند (۳)، "بنونیست" نیز اشعار اوستائی و شعرهای محلی و عامیانه را هجائی می‌داند (۴).

پروفیسور "مار" معتقد است که "هیچیک از قوانین عروض و اصول هجا را به صورت خالص برای فهلویات نمی‌توان قائل شد" (۵).

اما "ادوارد براون" (۶) و "آربری" (۷) وزن فهلویات را هزج مسدس محذوف یا مقصور می‌دانند.

از ایرانیان، ملک‌الشعرا بهار نیز وزن فهلویات را ادامه وزن سیلابی می‌داند و به همین دلیل معتقد است که سرتا پا در بحر هزج قرار ندارد (۸)، ادیب طوسی نیز وزن ترانه‌های محلی را هجایی می‌داند (۹).

در لغت‌نامه دهخدا زیر عنوان دو بیتی نوشته شده که "وزنش مطابق با مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن است مانند دو بیتی‌های باباطاهر عریان که به لهجه محلی و بسیار مشهور است... و در زیر عنوان هزج نوشته شده که "... بسیاری از محققان وزن دو بیتی‌ها را تابع عروض اسلامی نمی‌دانند زیرا این وزن، درست با ترانه‌های پهلوی ساسانی تطبیق می‌کند".

"معلوم می‌شود که این دوبیتی‌ها پس از نشر عروض در ایران و اعتراضاتی که عروضیان منجمله شمس قیس برگویندگان و خوانندگان این نوع شعر پی در پی وارد آورده‌اند، رفته رفته آهنگ مزبور در قالب عروض آمده و در دو "بحر هزج و مشاکل مشمول سایر بحر عروض

شده است" (۱۲) .

می‌بینیم که بهار وزن فهلویات قدیم ، لااقل تا زمان شمس قیس ، را سیلابی و وزن فهلویات امروز را عروضی می‌داند .

دکتر خانلری نیز به اشکالاتی که شمس قیس یاد کرده معتقد است منتها می‌نویسد که " . . . قواعد وزن حکم ازلی نیست که تخلف از آن جایز نباشد بلکه این قواعد را از عرف و عادت استنباط باید کرد و هر چه ذوق اکثریت گروه‌ها آن را می‌پسندد درست است و خود قانون است و نسبت خطا به آن دادن خطا است " (۱۳) . و در صفحه ۴۹* می‌نویسد که " در هفتصد ترانه که در سال ۱۳۱۷ چاپ شده هیچ شعری که خلاف نظم عروض باشد نمی‌توان یافت و پیداست که این ترانه‌ها به دست گردآورنده آنها یا پیش از وی به دست دیگران تحریف و تصحیح (!) شده است " .

شمس قیس و ملک‌الشعرای بهار و دکتر خانلری و دیگر محققان ایرانی و خارجی که وزن فهلویات را هجایی یا عروضی همراه با اشکال می‌دانند همه مرتکب یک اشتباه می‌شوند و آن اینکه ترانه‌های محلی (فهلویات) را با معیار وزن شعر رسمی تقطیع می‌کنند و گمان می‌کنند که مردم ترانه‌ها را با همان معیارهای شعر رسمی می‌خوانند و حال آنکه مردم ترانه‌ها را بدون هیچ اشکال عروضی و کاملاً " در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن می‌خوانند ، منتها یک نکته هست و آن اینکه مردم در خواندن فهلویات هر جا مصوت بلندی وزن عروضی را بر هم بزنند آن را کوتاه تلفظ می‌کنند و برعکس به ضرورت وزن ، مصوت کوتاه را امتداد می‌دهند ، ظاهراً "شمس قیس ادا" به اینکه مردم چگونه شعر را می‌خوانده‌اند توجه نداشته ، او دو بیتی‌ها را فقط با معیار شعر رسمی می‌سنجد ، بهار و خانلری هم وقتی ترانه‌های قدیمی را می‌بینند ایراد شمس قیس را وارد می‌دانند اما وقتی ترانه‌های امروز را از راه گوش می‌شنوند متوجه می‌شوند که وزن آنها اشکالی ندارد و درصدد برنمی‌آیند که همچون شمس قیس آنها را با معیار وزن شعر رسمی بسنجند چه اگر چنین می‌کردند متوجه می‌شدند که در دو بیتی‌های امروز نیز همان "به اصطلاح اشکالات" وجود دارد .

به هر حال همچنان که مردم امروز این دو بیتی‌های به ظاهر زحاف دار را کاملاً " در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن می‌خوانند مسلماً " مردم قدیم نیز دو بیتی‌ها را بدون هیچ اشکال عروضی می‌خوانده‌اند ، و این ، مرد عروضی است که با عینک وزن شعر رسمی به دو بیتی‌های نگر دو وزن آنها را معیوب می‌بیند ، بنابراین اگر ما ثابت کنیم در دو بیتی‌های امروز که به قول بهار و خانلری هیچ شعری خلاف نظم عروضی نیست ، از دیدگاه وزن شعر

رسمی ، اشکال هست مسلماً " نتیجه این می شود که مردم در قدیم نیز دو بیتی هائی را ، که از دید وزن شعر رسمی اشکال دارد ، درست می خوانده اند و هیچ اشکالی عروضی در آنها نبوده است .

اکنون برای نمونه چند دو بیتی امروز را بررسی می کنیم : گفتیم که دکتر خانلری معتقد است که در هفتصد ترانه هیچ شعری که خلاف نظم عروضی باشد نمی توان یافت . اکنون ما وزن اولین ترانه از هفتصد ترانه را مورد مطالعه قرار می دهیم :

عزیزم می دوید من می دویدم

عزیزم می نشست من می رسیدم

دو تا خال سیا کنج لبش بید

اگر او می فروخت من می خریدم (۱۴)

با معیار وزن شعر رسمی ، وزن اولین مصرع غلط است زیرا به جای مفاعیلن مفاعیلن فعولن این مصرع بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن است . اما نه مردم و نه خانلری هیچکدام این مصرع را در این وزن نمی خوانند . مصرع چهارم نیز همین اشکال را دارد .

در دو بیتی چهارم کتاب هفتصد ترانه نیز از دید مرد عروضی اشکال هست .

بلند بالا به بالات آمدم من

برای خال لبها آمدم من

شنیدم خال لبها می فروشی

خریدارم به سودات آمدم من

می بینیم که مصرع سوم این دو بیتی بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فاعیلن است ، و از این قبیل موارد زیاد است ، اشکالاتی که شمس قیس یاد کرده ، نیز در ترانه های امروز عیناً هست ، مانند این دو بیتی در هفتصد ترانه :

دلم می خواد از اون قلیون شیشه

لب من ور لبش باشه همیشه

لبی که با لب آخته کردم

آخته با لب دیگر نمی شه (۱۵)

که مصرع چهارم بر وزن مستفعِلن مفاعیلن فعولن است .

در وزن بسیاری دیگر از دو بیتی های این کتاب نیز از دیدگاه عروضیان اشکال هست ، از جمله در این دو بیتی :

بنال بلبل بنال بیچاره بلبل

دهونت تنگ و همچون غنچه گل

یا بلبل بنالیم هر دو تاسون

تو بخش گل بنال من بخش بلبل

(هفتصد ترانه ص ۱۶۶)

این دو بیتی را مانند دیگر دو بیتی‌ها همهء ما بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن می‌خوانیم اما با معیار شعر رسمی وزن مصرع اولش مفاعیلن فاعلاتن مستفعلن فع است و وزن مصرع سوم مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن، و وزن مصرع چهارم مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن. مسلم است که هیچگاه کسی این شعر را به این اوزان نخوانده است. و اصولاً این سه مصرع با این سه نوع تقطیع موزون نیست.

در "یکهزار و چهارصد ترانه" صادق همایونی نیز این قبیل اشکالات زیاد است:

دیگه شوشد که این جونم بسوزه

گریبون تا بدامونم بسوزه

با معیار شعر رسمی مصرع اولش بر وزن فاعلاتن مفاعیلن فعولن تقطیع می‌شود اما

هرگز مردم این شعر را در این وزن نمی‌خوانند.

در ترانه‌های روستائی خراسان و دیگر مجموعه‌های دو بیتی‌های روستائی نیز از این

موارد زیاد است (ما بعد به بررسی آماری این موارد می‌پردازیم):

کجا کار می‌کنی چاشت بیارم

شکر شربت کنم پیشت گذارم

که مصرع اولش با معیار وزن شعر رسمی چنین تقطیع می‌شود: مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن

فع، ولی نه تنها هرگز کسی این مصرع را بر این وزن نخوانده، بلکه این مصرع با این تقطیع اصلاً "موزون نیست".

می‌بینیم که با دید عروض شعر رسمی، در دو بیتی‌های امروز هم، که وزن آنها را

عروضی می‌دانند، اشکالات فراوان پیدا می‌شود اما هرگز مردم قدیم و مردم امروز این دو

بیتی‌ها را جز بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن نخوانده‌اند و نمی‌خوانند.

اشکالاتی که شمس قیس در فهلویات مردم همدان و زنگان می‌بیند نیز ناشی از همین

اشتباه است که شمس قیس متوجه این نکته نیست که در شعر مردم همدان و زنگان (مانند

اشعار نخستین شاعران پس از اسلام: محمد بن وصیف، محمد بن مخلد و غیره که گاهی

مصوت بلند به جای مصوت کوتاه آمده و برعکس) مردم و فضلی زنگان و همدان مصوت

بلند را به ضرورت وزن، کوتاه تلفظ می‌کنند و مصوت کوتاه را بلند. شمس قیس که به این

تغییر کمیت مصوت‌ها به ضرورت وزن توجه ندارد در وزن شعر آنها اشکال می‌بیند و با نهایت

تعجب می‌نویسد که "العجب که بعضی از ارباب هنر و اصحاب طبع که قصاید غرا و رباعیات

لطیف می‌گویند و در اشعار خویش زحافی که جمله متقدمان و متاخران جایز شمرده‌اند روا نمی‌دارند... در فهلویات زحفی بدان ناخوشی و تصرفی بدان دوری می‌پسندند" (۱۷) و در بحر مشاكل می‌افزاید که... "اگر چه بیشتر فهلویات به معانی غریب آراسته است و به نغمات مرق مطرب پیراسته به واسطه این بحر (مشاكل) که در میان خلق شهرتی ندارد و دو جزء آن به بحر هزج می‌ماند اغلب مقطعات آن مختلف التركيب و مختل الاجزا می‌افند و بدین سبب از منهج صواب و جاده مستقیم منحرف می‌شود، چه بیشتر شعرا بحر هزج و بحر مشاكل را در هم می‌آمیزند و مصراعی از این و مصراعی از آن بر هم می‌بندند" (۱۸).

شمس‌قیس این سهو را در مورد "بندارازی" شاعر معروف، زشت‌تر می‌داند که زبان او به زبان دری نزدیکتر است و سخت تعجب می‌کند که "ندانم او را این سهو از کجا افتاده است" (۱۹) و وقتی سهو کافه فضلا و عامه شعرای فارس و عراق را در این باب گوشزد می‌کند او را خلاف می‌کند (۲۰) البته حق با کافه فضلا و شعراست زیرا آنها فهلویات را درست می‌خوانند و هر جا لازمست به ضرورت وزن مصوتهای بلند را کوتاه یا مصوتهای کوتاه را بلند تلفظ می‌کنند، اینست که نظر استاد عروض، شمس‌قیس، را در مورد غلط بودن وزن فهلویات نمی‌پذیرند و می‌گویند که در وزن فهلویات هیچ اشکالی نیست. سرانجام شمس‌قیس مستأصل می‌شود و درین اندیشه است که فضلا و شاعران فارس و عراق را چگونه متقاعد کند، تا اینکه در مجلسی که خوش‌آوازی، چند بیت از خسرو شیرین (که در همین بحر فهلویات یعنی هزج مسدس مقصور یا محذوف است) می‌خواند و با چند ظریف آن را ضربی خفیف می‌زند، شمس می‌پرسد:

"همانا از فهلویات هر چه برین وزن است به نسبت همین لحن بر توان گفت و در قسمت همین ضرب توان آورد؟" همه به اتفاق می‌گویند: "جملهء فهلویات بر این وزن است". شمس بی‌یتی چند فهلوی از ایشان می‌خواند تا، چنانکه خود می‌گوید، "طبع ایشان بر آن لحن قرار گرفت و دست ایشان بر آن ضرب روان شد، ناگاه بی‌یتی دیگر مختلف التركيب القاء کردم و خود را از اختلاف ترکیب غافل ساخت و ایشان هر سه مصرع بر ضرب و صوت مألوف بر گفتند و در اول مصرع چهارم به فاعلاتن رسیدند دستهایشان از ضرب فرو ماند و اصوات از لحن بایستاد و از اختلاف لحن بر اختلاف بحر و وزن استدلال کردند و به خلل بعضی از اوزان فهلویات اعتراف آورد" (۲۱).

چنانکه شمس قیس می‌گوید فضلا و شعرای عراق و فارس وقتی دو بی‌یتی‌ها را خود می‌خوانند، معتقدند که وزن آنها کاملا "عروضی" است اما این بار شمس قیس است که دو بی‌یتی‌ها را برای خواننده و نوازنده می‌خواند یا به قول خود القاء (به معنی فرا زبان دادن)؛ فرهنگ معین املاء کردن! لغت نامه) می‌کند، به عبارت دیگر شمس قیس با معیارهای عروض

رسمی شعرالقاء و املاء می‌کند نه آن طور که فضلا و شعرای فارس و عراق آنها را می‌خوانند (که هر جا وزن ایجاب می‌کند کمیت مصوتها را تغییر می‌دهند) در نتیجه خواننده و نوازنده و اهل مجلس، طبق تلفظ شمس قیس، ناچار متقاعد می‌شوند که در بعضی از مصرعها اشکال وزنی هست ولی متوجه نمی‌شوند که تلفظ شمس قیس دو بیتی‌ها را دچار اشکال کرده است. خواننده و نوازنده و اهل مجلس همیشه فهلویات را با تلفظ خودشان می‌خوانده‌اند و می‌نواخته‌اند و هرگز اشکالی در وزن پیش نمی‌آمده، اما همین باری که شمس قیس شعر را طبق عروض رسمی القاء می‌کند و به زبان خواننده می‌دهد، دچار اشکال می‌شود.

در اشعار رسمی قدیم فارسی نیز این اشکالاتی که شمس قیس می‌گیرد وجود داشته ولی مردم هر گاه لازم می‌شده به ضرورت وزن کمیت مصوتها را تغییر می‌داده‌اند و شعر را بدون هیچ اشکال وزنی می‌خوانده‌اند مثلا "این شعر دقیقی؛ زدند تیغ و کشتند ازیشان همی

جهان شد ز خونشان درخشان همی
با معیار عروض رسمی وزنش می‌شود؛ مفاعلن فعولن فعولن فعل در صورتی که هیچگاه کسی این شعر را چنین نخوانده است و وزن آن فعولن فعولن فعولن فعل است.
به هر حال صورت ملفوظ دوبیتی‌های قدیم مثل دو بیتی‌های امروز کاملا "عروضی و بدون اشکال بوده و هست و ارتباطی با وزن هجایی ندارد... بنابراین نظر محققانی مانند "میلر"، "بن‌ونیست"، "بهار"، "ادیب طوسی" مبنی بر هجایی بودن وزن فهلویات صحیح نیست، همچنین نظر محققان دیگری که وزن فهلویات را عروضی نمی‌دانند یا در وزن فهلویات اشکال می‌بینند، برای اثبات اشتباه بودن نظر این محققان کافیست توجیهی را که بهار از وزن فهلویات کرده بررسی کنیم؛ به نظر "بهار" دست کم تا زمان شمس قیس این فهلویات وزن سیلابی داشته و به دلیل هجایی بودن سرتاپا در قالب تقطیعی بحر هزج قرار نداشته.

برای اینکه ثابت کنیم این سخن "بهار" (فهلویات به دلیل هجایی بودن سرتاپا در بحر هزج قرار نداشته) بی‌اعتبار است به آمارگیری چند مجموعه از فهلویات می‌پردازیم تا ببینیم چند درصد از فهلویات وزنی عروضی دارند و چند درصد ندارند (گو اینکه چنانکه گفتیم با معیار تلفظ مردم همه فهلویات وزن عروضی دارند) و سپس بررسی می‌کنیم که چند درصد احتمال دارد که یک شعر هجایی وزن عروضی پیدا کند.

مجموعه ترانه‌های منسوب به باباطاهر و حید دستگردی ۲۹۶ دو بیتی دارد که می‌شود ۱۱۸۴ مصرع، اگر این دو بیتی‌ها را با معیار وزن شعر رسمی تقطیع کنیم ۱۰۹ مصرع آن اشکال وزنی پیدا می‌کند به عبارت دیگر ۹/۲٪ مصرعها یعنی وزن بیش از ۹۰٪ آنها

با همان ضابطه شعر رسمی درست است و این ۹۰٪ محالست که تصادفی باشد ممکن است گفته شود که فهلویات باباطاهر در طی زمان تغییراتی پیدا کرده، این درست اما از سخن شمس قیس هم بر می آید که در بعضی فهلویات بعضی مصرعها اشکال وزنی داشته نه همه آنها، به علاوه فهلویات امروز نیز این مساله را تأیید می کند.

آماري که از ترانه های محلی فارس (یک هزار و چهارصد ترانه) به عمل آمد نشان می دهد که این اشکال مورد بحث در این ترانه ها حدود ۵/۵٪ است و در ترانه های روستائی خراسان (۲۲) در حدود ۶/۵٪ و در ترانه های نیمروز (۲۳) در حدود ۱۲٪، به این ترتیب ۹۴/۵٪ از دو بیتی های فارسی و ۹۳/۵٪ از دو بیتی های خراسان و ۸۸٪ از دو بیتی های سیستان با معیار شعر رسمی در وزن هزج مسدس مقصور هستند و این ارقام محالست که تصادفی باشد.

پس فهلویات قدیم و جدید اولاً "هجایی نیستند و درثانی به فرض محال هم که هجایی باشند، به دلیل هجایی بودن امکان ندارد که رویهمرفته ۹۰٪ آنها با وزن عروضی مطابقت کند، برای اینکه بدانیم احتمال اینکه تنها یک مصرع از شعرهای هجایی، وزن عروضی پیدا کند، چقدر ضعیف است از علم آمار کمک می گیریم. برای روشن شدن مطلب یک مصرع یازده هجایی از یک شعر سیلابی را در نظر می گیریم، طبیعی است که هر یک از هجاهای این مصرع را (به دلیل سیلابی بودن وزن) می توانیم از نظر کوتاهی و بلندی تغییر بدهیم، بدون اینکه اشکالی در وزن شعر سیلابی به وجود آید (۲۴). و معلوم است که با کوچکترین تغییر، مثل کوتاه کردن فقط یک هجا یا برعکس، شکلی خاص به وجود می آید که با اشکال دیگر متفاوتست. مسلم است که تعداد این اشکال متفاوت بسیار بسیار زیاد خواهد بود.

برای محاسبه تعداد اشکال مختلف از فرمول $Q = N^k$ استفاده می شود که در آن Q تعداد شکلهای متفاوتی است که از کوتاه و بلند کردن هر یک از ۱۱ هجای مصرع حاصل می شود و n تعداد اقسام هجاست و چون دو قسم هجا داریم: کوتاه و بلند، لذا n برابر است با عدد ۲ و k نماینده تعداد هجاها، اعم از کوتاه یا بلند، در طول یک مصرع است، یعنی عدد ۱۱ منتها چون می خواهیم این شعر سیلابی ۱۱ هجایی را با بحر هزج مسدس مقصور مقایسه کنیم و در بحر هزج (همچون دیگر بحر شعر فارسی) هجای پایانی هیچگاه کوتاه نیست و تغییر نمی کند لذا k به جای عدد ۱۱ عدد ۱۰ خواهد بود.

بنابراین اگر در فرمول عددهای فوق را بگذاریم چنین می شود:

$$Q = n^k = 2^{10} = 1024$$

(اگر هجای آخر یعنی هجای یازدهم نیز متغیر می‌بود این عدد دو برابر می‌شد یعنی ۲۰۴۸، با این ترتیب می‌بینیم که یک مصرع ۱۱ هجایی از یک شعر هجایی ۱۰۲۴ شکل متفاوت می‌تواند پیدا کند که در اینجا چند شکل آن را نشان می‌دهیم (هجای یازدهم را چون همیشه بلند گرفته‌ایم تغییری در تعداد ایجاد نمی‌کند):

- (۱) -----
- (۲) ----- و
- (۳) ----- و
- (۴) ----- و و
- (۵) ----- و --
- (۶) ----- و و
- (۷) ----- و و --
- (۸) ----- و و و
- (۹) ----- و -- --

.....

با هر تغییر دیگر شکل جدیدی به وجود می‌آید و به تعداد اشکال فوق افزوده می‌شود تا عدد ۱۰۲۴ و از این ۱۰۲۴ شکل متفاوتی که یک مصرع یازده هجایی می‌تواند پیدا کند فقط و فقط یک شکل آن در بحر هزج مسدس مقصور (۲۵) یعنی به این صورت خواهد بود:

و / - - - و / - - -

به عبارت دیگر از یک در هزار هم کمتر، حال اگر در نظر بگیریم حالتی که چهار مصرع از این شعر هجایی در وزن هزج مسدس مقصور باشد به این صورت در می‌آید $1024 \times 4 = 4096$ یعنی از هر ۴۰۹۶ شکل متفاوت تنها یک شکل به صورت دو بیتی از بحر هزج مقصور در خواهد آمد و می‌بینیم که چقدر احتمال ضعیف است که چهار مصرع شعر هجایی تصادفاً در وزن هزج مسدس مقصور قرار بگیرد؛ کمتر از یکی از چهار هزار تا. و حال آن که دیدیم عملاً "حدود ۹۰٪ فلهلویات در بحر هزج مسدس مقصور هستند. به این ترتیب می‌بینیم که محال است فلهلویات وزن هجایی داشته باشند.

دلیل دیگر هجایی نبودن فلهلویات که بسیار مهم است، اینست که از میان ۱۰۲۴ شکل متفاوتی که مصرع یازده هجایی در وزن هجایی دارد، فقط یک صورت آن با بحر هزج مسدس مقصور یکسان است اما علاوه بر این وزن عروضی، از ۱۰۲۴ شکل متفاوت ۳۶ شکل دیگر نیز عروضی است و عروضیون از آن اوزان نام برده‌اند مانند بحر متقارب مشمن مقصور، بحر

سریع مطوی، مقطوع مشکوف*... با این ترتیب چگونه ممکن است که ۹۰ درصد از شکل‌های مختلف یک مصرع یازده هجایی از یک شعر سیلابی در بحر هزج مسدس مقصور باشد ولی حتی یک شکل آن در یکی از ۳۶ شکل عروضی دیگر نباشد مثلاً "چراتصادفا" فهلویات در بحر متقارب مثن مقصور یا... که همه یازده هجایی هستند، قرار نگرفته‌اند، دلایل دیگری نیز برای اثبات هجایی نبودن وزن فهلویات هست مثلاً "اگر قرار باشد که وزن فهلویات هجایی باشد این بیت:

اگر عالم به نامردون کام دهد

نشینم تا دو رون به من نگرده

که وزنش هجایی است (زیرا هر مصرعش ۱۱ هجا دارد)، باید موزون باشد، و حال آنکه گوش هیچ فارسی‌زبانی آن را موزون حس نمی‌کند ولی به محض اینکه شعر به صورتی در بیاید که وزن عروضی پیدا کند آن را موزون حس می‌کنیم:

اگر عالم به نامردون دهد کام

نشینم تا به من دو رون نگرده

(هزار و چهارصد ترانه)

دلایل دیگری نیز در دست است که برای پرهیز از طولانی شدن سخن از ذکر آنها خودداری می‌شود، خواننده می‌تواند به کتاب وزن شعر عامیانه فارسی مراجعه نماید (۲۶).

* - در زیر چند نمونه دیگر از اوزان عروضی که یازده هجایی هستند می‌آوریم اما برای بقیه اوزان رک‌المعجم، و شمیسا، سیروس؛ فرهنگ عروضی، ۱۳۵۴، تهران:

بحر خفیف مخبون محذوف: ن - ن - / - ن - ن - / - ن -

بحر سریع مخبون مطوی: - - ن - / - - ن - ن - / - ن -

بحر سریع مخبون مشکوف: ن - ن - / - ن - ن - / - ن -

بحر سریع مقطوع: - - ن - / - ن - ن - / - ن -

منابع

- ۱- رک فرهنگ معین .
- ۲- شمس‌الدین محمد بن قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعارالعجم ، با مقابله مدرس رضوی ، ص ۱۰۷ .
- ۳- نائل خانلری ، پرویز ، وزن شعر فارسی ، تهران ، ۱۳۲۷ ، ص ۴۹ .
- ۴- همان کتاب ص ۴۵ .
- ۵- همان کتاب ، ص ۴۹ .
- ۶- براون ، ادوارد ، ترجمه فتح‌اله مجتبیایی ؛ تاریخ ادبیات ایران ، جلد ۲ ، ص ۳۹۳ .
7. A.J. ARBERRY: Classical Persian literature, P. 73
- ۸- بهار ، محمد تقی ؛ بهار و ادب فارسی ، ۱۳۵۱ ، تهران ، ص ۴۰ .
- ۹- ادیب طوسی "ترانه‌های محلی" ، نشریه دانشکده ادبیات تبریز ، سال پنجم شماره اول ، ص ۵۳ .
- ۱۰- شعر بی دروغ شعر بی نقاب ، تهران ، ۱۳۶۳ ، ص ۹۴ .
- ۱۱- وزن شعر فارسی ، ص ۴۷ .
- ۱۲- بهار و ادب فارسی ، ص ۴۰ .
- ۱۳- وزن شعر فارسی ، ص ۴۷ .
- ۱۴- در مصرع دوم و چهارم نیز به ظاهر همین اشکال هست ولی این اشکال وجود ندارد زیرا مردم "ت" "نشست" و "می فروخت" را تلفظ نمی کنند ،
- ۱۵- هفتصد ترانه ، تهران ، ۱۳۱۷ ، ترانه ۲۳۸ .
- ۱۶- شکورزاده ، ابراهیم ، ترانه‌های روستائی خراسان ، ۱۳۳۸ ، تهران .
- ۱۷- المعجم ، ص ۱۰۷ .
- ۱۸- همان کتاب ص ۱۷۳ .
- ۱۹- همان کتاب ص ۱۷۵ .
- ۲۰- همان کتاب ص ۱۷۶ .

- ۲۱- همان کتاب ص ۱۷۷ .
- ۲۲- ترانه‌های روستائی خراسان .
- ۲۳- نیکوکار ، عیسی ؛ ترانه‌های نیمروز ، ۱۳۵۲ ، تهران .
- ۲۴- وزن شعر فارسی ، مبحث وزن شعر و انواع آن ، ص ۹ .
- ۲۵- در شعر فارسی میان زحاف قصر و حذف در پایان مصرع فرقی نیست ، رک نجفی ، ابوالحسن ؛ "اختیارات شاعری" جنگ اصفهان ، ۱۳۵۲ ، تهران .
- ۲۶- وحیدیان کامیار ، تقی ، بررسی وزن شعر عامیانه فارسی ، انتشارات آگاه ، ۱۳۵۷ .



بررسی اوزان نوحه‌ها

نوحه به معنی اخص کلمه به اشعاری گفته می‌شود که در مراسم سوگواری امامان شیعه علیهم‌السلام با صوت حزین و ناله و زاری خوانده می‌شود. سرایندگان این اشعار اغلب مردمی ساده و بی‌سواد هستند که درس شاعری نیاموخته‌اند و ادعای شاعری هم ندارند و تنها از روی ذوق و سوز دل و عشق و ایمان شعر گفته‌اند و بهتر است بگوئیم عقده دل گشوده‌اند.

شاعر نوحه‌سرای خوش‌ذوق وقتی ستمهایی را که بر خاندان پیامبر گرامی (ص) رفته است در نظر می‌آورد و بر نارواییهایی که جباران و ستمگران دنیا پرست بر این عزیزان، بویژه بر سرور آزادگان امام حسین (ع) و اهل بیت و یارانش روا داشته‌اند می‌اندیشد چنان دلش به درد می‌آید و جان‌ش آزرده می‌شود که از خود بی‌خود می‌گردد و تاب و تحمل از کف می‌دهد و بی‌اختیار عقده دل می‌گشاید و شعر بر لبش می‌نشیند و زمزمه‌کنان در رثای آنان نوحه می‌سراید. نوحه شعری ساده است و دور از هر تکلف، و بی‌آلایش و پاک، و چه‌بآ که اگر ادیبانه نباشد، نوحه‌از دل بر می‌خیزد و لاجرم بر دل می‌نشیند. از طرفی این اشعار امتیازات و ویژگیهایی دارند که شعر رسمی فارسی با همهء عظمتش در مواردی دست نیاز به سوی آنها دراز کرده و از آنها بهره برده است.

نوحه‌ها را از دیدگاههای مختلف مثل مضمون، زبان، تصویرسازی، قالب، قافیه و وزن می‌توان بررسی کرد. اما آنچه از همه مهم‌تر و غنی‌تر و متنوع‌تر و زیباتر است اوزان نوحه‌هاست که ما در این گفتار به بررسی آنها می‌پردازیم.

سرایندگان نوحه‌ها گرچه عروض نمی‌دانند اما از روی ذوق لطیف و سرشار خود نه تنها اوزان تازه و دلنشین می‌آفرینند بلکه شیوه‌های تازه‌ای نیز در وزن ابداع کرده‌اند که هرگز به فکر ادیبان و شاعران گذشته هم نرسیده است. این ویژگیهای اوزان نوحه‌ها را می‌توان به سه گونه تقسیم کرد:

۱- کوتاهی و بلندی مصرعها.

۲- تغییر وزن به اقتضای مضمون و آهنگ.

۳- اوزان تازه.

اینک به بررسی اینها می‌پردازیم:

۱- کوتاهی و بلندی مصرعها

در شعر فارسی تمام مصرعهای یک شعر از نظر طول مساوی هستند فی‌المثل تمام صد و بیست هزار مصرع شاهنامه فردوسی از نظر تعداد هجاها برابرند، بنابراین اگر یک مصرع آن مثل "به نام خداوند جان آفرین" را در نظر بگیریم تمام مصرعهای دیگر همین تعداد هجا را دارند (البته قالب مستزاد و بحر طویل عامیانه وضعی متفاوت و مخصوص به خود دارد و از طرفی کاربرد آنها بسیار کم بوده است). البته مساوی آوردن طول مصرعها کاریست غیرطبیعی، زیرا طول جمله‌های زبان با هم برابر نیستند و اینکه شاعران را مجبور بودند به تبعیت از سنت، مصرعهای هر شعر را مساوی بیاورند کاری نادرست و برخلاف طبیعت و واقعیت زبان است، و افتخار بزرگ "نیمایوشیخ" در این است که سنت رعایت تساوی طول مصرعها را شکست و اشعارش را به اقتضای مضمون در مصرعهای کوتاه و بلند سرود. "نیمایوشیخ" ایده کوتاهی و بلند آوردن مصرعها را باید از نوحه‌ها یا اشعار عامیانه و ترانه‌ها الهام گرفته باشد زیرا در بسیاری از این گونه اشعار عدم تساوی مصرعها دیده می‌شود.

مقصود از کوتاهی و بلندی مصرعها اینست که شاعر نظم میان هجاهای کوتاه و بلند را حفظ می‌کند اما طول مصرعها را به اقتضای مضمون یا موسیقی و جز اینها کوتاه یا بلند می‌آورد فی‌المثل اگر هجای کوتاه را با علامت "ن" و هجای بلند را با علامت "ل" - نشان بدهیم (۱)، ممکن است نظم وزن شعری به صورت ن - ل - ل - (یعنی به ترتیب یک هجای بلند + یک هجای کوتاه + دو هجای بلند) باشد. حال اگر شاعر، سنت‌گرا است در هر شعرش تعداد هجاهای هر مصرع نیز باید برابر باشد اما شاعر نوپرداز نظم میان هجاهارا همه‌جا رعایت می‌کند ولی طول مصرعهایش به اقتضای معنی و جز آن متغیر است، یعنی هر یک از مصرعها از یک یا چند ن - ل - تشکیل می‌شود و حتی ممکنست مصرعی از یک ن - ل - هم کوتاهتر باشد یعنی یک یا چند هجا از آخر آن حذف شود چنانکه در این شعر می‌بینیم*:

هان کجاست = ن -

پایتخت این کج‌آئین قرن دیوانه؟ = ن - ل - ن - ل - ن - ل -

با شبان روشنش چون روز = ن - ل - ن - ل - ن - ل -

* - اخوان ثالث، مهدی: نوعی وزن در شعر امروز فارسی، "مجله پیام نو"، شماره‌های

۵ تا ۱۰، سال ۱۳۴۲.

روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه

ن - - - / ن - - - / ن - - - / ن - - - (۲)

(اخوان ثالث)

کوتاهی و بلندی مصرعها در نوحه‌ها به صورتهای مختلف دیده می‌شود ولی اغلب به صورت مستزاد یا مستزادگونه است، مثل شعر زیر که نظم هجاهای آن به صورت -- ن - است:

ای خفته اندر خاک و خون، بابا علی اکبر

ای شبه پیغمبر

اندر عزایت نوحه‌گر نالم برای تو

ای غرقه خون پیکر

ای مه لقا، ای غرقه خون، بهر تو گریانم

آرام جانم ای علی، با آه و افغانم . . . (کاروان کربلا) (۳)

یا این نوحه:

اصغر ز قربانگه، خونین بدن آمد

این مرغ خونین پر، اندر چمن آمد

اصغر ز میدان شد روان

مادر بر او سینه زنان

دارد بر او آه و فغان

گوید که واویلا، گل پیرهن آمد . . . (کاروان کربلا)

یا نوحه زیر که نظم آن به صورت -- ن - است:

حاضر ز پی دادن جان در ره داور

شد حر دلاور

با دیده گریان به بر سبط پیمبر

شد حر دلاور

گفتا به شه تشنه جگر حر وفادار

با ناله بسیار

با دیده خونبار . . . (آزادگان واقعه کربلا) (۴)

یا این نوحه که نظم آن به صورت -- ن - است:

شد قتل حیدر، شد قتل حیدر -- ن - / -- ن - / - /

گریان زمین و آسمان الله اکبر

مولا علی مولا علی جان پرور جانها علی
 آرامش دلها علی شمس جهان آرا علی
 سرمایه تقوی علی سر دفتر معنی علی
 آن آیت کبری علی آمد به مسجد
 بنمود آهنگ اذان
 الله اکبر

(۵) (مصائب الاثم)

در نوحه‌های فوق گرچه مصرعها کوتاه و بلند است اما دو یا سه یا چند مصرع هموزن
 بی هم آمده است ولی در نوحهٔ زیر کوتاهی و بلندی مصرعها به صورت غیر متوالی نیز
 آمده است؛ (باید توجه داشت که در نوحه زیر تغییر وزن نیز هست که به آن نیز می‌پردازیم).

نزدیک شد کربلا عمه جان زینب
 کامد نسیم جانفزا عمه جان زینب
 عمه شمیم دلربای کربلا آید بر ملا آید
 هم عطر از گلزار دشت نینوا آید، سوی ما آید
 بوی عبیر از گلشن آل عبا آید
 شد فضا خوشبو نافه آهو آید از هر سو
 بر مشام جان مرا عمه جان آید
 این شمیم دلربا عموست یا عنبر، در فضا یکسر.

(۶) (منتخب الامصائب)

۲- تغییر وزن؛

هر شعر فارسی از فرد یا رباعی گرفته تا مثنوی چند ده هزار بیتی طبق سنت باید
 در یک وزن سروده شود یعنی وزن مصرع اول هر شعر نمودار وزن بقیه مصرعهاست، از طرفی
 از آنجا که هر مضمونی باید در وزن مناسب خود سروده شود و از آنجا که به ویژه در اشعار
 طولانی یعنی مثنوی‌ها به ناچار تغییر مضمون پیش می‌آید لذا ثابت بودن وزن در تمام یک
 شعر منطقی نیست، چه در یک شعر ممکنست هم حماسه و رزم باشد و هم عشق و دلدادگی
 و هم پند و اندرز و هم سوک و مرثیه و غیره و پیدا است که هر یک از این مضامین وزنی خاص
 خود می‌طلبند و نباید همه در یک وزن سروده شوند* زیرا وزن در حقیقت موسیقی متن شعر
 است و اگر با مضمون ناهماهنگ باشد این دوگانگی به شعر لطمه می‌زند و اثر نامطلوبی در

* - نوعی وزن در شعر امروز فارسی.

گوش شونده می‌گذارد.

تغییر مضمون در اشعار کوتاه‌تر نیز ممکنست پیش بیاید، فی‌المثل شعری با وصف شب و سکوت و آرامش آغاز گردد سپس ابری سیاه بر آسمان پیر بکشد و غرش رعد و صدای رگبار فضا را پر کند یا ناگهان نبردی سهمناک سکوت را بشکند و صدای سم اسبان و چکاچاک شمشیرها یا غرش توپ و انفجار همه‌جا بپیچد. شک نیست که در چنین شعری تغییر وزن به اقتضای مضمون ضروری است. متأسفانه تا روزگار ما تغییر وزن به اقتضای مضمون در هیچ شعری معمول نبوده است و در این روزگار نیز چند شعری که با تغییر وزن سروده شده است بهیچوجه اشعاری موفق نیست (۷)، اما در نوحه‌ها تغییر وزن به اقتضای مضمون یا موسیقی زیاد دیده می‌شود، گاه این تغییر وزن چنان طبیعی صورت می‌گیرد که خواننده یا شنونده ممکنست متوجه انتقال از یک وزن به وزن دیگر نشود مثلاً "در نوحه زیر؛

فرزند زهرا سبط پیغمبر

گفتا به زینب الوداع ای جان خواهر

الوداع ای جان خواهر (۸)

(کاروان کربلا)

وزن مصرع دوم به صورت ---ن / ---ن / ---ن / ---ن است و مصرع سوم به صورت ---ن / ---ن / ---ن ولی خیلی عادیست که شعر به طوری خوانده شود که از نظر وزن هجای آخر مصراع دوم با هجای اول مصراع سوم همراه باشد یعنی به صورت ---ن / ---ن / ---ن در آید به عبارت دیگر وزن مصرع سوم را با هردو نظم می‌توان در نظر گرفت.

در نوحه زیر نیز تغییر وزن هست اما چندان محسوس نیست چندان که خواننده یا متوجه تغییر وزن نمی‌شود یا به راحتی آن را می‌پذیرد؛

اکبر مه پیکر لیلا مرو

سوی عدوای گل رعنا مرو

از برم ای نوگل رعنا مرو

اکبرم، مادرم، ترک سفر کن

ترک سفر کن (۹)

(زمزمه کربلا)

نظم وزن این نوحه به صورت ---ن / ---ن (با اختیار شاعری نوحه‌ها=---ن / ---ن) است و در این شعر ---ن هم آمده است که صورت محذوف ---ن / ---ن است (۱۰).

مثال دیگر:

از تیغ جفا گشته دو تا تارک حیدر
 داماد پیمبر
 در دامن محراب به خون گشته شناور
 علی ساقی کوثر
 علی کشته دین است
 به محراب عبادت
 رنگین شده از خون جبین چهره صفدر
 علی ساقی کوثر
 در خانه حق حجت حق یافت ولادت
 بنگر به سعادت
 در بیت خدا شیر خدا یافت شهادت

هنگام عبادت... (زمزمه کربلا)
 وزن این نوحه به صورت — ۱/ن — ۲ — ۳/ن — — ۴/ن — — است (و
 در بعضی مصرعها به صورت — — ۵/ن — —) اما در برخی مصرعها به صورت
 ن — — ۵/ن — — در می آید که هموزن دو جزء پایانی (یعنی جزء ۳ و ۴) وزن اصلی
 است.

گاه تغییر وزن به صورت محسوس تری است مثلاً "در نوحه زیر:
 مجتبی به زینب، گفت خواهر من
 وقت دادن جان، باش بر سر من
 خون شد جگرم خواه —
 اندر شرم خواه —
 طشتی تو بیاور
 طشتی تو بیاور

(زمزمه کربلا)

نوحه‌ای دیگر با تغییر وزن:

ای گل پرپر

شیرخوار اصغر

اصغر اصغر

از خون تو احیا شده این دین و قرآن
ای طفل نالان

نوگل احمرم

غنچه پرپر

اصفرم اصفرم

از خون تو احیا شده این دین و قرآن
ای طفل نالان

(کاروان کربلا)

۳- اوزان نو

بعضی از نوحه‌ها در اوزانی سروده شده است که در شعر رسمی نیز به کار می‌رود مانند
این نوحه:

امشب است آن شب که فردا روز محشر می‌شود

خون دل جاری ز چشم خلق یکسری می‌شود...

(کاروان کربلا)

من زاده علی مرتضایم

من شاهباز ملک لافتایم

(کاروان کربلا)

گلی گم کرده‌ام می‌جویم او را

به هر گل می‌رسم می‌بویم او را

(کاروان کربلا)

اربعمین شاه مظلومان رسید

روز آه و ناله و افغان رسید

(کاروان کربلا)

گفت ای غرقه به خون من به فدای سر تو

جان مادر به فدای تو و چشم تر تو

(کاروان کربلا)

اما بسیاری از نوحه‌ها در اوزان تازه سروده شده است که در شعر رسمی دیده نمی‌شود.
بررسی اوزان جدید نوحه‌ها نیاز به گفتاری دیگر دارد اما اینجا برای نمونه به چند شعر
که در اوزان جدید سروده شده است اکتفا می‌کنم. یکی از این اوزان نور که سنگین و
غم انگیز و پرسوز است در این نوحه می‌بینیم:

مران یک دم ، ساربان اشتر
 ناقه زینب ، رفته اندر گل
 بده ظالم مهلتی آخر
 ز آنکه دارم من ، عقده‌ها در دل
 مران ناقه تا که بنشینم
 بر سر نعل شاه مظلومان
 مران ناقه ز آنکه دارم من
 از جفای چرخ ، ناله و افغان
 مران ناقه تا که گویم من
 درد دل با این ، پیکر عریان
 بیا ای مرگ ، تا شوم راحت
 زان به مرگ خود گشته‌ام مایل
 (کاروان کربلا)

وزن این نوحه به صورت: ن - / - - - ن - / - - - ن - / - - - ن - / - - -
 - - / - می‌باشد ،
 نوحه‌ای دیگر:

از حرم می‌رسد ، صدا به گوش العطش
 ای عمو جان رسان ، آب بر این کودکان
 وزن این نوحه به صورت: ن - / - - ن - / - - ن - / - - ن - / - - است .
 (آثار نوحه سرایان) (۱۱)

و نوحه‌ای دیگر که وزن آن به صورت: ن - / - - ن - / - - ن - / - - ن - / - -
 می‌آیم اندر هر شب جمعه به کربلایت

مادر شود فدایت

می‌نالیم و می‌گیریم و می‌سوزم از برایت

مادر شود به فدایت

در هر شب جمعه من ای مادر ز راه احسان

آیم به دشت کربلایت با دو چشم گریان

ریزم سرشک دیده از خون جگر چو باران

بر سینه کوبم با فغان گویم حسین حسین جان

گردش کنم پیوسته در دور حرمسرایت

مادر شود فدایت

از ماتمت چون بلبلی بر لب ترانه دارم

داغ ترا اندر درون دل نشانه دارم

(منتخب المعائب)

بهر حال چنانکه دیدیم اوزان نوحه‌ها از نظر تنوع از اوزان شعر رسمی فارسی غنی‌تر

است و از نظر ابداع اوزان جدید، سرچشمه‌ای فیاض است چنانکه نه تنها مرتب به تعداد

اوزان نوحه‌ها افزوده می‌گردد بلکه شعر فارسی نیز از این اوزان به خوبی بهره می‌برد.

منابع و توضیحات

- ۱- هجای کوتاه برابر یک صامت + یک حرکت (مصوت کوتاه) است مثل: نه (نَ)، تو (تُ)، هجای بلند برابر یک صامت + یک حرکت + یک صامت مثل سَر، دَل. یا یک صامت + یک مصوت بلند مثل پا، سی.
- برای اطلاع بیشتر رک:
- وحیدیان کامیار، تقی، "عروض فارسی در یک مقاله" مجله دانشکده ادبیات مشهد، شماره اول، سال شانزدهم، بهار ۱۳۶۲
- وحیدیان کامیار، تقی: بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷.
- ۲- در عروض - ن - را برابر فاعلاتن و - ن - را برابر فاعلن و - را برابر فع و - ن - را برابر مستفعلن و - ن - را برابر مفتعلن می‌گیرند، رک "عروض فارسی در یک مقاله".
- ۳- کاروان کربلا، گردآورنده احمد کاظمی، تهران، مؤسسه مطبوعاتی افتخاریان، سال ؟
- ۴- آزادگان واقعه کربلا، تهیه و تنظیم از سید مرتضی خراسانی‌نژاد، تهران، مطبوعاتی مرآتی سال ؟
- ۵- مصائب الائمہ؛ گردآورنده محمد غلامی، تهران، کتاب‌فروشی موسوی، ۱۳۵۰.
- ۶- منتخب المصائب؛ گردآورنده محمد غلامی، تهران، کتاب‌فروشی موسوی، جلد پنجم، ۱۳۵۱.
- ۷- وحیدیان کامیار؛ وزن وقافیه شعر فارسی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷.
- ۸- مصرع چهارم این شعر؛ "کهنه پیراهن بیاور" است.
- ۹- رضائی، سید عبدالحسین؛ زمزمه کربلا، تهران، کتاب‌فروشی اسلامی، سال ؟
- ۱۰- رک "عروض فارسی در یک مقاله" یا کتاب بررسی وزن شعر عامیانه فارسی.
- ۱۱- آثار نوحه‌سرایان، گردآورنده؛ محمدعلی تابع، چاپ اسلامی، ۱۳۵۲.

بخش دو

قافیه

بررسی قافیه در شعر فارسی

قافیه در شعر سنتی فارسی نقش مهمی دارد، چنانکه بسیاری در تعریف شعر گفته‌اند: کلامی است موزون و مقفی، کسان زیادی نیز در مورد قواعد آن سخن گفته‌اند اما اینان کاملاً "تحت تأثیر قواعد زبان و قافیه شعر عرب بوده‌اند، به عبارت دیگر به خود زحمت استقراء قواعد قافیه شعر فارسی را نداده و تقریباً همان قواعد قافیه شعر عرب را درباره قافیه شعر فارسی صادق دانسته‌اند. در حالی که قافیه شعر عرب و فارسی، و زبانهای دیگر، ضمن داشتن وجوه اشتراک تفاوت‌هایی هم دارد. مهمتر اینکه قواعد قافیه شعر عرب بر پایه زبان عرب است و بر مبنای خط، در صورتی که اولاً "قافیه بر بنیاد صوت است نه خط و بررسی قافیه بر اساس خطی نارسا دشواری‌های زیادی پدید می‌آورد. در ثانی اصوات زبان عرب با زبان فارسی تفاوت دارد چنانکه در تعریف "حدو" نوشته‌اند فتحه ماقبل الف مدی است مانند کار- بارو ضمه پیش از "واو" و کسره قبل از "یا" و این تحمیل قواعد مصوت‌های عرب است بر فارسی، چه در مصوت‌های فارسی، برخلاف زبان عربی، امتداد عامل اصلی نیست بلکه زنگ صوت نقش ممیزه را دارد، چنانکه در فارسی هرگز قبل از الف فتحه‌ای نیست و قبل از "یا" کسره و قبل از "واو" ضمه.

اشکال دیگر تفاوت نهادن میان مصوت‌های بلند و کوتاه است در مواردی که اصلاً "ضرور نیست و همین امر دشواری‌ها و گرفتاری‌های زیادی ایجاد کرده، زیرا قافیه شعر فارسی را که با چند قاعده ساده می‌شود بیان کرد با قواعد متعدد و پیچیده دشوار ساخته‌اند. علاوه بر این چون بر هر یک از این قواعد متعدد نامی نهاده‌اند فرا گرفتن این نامها خود کار را مشکل‌تر ساخته است.

حتی تعریف‌هایی که از قافیه شعر فارسی کرده‌اند به طریق استقراء و جامع و مانع نیست چنانکه شمس قیس می‌گوید: "بدانکه قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه آن کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود. پس اگر متکرر شود آن را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد" (۱).

در کتاب درسی بدیع و عروض و قافیه، قافیه چنین تعریف شده (۱): کلمات آخر ابیات است که آخرین حرف اصلی آنها یکی است، به این شرط که کلمات عیناً تکرار نشده باشند. در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شده باشد، آن را ردیف و کلمه پیش از آن را قافیه می‌گویند.

به این تعریف‌ها ایرادهایی وارد است از جمله:

اولاً - در شعر فارسی فقط در "قطعه" قافیه در آخر بیت است و در "مثنوی" و "مسمط" در آخر مصرع‌هاست. همچنین در بیت اول قصیده و غزل و رباعی و غیره. ثانیاً - در شعر فارسی، تکرار کلمه قافیه در قصاید و غزلیات معمول بوده و در غزلیات مولوی که معاصر شمس قیس است همچنین در غزلیات حافظ تکرار کلمه قافیه غیر از مطلع هم بسیار است، چنانکه مولوی در غزل "روزها فکر من این است و همه شب سختم"، کلمات قافیه "وطن"، "شکن" و "زن" را تکرار کرده است. و حافظ در غزل "دلم جز مهر مهربان طریقی بر نمی‌گیرد" کلمات قافیه "دیگر"، "ساغر" و "خوشر" را دوبار به کار برده است. در همین غزل کلمه "در نمی‌گیرد" نیز تکرار شده منتها با تغییر معنی.

ثالثاً - از تعریف‌ها برمی‌آید که ردیف "کلمه" است در صورتی که "ردیف" در بسیاری از اشعار چند کلمه و بسا که "جمله" است.

رابعاً - مورد کم‌اهمیت‌تری که جزو استثناهاست اینست که تفکیک قافیه و ردیف در شعر فارسی همیشه رعایت نشده به ویژه وقتی مصرعی مختوم به "است" بوده، چنانکه فردوسی گوید:

سرانجمن پور داستان کجاست

که دارد زمانه بدو پشت راست

که در مصرع اول حرف قافیه "ا" می‌باشد و "است" فعل اسنادی که ردیف است و در مصرع دوم "است" ^{ast} قافیه است.

در اشعار سعدی نیز زیاد است مثلاً در بیت زیر:

چو بینند کاری به دستت دراست

حریصت شمارند و دنیاپرست

در شعر سعدی در مورد دیگری هم هست:

۱- تألیف دکتر رضا زاده شفق، استاد همایی، عبدالرحمن فرامرزی، دکتر ذبیح‌الله صفا، دکتر علی‌اکبر شهابی، اسماعیل والی‌زاده، احمد کوشا، تهران، ۱۳۴۳، ص ۷۷.

اگر تو فارغی از حال دوستان یارا
 فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را
 در مصرع اول قافیه "ار" $\hat{a}r$ است اما در بقیه غزل قافیه "ا" است و ردیف "را"
 این مساله در غزلیات حافظ بیشتر دیده می‌شود چنانکه در غزل
 دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را
 دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
 در بعضی ابیات "را" ردیف است و در بعضی جزو اصل کلمه همچنین در غزل‌های
 شماره‌های ۹ و ۱۵ و ۱۶ و ۲۲ و ۵۳ (۱)،
 بر تعریف دوم (تعریف کتاب درسی) علاوه بر چهار ایراد فوق دو اشکال دیگر هم
 وارد است؛
 یکی اینکه برخلاف این تعریف، آخرین حرف اصلی کلمات آخر ابیات همیشه یکی
 نیست و در اشعار فارسی این کلام صادق نمی‌باشد و چنانکه فردوسی می‌گوید؛
 نبد روز پیکار ایرانیان
 از آن رزم جستن بر آمد زیان
 که "ان" در آخر مصرع اول جزو اصلی کلمه قافیه نیست. همچنین درین بیت حافظ؛
 بود آیا که در میکده‌ها بگشایند
 گره از کار فرو بسته ما بگشایند
 و هزاران مثال دیگر؛
 دوم اینکه برخلاف شمس قیس که در تعریف قافیه گفته کلمه قافیه را به شرط تفاوت
 معنی می‌توان تکرار کرد، در تعریف دوم به این نکته اشاره نشده است. در حالی که در
 شعر فارسی علاوه بر اینکه چنین جوازی هست صنعت تجنیس تام هم بر آن افزوده می‌شود؛
 آتش است این بانک نای و نیست باد
 هر که این آتش ندارد نیست باد
 (مولوی)

قواعد قافیه

اکنون قافیه شعر فارسی را بر اساس صوتی (۱) نه بر بنیاد خط فارسی تحت چهار

۱- حافظ به اهتمام جلالی نائینی.

۲- به وسیله الفبای فونتیک.

قاعده ساده بررسی می‌کنیم .

آنچه می‌تواند اساس قافیه قرار بگیرد :

۱- مصوت‌های بلند "آ" (ā) و "و" (u) و بندرت مصوت "ی" (i) به تنهایی اساس قافیه قرار می‌گیرند .
مثال برای "آ" :

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را

به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

و دهها غزل دیگر حافظ و اشعار دیگران .

مثال برای "و" :

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست

راه هزار چاره گراز چارسو ببست

و چند غزل دیگر حافظ و اشعار دیگران .

مثال برای "ی" از مولوی که چندان هم مجال اندیشیدن به قافیه را نداشته :

گفت لیلی را خلیفه کاین تویی

کز تو مجنون شد پریشان و غوی

این بیت تحت تأثیر قافیه خطی نیز هست .

مصوت‌های مشهور به مرکب درواژه‌هایی مثل "ری" و "نو" مصوت‌های بلند هستند ،
و به تنهایی اساس قافیه قرار می‌گیرند (۱) :

ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز می

طامات تا بچند و خرافات تا بکی؟

(حافظ)

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

یادم از کشته‌خویش آمد و هنگام درو

(حافظ)

۲- یک صامت یا دو صامت اساس قافیه قرار می‌گیرد ، به شرط رعایت مصوت ماقبل

آنها :

مصوت + صامت (+ صامت) .

۱- این دو مصوت در حقیقت مرکب نیستند و هر یک مصوتی هستند و صامتی که در

این صورت تابع قاعده دوم می‌شوند .

مثال برای مصوت + صامت ،

ار (âr) :

فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش

گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

(حافظ)

وش (uš) :

در عهد پادشاه خطابخش جرم پوش

حافظ پیاله کش شد و مفتی قرابه نوش

ید (id) :

درد عشقی کشیده ام که می پرس

زهر هجری چشیده ام که می پرس

(حافظ)

ر (ar) :

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر

نامه اهل خراسان به برخاقان بر

(انوری)

ل (el) :

غمّت در نهان خانه دل نشیند

به نازی که لیلی به محمل نشیند

(طیب اصفهانی)

ل (ol) :

باغبان گر چند روزی صحبت گل بایدهش

بر جفای خار هجران صبر بلبل بایدهش

(حافظ)

مثال برای مصوت + صامت + صامت ،

اشت (ašt) :

کسی دانه نیکمردی نکاشت

کز و خرمن کام دل برنداشت

(سعدی)

وقت (uft) :

سرای از خس و خار بیگانه روفت

سر مار با سنگ تدبیر کوفت

(سعدی)

یخت (ixt):

هر که وقت بلا ز تو بگریخت

بحقیقت بدان که رنگ آمیخت

(سنایی)

ست (ast):

نکونام و صاحب دل و حق پرست

خط عارضش خوشتر از خط دست

(سعدی)

رشت (ešt):

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت

که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(حافظ)

فت (oft) (۱):

سکندر شنید آنچه داراب گفت

نیوشنده برخاست ، گوینده خفت

(نظامی)

۱- وقتی قافیه مصوت کوتاه + صامت + صامت است اگر در آخر قافیه مصوتی باشد ، رعایت مصوت اول ضرور نیست ؛

خرما نتوان خورد ازین خار که کُشتیم

دیبا نتوان بافت از این پشم که رُشتیم

ما کشته نفسیم و بس آوخ که برآید

از ما به قیامت که چرا نفس نکُشتیم

(سعدی)

سراسر همه دشت پر کُشته بود

زمین چون گل ارغوان کُشته بود

(فردوسی)

تاظن نبری که دل ز مهرت رسته است

یا از طلب تو فارغ و آهسته است

(المعجم)

قدمگاهش زمین را خسته دارد

شتابش چرخ را آهسته دارد

(نظامی)

۳- اگر واژه قافیه مختوم به مصوت " e " (کسره = ه ناملفوظ) باشد، صامت قبل از آن به عنوان آخرین صوت قافیه به حساب می آید و طبق قاعده دو عمل می شود؛
به عزم تو به سحر گفتم استخاره کنم
بهار توبه شکن می رسد چه چاره کنم
که قافیه در حقیقت " ار " است .

تبصره - اگر واژه قافیه مختوم به " ا + صامت + مصوت + صامت " باشد در زبان عرب رعایت " ت " (الف تأسیس) الزامی است اما در زبان فارسی چنانکه شمس قیس می گوید بیشتر شعرای عجم آن را اعتبار نمی نهند و لازم نمی دارند^(۱) . در کتاب درسی دوره ادبی نیز نوشته شده که تکرار حرف " تأسیس " و " دخیل " در شعر فارسی لازم نیست^(۲) ، حتی آن را یکی از موارد " اعنات " یا " لزوم مالایلم " شمرده اند^(۳) . شاعران بزرگ ما نیز چون سعدی و حافظ و خاقانی و دیگران آن را رعایت نکرده اند . از طرفی چون اصواتی اساس قافیه هستند که نشود آنها را تغییر داد پس " الف تأسیس " که رعایتش در شعر فارسی الزامی نیست و جزو " لزوم مالایلم " است نمی تواند صوت قافیه به شمار آید و بحث آن در " قافیه " بی مورد است . چنانکه اگر شاعری فی المثل ملتزم شود که علاوه بر " ت " دو صوت قبل از آن را هم رعایت کند یعنی واژه های " صفا " ، " وفا " ، " جفا " ، " قفا " و " شفا " را قافیه سازد، التزام دو صوت قبل از " ا " نیز کاریست اضافی و غیر ضروری و در بحث قافیه نمی توان به آن پرداخت^(۴) .

۴- بعد از اصوات قافیه (که قبلاً " برشمردیم) ممکنست یک یا چند صامت یا مصوت بیاید که رعایت آنها نیز لازم است .

من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفايي

عهد نابستن از آن به که ببندی و نهایي

(سعدی)

تو گستی عهد دلها ما به هم بستیمشان

با هم اندر رشته زلف تو پیوستیمشان

۱- المعجم ، ص ۲۳۵ .

۲- بدیع و عروض و قافیه ، ص ۸۵ .

۳- بدیع و عروض و قافیه ، ص ۳۲ .

۴- اصولاً " چون در زبان عرب وزن " فاعل " خیلی بارور است لذا رعایت " الف تأسیس " در زبان عرب ، برخلاف فارسی خیلی ساده است .

بررسی قافیه در شعر عامیانه فارسی

هنر و آفرینش هنری منحصر به خواص و طبقه تحصیل کرده نیست، مردم عامی بی سواد نیز که نه مکتب و دانشگاه رفته اند و نه آلفبای هنر چیزی آموخته اند هنر دارند. هنر راستین و ناب گرچه ساده و ابتدائی، راستین و ناب ازین نظر که نه تنها مایه و انگیزه آن دل و احساسات و عواطف است بلکه شیوه بیان و تصاویر شاعرانه و وزن و قافیه و موسیقی آن نیز برخاسته از ذوق مردم عامی است. ذوق و قریحه طبیعی و نا آشنا با موازین و معیارهای هنری و قواعد خشک و سختگیر "شمس قیس رازی" و دیگر علمای بلاغت.

هنر عامیانه و فولکلری هنری مردمی و اصیل و خودجوش و بی ادعا است. مردم عامی گرچه درگیر مسائل آب و نان هستند اما هرگز از هنر غافل نیستند، هنر برای آنها جنبه تفنن ندارد، برای کسب نام و آوازه نیست بلکه نیاز و وسیله عقد گشائی و بیان درد است. هنر مردم عامی جزو زندگی آنهاست. جوش احساسات درونی و درد و اشتیاق است که در قالب ترانه، قصه، آهنگ و هنرهای ظریف دستی شکل می گیرد.

گرچه هنر عامی در زمینه های مختلف است اما شعر و ترانه عامیانه اهمیت بیشتری دارد زیرا زبان گویای دل است. ترانه های عامیانه خود بر دو گونه است:

یکی اشعاری که طی قرون و بلکه هزاران سال شکل گرفته و دهان به دهان گشته و از نسلی به نسلی منتقل شده، گویندگان اشعار مشخص نیست و یا بهتر بگوئیم گویندگان این اشعار همه مردم عامی هستند که در سرودن و شکل دادن آنها طی قرون و اعصار سهمی داشته اند و یا آنها را متناسب با نیازهای ذوقی و احساس خود یافته، و "با شیر مادر یکجا نوشیده" و همیشه عزیزش داشته اند. این گونه اشعار عامیانه در میان همه مردمی که دارای یک فرهنگ و زبان هستند مشترک است و مرز سیاسی نمی شناسد مانند اشعار عامیانه و متلهائی که میان همه فارسی زبانان ایران و افغانستان و تاجیکستان مشترک است.

نوع دوم اغلب اشعار روستائی است که از مرز یک روستا می گذرد و در سایر نقاط گسترش می یابد و دهان به دهان می گردد. سرایندگان این اشعار گاه مشخص است، گرچه دیری نمی پاید که نامشان فراموش می گردد و این نه تنها به علت عدم ثبت آنها در دیوان شعر است بلکه در اشعار عامیانه آنچه مطرح نیست شاعر است. چه شعر عامیانه بیش از

آنکه شعر شاعر باشد شعر همه و بیان احساسات و درد همه است. گاه شعر عامیانه در شهرها نیز سروده می شود به ویژه اشعاری که به مناسبت واقعه ای مهم گفته می شود و رواج می یابد. این گونه اشعار از دیرباز سروده می شده است مانند سرود مردم بخارا، مردم این هجویه را دردم ملکه بخارا که با سردار عرب سعید بن عثمان (که در سال ۵۶ هجری بخارا را فتح کرد) پوشیده روابطی داشت، سرودند:

گو و ر خمیر آمد خاتون دروغ گنده (۱)

یا هجویه ای که مردم بلخ برای اسد بن عبدالله قسری پس از شکست از خاقان ترک سرودند و کودکان آن را در کوچه ها می خواندند:

از ختـلان آـمـذیه برو تبـاه آـمـذیه
آوار بـاز آـمـذیه بیدل فرار آـمـذیه (۲)

یا هجویه محمد علی شاه:

محمد علیشا قرت کو توپ شنبـدرت کو (۳)

یا شعری که در باره سالی قحطی سروده شده:

ای سال برنگردی به مردمان چه کردی
زنار و شلخته کردی دکنار و تخته کردی
ای سال برنگردی (۴)

به هر حال شعر عامیانه شعر ناب و طبیعی است صرفاً "برخاسته از ذوق و احساس و بدور از هر گونه تقلید و حتی آموزش و بر مبنای ویژگی های ذاتی زبان و طبع روان، به همین دلیل این اشعار ساده چنین بر دل می نشیند و نه تنها توده مردم را مسحور می کند که گوش یا سوادان و شعرشناسان را نیز نوازش می دهد و به قولی شعر واقعی را در این ترانه ها باید جست (۵) و به گفته ای این ترانه های عامیانه کاملاً "با احتیاج هنری ملت منطبق است (۶)". ترانه های عامیانه متعلق به ملت و توده عوام است ولی با وجود این هنرکاملی

۱- صادقی، علی اشرف: تکوین زبان فارسی، تهران، ۱۳۵۷، ص ۶۶.

۲- تاریخ طبری، همچنین بیست مقاله، محمد قزوینی (تهران ۱۳۳۳) و تکوین زبان فارسی

۳- هدایت، صادق، اوراق پراکنده، ص ۲۸۴.

۴- اوراق پراکنده، ص ۲۸۳.

۵- هنر و ادبیات امروز به کوشش ناصر حریری، ص ۲۹.

۶- اوراق پراکنده، ص ۳۰۵.

است که شرایط کلی هنر را دارا می‌باشد (۱). شگفت این است که سرایندگان اشعار عامیانه کمترین اطلاعی از وزن و قافیه و صناعات شعری ندارند اما با این همه شعرشان هم وزن دارد و هم قافیه و هم صناعات شعری و همه اینها نشأت گرفته از ذوق طبیعی، وزن و قافیه آنقدر در شعر عامیانه مهم است که مردم عامی هر سخن قافیه‌دار یا موزون و مقفی را شعر می‌دانند و از این نظر برداشت آنان از شعر همانند علمای بلاغت است نه مانند اهل منطق. البته این بدان معنا نیست که شعر عامیانه فقط وزن و قافیه دارد و خیال‌انگیز نیست، برعکس شعر عامیانه از آنجا که زبان دل و احساسات شورانگیز است، اغلب از تصویرهای دل‌انگیز و در عین حال ساده بهره‌مند است؛

بسان برگ بید پژمرده بیدم

ز بسکه غصه دل خورده بیدم (۲)

بریزه شبنم زلفت به رویم

اگر دیشو نبیدی مرده بیدم

* * *

خودم سبزم که یارم سبزه پوشه

خودم گل هستم وول * گل‌فروشه

دو چشمش سنگ و ابرویش ترازو

به نرخ زعفران گل می‌فروشه

* * *

سر راهت نشینم گل بریزم

اگر خنجر بباره برنخیزم

اگر خنجر بباره همچو بارون

که تا رویت نبینم برنخیزم

* * *

۱- اوراق پراکنده ۳۵۵

۲- شعرهای این مقاله از کتابهای زیر نقل شده است:

الف؛ اوراق پراکنده، ب؛ کوهی کرمانی؛ هفتصد ترانه، ج؛ شکورزاده، ابراهیم؛ ترانه‌های روستائی خراسان، د؛ بهار، محمدتقی؛ بهار و ادب فارسی، ضمنا "در مواردی ضبط غلط است اما جهت حفظ امانت، تغییر در آنها داده نشد،

* - وول؛ یار،

همه کوه و کمر بوی تو داره
 کدوم گل قامت و روی تو داره؟
 همو ماهی که از کو میزنه سر
 نشان طاق ابـروی تو داره

* * *

بکش با تیر غمزه خواروارم
 بکش نقش کمان پس برمزارم
 که تا هرشاهی داند که من هم
 شهید شیوه ابـروی پیارم

* * *

فلک دیدی که سردار غم کرد
 مرا بیخانمون عالمم کرد
 برات غم نوشت و داد دستم
 که سر گردون به دور عالم کرد

* * *

با این همه مردم عامی سخن قافیه‌دار موزون را شعر می‌دانند تا آنجا که در بعضی
 از اشعار عامیانه و اشعار کودکان اصل وزن و قافیه است و معنی مهمل. در این گونه اشعار
 واژه‌ها صرفاً " برای آفرینش زیبایی به وسیله قافیه و وزن به کار گرفته می‌شوند نه برای
 بیان مفاهیم و احساسات، به عبارت دیگر معانی مهمل و بی‌ربط و پرت و پلا و آسمان
 ریسمانی است و هدف چیزی جز قافیه و وزن و موسیقی واژه‌ها نیست؛

خورشید خانم افتو کن
 یه مش برنج تو او کن
 ما بچه‌های گرگیم
 از سرمائی بمردیم

* * *

سگه واق واق میکنه
 گربه پیاز داغ میکنه
 خره خرخر میکنه
 دمبشو یه ور میکنه

کلاغه غارغار میکنه

آقا رو بیدار میکنه

* * *

میخوای عدس بیارم

تو رو به هوس بیارم

میخوای لبو بیارم

سر تو هوو بیارم

* * *

بی اوسا به کار رفتم

بی سگ به شکار رفتم

آش کشک پر عدس

شاباجی به فریادم برس

* * *

دالون دراز ملا باقر

کل کل میزنه تا دم آخر

* * *

آفتاب مهتاب چه رنگه

سرخ و سفید دو رنگه

* * *

بعضی دیگر از این اشعار ظاهراً " دارای معنی است اما پیداست که قافیه معنی را
تداعی کرده و معنی اسیر قافیه شده مثلاً " به جای اینکه معنی بر مبنای منطق یا حسن تعلیل
باشد صرفاً " بر مبنای قافیه است . مثلاً " در شعر :

هر که دارد خال پا آن نشان کربلا

هیچ رابطه‌ای میان داشتن خال پا و رفتن کربلا نیست و تنها قافیه به وجود آورندهٔ
این نحوهٔ استدلال است .

همچنین در :

هر که دارد خال سینه آن نشان است از مدینه

* * *

هر که دارد خال دست آن نشان مکه است

یا این شعر :

هر که دارد خال گردن آن نشان سسر بریدن
 که رابطه میان خال گردن و سر بریدن را تنها قافیه ایجاد کرده البته این استدلال
 غلط از نظر روانی برای مردم عامی ساده لوح و کودکان ممکنست اثر نامطلوب نیز داشته
 باشد زیرا مردم ساده لوح و کودکان - و کمابیش همهء مردم - شعر را به عنوان نوعی برهان
 و وحی آسمانی تلقی می کنند و کودک یا عامی اگر خالی برگردن داشته باشد ممکنست به
 این اشعار همچون استدلال منطقی بنگرد و ذهنش از این بابت یک عمر نگران باشد، و اما
 آیا در شعر عامیانه قافیه مهمتر است یا وزن؟ گرچه خواجه نصیر طوسی وزن را خیال انگیز
 و جزو ذاتی شعر می شمرد و برعکس قافیه را عرضی می داند (۱) اما افراد عامی و کودکان
 قافیه را از وزن مهمتر می پندارند و گوششان نسبت به هماوائی حروف قافیه حساستر از وزن
 است. شاید علت این باشد که درک وزن شعر دشوارتر و ذهنی تر از قافیه است، البته درک
 وزن غریزی است و به همین سبب حتی کودکان چند ماهه نیز نسبت به وزن حساسیت نشان
 می دهند فی المثل با شنیدن آهنگ موسیقی دست و پای خود را متناسب با ریتم آن تکان
 می دهند اما وزن شعر با وزن موسیقی تفاوتی دارد، ازین نظر که وزن شعر در هر زبانی
 متناسب با ویژگی های آن زبان است و گوش اهل هر زبان با وزن شعر زبان خود مأنوس است
 و با وزن شعر زبانهای دیگر بیگانه، فی المثل وزن شعر فارسی کمی است، لذا گوش
 فارسی زبان، وزن شعر زبانهای دیگر مثلاً "وزن شعر انگلیسی را، که ضربی است، در نمی یابد.
 برعکس قافیه شعر تقریباً "ارتباطی با زبان خاصی ندارد و در زبانهای مختلف تقریباً"
 مشترک است (۲) به علاوه درک قافیه آسان و سهل الوصول ترست و مردم عامی و کودکان
 به راحتی واژه های همقافیه را حتی اگر در ضمن کلام روزمره پیش بیاید در می یابند و آن را
 از ویژگی های شعر تلقی می کنند، لازم به توضیح است که وجود شعر مهمل که حاکی از اهمیت
 قافیه و وزن در شعر عامیانه است فقط بخشی از شعر عامیانه را تشکیل می دهد والا شعر
 عامیانه بیش از هر شعری بیانگر عواطف و دردها و شور و هیجان مردم است.
 نظر به اهمیتی که قافیه در شعر عامیانه دارد و از آنجا که قافیه در شعر عامیانه
 با قافیه در شعر رسمی تا حدودی متفاوت است و ویژگیها و قواعدی خاص خود دارد به بررسی
 آن می پردازیم، اما قبل از پرداختن به قافیه شعر عامیانه باید بیفزاییم که طبق برآورد
 آماری که در مورد اشعار عامیانه به عمل آمد قافیه حدود دو سوم اشعار عامیانه همانند

۱- خواجه نصیرالدین طوسی: معیار الاشعار و اساس الاقتباس.

۲- گاه استثنائاتی نیز هست مثلاً "در شعر عرب "عمود" با "عمید" همقافیه است،

رک حقی، ممدوح، العروض الواضح، بیروت، ص ۱۲۲.

قافیه شعر رسمی است (گرچه مردم عامی هرگز اطلاعی از قواعد قافیه ندارند) اما قافیه یک سوم بقیه دارای ویژگیهایی است، لذا ابتدا اشاره‌ای به قواعد قافیه شعر رسمی به شیوه علمی و بسیار ساده که برای اولین بار نگارنده به بررسی آن پرداخت و در مجله وحیده چاپ رسید^(۱)، می‌کنیم و سپس ویژگیهای قافیه یک سوم دیگر اشعار عامیانه را مورد تحقیق قرار می‌دهیم:

قافیه: حرف یا حروف (منظور صورت ملفوظ حروف است) مشترک معینی است در پایان آخرین کلمه نامکرر مصرعها، مثلاً "در شعر:

ستاره در هوا می‌بینم امشو

زمین در زیر پا می‌بینم امشو

آخرین کلمه‌های نامکرر یعنی واژه‌های قافیه "هوا" و "پا" است و کلمات مکرر یا "ردیف" می‌بینم امشو است.

حداقل حروف اصلی مشترک کلمات قافیه:

۱- مصوت "الف" و "و" به تنهایی حرف قافیه قرار می‌گیرند مانند شعر فوق که حرف

قافیه در آن الف است. در شعر زیر "و" حرف قافیه قرار گرفته و به تنهایی اساس قافیه است:

گلی از دست من بستون و بوکن

میون هر دو زلفونست فروکن

۲- مصوت + صامت

چرا رنگت پریده جونم امروز

چرا غم میخوری ای یار دلسوز

که حروف قافیه "وز" است.

۳- مصوت + صامت + صامت

محبت آتشی برجونم افروخت

که تا روز قیامت بایدم سوخت

که حروف قافیه "وخت" است.

۴- حروف الحاقی - در آخر قافیه‌های فوق ممکنست یک یا چند حرف الحاقی بیاید

که آن نیز باید عیناً یکسان باشد:

۱- وحیدیان کامیار، تقی: بررسی قافیه در شعر فارسی، مجله وحید، سال ۱۳۵۲،

شو تاریک و مهتابم نیومد

نشستم تا سحر خوابم نیومد

نیومد - ردیف و مهتابم ، خوابم واژه‌های قافیه است .

"اب" حرف قافیه است طبق قاعده "۲" و ضمه و "م" حروف الحاقی .

این قواعد قافیه شعر عامیانه با قواعد قافیه شعر رسمی مشترک است و اما قواعد قافیه یک‌سوم دیگر اشعار عامیانه ؛

زندگی مردم عامی ساده است ، مردم عامی زندگی را سخت نمی‌گیرند و از تکلف به‌دورند . این سادگی و آسانگیری در همه شئون زندگی آنان از جمله در هنرشان نیز به چشم می‌خورد ، در قافیه شعر عامیانه نیز این آسانگریها دیده می‌شود ، ممکنست گفته شود که قافیه شعر عامیانه هر جا از قواعد قافیه شعر رسمی عدول کرده ، معیوب و غلط است ، اما این سخن منصفانه و علمی نیست زیرا اولاً " قافیه شعر عامیانه از قافیه شعر رسمی گرفته نشده و شاعر عامی هرگز بر مبنای قواعد قافیه شعر رسمی شعر ننسوده و از آنها کمترین اطلاعی ندارد ، پس چگونه می‌توان انتظار داشت که شعرش بر مبنای معیارهای شعر رسمی باشد ! شعر او معیارهایی خاص خود دارد ، به علاوه این شعر رسمی است که قواعدش را از شعر عامیانه گرفته است ، در روزگاری شعر به رسمی و عامیانه تقسیم نشده بود و شعر عامیانه شعر همگان بود و چیزی جز شعر عامه نبود ، کم‌کم شعر در قلمرو تحصیل کردگان قرار گرفت و جنبه حرفه‌ای پیدا کرد و شناختی از قافیه و دیگر فنون شاعری پیدا شد و شاعران به بعضی قواعد اقبال بیشتری کردند و قافیه مورد ارزیابی قرار گرفت و سبک‌سنگین شد و پیراسته و منقح گشت و قواعد آن تدوین یافت اما شاعر عامی بیخبر از همه اینها و بی‌اعتنا به همه این قواعد شعر می‌گوید ، تنها بر مبنای قافیه‌ای که زیبایی هماوایش را ذوقش صحه می‌گذارد ، بعضی قواعد قافیه شعر عامیانه را تحصیل کردگان نمی‌پسندند اما این قواعد هر چه هست طبیعی است چه تحصیل کردگان بپذیرند و چه نپذیرند ، قافیه شعر عامیانه چنین است و کار علم نیز توصیف پدیده‌هاست نه خوب و بد کردن ، به عبارت دیگر برای تدوین قافیه شعر عامیانه قافیه اشعار عامیانه را - چنانکه هست ، قوی یا ضعیف - باید توصیف کرد و قواعد آن را بدون هیچ پیشداوری و دخالت سلیقه شخصی استخراج نمود .

چنانکه گفتیم پس از بررسی شعر عامیانه مشخص گردید که قافیه حدود دوسوم اشعار عامیانه دقیقاً همان قواعد منظم شعر رسمی است و این جای شگفتی است که شاعران درس خوانده و بی‌اطلاع از قافیه و فنون شاعری و تنها بر مبنای ذوق و قریحه بدین دقت اشعاری سروده‌اند و اما یک‌سوم بقیه اشعار عامیانه نیز قواعدی خاص دارد و گوش مردم عامی و

حتی گاه تحصیل‌کردگان آنها را می‌پذیرد و هرگز نباید آنها را معیوب یا غلط دانست . از طرفی قواعد قافیه شعر رسمی نیز به آن خشکی و سختگیری که شمس قیس و دیگران تدوین کرده‌اند نیست به عبارت دیگر شمس قیس و علمای پیش از او قواعد قافیه را دقیقاً " بر مبنای قافیه اشعار شاعران توصیف نکرده‌اند و در تدوین قواعد سختگیرتر از شاعران بوده‌اند ، به همین دلیل چنانکه بعد خواهیم دید از دیرباز شاعران ما ، حتی بزرگترین شاعران ، شعرشان دقیقاً " منطبق بر معیارهای علمای بلاغت نبوده است و بعضی از آن قواعد دست و پاگیر را گردن نهاده و به اینکه علمای بلاغت قافیه شعر آنان را معیوب بدانند بی‌اعتنا بوده‌اند و در حقیقت این قواعد علمای بلاغت است که معیوب است زیرا چنانکه گفتیم قواعد قافیه نمی‌باید انتزاعی باشد بلکه باید از خود قافیه اشعار استخراج گردد .

وقتی شاعران بزرگ ما به بعضی قواعد دست و پاگیر بلاغت پشت پا زده‌اند و حال آنکه قواعدی مدون را پیش چشم داشته‌اند باید گفت عیب از قواعد انتزاعی حشک است نه از شاعران . پس شعر عامیانه را که هرگز بر معیار قواعد مدون سروده نشده ، به طریق اولی نباید با محک قواعد مدون سنجید بلکه برعکس باید این قواعد را چنانکه هست پذیرفت ، اینک به بررسی این گونه قواعد قافیه شعر عامیانه می‌پردازیم :

۱- ردیف تنها :

ردیف - یک یا چند واژه است که در هر شعر عیناً " بعد از واژه‌های قافیه تکرار می‌شود ، اکثر اشعار خوب فارسی دارای ردیف هستند ، اگر شعر ردیف داشته باشد علاوه بر رعایت قافیه رعایت ردیف نیز الزامی است .

در شعر فارسی پیش از اسلام ردیف بدون قافیه نیز به کار می‌رفته است حتی در بعضی از نخستین اشعار بازمانده بعد از اسلام ردیف بدون قافیه دیده می‌شود مانند شعر کودکان بلخ :

از ختـلان آمـذیه	برو تبـاه آمـذیه
آبار باز آمـذیه	خشک و نزار آمـذیه

در شعر فارسی بعد از اسلام وجود ردیف ، شعر را از داشتن قافیه بی‌نیاز نمی‌سازد .

با این همه در غزلی از مولوی تنها ردیف وجود دارد و از قافیه خبری نیست :

پیر من و مراد من	درد من و دواي من
فـاش بگویم این سخـن	شمس من و خدای من
از تو به حق رسیده‌ام	ای حق حقگزار من

شکر تو را ستاده‌ام شمس من و خدای من
 محو شدم به پیش تو تا که اثر نماندم
 تا تو مرا نظر کنی شمس من و خدای من

درین شعر اگر ردیف (شمس من و خدای من) را برداریم می‌بینیم که قافیه‌ای وجود ندارد. در اشعار عامیانه ردیف اهمیت بسیاری دارد زیرا در بعضی اشعار ردیف به تنهایی نقش هم‌آوا سازی پایان مصرعها یا ابیات را بر عهده دارد و از قافیه اثری نیست؛

بیابونم خدایا راه بنما شبنم تاره خدایا راه بنما
 قسم بر یوسف و عشق زلیخا دل ناشاد ما را شاد بنما

در بیت اول قافیه نیست و تنها ردیف "خدایا راه بنما" هست. در مصرع چهارم حتی تمام ردیف تکرار نشده بلکه فقط "بنما" تکرار شده. در این شعر قافیه‌ای وجود ندارد، مگر اینکه بگوییم در مصرعهای دوم و چهارم "راه" و "شاد" واژه‌های قافیه هستند با اختلاف "ه" و "د".

گل سرخم سفر کردی و رفتی به من جور و جفا کردی و رفتی
 نترسیدی ز فردای قیومت مرا مرغ قفس کردی و رفتی

در شعر فوق، ردیف "کردی و رفتی" است و واژه‌هایی که می‌باید همقافیه باشد عبارتست از "سفر، جفا، قفس" که همقافیه نیستند گرچه هموزنند.

مثال دیگر؛

به کس کسونس نمیدم
 به همه کسونس نمیدم
 به راه دورش نمیدم
 به مرد پیرش نمیدم

مثال دیگر؛

تو خوابیدی که من بیدار بیدم
 کمر از بهر خدمت بسته بیدم

تو فرمودی مرا معزول کردن
 مگر من لایق خدمت نبودم

البته ردیف تنها و بدون وجود قافیه بندرت در تمام یک شعر دیده می‌شود اما در دوبیتی وجود ردیف تنها، در یکی از بیتها، نسبتاً زیاد به کار می‌رود؛

ول قالیچه بافم دس مریزاد
 سفید سینه صافم دس مریزاد

تو که نقش میزنی بر روی قالی

بنارم شست دستت دس مریزاد

سر کوهی بلن صد داد و بیداد

صدا بر هم زخم شیرین و فرهاد

صدا بر هم زخم هوهو بگویم

ز دست عاشقی صد داد و بیداد

دلم میل گل باغ تو داره

سراسر سپنهام داغ تو داره

شدم آلاله زارون دل کنم شاد

دیدم آلاله هم داغ تو داره

۲- ایطاء

شمس قیس رازی در المعجم فی معاییر اشعار العجم در تعریف ایطاء می گوید: ایطاء بازگرداندن قافیتی است دوبار و آن دو نوعست: جلی و خفی. ایطاء جلی آنست که تکرار قافیه آشکار باشد مانند قافیه کردن "نیکوتر" با "مشفق تر". به گفته شمس قیس ایطاء جلی از عیوب فاحش است در شعر الاکه قصیده دراز باشد چنانکه از بیست و سی بیت ... در گذرد یا قصیده را دو مطلع باشد پس شاید که یک دو قافیت در مطلع دوم باز گردانند.

با این همه حتی شاعران بزرگ ما گاه از این دستور پیروی نکرده اند فی المثل ناصر خسرو در بعضی قصایدش قافیه ای را چهار یا پنج بار و بیشتر هم تکرار می کند. حتی گاه در غزل نیز تکرار قافیه صورت می گیرد مثلاً "حافظ در غزل:

دلم جز مهر مهرویان طریقی بر نمی گیرد

به هر در می دهم پندش و لیکن در نمی گیرد

واژه "خوشر" را دوبار آورده و واژه "بهر" را یک بار، به عبارت دیگر پسوند "تر"

سه بار آمده است گاهی این تکرار بیش از دوبار و حتی در ابیات پی در پی است مثلاً "در

این غزل دقیقی:

شب سیاه بدان رلفکان تو ماند

سپید روز به پاکی رخان تو ماند (۱)

علامت جمع "ان" در واژه‌های "رلفکان"، "رخان"، "لبان"، "رخسارگان"، ... "تکرار شده است."

البته چنانکه گفتیم گاهی اتفاق می‌افتد که شاعران قاعده ایطاء را ندیده می‌گیرند اما برطبق قاعده کلی رعایت آن لازم است. برعکس در شعر عامیانه تکرار قافیه فراوان است، حتی در دو بیتی:

مسلمانسون دلم یاد وطن کرد

نمی‌دونم وطن کی یاد من کرد

نمیدونم پدر بید یا برادر

خوش باشه هرونکه یاد من کرد

* * *

خودم سبزم که یارم سبز پوشه

خودم گل هستم وول گل‌فروشه

دو چشمش سنگ و ابرویش ترازو

به نرخ زعفران گل می‌فروشه

خداوندا سه درد آمد به یک بار

خر لنگ وزن زشت و طلبکار

خداوندا زن زشتم تو وردار

خودم دونم خر لنگ و طلبکار

سر راهت نشینم گل بریزم

اگر خنجر بباره ور نخیزم

اگر خنجر بباره همچو بارون

که تارویت نبینم ور نخیزم

گرچه در شعر عامیانه ایطاء جلی فراوان به کار می‌رود و گوش مردم عامی در آن عیبی

۱- شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، ص

نمی‌بیند ، با این همه تکرار در دو مصرع بیت رایج نیست و تکرار قافیه آن آشکار است ؛
 نه نو دارم نه خونم می‌کنه درد
 تو مینالی که من می‌میرم از درد
 سر از بالین بیماری تو ور دار
 ببین دور تو می‌گردن زن و مرد
 برعکس تکرار قافیه مصرع اول در مصرع چهارم بسیار عادی است به ویژه وقتی با
 ردیف همراه باشد ، حتی می‌توان گفت شاید تکرار قافیه به این صورت به زیبایی آن نیز
 می‌افزاید و در حقیقت صنعت ردالْقافیه دارد و یا به عبارت دیگر صنعت ردالْقافیه را باید
 از این دو بیتی‌ها گرفته باشد ؛
 خدایا گل سواره مو پیاده
 شما لای روی گل از مو پیاده
 که هرچی می‌دوم از غم گریزم
 که غم چاکسواره مو پیاده

غریبی رفتم و جفت وطن نیست
 به غم خوردن کسی مانند من نیست
 اگر شیر و شکر غربت بنوشی
 همانند گدایی وطن نیست

۳- اقوا

قافیه ساختن واژه‌هایی است مانند " طوسی " با " فردوسی " یا " پر " با
 " تر " ، در شعر رسمی خیلی بندرت اتفاق می‌افتد و در حقیقت باید گفت در شعر فارسی
 این عیب قافیه نیست بلکه قافیه غلط است مانند ؛
 از غصه هجران تو دل پر دارم
 پیوسته از آن دیده به خون تر دارم
 با این همه گاه لطف شعر چندان است که قبح قافیه ، به ویژه در اشعار روستایی یا
 فلهویات به ذهن نمی‌رسد ؛
 یکی برزگیری نالون درین دشت
 به چشم خونفشان آلاله می‌کشت

همی کشت و همی گفت ای دریغا
 که باید کشتن و هشتن درین دشت
 البته اگر به این گونه واژه‌ها پسوند یا ضمیر متصل الحاق شود دیگر عیب قافیه از
 میان می‌رود ، چنانکه سعدی در شعر ؛
 خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم
 دیبا نتوان بافت ازین پشم که رشتیم
 کشت را یا رشت و دشت و پشت و خشت قافیه ساخته است ، در شعر عامیانه نیز اقوا
 زیاد دیده نمی‌شود ، ولی هست ؛
 الا دختر تو مادر داری یا نه
 نشونی از برادر داری یا نه
 (هفتصد ترانه)
 در این دو بیتی "مادر" و "برادر" با "خاطر" قافیه شده است ،

۴- سناد

مانند قافیه کردن " زندگانی و گزینی . در شعر فارسی اعم از رسمی و
 عامیانه اندک است و اصولاً " عیوبی مانند اقواء و سناد در شعر فارسی اعم از رسمی و عامیانه
 غلط است و نه عیب ، به همین دلیل خیلی بندرت به کار می‌رود ،

۵- اکفاء

اختلاف در حرف آخر غیرالحافی واژه قافیه است و تبدیل آن به حرفی
 که به آن نزدیک باشد ، مانند قافیه کردن احتیاط با اعتماد ؛
 رو بجای آر اندرین کار احتیاط
 زانکه جز بر تو ندارم اعتماد
 اکفا در شعر رسمی کاربردی ندارد و برخلاف نظر شمس قیس در شعر رسمی فارسی
 غلط است نه عیب ، اما در شعر عامیانه برعکس بسیار رایج و عادیست حتی در حروفی که
 چندان هم به یکدیگر نزدیک نیستند ، اینک حروفی که در قافیه شعر عامیانه به جای هم
 به کار می‌روند ذکر می‌شود ؛
 ۱- "ل" با "ر" ؛

عزیزم راه و رفتارت مرا کشت
 ترنج و غنچه و خالت مرا کشت
 ترنج غنچه کار خدایه
 صدای کفش بلغارت مرا کشت

سر چشمه سفیدی منزلت بی
 محبت‌های پیشین بر دلت بی
 محبت‌های پیشین را چه کردی
 فراموش کرده‌ای یا خاطرت بی

* * *

کجا کار می‌کنی چاشت بیارم
 شکر شربت کنم پیشت گذارم
 شکر شربت کنم با آب انگور
 کجا پیدا کنم مثل تو مقبول

۲- "م" با "ن"

مسلمانان دلم غم داره امروز
 به گل مانه که شبنم داره امروز
 الا مردم نمیدونن بدونن
 گل من میل رفتن داره امروز

عزیزم خدمتت را کم نکردم
 زدی تیری که شونه خم نکردم
 زدی تیری تو از بهر جدایی
 جدایی را تو کردی من نکردم

چو کمتر می‌پریم در دور عالم
 نمیدونم کجا بنشینم از غم
 چنی مرغ دلم را داده‌ای رم
 به هیچ ملکی نمیگیره نشیمن
 اختلاف در ردیف هم گاه ممکنست باشد یعنی حرف آخر ردیف هم ممکنست متفاوت

باشد؛

شترها بار کردن پسته دارن
ولم را میبـرن من غصه دارم
ولم را میبـرن منزل به منزل
دل پر غصه را سر بسه دارم

۳- "س" با "ز"؛

استو کجا بیندم دور درخت نرگس
داغ تو نبینم هرگز

۴- "د" با "ت"؛

عجب صورت عجب قامت عجب قد
عجب عاشق کشی ای بی مروت
کمند بر بسترهای پای دل مو
نمی ترسی تو از روز قیومت
معمولا "اگر قافیه همراه با حرف یا حروف الحاقی باشد یا ردیف داشته باشد به جای
آخرین حروف قافیه ممکنست حرفی بیاید که نزدیک بهم نیز نباشد؛
الا دختر نمی گویم بدت را
طلا و نقره می گیرم قسدت را
طلا و نقره که قریبی نداره
به روی دیده می شونم سگت را
که "د" با "گ" آمده، یا در دوبیتی زیر که ق با م آمده است؛
نگار نازنین ساقم به ساق
برز چینه که مرغ آمد به دامت
همه مرغان دامت میگریزن
من مسکین گرفتارم به دامت

گاه نیز بدون ردیف والحاقي، حروف بعیدالمخرج به جای هم می آیند؛

بیابون تا بیابون گلهء میش

اگر مرگش بیفته چاره ای نیست

ضمنا "چون در زبان عامیانه فارسی واژه های مختوم به دو صامت وقتی به سکون ختم
می شوند، یا بعدشان صامت بیاید، صامت دوم حذف می شود، لذا چنین واژه هایی با وجود

اختلاف صامت دوم ، با هم قافیه می شوند زیرا صامت دوم که اختلاف دارد حذف می گردد
مثلا "واژه های "انگشت" و "خشک" به صورت "انگش و "خش" در می آیند ، البته اگر بعد
از صامت دوم مصوت بیاید ، حذف صورت نمی گیرد مانند انگشتی ، خشکی :

حسینا را بدیدم کوله بر پشت (پش)

کمون در دست و نی می زد به انگشت (انگش)

حسینا از فراغت سینه چاکه

چو ماهی بر لب دریا شده خشک (خش)

۵- "ی" و فتحه یا "ه" بیان حرکت - در شعر رسمی به تنهایی اساس قافیه قرار
نمی گیرند ، مثلا "راضی" با "نبی" و "چاره" با "گله" قافیه نمی شود اما در شعر عامیانه
گاه قافیه می شود ، البته وجود ردیف و مصوتی مشترک قبل از قافیه باعث می شود که گوش
آنها را بیشتر همقافیه احساس کند :

سر کوهی بلن جنگ می کنم جنگ

قبای میخکی رنگ می کنم رنگ

قبای میخکی آبی نمی شه

دل من بچه راضی نمی شه

کلاغ سرسیا باغت خلیلی

همه رو در وطن ما در غریبی

دل من کوره آهنگرونه

مرا ول هشته و با دیگرونه

الهی دیگرون را کشته بینم

کلنور دوش قبرش کنده بینم

قافیه خطی : گرچه اساس قافیه بر مبنای صورت ملفوظ حروف است نه مکتوب ، اما
تفاوت خطی حروف قافیه را - گرچه از نظر گوش هماوا باشند - چشم نمی پذیرد ، اینست
که در شعر رسمی حروفی را که اختلاف خطی دارند با وجود تلفظ یکسان همقافیه نمی سازند
ولی بندرت مثالهایی در اشعار فارسی می توان یافت که حروف هم تلفظ و متفاوت در خط
را با هم قافیه ساخته باشند .

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی

خداوند امر و خداوند نهی

(فردوسی)

چه مصر و چه شام و چه برو چه بحر

همه روستایند و شیراز شهر

(سعدی)

ولی چون قافیه شعر عامیانه صرفاً "بر مبنای گوش است و شکل خطی ندارد و مردم فقط از راه گوش با آنها آشنا می‌شوند، لذا قافیه آوردن اینگونه حروف در قافیه بسیار عادیست مانند:

به قربون گلوی پریراقت

بیا بنشین که مردم از فراغت

اگر روزی ترا صد بار بینم

ز مرغان هوا گیرم سراغت

ولم از در درومد کاسه داره

دو چشم نیمه‌مست خاصه داره

اگر روزی دو صد بارش ببینم

هنوزم این دلم تلواسه داره

جای قافیه در شعر

می‌دانیم که جای قافیه ضابطه‌ای مهم در مشخص کردن قالبهای شعر فارسی است به ویژه در قالبهای مثنوی، قطعه، مسمط، قصیده و غزل. در شعر عامیانه جای قافیه در اشعار مختلف دقیقاً "شکل خاصی ندارد و اغلب به اقتضای جور شدن قافیه است با این همه جای قافیه را می‌توان به صورت زیر تقسیم کرد:

۱- در دوبیتی‌ها که قسمتی از اشعار عامیانه و اکثر ترانه‌های روستایی را تشکیل می‌دهد مصرعهای اول و دوم و چهارم قافیه‌دار است مانند:

گل سرخ و سفیدم کی می‌آیی؟

بنفشه برگ بیدم که می‌آیی؟

تو گفتی گل در آید من می‌آیم

گل عالم تموم شد کی می‌آیی؟

دلم درد و، دلم درد و، دلم درد

برویم واکنین باغ گل زرد

برویم واکنین هرگز مبندين
غريب وبيكسم رنگم شده زرد

ول من در حصاره وای بر من
به دورش گرگ‌ها ره وای بر من
کلید باغ شفتالوی دلبر
به دست پيرزاله وای بر من

نگاربنم نشسته صحن خونه
که هر دم ميزنه چوگان به شونه
همون آبی که از زلفش بریزه
به مثل مرغ چینم دونه‌دونه

ولم از در در اومد گل به دستش
کرشمه می‌کنه چشمون مستش
برات آورده تاخونم بریزه
مسلمانون بگیريد هر دو دستش

دلم تنگ و زمین تنگ آسمون تنگ
فلک با بخت مو داره سرچنگ
فلک با بخت مو جنگ چه داری ؟
که بارم شیشه و همصحبتم سنگ
در بعضی از دوبیتی‌ها هر بیت قافیه مستقل دارد و به شکل مثنوی است ؛
دلم قفلست و قفلش وانمی‌شه
کلیدش گم شده پیدا نمی‌شه
کلیدش مکه و قفلش مدینه
که شیعه می‌کشه اسب سکینه

تفنگ خواهم که کار لار باشه
چو قنداقش زبون مار باشه

تفنگم بد نبید و سرسری زد
سر سیصد قدم یک گفتی زد

الا دختر دو چشم زاغ داری
سبد در دست و میل باغ داری
سبد در دست و میل باغ ما کن
سرم را بشکن و دردم دوا کن

لا لا لا گل پونه
گدا اومد در خونه
نوش دادیم بدش اومد
خودش رفت و سگش اومد

بیا دختر ترا بگیرم امشو
کمر بند ترا زر گیرم امشو
کمر بند ترا دادم به نقاش
ندونستم که ترکی یا قزلباش
گاهی شعر سه مصرع دارد و هر سه مصرع دارای قافیه!
یک بار جستی ملخک دوبار جستی ملخک
آخر تو دستی ملخک

سیا باشه سوخته باشه نمدی به کول داشته باشه
یه خورده پول داشته باشه
گاهی شعر چند بیت دارد و هر بیت قافیه‌ای مستقل!
لا لا لا گل باغ بهشتم
لا لا لا تو بودی سرنوشت
بخواب ای مونس روح و روونم
بخواب ای بلبل شیرین زبونم
بخواب ای عندلیب بوستانم
بخواب ای راحت و آرام جانم ...

بخواب ای جون دل نوباهه من
به شیرینی انار ساوه من

قلم سازم ازین چار استخونم
مرکب سازم از خون روونم
بگیرم کاغذی از پرده دل
نویسم نامه‌ای بر نازنین ول
مگر شهر شما کاغذ گرونه
مرکب در قلم چون زعفرونه
قلم گر نیس، باشه چوب فلفل
اگر کاغذ نباشه پرده دل

گل سرخ و سفیدم دسته دسته
میون صد جوون دل ور تو بسته
میون صد جوون شادم نکردی
دو انگشت کاغذی یادم نکردی
در برخی اشعار گرچه قافیه به صورت مثنویست اما در آن نظمی دقیق دیده نمی‌شود،
به عبارت دیگر به سبب قافیه جور نیامدن، قافیه عوض می‌شود و حتی گاه به ضرورت مطلب
به جای دو مصرع همقافیه سه مصرع می‌آید که این تنوع و تازگی به شعر می‌دهد:
رفتم به سوی صحرا دیدم سواری تنها
گفتم سوار کیستی؟
گفتا سوار یلّلل (۱)

گفتم چه داری در بفل	گفتا کتاب پر غزل
گفتم بخوان تا گوش کنم	
گفت آسمون آراسته	مؤمنون برخاسته
آفتاب خوشست	مهتاب خوشست
می‌زنیم طبل علا	می‌رویم پیش خدا

۱- در بعضی روایات؛ گفتا عزیز مصطفی آمده است، رک، شکورزاده، ابراهیم؛
عقاید و رسوم عامه مردم خراسان، ص ۳۶۰.

ای خدای خوشنام صد هزارت یکنام
 کاشکی من مرغی بودم مرغ سیمرغی بودم ...
 شاید بتوان گفت در اشعاری که بیش از چهار مصرع دارند ، رعایت قافیه در پایان
 مصرعهای زوج الزامی نیست مثلاً " در شعر زیر :

جم جمک بلغ خزون مآدرم زینب خاتون
 گیس داره قد کمون

از کمون بلندتـره از شبق مشکـی تـره
 گیس او شونه می‌خواد شونه فیروزه می‌خواد
 حموم سی روزه می‌خواد

گاهی قافیه در هر چهار مصرع است :

ای خدا سوخته جونم

ازین فرش اطاقت ازین بلبل باغت
 ازین شم چراغت ازین نیم تنه فاخت
 ازین چشمای زاغت

ازین وسمه سیرت ازین لبهای زیـرت
 ازین نیم تنه تافتت ازین کفش شلختت ...

گاهی قافیه تقریباً " نیست و به جای آن تکرار می‌آید :

تو که ماه بلند در هوایی

منم ستاره می‌شم دورت و می‌گیرم

تو که ستاره میشی دورم و می‌گیری

منم ابری می‌شم رو تو می‌گیرم

تو که ابری می‌شی روم و می‌گیری

منم بارون می‌شم تن تن می‌بارم

تو که بارون می‌شی تن تن می‌باری

منم سبزه می‌شم سر در می‌آرم

تو که سبزه می‌شی سر در میاری

منم گلی می‌شم پهلوت می‌شینم

تو که گلی می‌شی پهلووم می‌شینی

منم بلبل می‌شم چه چه می‌خونم

در بعضی اشعار قافیه پایانی نیست بلکه قافیه در واژه‌های درون مصرع‌هاست قسمتی

از هر مصرع در مصرعهای بعد تکرار می‌شود و طول مصرعها نیز به تدریج بیشتر:

اشتر به چراست در بلندی

کله‌اش به مثال کله قندی

گوشش به مثال تیر کمند و باد بزند و کله قندی

چشم‌اش به مثال دور بینند و تیر کمند و باد بزند و کله قندی

دماغش به مثال دود کشند و دور بینند و تیر کمند و کله قندی

دهنش به مثال غار غلند و دود کشند و دور بینند و تیر کمند و باد بزند و کله قندی . . .

به هر حال قافیه شعر عامیانه را می‌توان به دو دسته منظم و نامنظم تقسیم کرد:

منظم که بیشتر دوبیتی‌ها را شامل می‌شود و بسندرت جز آنها را، همانند قافیه قصیده و

غزل است یعنی بیت اول و همه مصرعهای دوم قافیه دارد،

بخش کمتری از دوبیتی‌ها و اشعار دیگر، قافیه‌شان همانند مثنوی است و البته این

سخن به آن معنا نیست که شعر عامیانه قافیه‌اش را از شعر رسمی به عاریت گرفته باشد، زیرا

چنانکه قبلاً گفتیم سرایندگان این اشعار نه سواد دارند و نه با شعر رسمی آشنایند بلکه

قضیه برعکس است و این شعر رسمی است که قافیه را از شعر عامیانه به عاریت می‌گیرد و به

آن شکلی منظم و دقیق می‌دهد، و حتی می‌توان گفت قافیه مثنوی نیز از شعر عامیانه

فارسی گرفته شده است.

دوم: اشعار با قافیه نامنظم که هر جا قافیه آمده است از آن استفاده شده و همراه است

با تغییر قافیه و یا مصرعهای بی قافیه، علاوه بر این دو، گاه شعر قافیه ندارد بلکه تکرار

و یا ردیف دارد.

منابع

- ۱- وحیدیان، کامیار، تقی؛ "بررسی قواعد قافیه شعر فارسی"، "مجله وحید"، شماره اردیبهشت، سال ۱۳۵۲.
 - ۲- قیس رازی، شمس؛ المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح علامه قزوینی و مدرس رضوی.
 - ۳- هدایت، صادق؛ اوراق پراکنده، تهران، ۱۳۴۴.
 - ۴- کوهی کرمانی؛ هفتصد ترانه، تهران، ۱۳۴۸.
 - ۵- شکورزاده، ابراهیم؛ ترانه‌های روستایی خراسان، تهران ۱۳۳۸.
 - ۶- وحیدیان کامیار، تقی؛ وزن شعر عامیانه، تهران، ۱۳۵۷.
 - ۷- صادقی، علی‌اشرف؛ تکوین زبان فارسی، تهران، ۱۳۵۷.
 - ۸- حقی، ممدوح؛ العروض الواضح بیروت، ۱۹۷۰.
 - ۹- شکورزاده، ابراهیم؛ عقاید و رسوم عامه مردم خراسان، تهران، ۱۳۴۶.
- اشعاراین مقاله از کتابهای اوراق پراکنده و هفتصد ترانه و ترانه‌های روستایی خراسان نقل شده است، در این نقل رعایت امانت شده است و اگر شعری یا بخشی از آن به صورت لفظ قلم آمده، در آن تغییری داده نشده است.

بخش سه

زبان‌شناسی

نقش‌های تکیه در فارسی

تکیه accent برجستگی‌یی است که فقط به یک هجا در واحد تکیه‌پذیر هر زبان که معمولاً "کلمه" است داده می‌شود^۱، مثلاً "تکیه" کلمه "روزی" به معنی "رزق" روی هجای آخرست 'ru zi' ولی تکیه کلمه "روزی" به معنی "یک روز" روی هجای ماقبل آخر ru zi. برای برجسته ساختن هجای "تکیه‌بر" عموماً "از جوهر فیزیکی انرژی تلفظی (شدت)، زیر و بمی (ارتفاع) و امتداد استفاده می‌شود. در بسیاری از زبانها هجای "تکیه‌بر" گرایش دارد که با نیرویی بیشتر، با ارتفاع زیادتر و با امتداد طولانیتر از هجاهای بی‌تکیه مجاورش، که درتباين با آن هستند، تلفظ شود اما جوهر فیزیکی تکیه از زبانی به زبان دیگر فرق می‌کند یعنی در هر زبانی یکی ازین سه عامل قویتر است^۲.

ماهیت تکیه کلمات فارسی به موجب تحقیقی که شده عبارتست از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است^۳، نقش و اهمیت تکیه در بعضی زبانها کمتر و در برخی، از جمله فارسی بیشترست.

در اینجا ما به بررسی نقشهای تکیه در زبان فارسی می‌پردازیم تا اهمیت آن روشن شود:

۱- نقش تمایزدهندگی (oppositional) - از نظر زبان‌شناسان امریکائی تکیه می‌تواند مانند واجها برای متفاوت نگهداشتن گفته‌ها به کار رود و لذا نقش تمایزدهندگی دارد^۴ یعنی همان‌طور که فی‌المثل دِ و تِ دو کلمه دَر و تَر را متفاوت می‌سازند تفاوت

1. Andre Martinet: Elements of general linguistics, translated by Elizabeth Palmer, the University of Chicago Press, 1966 P. 75-87.

2. Charles.A. Ferguson: Word stress in Persian, Harvard Univ., reprinted from Language, 1957, P. 123-135.

۳- دکتر پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۳۷، ص ۱۲۲.

4. Charles F. Hockett: A course in modern linguistics Macmillan Company, New York, 1967, P. 47-53.

معنی بعضی کلمات در بعضی زبانها فقط مربوط به تکیه است مثل گویا به معنی (ظاهرا) (gu'yâ وگویابه معنی (ناطق) guya' یا عاری 'âri و آری 'â'ri یا ولی (سرپرست) vali و ولی (اما) vâli'.

باید دانست که در فارسی چند کلمه بیشتر نیست که اختلاف معنیشان تنها ناشی از تکیه باشد و اغلب کلمه تکیه‌دار با گروه در تقابل قرار می‌گیرد مثل خالی (تهی) xali' در تقابل خالی (یک خال) xâli یا باقی و باغی یا عصمت و اسمت و غیره. همچنین گاه کلمه در تقابل با جمله است مثل کمند (اسم وسیله‌ایست) kamand با کمند (کم هستند) kâm-and و غیره.

۲- نقش تباین‌دهندگی (contrastive) - از نظر مارتیه نقش اصلی تکیه تباین‌دهندگی است یعنی شنونده به کمک تکیه می‌تواند "گفته" را به واحدهای متوالی تجزیه کند. اگر در زبانی جای تکیه ثابت باشد مثلاً "تکیه فقط روی‌های اول یا آخر کلمه و غیره باشد درین صورت تکیه نقش مرزنامی (demarcative) دارد. درین گونه زبانها رجا تکیه دیدیم می‌فهمیم که آغاز یا پایان کلمه است و این در تقطیع نقش مهمی دارد، اما در زبانهایی که جای تکیه از قبل مشخص نیست که روی کدام هجای کلمه است، نقش تکیه فقط برجسته‌سازی (culminative) است یعنی چون در هر کلمه یک تکیه بیشتر وجود ندارد در یک قسمت از گفتار که برای تجزیه برگزیده‌ایم مشخص می‌شود که چند کلمه داریم اما مرز هر کلمه مشخص نمی‌شود.

عده‌ای تکیه فارسی را مرزنا می‌دانند اما به نظر من چند عامل موجب تضعیف این نقش می‌شود؛ یکی اینکه گرچه تکیه اکثر کلمات فارسی در هجای آخر است اما کلمات نسبتاً زیادی هم در فارسی هست که تکیه‌شان در هجای آخر نیست مثل حرفهای اضافه (بجز، حتی، روی، ...)، اکثر فعلها (رفتم، می‌رفتم، ...)، پیوندها (حرفهای ربط) (اما،

۱- مارتیه زبانشناس معروف فرانسوی نقش تمایزدهندگی را مربوط به خود تکیه نمی‌داند، بلکه تغییر جای تکیه را سبب اختلاف معنی می‌داند. او معتقد است که در دو کلمه که از نظر واجها کاملاً یکسان‌اند. اختلاف معنی مربوط به تغییر جای تکیه است یعنی تکیه‌ای در یک نقطه از کلمه جانشین تکیه دیگر نشده است، بلکه محل آن در کلمه از یک هجا به هجای دیگر منتقل شده است. به عقیده او هیچ زبانی بیش از یک تکیه ندارد، به علاوه میان وجود و عدم عناصر تمایز دهنده امکان انتخاب هست مثلاً "در کلمه دار می‌شود به جای دواجی دیگر مثل ت را انتخاب کرد اما تکیه همیشه در گفتار هست و میان وجود و عدمش انتخاب وجود ندارد. رک. مأخذ شماره ۱ ص. قبل.

زیرا... و اصوات (دریغ، حاشا... و بسیاری قیدها (پسفردا، آری... و ضمائر (بعضی، آنچه...)

دوم - بعضی کلمات بی تکیه هستند مثل حرفهای اضافه تک هجایی؛ بادام به معنی باتله *bāddā'm* و هم به معنی بادام خوراکی، و بعضی حرفهای ربط تک هجایی (در محاوره همه حرفهای ربط تک هجایی) مثل "و" در من و تو *mānoto*.

سوم - تکیه بعضی کلمات در بعضی شرایط حذف می شود مثل تکیه ماه، شب و بار در گروههای دو ماه *do'māh* سه شب *séšab* هر بار *hār bâr* و غیره.

چهارم - کلماتی داریم که جای تکیه شان بر حسب نقششان فرق می کند مثل تکیه کلمه در حالت ندایی (ایرج!) *'iraj* یا تأکیدی (همان *hāmān*) و غیره. برای پی بردن به نقش مرزنامی در زبان فارسی اگر به این جمله توجه شود: *kāsi bejoz iraj az jaryān xabar nadārad* (کسی بجز ایرج از جریان خبر ندارد). می بینیم فقط تکیه کلمات ایرج، جریان و خبر روی هجای آخرست. اما در مورد نقش برجسته سازی - از عواملی که برشمرديم، عامل دوم و سوم موجب تضعیف نقش برجسته سازی هم می شوند یعنی اگر این دو عامل نمی بود نقش برجسته سازی در فارسی کامل بود، در جمله "این بچه از کی بیدارست؟" *"inbaccēazkéybidārast?"* فقط سه کلمه این، کی و بیدار تکیه دار هستند، نتیجه اینکه برجسته سازی در فارسی ضعیف است.

۳- نقش صرفی - تکیه در زبانهای نقش صرفی دارد که فقط تغییر جای آن، مقوله دستوری کلمات را عوض کند، چون در فارسی اختلاف بعضی مقولات دستوری همچنین اختلاف بعضی ریزطبقات یک مقوله، فقط در تکیه است لذا نقش صرفی تکیه در فارسی اهمیت فراوان دارد،

مثال:

در برابر		صفت فاعلی (در محاوره)	
بزن	<i>bézan</i>	"	بزن
...			...
۲- مضارع التزامی (دوم شخص مفرد) در برابر اسم			
بدهی	<i>bédehi</i>	"	بدهی
...			...

		۳- امر منفی (دوم شخص مفرد)		"		صفت فاعلی منفی	
natárs	نترس	nátars	نترس	"			
...	...	...	...				
darmânde	درمانده	dârmânde	درمانده	"			
...	...	...	...				
bâzyâfte	بازیافته	bâ zyâfte	بازیافته	"			
...	...	...	...				
barâvardé	برآورده	barâvarde	برآورده	"			
...	...	...	...				
varšekaste	ورشکسته	vâršekaste	ورشکسته	"			
...	...	...	...				
vârafté	وارفته	vâ rafte	وارفته	"			
...	...	...	...				
forurixté	فرو ریخته	forú rixte	فرو ریخته	"			
...	...	...	...				
		۵- ماضی مطلق (سوم شخص مفرد)		"		اسم	
daryâ ft	دریافت	dâryâft	دریافت	"			
...	...	...	...				

۱ و ۲- فرگوسن در مقاله^۴ ارزنده^۵ خود (مأخذ شماره^۶ ۲ ص ۱۷۳) ضمن بحث از پیشوندهای تکیه دار فقط پیشوندهای صرفی فعل (می، ب، م، ن) را ذکر می کند و از پیشوندهای غیر صرفی فعل (در، باز، بر، ور، وا، فرو) که همه تکیه بر هستند و دارای جفت های تقابل دهنده (چنانکه از مثالها پیداست) بحثی نکرده. همچنین برای پیشوند "ن" جفت هایی که تنها اختلافشان در تکیه باشد نمی شناسد و معتقد است در چنین جفت هایی اختلاف تکیه با اختلاف مصوت همراه است مثل نبود و نابود در صورتیکه (چنانکه از مثالهای بالا برمی آید) چنین مثالهایی هست. مثالهای دیگر: *nasuz* و *nazuz* نفهم، نجسب...

۳- تأکید می شود که تقابلات شماره های ۴ و ۵ و ۶ فقط در فعل هایی که پیشوند غیر صرفی دارند، برقرار می شود.

bâzgâšt	بازگشت	"	bâ' zgašt	بازگشت
...	...		...	...
bardâ' št	برداشت	"	bârdâšt	برداشت
...	...		...	...
	اسم	"	۶- ماضی مطلق (دوم شخص مفرد)	
daryâfti	دریافتی	"	dâryâfti	دریافتی
...	...		...	...
bâzdâšti	بازداشتی	"	bâ' zdâšti	بازداشتی
...	...		...	...
bargašti	برگشتی	"	bârgašti	برگشتی
...	...		...	...
	ماضی نقلی (در محاوره)	"	۷- ماضی مطلق	
raftâm	رفتم (یارفتم)	"	raftam	رفتم
...	...		...	...
	در برابر ماضی بعید نقلی (در محاوره)		۸- ماضی بعید	
raftebudam	رفته بودم	"	rafte'budam	رفته بودم
	صفت	"	۹- فعل امر (مفرد)	
biharakât	بیحرکت	"	bi' harakat	بیحرکت

۴- نقش نحوی - تکیه در زبان فارسی نقش نحوی نیز می‌گیرد به این صورت که هر گاه تکیهء اسم را به هجای اول منتقل کنیم ، البته توأم با تغییر آهنگ - اسم منادا می‌شود مثل کلمه پروین parvi' n که شکل ندائیش می‌شود parvin ، بعضی تنها انتقال تکیه را به هجای اول عامل منادا ساختن اسم می‌دانند^۱ در صورتی که چنین نیست مثلاً "کلمه ماشاءالله اگر اسم خاص باشد - که هست - تکیه‌اش روی هجای آخرست ، حال اگر فقط تکیه‌اش را به هجای اول منتقل کنیم - بدون تغییر آهنگ - این کلمه صوت تحسین می‌شود نه منادا^۲ ، علاوه براین ، اسمهای تک‌هجایی همه فقط با آهنگ منادا می‌شوند مثل دوست (به معنی ای دوست) در بعضی گویشها - از جمله مشهدی و شاید همه گویشهای خراسان - اسم فقط با آهنگ منادا می‌شود ،

۱- رک شعر فارسی ، ص ۱۲۳ .

۲- فرگوسن معتقد است برای منادا کردن اسم علاوه بر انتقال تکیه به هجای اول

آهنگ نیز اغلب ممیزه است .

۵- نقش تأکیدی - نقش تأکیدی معمولاً " بر عهده تکیه جمله است چنانکه مثلاً " در جمله " او سیب خورد " تکیه جمله روی هر کلمه که قرار بگیرد آن را موکد و منحصر می سازد ، مثلاً " اگر روی او باشد یعنی او سیب خورد نه دیگری و اگر روی سیب باشد تأکید می شود که او حتماً " سیب خورده است نه چیز دیگر و اگر تکیه روی خورد باشد تأکید می شود که خورده است در برابر کسی که معتقد است سیب نخورده است .

اما در فارسی علاوه بر تکیه جمله ، تکیه کلمه هم می تواند نقش تأکیدی داشته باشد یعنی در بسیاری موارد انتقال تکیه کلمه به هجای اول سبب تأکید کلمه می شود مثلاً " اگر تکیه کلمه البته را به هجای اول بدهیم مؤکد می شود ، همچنین تکیه کلمات همین ، همان ، فوق العاده ، غیر ممکن ، انشاء الله ، مخصوصاً " ، به ویژه و غیره .
در فارسی دو فعل نیز هست که با انتقال تکیه به هجای اول مؤکد می شوند یکی دارم ، داری ... فعل دیگر باشم ، باشی ...

۶- نقش عاطفی یا تأثیری - نقش عاطفی معمولاً " بر عهده آهنگ (intonation) است اما در فارسی تغییر جای تکیه بعضی کلمات نیز نقش عاطفی به آنها می بخشد ، البته این حالت اکثراً " با تغییر آهنگ همراه است ، مثلاً " در پاسخ عادی ، تکیه کلمه بله روی هجای اول است ba'le اما وقتی تکیه آن به هجای آخر منتقل شود - البته با تغییر آهنگ - عتاب را می رساند (نکته اینکه درین کلمه ، آهنگ به تنهایی نقش عاطفی ندارد چنانکه اگر تکیه را به هجای آخر منتقل نکنیم کلمه بار عاطفی نخواهد گرفت) .

مثال دیگر ؛ کلمه ماشا الله در زبان محاوره وقتی تکیه اش روی هجای آخر باشد اسم است و اگر روی هجای اول باشد صوتست و تحسین را می رساند و اصولاً " بسیاری از اصوات وقتی تکیه شان به هجای آخر منتقل شود - اگر روی هجای آخر نباشد - دیگر جزو اصوات نیستند و نقش عاطفی نخواهند داشت .

در کلمه جهنم اگر تکیه را به هجای وسط بدهیم نقش عاطفی پیدامی کند Jaha'nnam و نمودار حالت عاطفی کسی است که با کراهت از چیزی صرف نظر می کند (این تکیه خیلی جالب است چه برخلاف قاعده به هجای دوم منتقل شده است) .

در زبان عامیانه (اکثراً " در گویش " جاهلها ") در جمله هایی مثل چاکرتم ، مخلصتم ، وقتی تکیه به هجای اول منتقل شود (معمولاً " همراه با امتداد هجای تکیه دار) نمودار حالت عاطفی کسی است که در مراقبه ای خود را محق می داند و با دلخوری و رنجیدگی در برابر طرف اظهار کوچکی می کند که نمودار محق بودن و اهل حساب بودنش است نه زورگویی . این شش نقش نمودار اهمیت زیاد تکیه در زبان فارسی است ، البته شاید تکیه در فارسی

نقشهای دیگر هم داشته باشد ولی اهمیت آنها چندان نیست^۱، باید دانست بعضی کلمات با وجود اینکه از نظر تکیه دو صورت متفاوت دارند اما استعمال یک صورت به جای دیگری مستلزم ایجاد نقش نیست به طوری که به کار بردن یک گونه به جای دیگری تفاوتی را - ظاهراً - نشان نمی دهد، به عبارت دیگر دو گونه آزاد دارند مثل کلمه آفرین که تکیه اش یا روی هجای اول یا آخر قرار می گیرد، و اگر بخواهیم آن را مؤکد سازیم اولین واج هجای دوم را مشدد می کنیم، همچنانکه شکل مؤکد بعضی کلمات چنین است مثل همّه و همپشه،

۱- ازین شش نقش، سه نقش ناشی از تغییر جای تکیه کلمه است یعنی تکیه نحوی، تأکیدی، عاطفی. کسانی که راجع به تکیه فارسی کار کرده اند از جمله فرگوسن فقط تکیه ندایی (نحوی) را متذکر شده اند.

جمله‌های شرطی در زبان فارسی

تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، در بارهٔ جمله‌های شرطی فارسی که از انواع جمله‌های مرکب است تاکنون تحقیقی شایسته انجام نگرفته است. نخستین مؤلفی که با اندکی تفصیل به این جمله‌ها پرداخته دی. س. فیلات است. این مؤلف که کتاب خود را در ۱۹۱۹ نوشته^۱ در صفحات ۵۴۵-۵۸۲ آن از سه نوع جمله که یکی از آنها جمله‌های شرطی است بحث کرده است. در همین سال نجم‌الغنی در نهج‌الادب (ص ۷۰۷-۷۱۰) نیز جمله‌های شرطی را مورد بحث قرار داده است. پس از این دو تن هانس پینسن در "دستور زبان فارسی نو"^۲ که در ۱۹۳۳ منتشر ساخت در صفحات ۳۱۳-۳۱۹ آن به جمله‌های شرطی پرداخت. مؤلفان دیگری که از جمله‌های شرطی فارسی بحث کرده‌اند به ترتیب عبارتند از "آن لمبتون" در "دستور زبان فارسی"^۳ ۱۹۵۳، ص ۶۵-۶۷، ژیلبر لازار در "دستور زبان فارسی معاصر"^۴، ۱۹۵۷، ص ۲۴۴-۲۴۹، یوری روبین چیک در "زبان فارسی جدید"^۵، مسکو ۱۹۵۹، و بالاخره الول ساتن در "دستور ابتدائی زبان فارسی"^۶ ۱۹۶۹، ص ۱۲۶-۱۲۷، در ایران ظاهراً "خانلری نخست در دستور زبان فارسی"، ۱۳۵۲، به این نوع جمله‌ها پرداخت و پس از او علی‌اشرف صادقی در دستور زبان سال چهارم فرهنگ و ادب ۱۳۵۸،

1. D.C. Phillott, Higher Persian Grammar, Calcutta 1919.

2. H. Jensen, Neupersische Grammatik, Heidelberg 1931.

3. A.K.S. Lambton, Persian Grammar, Cambridge, 1953.

4. G. Lazard, Grammaire du Persan contemporain, Paris, 1957.

۵- ترجمهٔ انگلیسی این کتاب در ۱۹۷۱ منتشر شد و مبحث مختصر جمله‌های شرطی

درص ۷-۱۲۶ آن است. عنوان انگلیسی کتاب چنین است:

JU.A. Rubinchik, The Modern Persian Language, 1971.

6. L.P. Elwell-Sutton, Elementary Persian Grammar Cambridge, 1969.

ص ۱۵۳-۱۵۵. ما در این گفتار کوشش می‌کنیم جمله‌های شرطی فارسی را مورد بحث قرار دهیم و ویژگی‌های آن را نشان دهیم.

جمله‌های شرطی معمولاً از دو بند^۷ که هر کدام دارای یک فعل است تشکیل شده است. از این دو بند یکی اصلی و دیگری تبعی است. ما در اینجا بند اصلی را "پایه" و بند تبعی را "وابسته" می‌نامیم و از به کار بردن اصطلاح "پیرو" پرهیز می‌کنیم. زیرا این اصطلاح ممکن است موجب این توهم شود که جمله "پایه" باید قبل از جمله "پیرو" قرار بگیرد و حال آن که همیشه چنین نیست.

در جمله‌های شرطی، "پایه" در جواب شرط می‌آید و مقصود گوینده بیان آن معنی است و "وابسته" شرطی است برای آن مقصود؛

"اگر امروز فرصت بکنم، به او نامه‌ای خواهم نوشت"
وابسته پایه

وابسته با یکی از حرفهای ربط شرطی همراه است. این حرفها عبارتند از: "اگر"، چنانچه، هرگاه، در صورتی که، به شرطی که، بشرط آنکه، بشرط اینکه، مشروط بر اینکه، و گرنه، والا... حرف شرط معمولاً در آغاز وابسته می‌آید اما ممکن است در درون وابسته نیز قرار گیرد^۸، مثلاً "می‌توان گفت: "امروز اگر فرصت بکنم... یا "امروز فرصت اگر بکنم...".

اگر اقتضای حال و ضرورت ایجاب کند ممکن است پایه قبل از وابسته بیاید؛ عجیبی نیست اگر تکلیف آنکه چنین مفهومی (روشنفکری) به او اطلاق می‌شود نیز معلوم نباشد، خیلی ساده است اگر هم در این آغاز کار حدس بزنیم که اساس روشنفکری در هر جا - چه ایران چه خارج - بر مدرسه نهاده است" (جلال آل احمد).

الف - وجه شرطی - از آنجائی که در زبان فارسی معاصر، برخلاف فرانسه و انگلیسی، ساخت خاصی برای فعل در جمله‌های شرطی وجود ندارد در جمله‌های شرطی از همان صیغه‌های وجوه اخباری، التزامی و امری استفاده می‌شود^۹. در جمله‌های شرطی، فعل بند

۷- بند معادل clause در انگلیسی و proposition در زبان فرانسه است.

۸- باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی تهران ۱۳۴۸، ص ۶۹.

۹- اما بسیاری از دستورنویسان ما به تقلید از دستورهای زبانهای فرانسه و انگلیسی

برای زبان فارسی وجه شرطی قائل شده‌اند و حال آنکه در فارسی امروز وجه شرطی وجود ندارد. جای شگفتی است که خاتلری که خود می‌نویسد که در زبان فارسی امروز صیغه خاصی برای شرط وجود ندارد (دستور زبان فارسی، ص ۱۴۷) در جای دیگر یکی از وجوه فعل را وجه شرطی می‌داند (همان، ص ۳۱).

وابسته از وجه اخباری یا التزامی است و فعل بند پایه از وجه اخباری یا التزامی یا امری،
ب - هدف شرط - هدف شرط را بعضی مؤلفان دو و برخی دیگر سه امر دانسته‌اند،
 لازار بر این عقیده است که شرط برای بیان امر محال است یا احتمال یا شرط محض (فرض
 ساده) ^{۱۰}.

خانلری نیز بر همین عقیده است ^{۱۱} اما بعضی دیگر مانند لمبتون ^{۱۲} و الول ساتن ^{۱۳}
 غرض از شرط را فقط بیان مفاهیم محتمل یا غیرمحمّل بودن می‌دانند و روینچیک ^{۱۴}
 معتقد است که از نظر گوینده، شرط واقعی، محتمل است، یا غیرواقعی یا فرضی در حالی
 که احمد شفائی جمله‌های شرطی فارسی را به تحقق‌پذیر و تحقق‌ناپذیر تقسیم می‌کند ^{۱۵}.
 به نظر ما غرض از ذکر شرط در جمله سه امر است که در زیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۱- امر محال یا فرضی - از نظر گوینده پایه و وابسته و شرط امر غیرواقعی یا فرضی
 است. "اگر امسال گندم می‌کاشت محصول خوبی بر می‌داشت".

در فارسی وقتی جمله شرطی امر محال را می‌رساند که زمان فعل پایه و وابسته هر دو
 ماضی استمراری یا ماضی بعید باشد، البته اگر در جمله شرطی فعل پایه ماضی استمراری یا
 بعید باشد الزاماً "فعل وابسته نیز ماضی استمراری یا بعید است، اما عکس آن صحیح نیست،
 مثل این جمله "اگر کتابها را خریده بود برایت می‌آورم" که فعل پایه مضارع اخباریست
 و شرط بر احتمال دلالت دارد نه امر محال.

پس وقتی شرط امر محال را برساند با توجه به فعل پایه و وابسته چهار نوع جمله
 شرطی به دست می‌آید:

فعل وابسته	مثال	فعل پایه	مثال
ماضی استمراری:	"اگر می‌رفتم،"	ماضی استمراری:	"اورا می‌دیدم"
ماضی بعید:	"اگر رفته بودم،"	ماضی استمراری:	"اورا می‌دیدم"
ماضی استمراری:	"اگر جای پولها"	ماضی بعید:	"تا حالا آنها"
	را می‌دانست.		را برده بود"

10. Lazard, P. 244-7.

۱۱- دستور زبان فارسی، ص ۲۶۵.

12. Lambton, P. 65-67.

13. Elwell-Sutton, P. 126

14. Rubinchik, P. 126.

۱۵- شفائی، احمد؛ "وجه التزامی" مجله کاوه، شماره ۳۴، سال ۱۳۵۱.

ماضی بعید ؛ "اگر کتاب را ماضی بعید ؛ یک روزه آن را آورده بود ، خوانده بودم"

بنابراین جمله‌های شرطی دال بر امر محال منحصر " همین چهار نوع جمله است و اینکه خانلری جمله "اگر پشت گوشت را دیدی ، فلان کس (یا چیز) را هم خواهی دید" را - که زمان بند وابسته آن ماضی مطلق است و زمان پایه ، آینده - از نوع بیان امر محال می‌داند^{۱۶} برخاست ، زیرا محال بودن مفهوم این جمله ناشی از زمان افعال جمله نیست . فی‌المثل جمله "اگر از تو پرسید ناچار جریان را برایش خواهم گفت" گرچه از نظر زمان عینا " مثل جمله خانلری است اما بر خلاف آن ، احتمال را می‌رساند نه امر محال را ، و محال بودن جمله خانلری ناشی از این واقعیت است که انسان پشت گوشت را نمی‌تواند ببیند و این نکته ربطی به زمان افعال ندارد .

گاهی جمله شرطی غیر محتمل گرچه زمان وابسته و پایه آن هر دو ماضی استمرار است اما در صورتیکه قید زمان جمله دلالت بر زمان آینده کند ، آینده را می‌رساند ؛ "اگر فردا می‌آمدی ، خوشحال می‌شدم" .

۲- امر محتمل - امر محتمل شرطی است که احتمال وقوع آن می‌رود ، لازار معتقد است که در این گونه جمله‌ها ، فعل وابسته ، التزامی و فعل پایه مضارع یا آینده است ، روبینچیک نیز همین نظر را دارد ، جز آنکه به وابسته ، ماضی مطلق و به پایه ، امر را می‌افزاید ، لمبتون می‌گوید ؛ " شرط محتمل اگر دال بر حال باشد ، فعل وابسته ، مضارع اخباری و فعل پایه ، حال یا آینده است " و نیز " اگر زمان وابسته دال بر حال باشد ، فعل وابسته ، مضارع اخباری و فعل پایه ، حال یا آینده است . . . و اگر زمان فعل وابسته به گذشته دلالت کند و زمان پایه به حال یا آینده ، فعل وابسته ماضی التزامی و فعل پایه ، حال یا آینده است " ^{۱۷} . حقیقت این است که در جمله‌های شرطی محتمل ، وابسته و پایه محدود به این چند موردی که بر شمرده شد نیست . فی‌المثل فعل وابسته ممکنست ماضی نقلی ، ماضی بعید و حتی آینده باشد و پایه نیز ممکن است ماضی نقلی باشد مانند ؛

ماضی نقلی ؛ "اگر وقت آن رسیده که حقیقت را آشکار کنیم ، دیگر تأخیر را جایز نمی‌دانیم" .

ماضی بعید ؛ "اگر کتابها را آورده بود ، تحویل بگیر" .
آینده ؛ "اگر ایشان خواهند آمد ، دیگر شما تشریف نیاورید" .

ماضی نقلی؛ اگر تا اینجا آمده، حتماً کتاب تو را آورده."

۳- شرط ساده- که فقط شرط رامی‌رساند. لازار معتقد است که در این نوع جمله شرطی فعل وابسته در وجه اخباریست؛ "اگر چنانچه در باب ترجمهء حال وی اطلاعاتی دارید لطفاً مرقوم فرمائید".

بعضی از مثالهایی که خانلری برای فرض ساده آورده، احتمال را می‌رساند و از نظر زمان افعال نیز همانند مثالهای شرط محتمل است. مثلاً "در دو بیت زیر؛ شاهدان گر دلبری زینسان کنند

زاهدان را رخنه در ایمان کنند

* * *

گرت بار دیگر ببینم به تیغ

چو دشمن ببرم سرت بی‌دریغ

احتمال وجود دارد و زمان افعال در هر دو یکسان است، اما اولی فرض ساده و دومی محتمل دانسته شده است.

باید دانست که در بعضی از جمله‌های به ظاهر شرطی، اصولاً "شرط و احتمال و غیراحتمال وجود ندارد، بلکه بیان واقعیت است اما برای تأثیر و نفوذ بیشتر کلام آن را به صورت شرطی بیان می‌کنند؛

"اگر می‌بینیم که فرهنگ در بعضی از جوامع اشرافی و متمکن رشد کرده، برای آن بوده است که بغیر از پول تکیه‌گاه و برانگیزنده دیگری نیز داشته است و آن فکر مذهبی بوده یا وطنی و ملی..." (اسلامی ندوشن).

این "واقعیتی" است که فرهنگ در بعضی از جوامع اشرافی و متمکن رشد کرده و "احتمال" نیست.

پ- حذف حرف شرط- حرف شرط را در زبان گفتار و گاه در زبان نوشتار^{۱۸} می‌توان حذف کرد؛ "عجله می‌کردی می‌رسیدی"، یعنی "اگر عجله می‌کردی..."
"کارخانه‌های منچستر بخوابد راحت‌ترم (آل‌احمد) یعنی اگر... دلیل اینکه با وجود حذف حرف شرط، می‌فهمیم که جمله، شرطی است دو چیز است، یکی انتقال تکیه و دیگری آهنگ جمله؛

۱- انتقال تکیه- در جمله‌های شرطی، مانند دیگر جمله‌های مرکب، اگر آخرین هجای کلمهء بند وابسته تکیه نداشته باشد، تکیه آخرین واژه بروی آن منتقل می‌شود؛ "اگر کتاب

۱۸- و نیز در زبان شعر، مانند؛ بزرگی بایدت بخشدگی کن- که دانه تانیفشانی

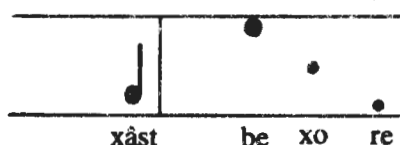
نروید (سعدی)، یعنی "اگر بزرگی بایدت..."

را می‌خواهی، بگو" "می‌خواهی" آخرین کلمه بند وابسته است، تکیه این کلمه در حالت عادی روی هجای اول آن (می) است اما در جمله شرطی روی هجای آخر (هی) قرار می‌گیرد.^{۱۹}

۲. آهنگ — در جمله‌های شرطی بدون حرف شرط ممکنست بند شرط تک هجایی و بدون تغییر تکیه باشد و در نتیجه، تنها آهنگ، آن را به صورت جمله وابسته شرطی در آورد، آهنگ این نوع جمله‌های وابسته کم‌خیز (ان) است.^{۲۰}



علی: "حسن تصمیم دارد زودتر از ما غذا بخورد".
ایرج: "خواست، بخوره"^{۲۱}.
یعنی "اگر خواست، بخورد".
خواست، بخوره



۱۹- وحیدیان کامیار، تقی، نوای گفتار در فارسی، انتشارات دانشگاه جندی‌شاپور،

۱۳۵۷، ص ۵۲.

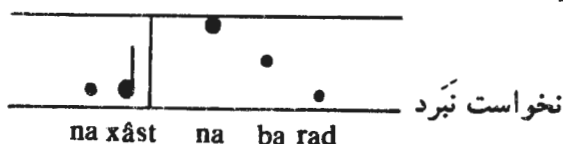
۲۰- همان کتاب، ص ۱۵۴ تا ۱۵۶.

۲۱- آوا نگاشته‌ها با دستگاه سونوگراف ثبت شده است، در مورد آنها باید به چند

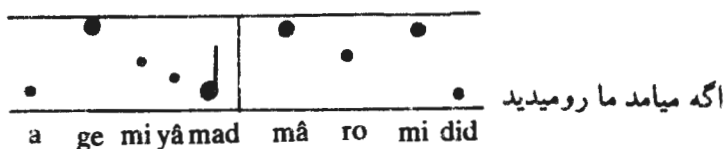
نکته زیر توجه شود:

- ۱- در آوا نگاشته، پائین‌ترین اثر ثبت شده ملاک قرار می‌گیرد.
- ۲- هجاها از چپ به راست ثبت شده است برای مشخص کردن هجاها، آنها را با خط از هم جدا کرده‌ایم، فاصله میان دو خط، امتداد زمانی هجا را نشان می‌دهد.
- ۳- شدت تلفظ هجاها به وسیله پرنرنگ‌تر یا کم‌رنگ‌تر بودن هجای ثبت شده مشخص می‌گردد، هر چه شدت بیشتر باشد پرنرنگ‌تر خواهد بود.
- ۴- در آهنگ، زیر و بمی نقش اصلی را دارد، در آوا نگاشته‌ها هجایی که بالاتر ثبت شده زیرتر است و هجایی که پائین‌تر، بم‌تر.
- ۵- نقطه‌های درون خط حامل (دو خط موازی) اگر بزرگ باشد نشانه هجای تکیه دار و اگر ریز باشد علامت هجای بی‌تکیه است هجای زیر بالاتر و هجای بم در پائین قرار می‌گیرد، اگر هجای تکیه دار خیزان یا افتان باشد آن را با نقطه دنباله دار نشان می‌دهیم؛ اگر دنباله هجا به طرف بالا برود نشانه آنست که هجا خیزان است و برعکس.

ممکن است بند شرط بیش از یک تکیه داشته باشد که در این صورت چنانکه گفتیم اگر هجای آخر در آخرین کلمه تکیه نداشته باشد تکیه می‌گیرد؛
 علی: "پرویز میز را نمی‌خواهد"،
 ایرج: "نخواست، نبرد"،

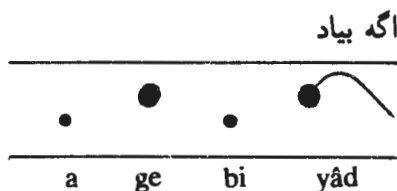


ت- آهنگ در جمله‌های شرطی - اصولاً آهنگ در جمله‌های شرطی بر چهارنوع است؛
 (۱- جمله‌های عادی (بی‌نشان) که آهنگ آنها کم‌خیز است، مثال: "اگه می‌آمد مارو می‌دید"، "اگه هوا خوب باشد می‌ریم گردش".



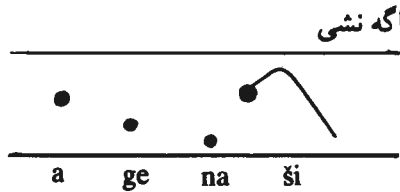
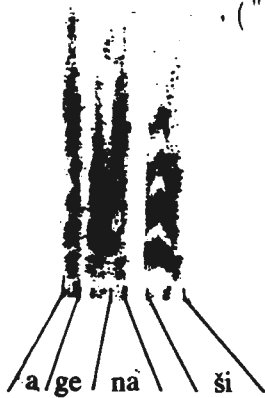
۲- جمله‌های شرطی که بیشتر بیانگر نفی است تا شک، و آهنگ آنها خیزان - افتان است مثال:

علی: "رضا ساعت هشت به اداره می‌آد".
 ایرج: "اگه بیاد" (یعنی: "فکر می‌کنم که نیاید").



۳- جمله‌های شرطی‌ای که معمولاً جواب آنها عبارتهای یا جمله‌هایی مانند "آنوقت چه" یا "آنوقت چه کار می‌کنی" است، این جوابها معمولاً در جمله ذکر نمی‌شود، مثال:
 علی: "من در امتحان قبول می‌شم، می‌دونم".

ایرج: "اگه نشی؟" (یعنی: "آنوقت چهکار می‌کنی؟") ،
این نوع شرط هم آهنگش خیزان - افتان است .



۴- جمله‌های شرطی بیانگر تعجب: "اگر بدانید خانم تابوت چه‌جور صاف می‌رفت!"
چنانکه ملاحظه می‌شود در جمله‌های نوع ۲ و ۳ و ۴ جواب شرط محذوف است .

انواع جمله‌های شرطی

دستورنویسانی که به جمله‌های شرطی فارسی پرداخته‌اند و قبلاً از آنها یاد کردیم اغلب بیش از هفت تا هشت نوع جمله‌ی شرطی را متذکر نشده‌اند و تنها خانلری شانزده نوع جمله‌ی شرطی آورده است . خانلری در آوردن انواع جمله‌های شرطی خود را مقید به محدوده‌ی کوتاه‌زمانی نکرده ، بلکه این شانزده نوع جمله‌ی شرطی را از متون فارسی از دیرباز تاکنون ، اعم از نظم و نثر استخراج کرده و در آوردن بعضی از مثالها از شمع زبانی خود استفاده کرده است . بررسی بیشتر نشان می‌دهد که جمله‌های شرطی‌ای که در متون هست منحصر به این شانزده نوع نیست ، فی‌المثل تنها با تورقی در کلیله و دمنه و نگاهی به بعضی از جمله‌های شرطی مثنوی مولوی به انواعی از جمله‌های شرطی برمی‌خوریم که در فهرست خانلری نیامده است ، مانند موارد زیر:

فعل وابسته	فعل پایه
آینده:	امر:
اگر شفقتی خواهی کرد ،	زودتر مرا بگشای .
	(کلیله و دمنه ، به تصحیح مجتبی مینوی ، ص ۷۶)
مضارع:	ماضی التزامی:
اگر کوشش فرو گذارد .	در خون خویش سعی کرده باشد .
	(کلیله ، ص ۸۵)

آینده:	مضارع اخباری:
اگر بر من جفایی خواهد شمرد،	جز آن خطایی نمی‌شناسم . (کلیله، ص ۱۰۳)
ماضی نقلی:	ماضی نقلی:
گر به صورت من ز آدم زاده‌ام	من به معنی جدّ جدّ افتاده‌ام .

(مثنوی مولوی)

ما در این بررسی جمله‌های متون گذشته را رها می‌کنیم و فقط جمله‌های شرطی معمول در فارسی امروز را می‌آوریم .

باید دانست که از لحاظ نظری تعداد جمله‌های شرطی فارسی امروز زیاد است زیرا ساختهای مختلف فعل در فارسی امروز در وجوه مختلف نه‌تاست (ماضی مطلق، ماضی استمراری، ماضی نقلی، ماضی بعید، مضارع اخباری، ماضی التزامی، مضارع التزامی، امر و آینده) و اگر هر یک از این ساختها، هم درپند پایه بیاید و هم در بند وابسته، تعداد جمله‌های شرطی به هشتاد و یک بالغ می‌گردد. اما در عمل بسیاری از این جمله‌ها به کار نمی‌رود.

نگارنده برای استخراج جمله‌های شرطی معمول در فارسی نوشتاری امروز، جمله‌های شرطی چند کتاب از نویسندگان معاصر را استخراج کرد. تعداد این نوع جمله‌ها به نوزده رسید، اما از آنجا که کاربرد بعضی از جمله‌های شرطی بسیار کم است و استخراج همه آنها از متون نیاز به بررسی بیشتر دارد، به ناچار برای استخراج بقیه جمله‌های شرطی معمول در فارسی معاصر نگارنده، به عنوان یک فارسی‌زبان، از شَمّ زبانی خود استفاده کرد و جمله‌هایی را که درست به نظر می‌رسید یادداشت نمود و نظر چند فارسی‌زبان دیگر را نیز در مورد آنها خوارستار شد. بدین ترتیب مجموع جمله‌های شرطی فارسی معاصر که عملاً به کار می‌رود به سی و شش نوع رسید، یعنی از هشتاد و یک نوع جمله نظری ظاهراً تنها سی و شش نوع جمله در عمل کاربرد دارد. به جز این سی و شش نوع جمله، در فارسی امروز جمله‌های شرطی دیگری نیز هست که ما آنها را پس از ذکر این سی و شش نوع جمله بررسی خواهیم کرد:

فعل وابسته	فعل پایه
۱-۱ ماضی مطلق: ۲۲	ماضی مطلق:

۲۲- این نوع جمله شرطی در قدیم معمول بوده اما ماضی مطلق به جای مضارع به کار می‌رفته است؛ اگر رفتی بردی و اگر خفتی مردی (سعدی)، یعنی اگر بروی می‌بری و اگر بخوابی می‌میری.

- اگر من سر تو زن گرفتم ،
۲- ماضی مطلق ؛
اگر در این درگیری کوتاه آمد ،
۳- ماضی مطلق ؛
اگر نرفتند و اگر ماندند ،
۴- ماضی مطلق ؛
نرگس را فرستادم تا اگر لازم شد ،
۵- ماضی مطلق ؛
اگر زیر ماشین رفت ،
۶- ماضی مطلق ؛
یکی از تعالیم اولیه انجیل
آنست که اگر کسی به این سوی
صورت تو سیلی زد ،
۱- ماضی استمراری ؛
اگر مرا نمی دیدی ،
۲- ماضی استمراری ؛
اگر نرکه ها نمی رسید ،
۳- ماضی استمراری ؛
اگر ار دو میلیارد احتمال یکی
راست در می آمد ،
۴- ماضی استمراری ؛
اگر مشقهایش را می نوشت ،
۱- ماضی نقلی ؛
اگر محرومها به حق خود پی برده اند ، صاحبان قدرت نیز از پای ننشسته اند ،
(اسلامی ندوشن)
- برای کنیزی تو بود ، (هدایت)
ماضی نقلی ؛
دیگر قافیه را باخته است ،
مضارع اخباری ؛
موج دیگری می آید و اینها را زیر می گیرد ،
(نادر ابراهیمی)
مضارع التزامی ؛
دست زیر بالش بکند ، (هدایت)
آینده ؛
چه حاکی به سر خواهم ریخت ،
(آل احمد)
امر ؛
سوی دیگر را نیز به او برگردان ،
(اسلامی ندوشن)
ماضی استمراری ؛
همینطور می دویدی ، (آل احمد)
ماضی بعید ؛
پسرک را کشته بودم ، (آل احمد)
مضارع اخباری ؛
برحمتش نمی ارزد که انسان جانش را به
مخاطره بیندازد .
(هدایت)
امر ؛
تشویقش کن .
ماضی نقلی ؛
اگر محرومها به حق خود پی برده اند ، صاحبان قدرت نیز از پای ننشسته اند ،
(اسلامی ندوشن)

- ۲-۳ ماضی نقلی؛
اگر سراغ کرده‌اید که مشدی صد
دینار پول داشته ،
- ۳-۳ ماضی نقلی؛
اگر دروغ گفته ،
- ۳-۴ ماضی نقلی؛
اگر امروز کله قند به مدرسه آورده ،
- ۲-۵ ماضی نقلی؛
اگر روزنامه‌راخواندی ،
- ۱-۴ ماضی بعید؛
اگر مرده بودم ،
- ۲-۴ ماضی بعید؛
اگر تیر را از دستش نگرفته بودند ،
- ۳-۴ ماضی بعید؛
اگر نامه را نوشته بود ،
- ۴-۴ ماضی بعید؛
اگر صندلی‌ها را خوب درست نکرده بود ،
- ۴-۵ ماضی بعید؛
اگر بسته‌ها را مرتب چیده بودند ،
- ۱-۵ ماضی التزامی؛
اگر رضا را دیده باشد ،
- ۲-۵ ماضی التزامی؛
اگر ما دو هدف متقارن داشته باشیم ،
- ۳-۵ ماضی التزامی؛
اگر ما دو هدف متقارن داشته باشیم ،
- مضارع اخباری؛
دروغ است = می‌باشد (هدایت)
- مضارع التزامی؛
تنبیهش کنند ،
آینده؛
سال دیگر قالیچه خانه را سرگذر خواهد
فروخت ،
(آل احمد)
- امر؛
بده‌تان هم بخوانم .
ماضی استمراری؛
مرا می‌بردند در مسجد پاریس ،
(هدایت)
- ماضی بعید؛
همه‌تان را تکه پاره کرده بود ،
(هدایت)
- مضارع استمراری (اخباری)؛
فورا "آن را برایت می‌فرستم ،
مضارع التزامی؛
ازو تحویل بگیرند ،
امر؛
بشمار و الاوقت را تلف نکن ،
ماضی نقلی؛
حتما "جریان را برایش تعریف کرده ،
مضارع اخباری؛
هرگز نمی‌توانیم تیری به سوی هر دو طرف
بیندازیم ،
(نادر ابراهیمی)
- مضارع التزامی؛

- اگر برای بار دوم خلاف کرده باشد ، تنبیهش کنند .
(نادر ابراهیمی)
- ۵-۴ ماضی التزامی : آینده ؛
اگر زخمها چرک نکرده باشد ، جا خواهند انداخت و گچ خواهند گرفت .
(آل احمد)
- ۶-۱ مضارع اخباری : ماضی نقلی ؛
اگر ماجرا را دقیقا " می داند ، حتما " از علی شنیده است .
۶-۲ مضارع اخباری : مضارع اخباری ؛
اگر همه کاره هیچکاره راسیاست و دانشگاه و زمانه می پسندد ، ادبیات نمی پسندد .
(آل احمد)
- ۶-۳ مضارع اخباری : مضارع التزامی ؛
اگر سردبیر ، خود گزارش را می خواند ، شاید یادداشت هم بردارد ،
۶-۴ مضارع اخباری : آینده ؛
اگر خوب درس می خواند ، بی شک قبول خواهد شد ،
۶-۵ مضارع اخباری : امر ؛
اگر قیمت خانه را مناسب می دانی ، آن را برای من بخر ،
۷-۱ مضارع التزامی : ماضی نقلی ؛
اگر در هر مدرسه بسته بشود ، در یک اداره بسته شده است ،
(آل احمد)
- ۷-۲ مضارع التزامی : مضارع اخباری ؛
اگر مرده ای کفن به دندان بگیرد ، بین زندگان مرگ و میرمی افتد ،
(هدایت)
- ۷-۳ مضارع التزامی : مضارع التزامی ؛
اگر بخوام دروغ بگویم ، خیر از جوانیم نبینم ،
(هدایت)
- ۷-۴ مضارع التزامی : آینده ؛
اگر کسی از اینجا بگذرد و ببیند ، بیشتر او را ریشخند خواهند کرد ،
(هدایت)
- ۷-۵ مضارع التزامی : امر ؛
اگر دشمنی به تو حمله کند ، امانش نده ،

- ۱-۸ آئیده؛ مضارع اخباری؛
 اگر حرف شما را خواهد پذیرفت، ما دیگر ملاحظه نمی‌کنیم.
 ۲-۸ آئیده؛ امر؛
 اگر او خواهد آمد، شما دیگر تشریف نیاورید.
- بایدانست که کثرت کاربرد این جمله‌ها خیلی متفاوت است، کاربرد برخی بسیارست و بعضی اندک. از طرفی بعضی از این جمله‌ها گونه آزاد جمله دیگر هستند، یعنی آنها را به جای هم می‌توان به کار برد. برخی نیز باهم اختلاف بسیار کمی دارند، به عبارت دیگر در بسیاری از موارد به جای هم به کار می‌روند، فی‌المثل جمله‌های ۱-۳ و ۵-۱ و ۲-۷ و ۳-۷ گونه‌های آزاد هستند که به جای هم به کار می‌روند؛
- ماضی مطلق؛ مضارع اخباری؛
 اگر فرصت کردم، به دیدنت می‌آیم.
 ماضی مطلق؛ آئیده؛
 اگر فرصت کردم، به دیدنت خواهم آمد.
 مضارع التزامی؛ مضارع اخباری؛
 اگر فرصت کنم (= بکنم)، به دیدنت می‌آیم.
 مضارع التزامی؛ آئیده؛
 اگر فرصت کنم، به دیدنت خواهم آمد.
 جمله ۳-۱ نیز معمولاً "به جای جمله ۵-۱ به کار می‌رود؛
 ماضی مطلق؛ امر؛
 اگر علی را دیدی، پیغام مرا به او برسان.
 مضارع اخباری؛ امر؛
 اگر علی را می‌بینی، پیغام مرا به او برسان.
 جمله‌های ۱-۳ و ۵-۱ نیز به جای هم به کار می‌روند؛
 ماضی نقلی؛ ماضی نقلی؛
 اگر رضا را دیده (است)، حتماً "جریان را برایش تعریف کرده (است).
 ماضی التزامی؛ ماضی نقلی؛
 اگر رضا را دیده باشد، حتماً "جریان را برایش تعریف کرده (است).
 و چنین است جمله‌های ۳-۳ و ۵-۳.

چنانکه گفتیم از هشتاد و یک جمله نظری عملاً "تنهاسی و شش جمله به کار می‌رود که بعضی نیز گونه آزاد یا در "مواردی آزاد" جمله‌های دیگر هستند، البته اگر ساختهای

کم کاربردتر یعنی ماضی استمراری نقلی، ماضی بعید نقلی، ماضی در جریان، ماضی در جریان نقلی، مضارع در جریان، آینده، نزدیک در گذشته و آینده، نزدیک را نیز حساب کنیم تعداد جمله‌های شرطی بسیار بیشتر می‌شود. اینک برای هر یک از این ساختها فقط بعضی از انواع جمله‌های شرطی پر کاربردتر را می‌آوریم. ناگفته نماند که کاربرد بعضی ازینها بیشتر در فارسی گفتاری متداول است.

- ۱- ماضی استمراری نقلی: ۲۳
ماضی نقلی: اگر کتاب را می‌خواست (است).
- ۲- ماضی استمراری نقلی: اگر تمام روز کار می‌کرده،
ماضی استمراری نقلی: تشویق کن.
- ۳- ماضی استمراری نقلی: مضارع اخباری: من هیچ تعجب نمی‌کنم،
اگر آدمی سرشناس از مصاحبت تو لذت می‌برده است.
- ۴- ماضی التزامی: اگر نیز این نوشته‌ها را خوانده باشند،
ماضی استمراری نقلی: به دلایل متعدد نمی‌توانسته‌اند بر میزان ارزش آن پی ببرند.
- ۵- ماضی بعید نقلی: اگر پول کافی پس‌انداز کرده بوده است،
ماضی نقلی: حتماً "خانه را خریده (است) ،
- ۶- ماضی در جریان: اگر داشت گریه می‌کرد،
ماضی در جریان: امر!
- این جمله گونه آزاد جمله ۴-۲ است.
- ۷- ماضی در جریان نقلی: اگر داشته می‌رفته به مدرسه،
ماضی نقلی: پس حالا به مدرسه رسیده است.
- بسیاری از مثالهای این شماره گونه آزاد جمله شماره (۱) یعنی (ماضی استمراری نقلی - ماضی نقلی) است.
- ۸- مضارع در جریان: اگر داری می‌روی به خانه،
ماضی در جریان: امر!
- این جمله در بسیاری از افعال گونه آزاد جمله ۶-۶ می‌باشد.
- ۹- مضارع التزامی: مضارع در جریان:

دارم گرم می‌شوم و کلمات را متمر می‌شوند ، اگر بگذارند .

(علی شریعتی)

چنانکه ملاحظه می‌شود ، در این جمله ، بند وابسته (شرط) بعد از پایه آمده است .

۱۵- آینده نزدیک در گذشته ؛ امر ؛

اگر می‌خواست (خواست) بیفتد ، دستش را بگیر ،

۱۱- آینده نزدیک در گذشته ؛ ماضی استمراری ؛

اگر می‌خواست بیفتد ، دستش را به من می‌داد ،

۱۲- ماضی استمراری نقلی ؛ ماضی نقلی ؛

اگر می‌خواست عدا بخوره ، که حالش بد نبوده (است) ،

۱۳- آینده نزدیک ؛ امر ؛

اگر می‌خواهد مریض بشود ، از او پرستاری کن .

علاوه بر این جمله‌های شرطی که به عنوان نمونه آورده شده جمله‌های اسمیه شرطی

نیز هست که بند وابسته آنها ممکن است در زمانهای مختلف ، و بند پایه جمله اسمیه باشد ؛

مضارع التزامی ؛ جمله اسمیه ؛

اگر دروغ بگوید ، وای به حالش .

با این ترتیب انواع جمله‌های شرطی فارسی نه تنها در طی تاریخ این زبان بیش از

شانزده ناست بلکه تنها جمله‌های شرطی فارسی امروز از پنجاه نوع متجاوز است .

ث - چند نکته دیگر مربوط به جمله‌های شرطی ، گاهی میان بند وابسته و بند پایه ،

کلمه " که " افزوده می‌شود ، به عبارت دیگر حرف ربط شرطی در این موارد دوتایی یعنی

به صورت " اگر ، ... که " می‌باشد ؛

اگر ول می‌کردی و می‌رفتی که نمی‌شد ، (آل احمد) اگر روز و روزگاری کارو بارتون

گرفت و دماغتون چاق شد که چه بهتر ، به منم خبر بدین .

اگر جمله شرطی طولانی باشد ، چندانکه میان بند وابسته و بند پایه فاصله زیاد

باشد ، در اول بند پایه عبارت قیدی " در این صورت " افزوده می‌شود ؛ اگر امپریالیسم موفق

شد در کشوری این اعتقاد غلط را به وجود آورد که غربیان تافته جدا بافته هستند و برای

آن کشور مقدور نیست که از نظر فکری و فنی به پای غرب برسند ، در این صورت تسلط

قطعاً است ، (مصطفی رحیمی)

کلمات " وگرنه " و " والا " نیز حرف ربط شرطی هستند ، منتها بند شرطی آنها به

قرینه جمله قبل حذف می‌شود ، مثلاً " جمله " تند برو وگرنه به قطار نمی‌رسی " در حقیقت

چنین بوده است؛ "تند برو اگر تند نروی به قطار نمی‌رسی".

عطف‌بندها در جمله‌های شرطی . در جمله‌های شرطی ممکن است به هر یک از بندهای وابسته و پایه، بند یا بندهایی عطف شود، عطف‌بندهای وابسته؛ اگر کسی از اینجا بگذرد و ببیند، بیشتر او را ریشخند خواهند کرد، (آل احمد)

در این مثال حرف ربط شرطی در وابسته دوم به قرینه اول حذف شده، اما در جمله زیر حذف نگردیده است؛ اگر یکی زیر ماشین رفت، اگر یکی از ایوان افتاد، چه خاکی بسر خواهم ریخت، (آل احمد)

عطف‌بندهای پایه؛ اگر محکم نمی‌آدم یارو سوار اسبش شده بود و حالا تاخت کرده بود، (آل احمد)

ضمناً "گاهی وابسته شرطی معترضه است که بعد از بند پایه می‌آید؛ "اولین نکته اینکه ایران در مقابل ممالک غرب حکم یک ولایت تابع را دارد، اگر نگوییم نوعی مستعمره غیرمستقیم است، (آل احمد)

آهنگ (Intonation) زبان فارسی و معانی عاطفی*

وقتی سخن می‌گوئیم تمام هجاهای گفتار را با زیر و بمی یکسان ادا نمی‌کنیم بلکه بعضی هجاها زیرتر و بعضی بمتر تلفظ می‌شوند، یعنی زبان دارای نوا (ملودی) است لذا در تعریف آهنگ (Intonation) زبان گفته‌اند: "آهنگ تغییراتی است که در زیر و بمی گفتار پیوسته رخ می‌دهد" (۱).

اهل زبان با استفاده از این زیر و بم کردن هجاها زیر و بم اندیشه و عواطف خود را بیان می‌کنند و چنین است که آهنگ را روح زبان دانسته‌اند، مثلاً "واژه" "بنشین" یک معنی‌واژگانی دارد که "نشستن" باشد (به صورت امر مفرد) اما وقتی این واژه از روی تحکم، خواهش، نفرت، بی‌زاری، بی‌اعتنائی و غیره گفته شود روح می‌یابد، برای رساندن جنبه‌های عاطفی از واژه‌ها نیز ممکن است استفاده کرد، فی‌المثل جمله‌ی "علی از اسب افتاد!" آهنگش تعجبی است، به جای آهنگ تعجبی می‌توان جمله‌ی "جای تعجب است که علی از اسب افتاد" را با آهنگ عادی تلفظ کرد. اما این جمله با وجود طولانی‌تر بودن چون آهنگش تعجبی نیست هرگز ارزش جمله‌ی اول را ندارد.

در مورد اهمیت آهنگ از نظر معانی عاطفی این مثال گفتنی است: مردی پسرش را فرستاد که برو از همسایه هزار تومن برایم قرض بگیر، همسایه با خوشروئی گفت: "دیگه چی" (یعنی اگر فرمایش دیگر هم هست بفرمائید).

پسر با همسایه میانه‌ی خوبی نداشت پول را در جیب گذاشت و وقتی پدرش پرسید "همسایه چه گفت؟" پسر گفت: "جریان پول را که گفتم، همسایه گفت: دیگه چی!" (یعنی عجب رویی، این چه تقاضائی است؟ هرگز نمی‌دهم).

می‌بینیم که "دیگه چی" در هر دو مورد از نظر واجی (حروف ملفوظ) یکسان است و اختلاف مفهوم به سبب اختلاف آهنگ است.

* - این مقاله بخشی از کتاب نوای گفتار در فارسی نوشته نگارنده (ناشر دانشگاه

شهید چمران ۱۳۵۷) است که با افزودن دو نوع جمله خبری و تغییراتی درینجا درج می‌گردد.

در بعضی زبانها مثل چینی و ویتنامی و برخی از زبانهای آفریقائی، آهنگ زبان، معنی واژگانی کلمه را عوض می‌کند، مثلاً "در زبان چینی واژهٔ 'ma' با درجه زیر و بمی (pitch) هموار (level) معنی "مادر" می‌دهد اما باخیزی (rise) در درجه زیر و بمی معنی "اسب" از آن برمی‌آید. در زبانهایی مثل فارسی آهنگ تفاوتی در معنی واژگانی ایجاد نمی‌کند بلکه تفاوت در معنی عاطفی و احساسی و به طور کلی "سید" (attitude) گوینده نسبت به پیام به وجود می‌آورد این معانی عاطفی هستند که بردوش گفته‌های عریان نهاده می‌شوند (۲).

وظیفهٔ زیر و بم کردن هجاها برعهدهٔ تارآواها است که مانند سیمهای ساز عمل می‌کنند اگر تارآواها را هنگام سخن گفتن در حالتی ثابت نگهداریم زیر و بمی یکنواخت خواهد بود، تارآواها برای تلفظ هجاهای بم شل می‌شوند و دارای بسامد کمتر، برعکس در تلفظ هجاهای زیرسفت و کشیده می‌شوند و در نتیجه با بسامدهای بیشتر.

بررسی معانی آهنگ مفصل است و تحت عنوان‌های جمله‌های خبری، پرسشی، امری، شرطی، تعجبی، وابسته، معترضه و غیره بحث می‌شود. در این مقاله فقط به معانی جمله‌های خبری می‌پردازیم اما قبل از این که وارد مطلب اصلی شویم لازم می‌نماید که اشاره‌ای خیلی مختصر به ویژگیهای آهنگ بکنیم:

واحد آهنگین (tone unit): گفتار به بخشهایی تقسیم می‌شود که هربخشی را یک واحد آهنگین می‌نامیم. این واحد آهنگین دقیقاً "با هیچ واحد دستوری تطبیق نمی‌کند. در هر واحد آهنگین یکی از واژه‌ها برجستگی بیشتری را دارد و هجای "تکیه‌بر" آن واژه را هجای "هسته‌بر" می‌نامند و از روی آن می‌توان تعداد واحدهای آهنگین را تشخیص داد.

منظور از آهنگ دو قسمت متفاوت است:

یکی جای "هسته آهنگین" است که ساختمان اطلاع را می‌رساند، دوم آهنگ ویژه (tone) که وسیله بیان دید و احساسات گوینده در هر موقعیت است.

در مورد قسمت اول باید گفت که در هر واحد آهنگین واژه‌ای که از همه برجسته‌تر است نقطه اصلی پیام گوینده است، مثلاً "در جملهٔ "حسن کتاب خرید"، "کتاب" واژه برجسته است و در جملهٔ "حسن کتاب را خرید"، "خرید" واژه برجسته است، (این بحث بسیار مفصل است که اکنون مجال پرداختن به آن نیست).

منظور از آهنگ ویژه اینست که "هجای هسته بر" (یعنی هجای تکیه بر واژه برجسته) دارای غلت (glide) هائی است و این غلتها بیانگر بسیاری از عواطف انسان هستند. نگارنده برای اول بار غلت‌های آهنگ فارسی را بررسی کرد، به این ترتیب که انواع غلت

یک واژه یک هجائی را (که تغییر جای تکیه در آن مطرح نیست) مورد مطالعه قرار داد و بعد به وسیله دستگاه آوانگار (سونوگراف) ثبت گردید. (۳) بر اساس این ثبت شده ها یک واژه تک هجائی فارسی ممکنست شش غلت مختلف بگیرد که فهرست وار از این قرار است:

۱- افتان (falling tone) مثل:

علی - "کتابو بیار".

ایرج - "خب" (یعنی قبول می کنم) (۴)



۲- خیزان (rising tone) مثل:

علی - "کتابو بیار" خب؟

(یعنی قبول می کنی؟) (۴)



۳- کم خیزان مثل:

علی - غذا نمی خوای؟

ایرج - نه.

علی - پول؟ (یعنی پول چطور؟)



۴- خیزان - افتان (rising falling) مثال:

علی - کتابو بیار، چند دفعه بهت بگم.

ایرج - خب (با تأکید شدید).



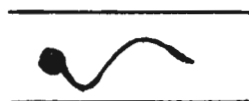
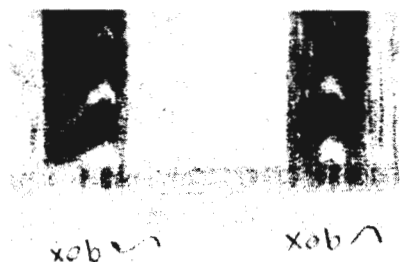
۵- افتان - خیزان - افتان

مثل: علی - "برادر تو کتک زد"

ایرج - "خب"

(یعنی چشم روشن، چرا اورا

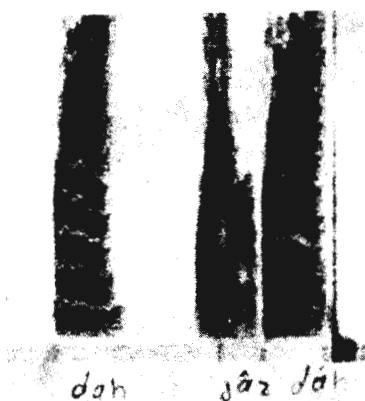
زدی، نمی بایستی بزنی).



۶- خیزان - افتان - خیزان مثل:

علی - "چه ساعتی به خونه رفتی؟"

ایرج - "نمی دونم، ده یازده؟"



علاوه بر انواع غلت هسته‌ای، درجه زیر و بمی صدا (voice pitch) نیز می‌تواند بیانگر حالات عاطفی باشد. در آهنگ انگلیسی بریتانیا غلتها نقش مهمی دارند اما در آهنگ انگلیسی آمریکا اهمیت درجه زیر و بمی صدا بیشتر به نظر می‌رسد (۵).

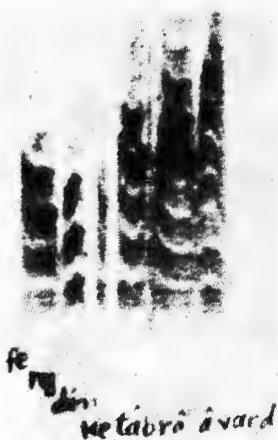
در آهنگ فارسی چنین می‌نماید که این هر دو خصوصیت نقش مهمی دارند. مثلاً "اگر در جواب سؤال کسی واژه "البته" را به طور عادی تلفظ کنیم هجای دوم آن از هجای اول بمتر خواهد بود اما اگر این واژه را به طور مؤکد تلفظ کنیم (بدون تغییر محل تکیه) هجای دوم آن زیرتر از هجای اول می‌شود.

اکنون معانی طرح‌های آهنگین (pattern tone) جمله‌های خبری را مورد بحث

قرار می‌دهیم که عبارتند از:

۱- جمله خبری عادی یا بی‌نشان که

بیانگر حالت عاطفی ویژه‌ای نیست و فقط



خبری را می‌رساند. مثل: "فریدون کتابو آورد".

که آن را به این طریق می‌توان ثبت کرد: (۶)



و جمله "هوا گرم شده بود" را به این صورت:



۲- جمله‌های خبری بیانگر حالت تمسخر انکاری:

مثال:

علی - "او آدم شریقی بود".

ایرج - "شریف!" (با تمسخر)

مثال دیگر - علی - او واقعا "یک مرد بود".

ایرج - "آره" مرد!

(می‌رساند دارد مسخره می‌کند)



۳- جمله‌های خبری بیانگر کله و تهدید:

مثال: علی -

"دیشب صدتن گم کردم".

ایرج (برادر بزرگ علی) -

"خب، چشم روشن"



درین نوع معمولاً "معنی جمله درست برعکس آهنگ است و تمسخرگونه نیز هست مثال دیگر:

"خیلی خب" ازین بهترم می شی، مثالهای دیگر باشه، بعله، چشم، که همه دال بر تشویق و تصدیق است برخلاف آهنگ آنها که گله و تهدید را می رساند.

۴- جمله های خبری بیانگر اعتراض و نهیدید:

در وقتی که کسی کار خلافی که غیرمنتظره است انجام می دهد به کار می رود، مثلاً "کسی به دیگری فحشی می دهد، طرفی که فحش شنیده می گوید: "نفهمیدم" یا من بودی؟ (این گونه را بیشتر جاهل ها به کار می برند) مثالهای دیگر:

"دیگه چه"، "یعنی، باز به هم می رسیم"...

۵- جمله های خبری بیانگر تردید و برابری مثال:

علی - "کدوم یکی از ما بیاییم؟"

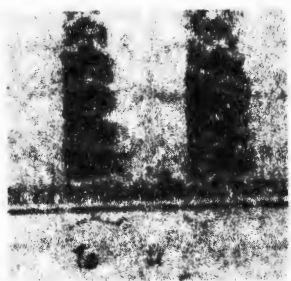
ایرج - "نو، او"

(یعنی فرقی نمی کند)

مثال دیگر -:

علی - "حسن کت و شلووار خرید؟"

ایرج - "نمی دونم، خرید، نخريد."



۶- جمله های خبری همراه با اوقات تلخی و پرخاش:

مثال: علی - آخه چرا شیشمرو شکستی؟

ایرج - "نفهمیدم"

(با اوقات تلخی)

که تلفظ بدون حالت عاطفی خاص آن

چنین است:



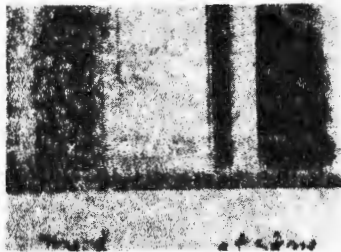
nafehsviden



۷- جمله های خبری روایتی:

این گونه بیشتر در روایت کردن داستانها به کار می رود، برای اینکه سخن راوی داستان

بر دل بهتر بنشینند و قصه برای شنونده بهتر محسوس شود، قصه‌گویان ماهر همه از این آهنگ استفاده می‌کنند به ویژه کسانی که برای کودکان قصه می‌گویند:

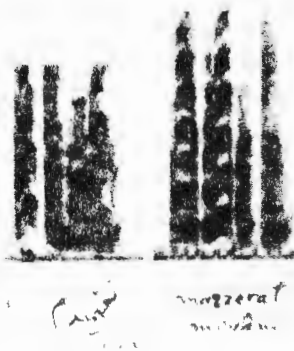


مرد، یک لحظه تأمل کرد...
شیرین، که از شنیدن این خبر غمگین
 شده بود گفت...
ملکشاه، که بردشمناش غلبه کرده بود...
 آهنگ این گونه جمله‌ها با مکث و امتداد
 همراه است.

در گفتار روزمره نیز بعضی اینگونه را به کار می‌برند تا برگیرائی و تأثیر کلامشان بپذایند.

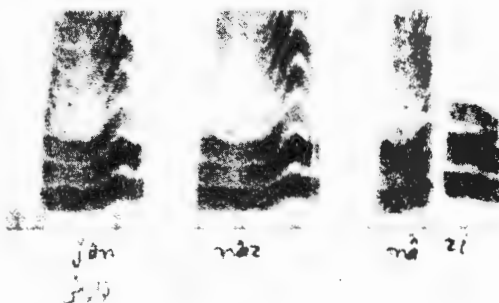
۸- جمله‌های خبری بیانگر پوزش:

آهنگ این گونه جمله‌ها معذرت را می‌رساند،
 مثلاً "کسی نفهمیده کار بدی را انجام داده با
 آهنگی که معذرت را می‌رساند، می‌گوید:
 "نفهمیدم".
 مثال دیگر:
معذرت می‌خوام."



۹- جمله‌های خبری بیانگر نوازش و تسلی:

این نوع برای نوازش کردن و تسلی دادن کودکان به کار می‌رود، مثلاً "وقتی دست کودکی
 مجروح شود گفته می‌شود (با این آهنگ
 "جان"، "ناز"، "نازی"..."



۱۰- جمله‌های خبری بیانگر تفاخر:

این گونه آهنگ جمله‌های خبری ویژه کودکان است برای فخر فروشی و دل دیگری را

سوزاندن مثال:



"من عروسک دارم"
مثالهای دیگر: "عروسک" "تو توپ"
نداری". "گل".

۱۱- جمله‌های خبری که برای مهم جلوه دادن به کار می‌رود، مثل:



عقده‌ها و ...

"یار و هنرپیشه است."
(خیلی مهم است، آدم معمولی که نیست).
مثالهای دیگر:
"ماییم دیگه". "اون از کله گنده هاس".
"یارو برادرش وزیره".

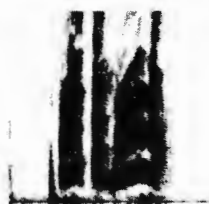
۱۲- جمله‌های خبری بیانگر منت نکشیدن:

معمولا "این گونه موقعی به کار می‌رود که مثلا" قرار بوده کسی چیزی را به دیگری بدهد اما بعد خودداری کرده و گفته نمی‌دهم. طرف مقابل می‌گوید "اگر تو نمی‌دهی من اصلا" از اول آن را نمی‌خواستم".



مثال: علی - "حالا که اینجور شد،
کتابو بهت نمی‌دم".
ایرج - "من نمی‌خواستم"
مثالهای دیگر: علی - "چرا جوابش
ندادی؟"

ایرج - راستش من حرفش و اصلا "نفهمیدم"
"نفهمیدم" (آهنگ عادی)



عقده‌ها و ...

نفهمیدم (آهنگ منت نکشیدن).
مثالهای دیگر "ندید"،
"نگفت"...



۱۳- جمله‌های خبری برای رساندن تعارف صمیمانه و موکد:

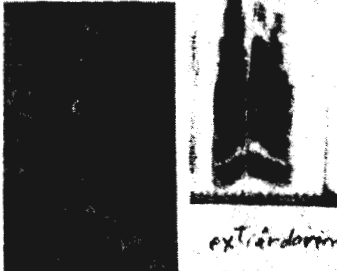
آهنگ در این نوع، مثل جمله‌های خبری عادی است فقط چنانکه از آوانگاشته برمی‌آید هجای "هسته بر" و هجای قبل و بعد آن زیرتر شده مثال:

علی - "اجازه میدین با خودنویس شما بنویسم؟"

ایرج - "خواهش می‌کنم". اختیار

دارین - "خواهش می‌کنم"

در حالت بی نشان -



۱۴- جمله‌های خبری بیانگر التماس و طلب بخشش:

در مواردی به کار می‌رود که کسی مرتکب گناهی شده و می‌خواهد بازاری و لایه‌بفهماند که تقصیری نداشته تا مورد بخشش قرار گیرد، مثال:

قرار گیرد، مثال:

علی - چرا جوهره، روفرش ریختی؟

ایرج - "نفهمیدم"

یعنی (مرا ببخشید تقصیری نداشتم که

با التماس گفته می‌شود).



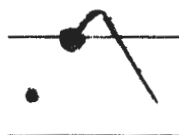
۱۵- جمله‌های خبری بیانگر تأکید شدید:

در این تأکید هسته‌ای که بیشتر روی "صفت" یا "فعل" یا "عدد" یا "قید" قرار می‌گیرد موکد می‌شود و آهنگ آن خیزان - افتان است و همیشه بعد از مصوت "هسته‌بر" یک همزه (glottal stop) افزوده می‌شود:

علی - "هوای همدان چطور بود؟"

ایرج - "خنک"

(یعنی بسیار بسیار خنک بود)



مثالهای دیگر:

"چلوکباب چسبید"

(کاملاً "خوش مزه بود")

"لباس شیکی پوشیده بود"

(کاملاً "شیک")

۱۶- تأکید عادی؛ که در آن هجای قبل از هسته نیز زیرتر از مورد بی تأکید تلفظ می شود در این تأکید نیز "هسته" چنانکه از آوا نوشته برمی آید "خیزان - افتان" است اما با همزه ای همراه نیست؛

علی - "توبا من مخالفی؟"

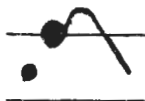


ایرج - "ابدا"

(با تأکید)

مثال دیگر؛

علی - "می خواست ما را گول بزنه"



ایرج - "آره"

(با تأکید)

تلفظ بدون تأکید



چنین است؛

این نوع تأکید روی این واژه ها بیشتر قرار می گیرد؛

هرگز، مسلماً "یواشتر، مطمئناً"...

۱۷- تأکیدی که نه بازیرتر تلفظ شدن هجای قبل از هسته همراه است و نه باهمزه ای،

بلکه بیشتر خود هسته زیرتر تلفظ می شود؛

علی - "حسن کتابو خرید"

ایرج - "نه، نخرید"



علی "می‌گم خرید"

(با تأکید)

منال دیگر؛

"شیشه شکست"

(با تأکید)

۱۸- جمله‌های خبری بیانگر تمسخر.

فرق این گونه جمله‌های بیانگر تمسخر با جمله‌های حاکی از تمسخر انکاری (شماره ۲) اینست که در این نوع انکاری وجود ندارد و صرفاً "تمسخر است به ویژه مورد تمسخر دادن جمله‌ای که طرف از روی تفاخر بگوید؛

علی - "گفتن دخترشون کجا رفته؟"

پروین - "دخترشون رفته خارج" (از روی تمسخر).

باید دانست که معانی طرح‌های آهنگین جمله‌های خبری ممکن است بیش از اینها باشد که نیاز به بررسی و زمان بیشتر دارد.

منابع و توضیحات

(1) Daniel Jones. An outline of English Phonetics, 1950, London, P. 255.

۲- حرکات دست و صورت و غیره نیز ممکن است که بیانگر حالات عاطفی شوند .

۳- با دستگاه سونوگراف گروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران (فرکانسهای ۲۰/۲۰۰۰) ثبت شده، باید توجه داشت که این شش‌غلت را در ثبت شده‌های سونوگراف می‌توان مشاهده کرد، ثبت شده‌های دستگاه، ممکن است با مشخصات شنیداری کاملاً تطبیق نکند، به‌علاوه تشخیص ثبت شده‌های دستگاههای فیزیکی احتیاج به متخصص در این رشته دارد. در این مقاله بیشتر معانی عاطفی مورد نظر است .

۴- باید در نظر داشت که "خب"، "ابدا" موکد تلفظ نشود .

Kingdon, Roger: The Groundwork of English Intonation
1958, London, P. XXIX.

۶- در این روش ثبت آهنگ، خط حامل به کار می‌رود که بالای خط حامل زیرتر و پائین آن بمتر است، نقطه‌های کوچک نمودار هجاهای بی‌تکیه هستند و نقطه‌های بزرگ علامت هجاهای تکیه‌دار، نشانه هجای افتان در پایان واحد آهنگین اینست :



نقدی بر تاریخ زبان فارسی و نکاتی درباره فعل مرکب

جلد دوم ، به قلم دکتر پرویز ناتل خانلری

از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ، ۱۳۵۲ ، ۳۵۰ صفحه

بررسی چگونگی تغییرات یک زبان در طی زمان ، زبانشناسی تاریخی یا تاریخ زبان نام دارد و مطالعه کار زبان در زمانی معین ، صرف نظر از گذشته تاریخی یا سرنوشت آینده آن ، زبانشناسی همزمانی یا توصیفی نامیده می شود . تاریخ زبان فارسی تا این اواخر به فارسی نوشته نشده بود تا اینکه آقای دکتر پرویز ناتل خانلری همت گماشتند تا این مهم را به انجام رسانند و البته کاریست دشوار و سترگ و در خور تقدیر .

جلد دوم این کتاب که امسال انتشار یافته^۱ شامل دو کتاب است^۲ : باب نخست از کتاب اول در باره زبانهای ایرانی نو است که در آن از پهلوی ، دری و گویشهای دیگر سخن رفته . باب دوم مربوط است به معارضه فارسی و عربی ، و فارسی به خطهای غیر عربی مباحث دیگر این باب عبارتست از تحول واکها از مرحله باستان تا فارسی امروز و دوره های سه گانه تحول و تکامل فارسی دری .

کتاب دوم دوره اول فارسی است از آغاز تا اول قرن هفتم و شامل این مباحث : منابع و مآخذ تحقیق ، واحدهای اصوات گفتار ، دیگرگونی واکها ، در بخش بعد سخن از فعل است و ریشه و ماده در ایرانی باستان و فارسی میانه و دری ، و مشتقات فعل . در بخش آخر از ساختمان فعل و فعلهای ساده و پیشوندی و مرکب و عبارت فعلی و فعلهای ناگذر بحث شده . در این کتاب نکته هایی به نظر می رسد که از ارج و اعتبار آن کاسته است از جمله اینکه معلوم نیست مؤلف "فارسی نو" را دنباله گویش پارسیک (پهلوی جنوب غربی) می دانند یا گویشی دیگر ؛ در ص ۱۹ نوشته اند : "خطاست که تصور کنیم که پس از برافتادن شاهنشاهی ساسانی زبان رسمی و رایج آن دستگاه فراموش شده و سپس گویش دیگری درکار آمده" .

این گفته با آنچه در ص ۶۹ نوشته اند تناقض دارد ؛ "فارسی دری دنباله یا صورت تحول یافته پهلوی جنوب غربی (پارسیک) نیست بلکه یکی از گویشهای ایرانی است که به موازات آن وجود داشته" . در صفحه ۸۴ همین مطلب را با شک ذکر کرده اند .

مؤلف در کتاب دیگری (وزن شعر فارسی) در این مورد چنین نوشته‌اند فرض اینکه دری دنباله و مشتق از پهلوی باشد درست نیست (ص ۵۸).

محققان بی‌هیچ تردیدی فارسی امروز (دری) را دنباله زبان پهلوی می‌دانند، از جمله دکتر احسان یارشاطر در زیر عنوان زبانها و لهجه‌های جنوبی می‌نویسد که "اهم این زبانها فارسی است، این زبان که زبان رسمی و ادبی ایران است دنباله فارسی میانه (پهلوی) و فارسی باستان است و از زبان قوم پارس سرچشمه می‌گیرد"^۳.

دکتر معین نیز با توجه به قول مستشرقان معروف "آ، میه" و "مارسل کوهن" همین نظر را دارد و زیر عنوان فارسی نو (دری) نوشته است: "این زبان از مهمترین زبانها و لهجه‌های ایرانی است و آن دنباله فارسی میانه (پهلوی) و پارتی باستان است که از زبان قوم پارس سرچشمه می‌گیرد و نماینده مهم دسته زبانهای جنوب غربی است"^۴.

در بحث زبانها و گویشهای ایرانی امروز (ص ۳۴)، کاربرد و اصطلاح زبان و گویش روشن نیست و معلوم نیست که مؤلف با چه معیاری میان زبان و گویش فرق قائل شده‌اند. اگر معیار "تفهم و تفهیم" باشد، سخن گفتن از زبان افغانی و تاجیکی و گویش شهمیرزادی و گیلکی درست به نظر نمی‌رسد، زیرا تفاوت شهمیرزادی با فارسی بیش از تفاوت فارسی و افغانی است، و اگر معیار را استقلال سیاسی گرفته‌اند، چرا نوشته‌اند "زبان یا گویش کردی" و "گویش بلوچی"، در صورتی که از این نظر کردی و بلوچی مشابه هستند، و چنانچه معیار داشتن آثار مکتوب باشد پس طبری را چرا گویش دانسته‌اند؟

در بحث معارضه فارسی و عربی (ص ۴۹ تا ص ۵۶) فقط در یک "بند" (پاراگراف) از برخورد دو زبان فارسی و عربی سخن رفته و حال آنکه در همین مبحث می‌بایست به تفصیل از برخورد دوزبان فارسی و عربی صحبت شود و انواع دخالت‌های عربی در فارسی اعم از لغات دخیل، رواج انواع جمع عربی در فارسی، تشبیه، اسمهای فاعل، مفعول، تفضیل و غیره مورد بحث قرار گیرد. در ص ۶۴، ق، د، ط، ث، ص را واک فارسی به‌شمار آورده و در ص ۱۲۰ واکها را اصوات ملفوظ معنی کرده‌اند. آیا در فارسی اینها واک (فونیم) هستند یا حرف؟^۵

در ص ۸۶ مؤلف مصوت‌های مرکب فارسی باستان را دوتا دانسته اما در جلد اول همین کتاب (ص ۲۲۶) تعداد مصوت‌های مرکب فارسی باستان را چهارتا شمرده‌اند. این تناقض در مورد صامت‌ها نیز دیده می‌شود. در ص ۸۶ نوشته‌اند که تعداد صامت‌های فارسی باستان ۲۵ تا ست ولی در جلد اول (ص ۲۲۶) تعداد آنها را ۲۲ تا دانسته‌اند (با وجود آنکه س مشدد را هم در جلد اول از واکهای فارسی باستان شمرده‌اند و در جلد دوم آن را به حساب نیاورده‌اند).

در ص ۸۶ ع یکی از واکه‌های پهلوی و فارسی باستان به شمار آمده اما در جلد اول آن را جزو واکه‌های پهلوی و فارسی باستان ذکر نکرده‌اند .

در ص ۹۰ نوشته‌اند که صامت‌های δ و δ در میان دو مصوت (در تحول از فارسی باستان به پارسیک) به γ بدل شده و مصوت‌های جدیدی به وجود آورده‌اند . به استناد مثال‌هایی که آورده‌اند مصوت‌های مرکب جدید پارسیک عبارتند از : " $a\delta$ " در " می " و " δ " در " پای " و " oy " در " بوی " (بو) . اولاً اینها مصوت مرکب نیستند ، درثانی اگر هم به فرض مصوت مرکب جدیدی باشند که به پارسیک اضافه شده‌اند چرا در بحث مصوت‌های پارسیک از آنها ذکر نشده و پارسیک را فقط دارای دو مصوت مرکب (" و " و " ی " مجهول) گرفته‌اند (ص ۸۶ جلد دوم و ص ۳۰۲ جلد اول) .

در ص ۹۴ در بحث صامت‌های آغازی نوشته‌اند صامت $\theta = \theta$ فارسی باستان به $s = s$ در مرحلهٔ میانه و جدید بدل شده و در ص ۹۵ نوشته‌اند θ میانی باستان نیز به s و سپس به h بدل شده ، اگر θ آغازی و میانی (اصطلاح میانی به میانی و پایانی اطلاق می‌شود) در پارسیک به s (میانی و بعداً " به h) بدل شده ، پس در پارسیک صامت θ نباید وجود داشته باشد و اینکه در ص ۸۶ آن را از واکه‌های پارسیک دانسته‌اند ، بنابه این استدلال درست نیست .

در ص ۹۸ نوشته‌اند " که گروه $hv = hv$ آغازی پارسی باستان در پارسیک به صورت $xv = xv$ و در مرحله جدید به صورت xv مانده است " . گروه xv و به صورت xv نباید آوانویسی شود مگر اینکه آن را یک واک بدانیم . در صورت گروه دانستن آن را به صورت xw می‌نویسند ^۶ .

پس از تحول واکها از مرحلهٔ باستان تا فارسی امروز بلافاصله سخن از دوره‌های سه‌گانهٔ تحول و تکامل فارسی رفته (ص ۱۰۴) و حال آنکه بعد از تحول واکها (آواها) منطقی است که تحولات دستوری اعم از صرفی و نحوی و هم تحولات واژگانی و ذکر چگونگی تحول آنها مورد بحث قرار گیرد (همچنانکه در کتابهای تاریخ زبان می‌بینیم) .

به علاوه معلوم نیست به چه علت از دوره‌های سه‌گانهٔ تحول فارسی دری بحث شده زیرا موضوع این کتاب در بارهٔ دورهٔ اول فارسی دری است ، به علاوه اصولاً ذکر نشده که مبنای تقسیم بندی به سه دوره چیست ؟

در ص ۱۱۰ تقسیم بندی وجوه فعل به دعایی ، شرطی ، تمنایی ، تحذیری ، التزامی و تردیدی بر ملاک " معنایی " است که درست نیست ، زیرا ملاک معنایی موجب گمراهی است و از دیدگاه زبان‌شناسی اعتباری ندارد .

در ص ۱۱۳ جزو فعل‌های ساده‌ای که در دورهٔ اول به کار می‌رفته و در دوره‌های بعد

یکسره از رواج افتاد و متروک شده این فعلها نیز آمده: آسودن، کاستن، گداختن، زدودن، در صورتی که اینها در دورهٔ بعد هم به کار می‌رفته.

در ص ۱۱۷ جزو حروف اضافه مضاعف "بر... بر" را هم باید افزود مثل "بر شاخ ارغوان بر...".

در ص ۱۱۷ به کار رفتن به به معنی "با" از مختصات دورهٔ اول به شمار آمده ولی در مواردی امروز هم به کار می‌رود، مثل "جمله کارها به صبر درست می‌شود".
در ص ۱۱۸ که در جملهٔ "ملک بیرون نیامد که رنجور بود" حرف ربط است نه حرف اضافه، به علاوه که به معنی "زیرا" بعدها هم به کار می‌رفته.

در ص ۱۲۱ نوشته شده که در این دوره نشانهٔ را برای مفعول صریح معرفه تعمیم می‌یابد، این در صورتی است که مفعول صریح "ی" نداشته باشد والا با وجود "را" نکره می‌شود مثل "از نسامردی را بگرفت" (ص ۱۶۹) یا "دانشمندی را اختیار کردند" (ص ۱۶۹) قابوسنامه به تصحیح سعید نفیسی).

در ص ۱۳۳ نوشته‌اند که در این تحقیق شعر را ملاک تشخیص چگونگی تحول نکته‌های صرفی و نحوی قرار نداده‌اند، در حالی که در صفحات ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵ و بسیاری از صفحات دیگر مثالهای شعری آورده‌اند.

در ص ۱۸۲ ژ را واک لب و دندانی آوایی دانسته‌اند و حال آنکه واک مستقل نیست بلکه گونه‌ای از ب است بعد از مصوت ^۷.

در ص ۱۸۵ در مورد واک خو در فارسی دری توضیحی نداده‌اند که چگونه گروه خ و پارسیک در فارسی به واک خو تحول یافته.

در ص ۱۸۸ نوشته‌اند که و مجهول در فارسی درسی وجود ندارد و همه جا به مصوت ممدود U تبدیل یافته است. اگر چنین است پس کلمهٔ نو که شاهد آورده‌اند چرا چنین نیست؟

به طور کلی در بخش واکهای فارسی (۱۷۹ تا ۱۹۲) به قول قدما، که تفاوتی میان واک و گونهٔ واک فائل نبوده‌اند، استناد شده است، لذا چند گونهٔ واک را به غلط واک دانسته‌اند، در آخر مبحث نیز از تعداد واکهای فارسی و سیستم آن ذکر به میان نیامده و خواننده نمی‌داند که بالاخره واکهای فارسی دری در این دوره چندتا است. در این بحث مؤلف می‌بایست تعداد و سیستم واکهای فارسی را مشخص سازند و گونه‌ها و واکها را از هم متمایز نمایند، به علاوه هیچ از رابطه واکهای پارسیک و فارسی و تحول آنها سخنی گفته نشده و اصولاً این قسمت از کتاب از این نظر مربوط به تاریخ تحول زبان نیست.

در ص ۲۰۴ واژه‌های اشتر و اشکم، شتر و شکم نبوده که مصوت بعد از صامت آغازین

به قبل از آن منتقل شده باشد زیرا شتر در اوستا "uštra" و در پهلوی "uštur" (۸) بوده و شکم در پهلوی (b) aškam (۹).

در ص ۲۲۵ معلوم نیست چرا در مبحث دیگرگونی واکها مؤلف تمام مباحث دیگر دستوری را رها کرده و به بحث فعل پرداخته‌اند. در صورتی که در کتابهای تاریخ زبان نخست اسم و صفت و ضمیر می‌آید و بعد فعل. همچنانکه مؤلف در مورد فارسی باستان (جلد اول، ص ۲۲۷) و پارسیک (جلد اول ص ۳۰۴) چنین کرده‌اند. (مبحث ساختمان فعل چنانکه خود نوشته‌اند قبلاً "دوبار چاپ شده و آماده بوده، و ظاهراً" به همین علت به کتاب الحاق شده است).

در ص ۲۵۰ واژه پرستار را از ماده ماضی دانسته‌اند و حال آنکه از ماده مضارع است. در مبحث ساختمان فعل در حدود یک پنجم کتاب به فعلهای مرکب و عبارت فعلی و فعلهای ناگذر اختصاص یافته و این قسمت، صرف نظر از اشکالاتی که از نظر فعل مرکب به آن وارد است، اصولاً رابطه‌ای با تاریخ زبان ندارد بلکه یک توصیف نسبتاً مفصل به ویژه از فعل مرکب در دوره اول است و مربوط به زبانشناسی همزمانی است و خارج از بحث این کتاب. در این قسمت از چگونگی تحول فعلهای ساده به فعلهای مرکب از پارسیک به فارسی دری و از عواملی که افزونی فعلهای مرکب را تشدید کرده و زایایی ساختن فعل ساده را از صفت و اسم در فارسی تقریباً از میان برده یادی نشده است^{۱۰}. گویی مؤلف در این قسمت از کتاب و مواردی دیگر که بعضی قبلاً بر شمرده شد هدفی را که در مقدمه (جلد اول، ص ۷) نوشته‌اند از یاد برده‌اند که زبانشناسی تاریخی علم است و هدف و غرض آن کشف روابط علت و معلولی است.

و اما فعل مرکب که ۴۵ صفحه از این کتاب (۲۶۸ تا ۳۱۳) در باره توصیف همزمانی آنست، اشکالات بیشتری دارد که مشروحتر آن را مورد بحث قرار می‌دهیم. فعل مرکب را چنین تعریف کرده‌اند: "اطلاق فعل مرکب به این گونه کلمات از آن جهت است که از مجموع آنها معنی واحدی دریافته می‌شود. هر گاه دو کلمه از این انواع که ذکر شد دو معنی را به ذهن القاء کنند، یعنی هر یک از اجزاء معنی مستقل و اصلی خود را حفظ کرده باشند اطلاق فعل مرکب به آنها درست نیست." و اولین مثالی که برای فعل مرکب آورده‌اند خراب ساختن است که معتقدند دارای معنی واحدی است یعنی از خواندن آن دو مفهوم خراب و ساختن که با یکدیگر متضادند به ذهن نمی‌رسد.

به نظر می‌رسد که مفاهیم این دو واژه متضاد نباشد زیرا ایشان خود در صفحه ۲۷۴ همین کتاب ساختن را معادل کردن دانسته‌اند و در صفحه ۲۹۹ گردانیدن را معادل کردن گرفته‌اند یعنی ساختن = کردن = گردانیدن، به عبارت دیگر ساختن در مثال خراب ساختن

معنی "درست کردن" نمی‌دهد بلکه مفهوم تغییر از حالتی به حالت دیگر را می‌رساند^{۱۱} . پس به استناد نوشته خود ایشان خراب خواهم ساخت = خراب خواهم کرد = خراب خواهم گردانید و چنانکه می‌بینیم اِدا "تناقضی در کار نیست ، بعدا" خواهیم گفت که این مثال نمی‌تواند فعل مرکب باشد ،

معیارهای معتبر زبانشناسی برای تشخیص یک واژه (اعم از مرکب یا ساده) عبارتست

از :

۱- معیار نقشی در زمینه صرف در محور "جانشینی" ۲- معیار نحوی در محور "همنشینی" ۳- معیار آوایی شامل مکث بالقوه و تکیه^{۱۲} . آقای دکتر خانلری از هیچیک از این معیارها استفاده نکرده‌اند و تنها معیار معنایی را به کار گرفته‌اند که از نظر زبانشناسی اعتباری ندارد و چنانکه گفتیم موجب گمراهی می‌شود، البته با همین ملاک معنایی نیز مثالهایی که ایشان فعل مرکب دانسته‌اند جز معدودی فعل مرکب نیست ، زیرا با ملاک معنایی (که مورد استناد ایشان است) واژه‌ای مرکب است که هر جزئش معنی خود را حفظ نکرده باشد ، در صورتی که مثالهایی که آورده‌اند اکثرا "هر جزء آنها معنی مستقل دارد مانند رنج کشیدن که معنی جزء اولش "زحمت" است و جزء دوم به معنی "تحمل کردن" می‌باشد (چنانکه ایشان خود در ص ۲۹۰ نوشته‌اند و این تناقضی شگفت است)^{۱۳} .

اما در مورد اینکه خانلری می‌گوید اگر هر یک از اجزاء معنی مستقل و اصلی خود را حفظ کرده باشد اطلاق فعل مرکب به آنها درست نیست چنانکه گفتیم ملاک معنایی بی‌اعتبارست و اصولاً منظور از معنی مستقل و اصلی مشخص نیست ، آیا وقتی می‌گوییم "باز هم همان سوگند را می‌خورد" ، "سوگند را می‌خورد" فعل مرکب است ؟ چنین نیست زیرا "سوگند" زمانی معنی "گوگرد" داشته و امروز معنی "قسم" (می‌دهد ، و "خورد" نیز به معنی "یادکرد" یا "ادا کرد" به کار رفته است ،

ظاهراً منظور از معنی اصلی همانست که علمای علم معانی "ما وضع له" گفته‌اند ، که این غلط است زیرا برخلاف نظر علمای معانی ، معنی حقیقی هر واژه پرکاربردترین معنی آنست . و ساکه این پرکاربردترین ، معنی جدیدی باشد ، به علاوه این جزء همراه فعل اگر با ضوابط تشخیص مرکب از بسیط ، بسیط باشد و مرکب نشده باشد فرقی نمی‌کند که معنی آن حقیقی باشد یا مجازی ، فی‌المثل در لغت‌نامه بیش از بیست معنی برای "خوردن" آمده آیا فقط فرو دادن غذا و بلعیدن فعل بسیط است و بقیه مرکب ؟ آیا توپ به تور خواهد خورد و این دکه به لباس تو می‌خورد و اسید آهن را خورد و ... فعل مرکب است ! با استدلال خانلری "مثل زدن" نیز فعل مرکب است و حال آنکه مرکب نیست زیرا "زدن" در اینجا به معنی گفتن و ذکر کردن "به کار رفته (رک فرهنگ نفیسی و فرهنگ بزرگ فارسی انگلیسی

حییم). در زبان عرب نیز "زدن" به معنی گفتن است (ضرب المثل؛ قاله وینه) ۱۴. رقص کردن و جنگ کردن نیز مرکب نیستند زیرا معنی "کردن" در اینجا "انجام دادن" است مانند این مثال "بار دیگر همان رقص را کرد" و غیره.

از طرفی معیار معنایی چنانکه گفتیم معتبر نیست زیرا فعلی مثل بودن در حالت اسنادی (رابطه) اصلاً "معنی و مفهومی ندارد" ۱۵. و اگر استدلال معنایی را بپذیریم در جمله "این جنگجوی سفاک چنگیز خان مغول بود"، چنگیز خان مغول بود را باید فعل مرکب شمرد چه بودن چنانکه گفتیم معنی ندارد.

در ص ۲۷۰ نوشته‌اند که "فعل کردن در همه موارد تنها وظیفه جزء صرفی دارد" به نظر می‌رسد که چنین نیست زیرا اولاً "فعل کردن دو نقش متفاوت دارد؛

۱- معنی "انجام دادن" می‌دهد مانند کار خوبی کردی (یعنی انجام دادی)، مثال دیگر رعایت سنت بدان معناست که ما همان بکنیم که آن استادان عالی‌قدر می‌کردند. در این صورت کردن فعل تام است.

۲- تغییر از حالتی به حالت دیگر را می‌رساند که در این صورت کردن فعل اسنادیست. آقای دکتر خانلری کردن و گردانیدن (گرداندن) را متعدی شدن و گشتن می‌دانند (ص ۲۹۵ و ص ۲۹۹) اما معلوم نیست به چه دلیل شدن و گشتن را فعل اسنادی به حساب آورده‌اند، فی‌المثل در (علی) گرسنه شد و (علی) آگاه شد، اما متعدی این دو فعل (کردن و گردانیدن) را فعل اسنادی نمی‌دانند، در صورتی که این دو فعل عیناً "مثل شدن و گشتن هستند جز اینکه متعدی آنها باشند.

معیارهای زبانشناسی همه تأیید می‌کند که گرسنه کرد و آگاه گردانید هیچیک مرکب نیست؛

۱- معیار صرفی - بر اساس این معیار وقتی با یک واژه مرکب سر و کار داریم که نتوان واژه‌هایی را جانشین اجزاء (کلمات) مرکب کرد مگر اینکه ساختمان بهم بخورد. در مثال گرسنه کرد به جای گرسنه می‌توان واژه‌های خفه، خسته، بیمار و غیره را انتخاب کرد و به جای کرد می‌توان یکی از واژه‌های گردانید، نمود، ساخت را برگزید.

۲- معیار نحوی - بر اساس این معیار گرسنه کرد چون جزء اولش قابل گسترش است (یعنی می‌تواند وابسته بگیرد) مرکب نیست چه می‌توان گفت "گرسنه تر کرد".

۳- معیار آوایی - چون میان گرسنه و کرد مکث بالقوه می‌توان قرار داد، پس گرسنه کرد مرکب نیست، از نظر تکیه نیز گرسنه کرد عیناً "مثل گرسنه شد" است ۱۶ با این ترتیب می‌بینیم که اولین مثال مؤلف برای فعل مرکب (خراب ساختن) نیز مرکب نیست زیرا می‌توان آباد، خوب، بد و غیره را جانشین "خراب" نمود، و کردن، نمودن و گردانیدن

را به جای ساختن برگزید. به علاوه می‌توان گفت خرابتر ساخت. از نظر آوایی نیز دو واژه است. از نظر نحوی خراب مسند است و ساخت فعل اسنادی.

ازین گذشته اگر فعل کردن را فقط فعل مرکب ساز بگوییم (ص ۲۷۰) در جمله‌ای مثل "این مرد فرزند پوس‌تین دوزی بیش نبود اما همت مردانه‌اش او را نادرشاه کرد" نادرشاه کرد فعل مرکب می‌شود^{۱۷}. عدم تشخیص دو کاربرد متفاوت کردن، و استفاده نکردن از معیارهای معتبر زبان‌شناسی برای شناخت واژهٔ مرکب از بسط باعث شده که کردن تنها جزئی از فعل مرکب تصور شود.

معادل‌های کردن نیز به همین دلایل فعل مرکب نمی‌سازند یعنی ساختن (روان ساختن = روان کردن ص ۲۷۴)، نمودن (نهان نمودن = نهان کردن ص ۲۷۵) و گردانیدن (= کردن، ص ۲۹۹).

در ص ۲۷۶ پند دادن و فرمان دادن و غیره را فعل مرکب نوشته‌اند اما با معیارهای زبان‌شناسی مرکب نیستند زیرا به جای پند می‌توان اجازه و وعده راجانشین کرد و به جای دادن فعل گرفتن یا خواستن را. به علاوه می‌توان گفت "پند پدرا نه‌ای را که به من داد فراموش کردم".

گویا دستورنویسان ما می‌پندارند که اسم معنی نمی‌تواند مفعول جمله‌ای قرار بگیرد، لذا اگر مفعول، اسم معنی باشد آن را با فعل بعدش مرکب می‌گیرند. در صورتی که چنین نیست^{۱۸}: "این پند را به من داد"، "همان پند را باو دادند". "به من چنین اجازه‌ای را بدهید"^{۱۹}.

در ص ۲۷۸ نوشته‌اند: "همکرد زدن تنها با اسم ترکیب می‌شود و طبعاً" مانند موارد دیگر در صورتی فعل مرکب می‌سازد که معنی اصلی کلمه یعنی "ضرب" در آن نباشد مانند مثل زدن... نعره زدن...".

به این سخن دو اشکال وارد است:

اولاً - معتقدند که وقتی فعل به معنی اصلی به کار نرود فعل مرکب می‌سازد به عبارت دیگر معتقدند که در فعل مرکب، "جزء فعلی" معنی دارد گرچه معنی غیر اصلی و مجازی و این متناقض است با تعریفی که از فعل مرکب کرده‌اند که اجزاء فعل مرکب معنی مستقل ندارد^{۲۰}. در اندوه خوردن (ص ۲۹۰) خوردن به معنی تحمل کردن است همچنین در اندوه کشیدن (ص ۲۹۰) بنابراین فعل مرکب نیستند.

اگر بخواهیم همهٔ فعلها و مثالهایی را که برای فعل مرکب آورده‌اند با معیارهای زبان‌شناسی بررسی کنیم کار به درازا می‌کشد و اینجا مجال آن نیست لذا به ذکر نکاتی دیگر می‌پردازیم.

در ص ۳۱۰ نظر بعضی از محققان را که معتقدند میان اجزاء فعل مرکب رابطه نحوی وجود دارد رد کرده‌اند، در صورتی که اجزاء مثالهایی که برای فعل مرکب آورده‌اند با هم روابط نحوی دارند، در همین صفحه (۳۱۰) حرف زدن را مثال آورده‌اند که حرف نمی‌تواند مفعول باشد و حال آنکه مفعول است.

مثال برای وقتی که "حرف" (که مفعول است) اسم جنس باشد؛ "حرف زدم" مانند "سیب خوردم" مثال برای وقتی که "حرف" نکره باشد؛ "حرفی زدم" مانند "سیبی خوردم"، مثال برای وقتی که حرف معرفه باشد؛ "همان حرف را زدم" مانند "همان سیب را خوردم".

علت اینکه "حرف" و نظائر آن را جزو فعل مرکب می‌گیرند ظاهراً "اینست که اصولاً" اسم در حال "اسم جنس" بودن نشانه "را" نمی‌گیرد و می‌بینیم که در حال معرفه بودن "را" نیز می‌گیرد، مثال دیگر؛ بگذار حرفش را بزند. مورد دومی که ذکر کرده‌اند سفید کردن است و نوشته‌اند اجزاء آن با هم روابط نحوی ندارند (ص ۳۱۰) در صورتی که سفید مسند است (قبلاً) در باره فعل "کردن" بحث شد) مانند؛

دیوار	سفید	شد	
مسندالیه	مسند	فعل اسنادی	
نقاش	دیوار	را	سفید
مسندالیه	مفعول	مسند	فعل اسنادی

و می‌توان گفت سفیدتر کرد و یا سیاه کرد یا بنفش نمود و غیره، اگر سفید کرد را فعل مرکب بگیریم علاوه بر آنکه کاریست غلط و بیهوده، باریست گران برحافه، چه در این صورت هزاران فعل مرکب خواهیم داشت مانند سبز کردن، سبز مغز پسته‌ای کردن، قرمز جگری کردن و غیره.

نداشتن معیار صحیح برای تشخیص فعل مرکب و عدم دقت باعث شده که در این کتاب تناقضهای عجیبی به وجود آید مثلاً "در ص ۲۹۳ نوشته‌اند که فعل بودن مرکب نمی‌سازد ولی در ص ۳۳۴ شایسته بودن و مستحق بودن (= شایستن) را فعل مرکب گرفته‌اند، همچنین منتظر بودن و متوقع بودن (بیوسیدن) را،

در ص ۲۹۳ نوشته‌اند شدن از جمله فعلهای اسنادی است یعنی عارض شدن حالی یا صفتی را به نهاد جمله نسبت دهد مثل کور شدن، گرسنه شدن، اما در ص ۳۳۳ کم شدن (= کاستن) و سرد شدن (= افسردن) را فعل مرکب گرفته‌اند.

در ص ۲۹۳ پیدا شدن را مسند + فعل اسنادی دانسته‌اند اما در ص ۳۰۸ همین مثال

را فعل مرکب گرفته‌اند .

در ص ۲۹۶ نوشته‌اند وقتی گشتن صفتی را وابسته " نهاد " کند فعل اسنادیست نه مرکب مانند . . . آگاه گشتن ، خجل گشتن . اما در ص ۳۰۸ همین دو مثال را فعل مرکب دانسته‌اند .

به هر حال فعل مرکب یکی از مهمترین مباحث دستوری فارسی است و عدم توجه به معیارهای صحیح باعث شده که دستورنویسان به میل و نظر شخصی خود عمل کنند لذا آنچه را فعل مرکب گرفته‌اند اکثراً " فعل است با مفعول صریح یا متمم (مفعول غیر صریح) یا مسند یا قید یا جز اینها ۱۲ در صورتی که معیار ساده برای تشخیص فعل مرکب فارسی اینست که جزء قبل از فعل گسترش‌پذیر نباشد (یعنی صفت ، مضاف الیه ، " را " ، " ی " نکره ، پسوند " تر " و غیره نگیرد) ۲۲ .

در این صورت فقط آنهایی فعل مرکب هستند که فعل ، با جزء یا اجزاء قبل از خود جوش خورده باشد (که در حقیقت " اصطلاح " هستند و در زبانهای دیگر نیز وجود دارد) مثل دوست داشتن که در فارسی امروز اجزاء آن به هم جوش خورده و فی‌المثل نمی‌توان گفت او را دوست زیاد دارم (یعنی برای واژه " دوست ، صفت نمی‌توانیم بیاوریم) ، نکته مهمی که آقای دکتر خانلری به آن اشاره نکرده‌اند اینست که در حقیقت فعلهای فارسی دو قطب را تشکیل می‌دهند که در یک طرف ، فعلها کاملاً بسیط هستند و در طرف دیگر کاملاً " مرکب و بقیه در میان دو قطب یعنی در درجات مختلف ترکیبی که با معیارهای صوری می‌توان آنها را مشخص کرد ؛

فعل بسیط _____ فعل مرکب

(کتاب) خواندن دوست داشتن

به هر حال فعلهای بسیط فارسی گرایش دارند به تجزیه شدن به یک یا بیش از یک جزء به علاوه یک فعل با معنی عامتر یا معنی مجازی . اما این اجزاء جز معدودی ، با هم روابط نحوی دارند و مرکب نیستند و بعضی در درجات مختلف ترکیب هستند و اصولاً بهتر است آنها را فعلهای تجزیه‌ای بدانیم (تجزیه یک فعل بسیط به اجزائی) نه مرکب . در ص ۳۱۴ در مورد " عبارت فعلی " نوشته‌اند که مفهوم صریح هیچیک از اجزاء آن مراد نباشد یا به ذهن شنونده نیاید ، اما در مثال " از سرگرفتن " (ص ۳۱۷) " سر " به معنی آغاز است و گرفتن به معنی شروع کردن .

صفحات ۳۲۰ تا ۳۲۶ درباره فعلهای ناگذر است . این قسمت نیز یک بررسی همزمانی و توصیفی است و مربوط به ربانشناسی تاریخی نیست چون در آن صحبتی از چگونگی تحول

و علت و معلول به میان نیامده ،

در آخر همین مبحث از فعلهای ناگذر در فارسی رایج امروز سخن رفته که این بحث هم بررسی همزمانی است و جایش در این کتاب نیست ،

اینها نکته‌هایی بود که به نظر نگارنده^۴ این سطور رسید ، این اشکالات بی‌شک از اعتبار کتاب کاسته است ، امید است مؤلف در چاپ بعد تجدید نظری اساسی در کتاب بکنند ،

منابع و توضیحات

- ۱- این مقاله در همان سال انتشار کتاب نوشته شد منتها چون متأسفانه مانقد را با خرده‌گیری یکی می‌دانیم و از نقد خوشمان نمی‌آید، به چاپ نرسید.
- ۲- جلد اول شامل دو باب است که باب نخست در بارهٔ اصول و کلیات است مثل زبان و گفتار، دستگاه گفتار، واحد صوتهای ملفوظ، تحول زبان و غیره و باب دوم دربارهٔ زبانهای ایرانی است از آغاز تاریخ تا اسلام که در آن از زبانهای ایرانی باستان، ساختمان پارسی باستان و زبانهای ایرانی میانه سخن رفته است.
- ۳- مقدمه لغت‌نامه دهخدا، ص ۲۲.
- ۴- مقدمه فرهنگ معین، ص ۲۰.
- ۵- در زبانشناسی ایرانی اصطلاح "واج" را برای "فونیم" به کار می‌برند.
6. Mackenzie, D.N: A Concise Pahlavi Dictionary, Oxford, 1971
- ۷- صادقی، علی‌اشرف؛ "خصوصیات زبانی تفسیر قرآن پاک"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره پیاپی ۷۷،
8. Nyberg, S: A manual of Pahlavi, 1974
9. Mackenzie, D.N: A Concise Pahlavi Dictionary, Oxford 1971.
- ۱۰- درص ۳۲۶ دو صفحه‌ای تحت عنوان "تحول تاریخی ساختمان فعل"، نوشته‌اند ولی این مختصر نیز توصیف همزمانی فعل در زبان پارسیک است و در آن از علت و معلول و چگونگی تحول ساختمان فعل پهلوی به فارسی سخنی نیست.
- ۱۱- معنی این فعلها در عربی برابر فعل "صیر" است در مثال "صیره": حوله و غیره من حاله او صوره‌الی آخری (المنجد).
- ۱۲- میلانیان، هرمز؛ "کلمه و مرزهای آن در زبان و خط فارسی"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره پیاپی ۷۷.
- ۱۳- کشیدن در اندوه کشیدن، ریاضت کشیدن، رنج کشیدن نیز به معنی "تحمل"

کردن" است (رک ص ۲۹۰ همین کتاب) .

۱۴- المنجد، ذیل "ضرب" .

15. John Lyons: Introduction to theoretical Linguistics, Cambridge, 1968, pp. 322-323.

۱۶- رک تکیه جمله؛

وحیدیان کامیار، تقی؛ نوای گفتار در فارسی، دانشگاه جندیشاپور ۱۳۵۱ .

۱۷- در زبانهایی مثل انگلیسی نیز نظیر اینها را فعل مرکب حساب نمی‌کنند مثل

نرم کردن = to make soft

۱۸- "دادن" تنها با اسم معنی، فعل مرکب می‌سازد؛ ص ۲۷۶ تاریخ زبان فارسی

و نیز رک ص ۲۷۷ و ص ۲۸۰ .

۱۹- در انگلیسی نیز عیناً "چنین است یعنی اجازه در "اجازه دادن" مفعول می‌شود،

اجازه دادن به کسی . . . to give somebody permission.

۲۰- در جاهای دیگر این تناقض صریحتر است؛ رک ص ۲۸۰، ص ۲۹۰ و ص ۲۹۲ .

ممکنست گفته شود که معنی تحمل کردن از "کشیدن" از ترکیب با جزء قبل برمی‌آید لذا مرکب است (ص ۲۹۰) . اگر این استدلال را بپذیریم، پس "سیب کشید" (به معنی سیب وزن کرد) را هم باید فعل مرکب شمرد .

۲۱- آقای دکتر فرشید ورد در دستور امروز سه مثال برای فعل مرکب آورده‌اند؛ غذا

خوردن، دیر آمدن و پاک کردن (ص ۱۲) اما بعد از اینکه نگارنده در دومین کنگره تحقیقات ایرانی که در مشهد تشکیل شد (سال ۱۳۵۰) سخنرانی خود را تحت عنوان "در فارسی فعل مرکب نیست" برای اولین بار مطرح ساخت (ص ۲۶۴ تا ۲۶۷)، ایشان در مقاله خود که در مجموعه سخنرانیهای کنگره چاپ شده نظرشان را در مورد فعل مرکب بدون اشاره به سخنرانی اینجانب تغییر دادند، (متأسفانه سخنرانی نگارنده به همان صورت طرح که فی المجلس برای شرکت در جلسه نوشته شده بود چاپ شده است) .

۲۲- معیارهای دیگر نیز اهمیت دارد اما این معیار مهمتر از همه است .

ماضی های نقلی

گرچه اززمانی که نخستین کتاب دستور زبان فارسی نوشته شده بیش از یک قرن و نیم می گذرد و در طی این مدت پژوهشگران و علاقه مندان ایرانی و خارجی در زمینه دستور زبان فارسی تحقیقاتی ارزنده داشته و یا حرفه ای زده و دهها کتاب دستور زبان فارسی تألیف کرده اند اما هنوز مسائل و نکاتی از دستور زبان فارسی ناشناخته مانده است. از جمله این نکات می توان ماضی نقلی را نام برد که هنوز دستور نویسندگان ما آن را نمی شناسند. در این گفتار می کوشیم ماضی نقلی را چنانکه هست توصیف کنیم (۱).

برای این کار خوبست ابتدا به بررسی مطالبی که در چند دستور زبان قدیمی درباره ماضی نقلی نوشته شده، بپردازیم:

۱- در دستور غلامحسین کاشف، ماضی نقلی چنین تعریف شده است: در ماضی نقلی گوینده شنیده و خوانده خود را از روی شبهه حکایت می کند (۲).

این سخن درست نمی نماید زیرا ماضی نقلی شبهه را نمی رساند فی المثل وقتی می گوئیم "کتاب را خریده ام" و یا "هوا سرد شده است" و یا مثالهایی دیگر شک و شبهه ای در کار نیست.

البته از اینکه کاشف ماضی مطلق را ماضی شهودی نامیده می توانسته نتیجه بگیرد که در ماضی نقلی گوینده خود شاهد نبوده است مثلاً "در جمله: "از قرار معلوم شب زود خوابیده" برمی آید که گوینده خود شاهد و آگاه نبوده است بلکه خبر را از دیگری شنیده است. و این نقل قول است نه شبهه، اما کاشف چنین نتیجه ای نگرفته است.

۲- در دستور فارسی میرزا عبدالعظیم قریب آمده است که "ماضی نقلی از فعلهای

۱- نگارنده برای اولین بار در این زمینه به بررسی پرداخت و از جمله دریافت که در زبان فارسی چهار ماضی نقلی است نه یکی و این بررسیها را ابتدا در کتاب دستور زبان عامیانه فارسی (ناشر کتابفروشی باستان، مشهد، ۱۳۴۳) مطرح ساخت و سپس در کتاب دستور فارسی (ناشر امیرکبیر، مشهد، ۱۳۴۴).

۲- کاشف، غلامحسین: دستور زبان فارسی، ۱۳۲۹ قمری، چاپ اسلامبول، ص ۸۵.

ثبوتی دلالت می‌کند بر ماضی که کاملاً "نگذشته باشد؛ یوسف ایستاده است. چون گاهی زمان وقوع ماضی نقلی غیرمعین است، لهذا آن را ماضی غیرمعین نیز گفته‌اند؛ وقتی او را دیده است. زمانی این سخن را شنیده‌ام" (۱).

نظر قریب نیز درست نمی‌نماید زیرا اولاً "اگر دقت شود ماضی نقلی فعلهای ثبوتی- چنانکه خواهیم گفت- بر زمان حال استمراری دلالت دارد یعنی در گذشته شروع شده و همچنان استمرار دارد، نه ماضی که کاملاً "نگذشته باشد،

ثانیاً "هر فعل دیگری ممکنست زمان وقوعش نامعین باشد و این مختص ماضی نقلی نیست، مثلاً "می‌توان گفت: وقتی او را دید، زمانی این سخن را شنید، وقتی او را می‌دید، زمانی این سخن را می‌شنید، وقتی او را دیده بود، وقتی او را می‌بیند و غیره. پس نامگذاری ماضی غیرمعین نیز نادرست است.

در دستور زبان فارسی پنج استاد نیز همین مطالب در مورد ماضی نقلی آمده‌است (۲). در دستورهای دیگری که قبل از سال ۱۳۴۳ (سال انتشار دستور زبان عامیانه فارسی) تألیف شده نکات تازه‌ای در مورد ماضی یا ماضیهای نقلی مطرح نشده است. مثلاً "در دستور فارسی دکتر مشکور چنین آمده است: ماضی نقلی آنست که از گذشته به طور نقل حکایت کند که در دو معنی به کار رود، یا دلالت به‌کاری کند که فریبا "اتفاق افتاد و آن را ماضی قریب گویند مانند: پدرم خوابیده است. در بسته است (!) یا کاری را حکایت و نقل کند که کاملاً "گذشته باشد و آن را ماضی نقلی گویند مانند: به دبستان رفته‌ام، امتحانات پارسال را گذرانده‌ام" (۳).

نامگذاری و تعریف ماضی نقلی به ماضی قریب اشتباه است زیرا در ماضی نقلی بحث از قریب و بعید نیست و مثال "پدرم خوابیده است" همانست که در دستور میرزا عبدالعظیم قریب فعل ثبوتی نامیده شده و گفتیم دلالت بر زمان حال استمراری دارد، در مورد مثال دوم یعنی "در بسته است" باید گفت که زمان این فعل گرچه به ظاهر ماضی نقلی می‌نماید اما ماضی نقلی نیست، و فعل آن "است" است نه "بسته است" زیرا اولاً "بستن" متعدیست و احتیاج به مفعول دارد و حال اینکه این جمله مفعولی ندارد،

ثانیاً "اگر "بسته است" در این مثال ماضی نقلی باشد منفی آن باید بشود "نبسته است" و حال آنکه منفی "در بسته است" می‌شود "در بسته نیست". پس در این مثال بسته به معنی "مسدود" است و فعل جمله یعنی "است"، ماضی نقلی نیست.

۱- قریب، عبدالعظیم، دستور زبان فارسی، ۱۳۵۵.

۲- قریب بهار، فروزانفر، همایی، یاسمی؛ دستور زبان فارسی، تهران، ۱۳۲۹.

۳- مشکور، محمدجواد؛ دستور نامه، چاپ اول، ۱۳۳۸، ص ۸۱.

در مورد "به دبستان رفته‌ام" نیز باید گفت نه حکایت و نقل کاری است و نه بر "کاملاً" گذشته "دلالت دارد بلکه چنانکه بعد خواهیم گفت در این مثال نتیجه رفتن مهمتر است از اطلاع دادن از عمل "رفتن" و معادل فعلی است که در انگلیسی "زمان حال کامل" نامیده می‌شود، از این رو منظور دکتر مشکور از نقل و حکایت روشن نیست.

دکتر خیامپور در باره ماضی نقلی نوشته است: در ماضی نقلی اگر معنی ثبوت و استمرار باشد دلالت می‌کند که فعل هنوز باقی است و گرنه فعل کاملاً "گذشته خواهد بود" (۱).

می‌بینیم که خیامپور نیز همان حرفهای دیگران را زده است.

در دستور جامع زبان فارسی آمده است که ماضی فریب (یعنی ماضی نقلی) ظاهراً "مرکب می‌باشد از اسم فاعل (۱) یک فعل و زمان حال "هستن" مرخم شده و سپس می‌افزاید گاهی دلالت بر زمان حال دارد (۲).

این سخن نیز غلط است هم از نظر اینکه جزء اول ماضی نقلی را اسم فاعل دانسته زیرا لااقل از نظر صوری جزء اول ماضی نقلی همیشه صفت مفعولی است مانند: خورده، گفته، کشته (۳).

به علاوه عبارت "گاهی دلالت بر زمان حال دارد" هم ناقص و غلط است، زیرا در سایر موارد بر چه دلالت دارد؟ ثانیاً "ماضی نقلی (مانند مثال دستور مشکور یعنی "رفته‌ام") بر زمان حال دلالت ندارد.

دستورهایی که خارجیان نوشته‌اند نیز معمولاً "حرف تارهای ندارد" (۴) و ماضی نقلی

۱- ع. خیامپور؛ دستور زبان فارسی، ۱۳۳۸.

۲- همایونفرخ، عبدالرحیم؛ دستور جامع زبان فارسی، تهران.

۳- البته صفت مفعولی فقط در مورد فعلهای متعدی درست است اما از نظر شکل فعلهای لازم نیز صفت مفعولی دارند منتها به معنی صفت فاعلی به کار می‌رود ولی کاربرد گذشته انجام یافته است، مقایسه کنید رفتگان را با روندگان.

۴- رک:

Lambton, A.K.S.: Persian grammar, 1953.

Rubinchik, YU.A: The modern Persian Language, 1971.

Lazard, Gilbert: Grammaire du Persian contemporain, 1957.

Elwell-Sutton, L.P. Elementary Persian Grammar, 1969.

را کامل می‌نامند و به نقلی بودن در برابر چهار ماضی دیگر توجه ندارند . پس آنچه دستورهای قبل از سال ۱۳۴۳ در مورد ماضی نقلی گفته‌اند اطلاع اندکی است همراه با اشتباهات بسیار ، در این سال نگارنده تحقیقی که در مورد ماضی نقلی کرده بود در کتاب دستور عامیانه مطرح ساخت و سال بعد در کتاب دستور فارسی . با وجود اینکه نگارنده در این تحقیق مسئله ماضی نقلی را از هر جهت بررسی کرده بود ، متأسفانه این بررسی در دستورها ، جز در دستور زبان دکتر علی‌اشرف صادقی نیامده (۱) (در این دستور ماضی نقلی ، به نام ماضی کامل آمده است) (۲) ، و یا به طور ناقص و بدون ذکر مأخذ مطرح گردیده است . به هر حال نظریه اهمیتی که ماضیهای نقلی دارد در این مقاله موضوع با افزودن بعضی نکات مطرح می‌گردد .

نگارنده در بررسی ماضی نقلی به سه نکته بسیار مهم رسید که مسئله ماضی نقلی را از هر جهت حل می‌کند :

نخست - دیدیم مطالبی که دستورها در باره ماضی نقلی آورده‌اند فقط در مورد فعلهای ثبوتی تاحدی درست است یعنی تعریف ماضی نقلی فعلهای ثبوتی بر زمانی دلالت می‌کند که کاملاً "گذشته باشد و گفتیم که دقیق تر آنست که بگوییم بر حال استمراری دلالت دارد . به علاوه فقط سه فعل ثبوتی ایستادن ، نشستن ، خوابیدن را آورده‌اند که می‌شود بر آنها چندتای دیگر مثل "چسبیدن" را افزود ، اما در مورد بقیه فعلها یا سکوت کرده یا مطالبی نادرست آورده‌اند و خیامپور در این باره تعریف منفی داده و گفته "وگرنه فعل کاملاً" گذشته خواهد بود " که این نیز غلط است ، واقعیت اینست که ماضی نقلی پنج کاربرد دارد :

- ۱- بر فعلی دلالت می‌کند که در گذشته انجام گرفته اما نتیجه‌اش هنوز باقی است در این کاربرد نتیجه عمل منظوریست و از خود عمل و زمانش مهمتر است ، مثلاً "در جمله : ایرج غذايش را خورد" عمل و زمان خوردن مهم است اما در جمله "ایرج غذايش را خورده" نتیجه آن مهم است یعنی اینکه دیگر غذا نمی‌خواهد یا می‌تواند استراحت کند و غیره .
- ۲- بر عملی دلالت می‌کند که در گذشته شروع شده و هنوز هم ادامه دارد ؛ "سی سال تو این خانه جان کنده‌ام" ؛ یعنی هنوز هم ادامه دارد ، اما جمله سی سال تو این خانه جان کنده‌ام " یعنی دیگر تمام شد ، البته ماضی نقلی در این کاربرد با قیدهایی مانند

۱- صادقی ، علی‌اشرف ؛ دستور ، انتشارات وزارت آموزش و پرورش ، ۱۳۵۸ .

۲- شاید علت این بود که این دو دستور در شهرستان انتشار یافته .

هنوز، تاکنون از وقتی و غیره می‌آید.

۳- ماضی نقلی فعلهایی که معنی ثبوت و عدم حرکت در آنها باشد می‌رساند که این فعلها در گذشته انجام شده و در زمان حال استمرار و جریان دارد (توجه شود عملی که کاملاً " نگذشته باشد مطرح نیست).

۴- بر عملی دلالت می‌کند که در آینده کامل خواهد بود؛ "سه‌شنبه آینده برادرم از سفر برگشته"، یعنی هنوز برگشته اما در روز سه‌شنبه مدتی هم از برگشتنش می‌گذرد. "ساعت پنج خواندن کتاب را تمام کرده‌ام" یعنی هنوز تمام نشده اما در ساعت پنج مدتی از تمام کردنش می‌گذرد. این زمان معادل Future perfect در انگلیسی است. در این کاربرد نیز وجود قید زمان لازم است.

۵- برای نقل قول از گذشته به کار می‌رود. مثلاً "اگر کسی بگوید: "وحید از سفر برگشت" یعنی خود او ناظر بوده و آگاهست اما اگر خود شاهد برگشتن نبوده و بخواهد بگوید "از قرار معلوم" یا به طوری که می‌گویند "ناچار می‌گویند" "وحید از سفر برگشته" (۱). می‌بینیم که برخلاف نظر دستورنویسان ماضی نقلی پنج کاربرد متفاوت و مهم دارد. نکته مهم دیگری که کسی متوجه آن نشده بود و نگارنده آن را کشف کرد اینکه زبان فارسی یک ماضی نقلی ندارد بلکه چهارتا ماضی نقلی دارد. به عبارت دیگر بعضی فعلهایی که دستورنویسان به نام ابعاد و... مطرح کرده‌اند نادرست و در حقیقت اینها ماضیهای نقلی است (۲).

نکته مهم دیگری که با مورد قبل رابطه دارد آنست که این چهار ماضی نقلی دقیقاً معادل‌های چهار ماضی دیگر در زبان فارسی هستند. به عبارت دیگر ما در زبان فارسی چهار ماضی داریم که هر یک از آنها معادل نقلی دارند به این صورت:

ماضی	ماضی نقلی
۱- ماضی مطلق	ماضی مطلق نقلی
ایرج از سفر برگشت	ایرج از سفر برگشته (است)
۲- ماضی استمراری	ماضی استمراری نقلی
شبه‌زود می‌خوابید	شبه‌زود می‌خوابیده (است)

۱- رک: وحیدیان کامیار، تقی؛ دستور زبان عامیانه فارسی، ص ۶۲. همچنین

رک: دستور فارسی، ص ۱۰۴.

۲- رک: دستور زبان عامیانه، ص ۶۲ و دستور فارسی، ص ۱۱۱.

۳- ماضی بعید	ماضی بعید نقلی
علی از سفر آمده بود	علی از سفر آمده بوده
۴- ماضی در جریان	ماضی در جریان نقلی
داشت می‌دوید	داشته می‌دویده

ساخت ماضیهای نقلی:

ماضیهای نقلی از نظر ساخت دقیقاً "از شکل غیرنقلی خود گرفته شده به این صورت؛ ماضی مطلق نقلی، از ماضی مطلق ساخته می‌شود به این صورت؛ صفت مفعولی + ام، ای، است، ایم، اید، اند؛

خریده‌ام	خریده‌ایم
خریده‌ای	خریده‌اید
خریده (است)	خریده‌اند

از سوم شخص مفرد معمولاً "است" حذف می‌شود.

ماضی استمراری نقلی - این ماضی نیز از فعل ماضی استمراری ساخته می‌شود به این صورت؛

می + صفت مفعولی + ام، ای، است، ...

می‌رفته‌ام	می‌رفته‌ایم
می‌رفته‌ای	می‌رفته‌اید
می‌رفته (است)	می‌رفته‌اند

در دستور قریب این فعل ماضی نقلی مستمر نامیده شده است.

ماضی بعید نقلی - در این ماضی چون فعل به صورت صفت مفعولی است، فعل معین (بودن) نیز به صورت صفت مفعولی در می‌آید؛ صفت مفعولی فعل اصلی + صفت مفعولی "بود" + ام، ای، است، ...

خریده بوده‌ام	خریده بوده‌ایم
خریده بوده‌ای	خریده بوده‌اید
خریده بوده (است)	خریده بوده‌اند

در دستور قریب این فعل، ماضی ابعید نامیده شده است.

ماضی در جریان نقلی - از ماضی در جریان ساخته می‌شود. در این ماضی، فعل معین (داشتن) و فعل اصلی هر دو به صورت صفت مفعولی در می‌آید، به این صورت؛ صفت مفعولی فعل معین + م، ی، φ، ... + می + صفت مفعولی فعل اصلی + م، ی، φ، ...

داشته‌ام می‌رفته‌ام	داشته‌ای می‌رفته‌ای
داشته‌ید می‌رفته‌اید	داشته‌ی می‌رفته‌ی
داشته‌ن می‌رفته‌ن	داشته می‌رفته

توضیحات:

۱- ماضی در جریان نقلی و اصولاً "ماضیه‌ای در جریان کاملاً" به صورت فعل مستقلی در نیامده - گرچه کمابیش حتی در فارسی نوشتاری نیز وارد شده است - زیرا اولاً "اینها صورت منفی ندارند مثلاً" داشته می‌خورده یا داشت می‌خورد یا دارد می‌خورد رانمی‌توان با "ن" منفی کرد، ثانیاً "می‌توان میان دو جزء آن، کلمه یا کلمه‌هایی آورد یعنی می‌توان گفت داشته دیشب غذا می‌خورده،

۲- فرق ماضی مطلق با ماضی مطلق نقلی در گفتار:

چون از ماضیه‌ای نقلی در گفتار "ام، ای، است..." حذف می‌شود * لذا ماضی مطلق و ماضی مطلق نقلی از نظر حروف ملفوظ دقیقاً یکسان هستند و تنها اختلاف آنها در محل تکیه (Accent) است (۱).

ماضی مطلق	ماضی مطلق نقلی
پرسیدم	پرسیدم (پرسیده‌م)
Porsidam	porsidam

به عبارت دیگر در ماضی مطلق تکیه روی هجای ماقبل آخر قرار دارد اما در ماضی مطلق نقلی روی هجای آخر، این تفاوت تکیه در ماضی در جریان نیز هست:

داشتن می‌رفتن (داشتند می‌رفتند) داشتن می‌رفته‌ن

۳- شکلی خطی:

برای نشان دادن تفاوت این ماضیه‌ها در خط پیشنهاد می‌شود که برای مشخص کردن محل تکیه از "ه" غیر ملفوظ استفاده شود، زیرا در خط علامتی برای نشان دادن محل تکیه نداریم.

طبق این پیشنهاد "داشتی می‌رفتی" را در ماضی نقلی گفتاری به صورت "داشته‌ی می‌رفته‌ی" باید بنویسیم.

۱- دستور زبان عامیانه فارسی، ص ۶۰.

* - در حقیقت کسره آخر صفت مفعولی حذف می‌شود جز در سوم شخص مفرد.

۴- در ماضیهای نقلی معمولاً "اول شخص چه مفرد و چه جمع کاربرد ندارد زیرا نقل قول از خود معمول نیست. (در کاربرد ۵)

۵- گفتیم که ماضیهای در جریان به صورت منفی به کار نمی‌رود، اما برای منفی کردن دیگر ماضیهای نقلی، فعل اصلی را منفی می‌کنیم:

نرفته (است) نمی‌رفته (است) نرفته بوده (است)

۶- باید توجه داشت که هر فعلی که از نظر صورت، ماضی نقلی باشد، ماضی نقلی نیست چنانکه دیدیم در دستورنامه، عبارت "در بسته است" برای مثال ماضی نقلی آمده بود و حال آنکه ماضی نقلی نیست زیرا منفی این جمله می‌شود: "در بسته نیست".

۷- گونه آزاد ماضی نقلی

در قدیم ماضی نقلی، گونه آزاد کم‌کاربردی نیز داشته به این صورت:

رفتستم	رفتستیم
رفتستی	رفتستید
رفتست	رفتسند

به عبارت دیگر این گونه آزاد از صفت مفعولی فعل به علاوه استم، استی، است، ... ساخته می‌شده البته با حذف مصوت آخر صفت مفعولی یا مصوت اول فعل معین، به علت التقاء دو مصوت همانند یعنی فتحه.

نکته مهم آنست که این صورت ماضی نقلی که مقدسی در "احسن التقاسیم" استعمال آن را به مردم نیشابور نسبت داده است اگر هم مختص ناحیه یا نواحی خاصی بوده، فارسی‌زبانان لاقلاً در نوشتار آن را گاه به جای ماضی مطلق نقلی معمولی به کار می‌برده‌اند به عبارت دیگر گونه‌ی آزاد از ماضی نقلی بوده که کاربرد کمتری داشته بعدها نیز در شعر به ضرورت وزن به جای ماضی مطلق نقلی به کار می‌رفته است.

به هر حال وجود چهار نوع ماضی نقلی در دستور زبان فارسی نشانه اهمیت بسیار زیاد نقل قول در زبان فارسی است و جالب اینکه در برابر هر یک از ماضی‌ها یک ماضی نقلی هست ولی برای مضارع و آینده صورت نقلی وجود ندارد.

ماضی نقلی یا مسند "است"

کاربرد صفت مفعولی بعضی افعال به عنوان صفت، معمول و رایج است مانند بسته، اندوخته، نوشته، وارسته، فشرده، فریفته، بافته، آسوده، شکسته، کاشته... این گروه صفتهای مفعولی وقتی در جمله مسند فعل "است" قرار بگیرند با ماضی نقلی ساخت یکسانی پیدا می‌کنند و ممکنست با آن اشتباه بشوند. همچنانکه دیدیم مؤلف دستورنامه، فعل جمله "در بسته است" را ماضی نقلی پنداشته بود، بنابراین باید برای تشخیص این دوازدهم

راهی یافت ، راه تشخیص ؛ هر گاه صفت مفعولی فعل از فعل متعدی باشد دو ضابطه برای تشخیص هست ؛

۱- اگر فعل جمله نیازی به مفعول داشته باشد ، "است" فعل جمله نیست زیرا "است" فعل لازم است و نیاز به مفعول ندارد ، پس فعل جمله ، ماضی نقلی است (و "است" فعل معین ماضی نقلی) مثلاً "جمله" در را بسته است ، برعکس ، جمله "در بسته است" نیازی به مفعول ندارد ، زیرا فعل آن "است" است و "بسته" مسند جمله ، همچنین در جمله "پول اندوخته است" اگر بشود بعد از "پول" ، نقش نمای "را" افزود ، فعل جمله ماضی نقلی است والا فعل جمله ، "است" است و اندوخته مسند آن ،

۲- راه دیگر اینست که فعل جمله را منفی بکنیم ، اگر عامل نفی (ن) بر سر صفت مفعولی در آید فعل ماضی نقلی است ، یعنی اگر بتوانیم بگوییم "پول نیندوخته است" ماضی نقلی است و اگر عامل نفی بر سر فعل "است" در بیاید می شود پول اندوخته نیست ، در این صورت فعل جمله "است" می باشد و ماضی نقلی نیست ، در فعلهای لازم فقط از طریق دوم می توان استفاده کرد مانند جمله "او آسوده است" .

اگر شخص فعل سوم شخص مفرد نباشد راه دیگری برای تشخیص وجود دارد ، مثلاً "در جمله" آنها مرده اند "اگر بتوانیم بگوییم "آنها مرده هستند" ماضی نقلی نیست ، به عبارت دیگر اگر بتوانیم به جای "ام ، ای ، ایم ، اید ، اند" فعل هشتم ، هستی ، را به کار ببریم فعل جمله ماضی نقلی نیست ،

ناگفته نماند که در فارسی امروز صفت مفعولی فعلهای لازم معمولاً "کاربرد صفتی ندارد ، مثلاً" در جمله "مرغ پریده است" فعل ماضی نقلی است ، اما از فعلهای دو وجهی هر دو صورت کاربرد دارد ، مثل "غذا پخته است" که فعل آن هم می تواند ماضی نقلی باشد و هم غیرنقلی ، زیرا منفی آن هم به صورت "غذا نپخته است" و هم به صورت "غذا پخته نیست" عادی است ، حال اگر در سخن ، صورت اول منظور باشد فعل جمله ، ماضی نقلی است والا فعل جمله "است" می باشد ،

در فعلهای دو وجهی برای مشخص کردن ماضی نقلی از "مسند + فعل اسنادی" ، از نقش نمای "را" استفاده می کنیم ؛ اگر بعد از واژه "غذا" بتوانیم "را" بیفزاییم ماضی نقلی است والا ماضی نقلی نیست ،

ناگفته نماند که مفعول بدون نقش نمای "را" ، اسم جنس است و اگر "را" داشته باشد معرفه ولی اگر هم "ی" نکره داشته باشد و هم "را" ، نکره است و "را" علامت مفعول ، ضمناً "در فعلهای دو وجهی گرچه ساخت ماضی نقلی با "مسند + فعل اسنادی" یکسان است اما این یکسانی در خط است و در گفتار این دو با هم اختلاف دارند به این صورت ؛

اگر ماضی نقلی باشد ، طبق روال عادی ، تکیهء جمله روی "مفعول" یعنی "غذا" قرار می گیرد .

اگر فعل جمله "است" باشد ، تکیهء جمله روی "مسند" یعنی "پخته" قرار می گیرد .

فارسی مؤدبانه

اخوی حضرتعالی به بنده منزل تشریف خواهند آورد ،
برادران به منزل ما میایند ،
داداشت خونه ما میاد ،

چنانکه از سه جمله فوق برمی آید مفهوم هر سه یکی است و تفاوت آنها در این است که اولی خیلی مؤدبانه یا محترمانه است و دومی کمتر و جمله سوم عادیست .
درین مقاله سخن بر سرگونه مؤدبانه یا محترمانه فارسی است ، قبل از اینکه وارد اصل مطلب شویم نخست باید گفت که زبان پدیده ایست که در همه زمانها و مکانها و در تمام موقعیتها و برای همه گروهها و طبقات یکسان نیست بلکه گونه های مختلفی دارد حتی زبان فارسی امروز ، آن هم فقط در تهران ، دارای گونه های متفاوتی است مثلا " فارسی نوشتاری و فارسی گفتاری و فارسی عامیانه ، گونه نوشتاری به تنهایی دارای انواعی است چنانکه فارسی روزنامه ای و علمی و ادبی و نامه های اداری و دوستانه و غیره هر یک دارای ویژگیهایی است .

تفاوت فارسی مؤدبانه با فارسی معمولی (که ویژگیهای مؤدبانه ندارد) و اصولا " تفاوت گونه های یک زبان تفاوت سبکی است زیرا چنانکه هاگت^(۱) زبان شناس معروف آمریکایی می گوید: " دو گفته ای که در یک زبان تقریبا " یک اطلاع را ابلاغ کنند اما در ساختمان زبانشان متفاوت باشند می توان گفت که تفاوت سبک دارند " .

با این تعریف می بینیم که " اخوی حضرتعالی به بنده منزل تشریف خواهند آورد " باجمله " داداشت خونه ما میاد " اختلافشان در سبک است زیرا از نظر صورت و ساختمان تفاوت دارند ولی از نظر معنی و مفهوم (معنی حقیقی) یکسان هستند ،

فارسی مؤدبانه که هم در گونه گفتاری هست و هم در گونه نوشتاری اهمیت زیادی دارد و رعایت آن برای احترام گزاردن به شنونده ضرورت دارد و عدم رعایت آن دلیل

1. A course in Modern Linguistics, by Charles. Hockett,
1967, p. 556.

بربی ادبی‌گوینده است یا از طبقه عامی‌بودنش یا دلیل بر بی‌احترامی او نسبت به‌شونده، تفاوت فارسی مؤدبانه با فارسی معمولی بیش از تفاوت گونهء مؤدبانه بسیاری از زبانها (مثلاً "انگلیسی، فرانسه، آلمانی...") با گونهء معمولی آن زبانهاست و این ناشی از علل اجتماعی است که مهمتر از همه وجود اختلاف طبقاتی است، به ویژه طبقهء اشراف که همیشه اطرافیانی چاپلوس تملق آنها را می‌گفتند و گونهء متملقانه‌ای در فارسی پدید آوردند و دیگران به ویژه درس‌خواندگان مقلد، این گونه را به‌عنوان فارسی با اهمیت‌تر برای صحبت و مکاتبه با بزرگان و حتی با هم طبقه‌های خود برگزیدند و بدین گونه فارسی مؤدبانه با بعضی ویژگیهای مبالغه‌آمیزش - فی‌المثل به کار بردن ضمیر محترمانه ایشان برای کسی که غایب است - رایج شد، اما طبقه عامی که به سادگی می‌زیست و اهل تملق نبود و به عبارت دیگر سودی در به کار بردن زبان محترمانه برایش مترتب نبود آن را به کار نبرد مگر در حدی که برای رعایت ادب و اظهار فروتنی دوراثر تملقی لازم می‌دید، اگر از دیدگاه اقتصادی نیز به زبان مؤدبانه نگاه کنیم ممکنست آن را پدیده‌ای نامعقول بدانیم زیرا بیان یک مفهوم در فارسی مؤدبانه معمولاً "نیاز به واژه‌های بیشتر و جمله‌های طولانی دارد، ولی نکته‌ای که مهم است فارسی مؤدبانه خوب یا بدیک پدیدهء اجتماع ماست و هر فارسی‌زبان تحصیل‌کرده‌ای باید آن را به کار ببرد، حتی کسانی که این گونه فارسی را نمی‌پسندند به کسی اجازه نمی‌دهند که با خودشان به فارسی معمولی گفتگو یا مکاتبه شود، فی‌المثل بعضی "حضور به هم رسانیدن" را معادل "حاضر شدن" دانسته و دومی را بر اولی ترجیح داده‌اند چه موجزتر است در صورتی که این دو از نظر سبک، متفاوت هستند و برخلاف تصور، اهل زبان در اولی فصاحتی عجیب نمی‌بینند بلکه مفهوم احترام‌آمیز بودن را درک می‌کنند چنانکه اگر در دعوتنامه‌ای بنویسند "در ساعت فلان حاضر شوید" نوشته‌آمرانه و دور از ادب تلقی می‌شود لذا با وجود موجز بودن، اهل زبان از بکار بردن آن خودداری می‌کند و می‌نویسند "در ساعت فلان حضور به هم رسانید" که طولانی‌تر اما مؤدبانه است.

چنانکه گفتیم فارسی مؤدبانه تا حدی جنبه طبقاتی دارد فی‌المثل طبقهء عامی معمولاً "برای شخص غایب مفرد ضمیر محترمانه جمع را به کار نمی‌برند و همچنین بسیاری از ویژگیهای دیگر تملق‌آمیز فارسی مؤدبانه را، با این ترتیب می‌بینیم که در مطالعه فارسی مؤدبانه هم جنبه اجتماعی را باید در نظر گرفت و هم جنبه زبانی را، لذا مربوط به بخشی از زبانشناسی می‌شود به نام Sociolinguistics، این نکته را نیز باید افزود که گرچه طبقهء مردم عامی فارسی مؤدبانه را کمتر به کار می‌برند اما در مکانهای مختلف وضع فرق می‌کند چنانکه در نواحی جنوبی خراسان زبان مؤدبانه را حتی در روستاها رعایت

می‌کنند و برای سوم شخص غایب محترم از ضمیر جمع استفاده می‌کنند (۲).
 درین بررسی، ما ابتدا "فارسی مؤدبانه" را از نظر کاربرد اجتماعی آن مطالعه می‌کنیم
 و سپس به توصیف ویژگیهای آن می‌پردازیم:

کاربرد اجتماعی:

کاربرد فارسی مؤدبانه درجات آن با مقام و اهمیت و روحیه و نحوه تربیت (مؤدب بودن، متعلق بودن و غیره) گوینده و مقام و اهمیت شنونده رابطه دارد و چون بعضی از ویژگیهای فارسی مؤدبانه ملاکی برای تشخیص طبقه تحصیل کرده از عامی است هر طبقه را جداگانه مورد بحث قرار می‌دهیم.

الف - تحصیل کرده‌ها در رابطه با هم - اگر شنونده موقعیتی بالاتر داشته باشد (از نظر مقام، تاشخصیت یا ظاهر یا سن و غیره) گوینده فارسی مؤدبانه را به کار می‌برد و هر چه اختلاف بیشتر و درجه ادب یا تعلق گوینده بیشتر باشد درجه مؤدبانه بودن نیز زیادتر می‌شود، برعکس هر چه خودماتی‌تر باشند از فارسی معمولی بیشتر استفاده می‌کنند. جمله‌های زیر از نظر مفهوم یکسان هستند ولی درجات کاربردی مؤدبانه‌شان متفاوت است. خاطر مبارک مستحضر است = حضرتعالی استحضار دارید = جنابعالی مطلع هستید = سرکار اطلاع دارید = شما می‌دانید = تو میدانی ...

اگر گوینده و شنونده در یک سطح باشند فارسی مؤدبانه را در درجه‌های پایین‌تر و معتدل‌تر به کار می‌برند و اگر خودمانی باشند کمتر از فارسی مؤدبانه استفاده می‌کنند یا ابتدا "آن را به کار نمی‌گیرند (پسته به درجه خودمانی بودن).

تحصیل کرده‌ها در رابطه با مردم عامی

معمولا "فارسی معمولی" را به کار می‌برند ولو طرف ناشناس باشد ولی در عین حال بسته به وضع و موقعیت و ظاهر و غیره مسأله فرق می‌کند مثلاً "در گفتگوی با کارگر غیرمتخصص فارسی معمولی به کار می‌رود ولی اگر سر و وضعش استثنائاً خوب باشد کمتر ممکنست او را تخطاب کنند و به یک بازاری ثروتمند گرچه بیسواد احترام می‌گذارند، و فارسی مؤدبانه را - لااقل در درجات معتدل‌تر - به کار می‌برند.

۲- می‌گویند کسی را برای خدمت سربازی به نواحی جنوبی خراسان فرستاده بودند، در برگشت به دیار خود، همشهریانش پرسیدند که مردم جنوب خراسان چگونه‌اند؟ گفت: خوب، جز آنکه در آنجا حتی به توفنگ (تفنگ) هم باید "شما فنگ" بگوئی و گرنه بدشان می‌آید (از دوستم آقای محمدرضا راشد محصل شنیدم).

طبقه عامی در رابطه با هم

طبقه عامی که بی سوادند یا کم سواد کمتر امکان دارد با هم به فارسی مؤدبانه حرف بزنند اما اگر ناشناس باشند و شنونده در قشر بالاتری باشد تا حدی فارسی مؤدبانه را به کار می گیرند. در رابطه با کسانی که مقام و موقعیت بالایی دارند نیز از حد اعتدال تجاوز نمی کنند. به این دلیل که کمتر متعلق هستند، به علاوه فارسی مؤدبانه را در درجات بالاتر نمی دانند و باید بیاموزند فی المثل مستخدمی به رئیس خود هر چند بخواهد زیاد احترام بگذارد نمی گوید: "ایشان دستخط حضرتعالی را رویت فرمودند".

فارسی مؤدبانه در خانواده ها

در ایران بر طبق سنت همیشه پدران و مادران با فرزندان به فارسی معمولی صحبت می کنند و فرزندان با والدین و بزرگترها به فارسی مؤدبانه^(۳)، البته امروزه بعضی پدر و مادرها می خواهند که فرزندان به فارسی معمولی با ایشان صحبت کنند تا صمیمیتی بیشتر احساس کنند. بچه ها حتی در طبقه تحصیل کرده معمولاً تا سالهای اول تحصیل همدیگر را "تو" خطاب می کنند گرچه با هم ناشناس باشند.

در به کار بردن فارسی مؤدبانه مسائل عاطفی نیز دخالت دارد مثلاً "دو نفر که با هم به فارسی مؤدبانه سخن می گویند در موقع دعوا دیگر فارسی مؤدبانه را به کار نمی برند. ب - ویژگیهای فارسی مؤدبانه

۱- ضمیر، مهمترین ویژگی فارسی مؤدبانه در ضمایر است، به این ترتیب:

این ضمایر و واژه ها به جای "من" به کار می رود (هر ضمیر را با فعلی می آوریم):

بنده گفتم (فعل اول شخص مفرد).

اینجانب گفتم (فعل سوم یا اول شخص مفرد).

فدوی گفتم (فعل سوم یا اول شخص مفرد).

مخلص گفتم (فعل سوم شخص مفرد).

حقیر گفتم (فعل سوم شخص مفرد).

چاکر گفتم (فعل سوم شخص مفرد).

این ضمایر و واژه ها به جای "تو" به کار می رود:

۳- بچه ها وقتی کوچک هستند، چون فارسی را بیشتر از مادر و پدر فرا می گیرند با همه به فارسی معمولی صحبت می کنند، مثلاً "همه را" "تو" خطاب می کنند و فارسی مؤدبانه را باید بعداً فرا بگیرند.

- شما گفتید / فرمودید (فعل دوم شخص جمع) .
 شما گفتی (۴) (فعل دوم شخص مفرد) .
 سرکار گفتید / فرمودید (فعل دوم شخص جمع) .
 جناب عالی گفتید / فرمودید (فعل دوم شخص جمع) .
 حضرت تعالی گفتید / فرمودید (فعل دوم شخص جمع) .
 آن جناب فرمودند (فعل سوم شخص جمع) (در نوشته) .
 عالیجناب فرمودید / (فعل دوم شخص جمع) .
 این ضمائر و واژه‌ها به جای "او" به کار می‌رود؛
 ایشان گفتند / فرمودند (فعل سوم شخص جمع) .
 سرکار علیه فرمودند (فعل سوم شخص جمع) (برای خانمها) .
 عالیجناب فرمودند (فعل سوم شخص جمع) .
- ۲- افعال - افعال پر استعمال در فارسی مؤدبانه معمولاً "با فارسی معمولی فرق دارد، این‌گونه فعلها برای احترام گزاردن به شنونده است. بعضی با بزرگ و محترم نشان دادن او و بعضی با کوچک کردن خود؛
- فعلهایی که برای بزرگ نشان دادن شنونده بکار می‌رود:
- فرمودن به جای کردن، گفتن، نشستن، خوردن، وارد شدن و... (۵)
 تشریف آوردن، تشریف‌فرما شدن و قدم رنجه فرمودن به جای آمدن .
 تشریف بردن به جای رفتن .
 تشریف داشتن به جای ماندن، بودن .
- ملاحظه فرمودن، ملاحظه کردن، رویت فرمودن، رویت کردن به جای دیدن، ملاقات کردن (۶)، ملاقات فرمودن توجه کردن، توجه فرمودن، التفات فرمودن، التفات کردن به جای "دیدن" در معنای مجازی .
 مرقوم فرمودن به جای "نوشتن" .

۴- بیشتر در مواردی به کار می‌رود که هم احترام بخواهند بگذارند و هم خودمانی باشند یا طبقه عامی که تا حدی سعی می‌کنند مؤدبانه حرف بزنند، به جای "ما" و "شما" گاه در محاوره "ماها" و "شماها" به کار می‌برند.

۵- در اصل به این صورت به کار می‌رفته: بفرمائید بخورید، بفرمائید بنشینید و غیره...

۶- فرمودن، نمودن، کردن، در درجات مختلف هستند اما به جای هم به کار می‌روند.

لطف کردن، لطف فرمودن، عنایت کردن، عنایت فرمودن، مرحمت کردن، مرحمت فرمودن به جای دادن.

میل کردن، میل فرمودن، نوش جان کردن، نوش جان فرمودن، به جای خوردن، فرائت فرمودن، قرائت کردن به جای خواندن.

ارسال فرمودن، ارسال داشتن (۷) ارسال کردن (۷) به جای فرستادن.

ارائه فرمودن، ارائه کردن (۷) به جای نشان دادن.

مسترد فرمودن، مسترد داشتن (۷)، مسترد کردن (۷) به جای برگرداندن.

اتخاذ فرمودن، اتخاذ کردن (۷) به جای گرفتن (مثلاً "در تصمیم)

استماع فرمودن به جای شنیدن.

فعلهایی که برای کوچک جلوه دادن گوینده به کار می‌رود:

عرض کردن به جای گفتن.

خدمت رسیدن به جای آمدن.

تقدیم کردن به جای دادن.

مشرف شدن به جای رسیدن.

۳- اسمها، بعضی اسمها دارای گونه‌های مؤءدبانه هستند؛ اسمهایی که گوینده برای بزرگ جلوه دادن شنونده به کار می‌برد:

دستخط، مرقومه به جای نوشته.

فرمایش، به جای حرف.

فرمایشات، به جای حرفها.

آقا زاده، به جای فرزند.

دولتسرا، به جای خانه.

اخوی، به جای برادر.

همشیره، به جای خواهر.

ابوی، به جای پدر.

صبیه، به جای دختر (۸)

اسمهایی که گوینده برای کوچک جلوه دادن خود به کار می‌برد:

عرض، به جای حرف.

۷- این گونه‌ها بیشتر در فارسی نامه‌های اداری به کار می‌رود و امکان دارد گوینده این فعلها را به خود نسبت دهد؛ شناسنامه را ارائه دادم.

۸- بعضی از اینها را نسل نو به کار نمی‌برد به ویژه واژه "اخیر" را.

عرایض، به جای حرفها ،
کلبه، کلبه درویشی به جای خانه ،
بنده زاده (غلامزاده) بجای فرزند
نان و پنیر به جای غذا ،

واژه‌های دیگر مثل واسه (= برای) ، الکی ، هولکی و بسیاری دیگر از واژه‌های فارسی عامیانه معمولاً "در فارسی مؤدبانه به کار نمی‌رود و اصولاً" فارسی مؤدبانه گرایش به زبان نوشتار و به ویژه فارسی نامه‌های اداری است تا فارسی عامیانه .

جمله در فارسی مؤدبانه — در فارسی مؤدبانه جمله‌های نهی و امر مطلوب نیست و به جای آنها غالباً "جمله‌های پرسشی یا شرطی به کار می‌رود یا با تعبیراتی که اختیار را برساند مانند اگر امکان دارد ، اگر صلاح بدانید ، اگر زحمتی نیست ، چنانچه اشکالی ندارد و غیره ؛ کتاب را به من بده = کتاب را به بنده لطف کنید = اگر امکان دارد کتاب را به بنده لطف بفرمایید . ممکنست کتاب را به بنده لطف بفرمایید ؟

اصطلاحاتی که در فارسی مؤدبانه برای تعارف به کار می‌رود — در فارسی مؤدبانه تعداد زیادی اصطلاح وجود دارد که برای احترام گزاردن به شنونده و اظهار فروتنی و کوچک جلوه دادن گوینده به کار می‌رود از قبیل :

چشم ، بروی چشم (به معنی خوب ، می‌پذیرم) ، قدمتان روی چشم ، عزت زیاد ، مرحمت زیاد ، دست شما درد نکند ، سر شما درد نکند ، سرافراز فرمودید ، سایه مبارک کم نشود ، ظل عالی مستدام ، در زیر سایه شما ، رسیدن به خیر ، جای شما خالی ، بله قربان ، خسته نباشید ، چشم شما روشن ، دل دوستان روشن ، قدم نورسیده مبارک ، جای شماسبز ، نوش جان ، اسباب زحمت شدم ، چوب‌کاری می‌فرمایید ، اختیار دارید ، سرتان سلامت ، چشمتان قشنگ می‌بیند ، قربانت گردم ، استدعا می‌کنم ، بلا دور است ، گوارا ، قربان دستت و غیره .

به‌هرحال "فارسی مؤدبانه" با داشتن این ویژگیها گونه‌ای از فارسی است که ، خوب یا بد ، هر فارسی‌زبان باید آن را بیاموزد و به کار ببرد .

نام‌های خاص و نظریه اطلاع

در همهٔ جامعه‌های انسانی، انسانها و سکنها و حتی گاه حیوانات و چیزهای اختصاصی را نامگذاری می‌کنند. نامهای خاص در جوامع مختلف متفاوت و هر جامعه ازین نظر دارای ویژگی‌هایی است. بررسی نامهای خاص و سنت‌ها و مراسم مربوط به آنها در علوم زیانشناسی و مردم‌شناسی صورت می‌گیرد. در این گفتار ما نامهای خاص مکانها را مورد مطالعه قرار می‌دهیم که در یکی دو سال اخیر در ایران دگرگونی زیاد و در عین حال جالب یافته و به سوی فارسی‌گرایی می‌رود و در گفتاری دیگر به بررسی اسمهای خاص افراد می‌پردازیم. فارسی‌گرایی و تنوع‌طلبی در اسمهای خاص مکانها به ویژه مغازه‌ها پس از آن همه سال فرنگی‌مآبی چندان غیرعادی است که همه را شگفت‌زده کرده و شاید هر کس بارها از خود پرسیده باشد که چرا این تحول پیش آمده؟ شاید بعضی تصور کنند که مسأله احساسات ملی انگیزه این تحول باشد یعنی حضرات مغازه‌داران پس از سالها گرایش به واژه‌های خارجی و نوشتن نامهای کشورها و شهرها و قصبات مختلف خارجی و واژه‌های بیگانه بر پیشانی مغازه‌ها و مؤسسات خود اکنون به خود آمده و دریافته‌اند که این نامها مغایر شئون و احساسات ملی است. اما چنانکه بعد خواهیم گفت انگیزهٔ این گرایش رابطه‌ای با احساسات ملی ندارد و یادست کم رابطه‌اش خیلی کم است چنانکه در شئون دیگر، فرنگی‌مآبی اهمیت خود را تقریباً "همچنان حفظ کرده است."

ممکنست بعضی فکر کنند چون این فارسی‌گرایی را در نامهای بوتیکها می‌توان دید، این صاحبان بوتیکها هستند که چون شرق‌گرایی داشتند و بیشتر کالاها و فرآورده‌های هنری دستی ایرانی عرضه کردند نام فارسی نیز بر مغازه‌های خود نهادند. گرچه این عامل بی‌تأثیر نمی‌تواند باشد اما خود معلول علتی اصلی است به ویژه می‌بینیم بسیاری از بوتیکها نام خارجی دارند.

شاید گمان رود که عامل اصلی اینست که مغازه‌دارها خواسته‌اند با این شیوه صمیمیت میان خود و مشتری برقرار سازند و وجود نامهایی مانند خودمانی، آلونک، رفقا، کلبه، دنج، کاکو، من و تو، پاطوق، چاردیواری و غیره را دلیل بیاورند، این عامل نیز گرچه بی‌اهمیت نیست اما علت اصلی چیز دیگری است که بعد به آن اشاره خواهد شد.

بعضی نیز شاید تصور کنند که مغازه دارها خواسته اند با انتخاب نام مناسب فارسی که برای همه مفهوم و مأنوس است رابطه ای میان اسم مغازه و کار و شغل خود برقرار سازند و نامهایی نظیر سرخاب، بزک، چل گیس، جار، شب چراغ، گوهر شب، شبتاب، کجاوه، پالکی، کالسه، لنگه کش، چارق، ساغر، ساقی، لقمه، کماج، گازر، نگاه، نی نی و تاتی و غیره مثال بیاورند، این عامل نیز اهمیت دارد ولی خود معلول علتی دیگر است که خواهیم گفت.

اگر مسأله موسیقی واژه و خوش آهنگی آن را علت این فارسی گرایی بدانند باید گفت که البته این علت بی اهمیت نیست و اسم هایی مانند ملوسک، افسون، آلاله، نارون، پوپه، چکامه، چامه، چکاوه، پوپه، پوپک، پونه، پیچک، میخک می تواند دلیل بر این ادعا باشد، اما باز علت اصلی نیست.

خاطره انگیز بودن بسیاری از نامها نیز می تواند دلیلی بر انتخاب آنها باشد و نامهایی مانند چل گیس، کاکل زری، بزیز قندی، هرار و یک شب، لنگه کش، چارق، نمودار اهمیت این عامل است اما باز علت العلل چیز دیگریست. برای روشن شدن مطلب و پی بردن به علت العلل، نخست ذکر مختصری در باره نظریه اطلاع^(۱) لازم می نماید. بنابراین نظریه، قدرت اطلاع دهنده گی هر واژه با کثرت استعمال آن واژه رابطه دارد. هر چه واژه ای کمتر استعمال شده باشد قدرت اطلاع دهنده گیش بیشتر است و هر چه پر استعمال تر باشد مردم توجه کمتری به آن می کنند یا اصلاً به آن توجه نمی نمایند^(۲) فی المثل لعل لب و عقیق لب که در ادبیات فارسی کثرت استعمال داشته قدرت اطلاع دهنده گی کمی دارند. اما تمشک لب که کم به کار رفته اطلاع دهنده تر و چشمگیرتر است. به همین دلیل بود که جیغ بنفش و غار کبود این همه توجه مردم را جلب کردند زیرا منحصر به فرد بودند همچنین جمله داد و فریاد کشید پر استعمالست و عادی اما جمله فریاد و داد کشید، کم استعمالست و جلب توجه می کند^(۳).

این نکته ایست که کمابیش هر کس به طور شمی از آن آگاه است و هر کاسب زرنگی از آن سود می جوید. مثلاً "زمانی بود که واژه "خیاطی" برای رساندن شغل "درزیگری"

1. Information Theory

2. Elements of General Linguistics, by Andre

Martinet. pp 172-182

۳- گاه برای بالا بردن درجه اطلاع دهنده گی از صفت یا قید "و جز آن استفاده

می شود مثلاً "به جای "سیب سرخ" می گویند سیب بسیار سرخ و به جای خندید می گویند خیلی خندید و به جای قرقره سازی، کارخانه قرقره سازی و حتی کارخانجات قرقره سازی به کار می برند

(دوختگری) به کار می‌رفت. اما خیاط‌هایی که از هر وسیله برای بیشتر جلب نظر کردن مشتری استفاده می‌کردند بعدها دیدند که واژه "خیاطی" توجه کسی را جلب نمی‌کند لذا واژه "دوزندگی" را به کار گرفتند که نو بود و چشمگیر. اما پس از مدتی هر پالان دوزی نام دوزندگی را بر دکان خود نهاد یعنی کثرت استعمال پیدا کرد و قدرت اطلاع‌دهندگی و جلب نظرکنندگی بسیار کم شد و باز نیاز به واژه‌ای تازه احساس شد. این بود که بعضی نام "تیلور" انگلیسی را برگزیدند و برخی "مزون" فرانسه را (خیاط‌های زنانه دوز) اما این دو واژه نیز کثرت استعمال یافت و قدرت جلب نظر را نداشت. از طرفی واژه "نوی هم به نظر نمی‌رسید که بکار گیرند. به دست و پا افتادند که چه کنند. دیدند واژه "خیاط" دیگر در تابلو مغازه‌ها دیده نمی‌شود و کاربردش درین مورد به صفر رسیده و در نتیجه قدرت اطلاع‌دهندگیش بالا رفته. ازین رو این واژه فراموش شده را به کار بردند و نخست مغازه‌های مشهور نام "خیاط" بر خود نهادند، که سخت جالب نظر بود و رفته رفته همه آن را به کار بردند و حالا باز بر اثر کاربرد زیاد چشمگیر نیست و همین روزهاست که بار دیگر واژه‌ای مثلاً "دوختگر یا درزیگر را که کاربرد ندارد به کار گیرند" (۱).

مثال دیگر واژه "گوهرگری" است که کاربردش خیلی کم است لذا توجه را جلب می‌کند اما "جواهر فروشی" و "جواهری" پر کاربرد است و در نتیجه جلب توجه نمی‌کند. باید دانست که جلب نظر کردن و کسب مشتری برای کسبه اهمیت زیادی دارد چنانکه مردم برای اینکه نظر دیگران را به خود معطوف دارند این همه پول صرف "مد" می‌کنند به گفته "مارتینه": "مد" در آخرین تحلیل چیزی نیست جز وسیله‌هایی برای جلب توجه جنس مخالف از طریق تازه بودن لباس و غیره (۲).

با ذکر این مقدمات می‌بینیم که علت اصلی فارسی‌گرایی در نامهای مغازه‌ها و موسسات چیست؟ در ایران ابتدا که مغازه‌ها هر یک دارای تابلوئی شدند نام خاص، نامهای فارسی بود از قبیل، ایران، جهان، فارس، پارس، یگانه، احسان، دیانت، خورشید، تاج، مهر، لاله‌زار، گلزار و غیره که چون به هر صورت برای اول بار به کار می‌رفت جالب بود. پس از مدتی که این اسمها زیاد به کار رفت و مردم زیاد دیدند و چشمه‌عادت کرد. دیگر چشمگیر و اطلاع‌دهنده نبود. از طرفی چون درین روزگار فرنگی‌مآبی مد روز شده بود، مردم به

۱- البته واژه خیاط ترجمه تیلور انگلیسی است چه ما صورت اسمی آن "خیاطی" را به کار می‌بریم نه صورت صفتی (خیاط) را و البته قدرت اطلاعی "خیاط" از این نظراز "خیاطی" بیشتر است.

واژه‌های فرنگی روی آوردند که در آغاز، هر اسم، منحصر به فرد بود و سخت نظر گیر مانند کریستال، رویال، جنرال، شیک، لوکس، ونوس، پاریس، واشنگتن، دیاموند، دیانا، نایس و غیره. صاحبان مغازه‌ها در این مورد الحق که سنگ تمام گذاشتند و با هم به رقابت پرداختند و کم‌کم "دیانتها" و "فارسها" بدل به "دیاناها" و "پاریسها" شدند (و حتی پارس، "پرسیانا" شد) و خوب هم گل کرد چه مثلاً "کافه دیانت کجا" و "کافه دیانا کجا" و سینما گلزار کجا و سینما "گلدن گیت" کجا! و هر چه دوستداران زبان فارسی فریاد برآوردند. و "وافارسیا" گفتند و اعتراض کردند که نباید نام مغازه‌های تهران واژه‌های خارجی و نام ممالک و شهرها و قصبات بیگانه باشد کسی گوشش بدهکار نبود و به خرجشان نرفت که نرفت، چه مسأله "اطلاع‌دهندگی" و جلب مشتری و سودجویی مطرح بود. بیچاره مرحوم صبحی مهتدی چقدر ازین بابت خون دل خورد و نصیحت کرد اما سخنش در این مردم سودجوی ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده در نگرفت که نگرفت. ولی رفته رفته تب گرایش به نامهای خارجی هم بریده و واژه‌های فرنگی فی‌المثل شیک، لوکس، برلن، سویس، آرژانتین و غیره (و اصولاً "نامهای فرنگی") از بس به کار رفت قدرت اطلاع‌دهندگیشان کم و کمتر شد و دیگر چندان جلب نظر نمی‌کرد و حضرات مغازه‌داران چاره‌ای می‌جستند و در این ضمن شاید به علت محدودیتهائی در استفاده از نامهای خارجی بعضی از مغازه‌داران و صاحبان مؤسسات دیگر واژه‌های فارسی و فرنگی نما دست و پا کردند از قبیل گلدیس، پردیس، آپادانا، میترا، شاندیز، هومن، آناهیتا، پاسارگاد، بیتا، فرانک، تاتلی که به اندازه نامهای خارجی جلب نظر می‌کرد و نه بیشتر (مگر برای آنها که می‌دانستند این واژه‌ها فارسی است) و نیاز به واژه‌های جالب‌تر همچنان باقی ماند.

سرانجام با کشفی تازه مشکل را حل کردند و آن اینکه دریافتند که بعضی از واژه‌های ایرانی که به عنوان اسم خاص مغازه به کار نرفته بسیار جالب است و توجه‌انگیز و بعضی خاطره‌انگیز و همه با قدرت اطلاع‌دهندگی زیاد و هر کدام کم‌استعمال‌تر نظرگیرتر، لذا حتی از واژه‌هایی سود جستند که کاربردشان عجیب می‌نماید مانند اجنه، گشنیزخانم، بی‌اسم، کاکا، لنگه‌کفش، به این طریق بود که قدرت اطلاع‌دهندگی واژه‌های فارسی سبب شد که حضرات به آنها روی بیاورند و فارسی‌گرایی آغاز شد و ظاهراً "رابطه‌ای با احساسات ملی ایشان ندارد که به خاطر جریحه‌دار نشدن احساسات ملی واژه‌های فارسی را به کار گرفته باشند. شاید کسانی مخالف این نظر باشند و بگویند فارسی‌گرایی علتی جز احساسات ملی ندارد در این صورت باید گفت که طی سالهای قبل این احساسات کجا بود! به علاوه اگر مسأله احساسات ملی است و رابطه‌ای به نظریه اطلاع ندارد چرا تنها واژه‌هایی را به کار می‌گیرند که کاربردشان صفر است و یا بسیار کم؟ چرا واژه‌های پرکاربرد چون دیانت،

صداقت ، شرافت ، کرامت (که بحمدالله در مورد همه‌شان مصداق پیدا می‌کند !) ، شرق ، سعادت ، بهار ، سعدی ، حافظ ، سینا و غیره را دیگر انتخاب نمی‌کنند . از طرفی هنوز هم واژه‌های فرنگی تازه به کار می‌رود مانند پنگوئن ، فوک ، شاین و میس مری و دلیکیت و غیره که با همه تازگی خیلی اطلاع‌دهنده نیستند زیرا اصولاً " واژه‌های خارجی چون کثرت استعمال پیدا کرده به طور کلی کمتر جلب توجه می‌کنند .

شاید تصور شود که موسیقی زیبای بسیاری از این واژه‌های فارسی انگیزه انتخاب آنها بوده در این صورت نیز باید گفت پس چرا واژه‌های خوش‌آهنگ و پراستعمالی نظیر گلزار ، لاله‌زار ، زیبا ، پیرایش ، آرایش را دیگر به کار نمی‌برند . مسأله صمیمیت نیز عامل اصلی نیست زیرا همه این واژه‌ها برای اول بار به کار گرفته می‌شوند و لذا جلب توجه می‌کنند و اگر هر یک از این واژه‌ها قبلاً به کار رفته باشد دیگر هیچ جالب و چشمگیر نخواهد بود . اما اینکه بوتیکها علت این گرایش هستند چنانکه گفتیم علتی فرعی شاید باشد اما علت اصلی نیست به ویژه که بسیاری از بوتیکها نام خارجی دارند .

با این ترتیب می‌بینیم که علت اصلی فارسی‌گرایی قدرت اطلاع‌دهندگی زیاد این واژه‌هاست اما نمی‌توان انکار کرد که عوامل ثانوی نیز نقشی دارند ، البته نه فارسی‌گرایی بلکه در انتخاب واژه‌های فارسی مثل موسیقی زیبای واژه یا خودمانی بودن معنی آن یا عجیب بودن ، از همه مهمتر خاطره‌انگیزی بعضی از آنها چون کاکل‌زری و چل‌گیس ، بزرگ‌نوی و غیره که هر یک با خود افسانه‌ای را به همراه دارند و معانی جالبی و همچنین واژه‌هایی که یادآور نسل یا نسلهای گذشته است و امروز دیگر کاربرد ندارد و خاطره‌انگیز است مانند چارق و شلیته ، پاطوق ، چارسوق و غیره ، به هر حال اکنون دوره فارسی‌گرایی است و مفتنم است تا در آینده چه پیش آید . باید بود و دید که تا کی می‌پاید و کی قدرت اطلاع‌دهندگی این واژه‌ها نیز کم خواهد شد و سیر نزولی را طی خواهد کرد .

بخش چهار

هنر افسانه (Fable) نویسی

هنر افسانه (fable) نویسی^(۱)

خوشر آن باشد که سردلبران

گفته آید در حدیث دیگران

داستان دارای انواع گوناگونی است که در زبانهای اروپایی هر کدام نام ویژه‌ای دارد و منظور ما از افسانه همان Fable در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی است و غرض از آن نوعی داستان تمثیلی و استعاری است که جانوران و پرندگان و گیاهان و جز آنها در نقش انسان ظاهر می‌شوند مانند افسانه‌های کلیله و دمنه، افسانه از دیرباز دارای اهمیت زیادی بوده چنانکه عبدالحمید منشی مترجم کلیله و دمنه در مقدمه خود نوشته است که: "پس از کتب شرعی در مدت عمر عالم از کلیله و دمنه پرفایده‌تر کتابی نگردانند"، افلاطون در کتاب جمهور خود ارزش افسانه را تا آنجا بالا برده که آرزو کرده است کودکان افسانه‌های اروپا، افسانه‌ساز یونانی، را با شیر مادر یکجا بنوشند.

افسانه‌پردازی در ایران رواج زیادی داشته چندانکه بخش مهمی از افسانه‌های فارسی ازین گونه است و کتابهای مهمی نظیر کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، سداب‌نامه و هزار و یک شب‌همه یا اکثر داستانهای آنها ازین نوع است. حدود دوسوم داستانهای عامیانه فارسی نیز ازین دست است. علاوه بر این تقریباً "همه شاعران فارسی‌زبان به ویژه سنایی، عطار، مولوی، سعدی و جامی افسانه‌هایی سروده‌اند.

اکنون ببینیم که افسانه دقیقاً "چه نوع داستانی است. در دائرةالمعارف "اوری من"

افسانه چنین تعریف شده:

"داستان کوتاهی است که در آن اشخاص

۱- رساله دوره^۶ لیسانس نگارنده قصه‌پردازی (فابل‌نگاری) نام داشت و در همان سال ۱۳۳۹ در روزنامه آفتاب شرق مشهد منتشر گردید. در سال ۱۳۵۲ مختصری درباره افسانه‌نویسی در مجله^۶ ویسمن نوشتم (شماره ۲) و چند سال بعد به دعوت رادیوی اهواز چهار سخنرانی بر اساس همان رساله و با تغییراتی ایراد کردم و این نوشته همان چهار سخنرانی است که تنظیم یافته. کتابی جامع نیز درین زمینه در دست تألیف دارم.

داستان معمولاً "جانوران هستند و در آن اعمال و احساسات انسان به حیوانات نسبت داده شده و به آخر آن یک نتیجه اخلاقی ملحق گشته است .

در دایره المعارف ادبی انگلیس آمده است که :

"افسانه داستانی است که در آن موجودات غیر انسانی یا چیزهای بیجان همچون انسان رفتار می کنند یا نمایش و توصیف وجود انسان در هیئت جانوران است . صفت اختصاصی افسانه های ادبی ، اخلاقی و تہذیبی بودن آنهاست " .

فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان حاکی از این است که اشخاص افسانه ، حیوانات ، انسانها ، خدایان و اشیاء بیجان هستند و حیوانات بر طبق طبیعتشان عمل می کنند جز آنکه سخن می گویند .

روشن است که این تعریفها ضمن داشتن وجوه اشتراک ، تفاوتی نیز با هم دارند . مثلاً " در تعریف اول اشخاص افسانه جانوران ، در تعریف دوم موجودات غیر انسانی یا چیزهای بیجان ذکر گردیده و در تعریف سوم خدایان و انسانها هم اشخاص افسانه قرار گرفته اند * .

آنچه مسلم است در افسانه هایی که چند شخص داستانی دارد ، انسان می تواند از جمله اشخاص افسانه باشد ثانیاً " اگر به طریق استقراء بخواهیم از افسانه هایی که از دیرباز در دست است تعریفی بکنیم ناچار می بینیم که در بعضی از افسانه های شرقی و غربی فقط انسان شخص افسانه است مانند این افسانه از کلیله :

"پارسایی از شہد و روغنی که بازرگانی برای قوت او می فرستاد چیزی در سبو می کرد تا پر شد ، روزی در آن می نگریست و اندیشید که اگر

* — ضمناً " در این تعریفها اشاره ای به تمثیلی بودن افسانه نشده است ، حال آنکه مادر مقدمه بر این نکته تأکید کردیم . دلیل تأکید این است که افسانه و همینطور افسانه حیوانات beast fable که نمونه بارز آن "قلعه حیوانات animal Farm اثر جورج اورول است ، از انواع تمثیل به شمار می روند .

این شهد و روغن به ده درم فروشم ، پنج سر
گوسفند خرم . بزیاند و از نتایج آنها رمه‌ها
سازم و زنی از خاندان بخواهم . لاشک پسری
آید . علم و ادبش آموزم و اگر تمردی نماید .
بدین عصا ادب فرمایم ناگاه عصا از سر غفلت
به سبوی زد و بشکست " .

نکته جالب اینکه حتی اسمهای معنی هم ممکن است شخص افسانه قرار بگیرند مانند
افسانه "امید و ناامیدی" از پروین اعتصامی که آغاز آن چنین است :
به "نومیدی" سحر گه گفت "امید"
که کس ناسازگاری چون تونشید

به هر سودست شوقی بود بستی

به هر جا خاطری دیدی شکستی . . .

نکته دیگر اینکه در تعریف اول افسانه داستانی کوتاه دانسته شده است . حقیقت
اینست که بسیاری از افسانه‌ها کوتاه هستند یعنی یک گفت و شنود ساده بیش نیستند مانند
این افسانه از مولوی :

آن یکی می‌گفت اشتر را که هی

از کجا می‌آیی ای فرخنده پی ؟

گفت از حمام گرم کوی تو

گفت خود پیداست از زانوی تو

اما همه افسانه‌ها کوتاه نیستند و افسانه‌هایی مانند منطق الطیر عطار و افسانه‌های
اصلی کلیله و دمنه و غیره نه تنها یک گفت و شنود ساده نیست بلکه در آنها مانند داستانهای
دیگر حادثه و عمل وجود دارد و نسبتاً " طولانی است . به علاوه بر خلاف تعریفهایی که
نقل کردیم منظور از افسانه تنها تعالیم اخلاقی نیست بلکه در بسیاری از آنها به ویژه
افسانه‌های ایرانی مسائل فلسفی ، عرفانی ، سیاسی و مذهبی و غیره نیز مطرح شده است .
بنابه تعریف سوم در افسانه اشخاص داستان بر طبق طبیعتشان عمل می‌کنند جز آنکه
سخن می‌گویند ، حال آنکه در بسیاری از افسانه‌ها جانوران مطابق طبیعتشان عمل نمی‌کنند
مثل افسانه دوزخ‌گرایی که برای نجات دوستان ، سنگ پشت ، دو سر چوبی را به نوک خود
می‌گیرند و به سنگ پشت می‌گویند که وسط چوب را کاملاً " به دهان بگیرد تا او را با خود
ببرند . در راه‌بچه‌ها با دیدن این منظره هیاهو می‌کنند و می‌گویند : دوزخ‌گرایی سنگ‌پشتی
را با خود می‌برد . سنگ‌پشت سرانجام از هیاهوی بچه‌ها بی‌طاقت می‌شود و تصمیم می‌گیرد

که بگوید: "تا کور شود هر آنکه نتواند دید"، اما گفتن همان و سرگون شدن همان، همان طور که قبلاً "گفتیم آنچه در همه تعریفها تأیید شده، نقش دوگانه، افسانه یا جنبه استعاری و تمثیلی آن است و بی شک این مهمترین مشخصه افسانه است. عرضاز جنبه تمثیلی اینست که افسانه یک جسم دارد و یک روح، به عبارت دیگر دویعدی است یک بعد آن داستانی است خیالی که ظاهر و جسم افسانه است و در آن جانوران و اشیاء بیجان در نقش انسان وارد صحنه می شوند و رفتاری کمابیش انسانی دارند اما در ورای این جسم کودکپسند افسانه، مفهومی استعاری و تمثیلی هست که ممکن است از عمیقترین مفاهیم و مسائلی باشد که برای انسان مطرح است که در جای خود به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت. اکنون ببینیم که سابقه افسانه از چه روزگار است.

سابقه افسانه

افسانه اگر کهن ترین نوع داستان نباشد دست کم از جمله قدیمیترین انواع داستان است زیرا قدمت آن به زمانی می رسد که انسان همه عناصر طبیعت را زنده و چون خودش دارای روح می پنداشت. انسان می دید که خورشید هر بامداد می دمَد و هر شامگاه غروب می کند و ماه شامگاه ظلمت را از چهره شب می زداید. آب را می دید که در بستر رودخانه روان است و گیاه را می دید که می روید و می بالَد، لذا تصور می کرد که آنها همه زنده اند و روح دارند.

در این دوره به قول یکی از دانشمندان، اولین شکل دیانت بشر قبل از هر نحوه تفکری برای انسانهای ابتدایی پدید آمد یعنی آیین زنده پنداری یا آنی میسم "که بنایین بر تصور زندگی و جان در کل هستی بود. این زنده پنداری هر موجود تا دیر زمانی دوام داشت و شاعران برای همیشه آن را به عنوان سنتی خیال انگیز و لطیف و شاعرانه پذیرفتند. در روزگار زنده پنداری یا آنی میسم بود که اولین افسانه ها ساخته شد. افسانه هایی که اشخاص داستان در آنها جانوران بودند یا درختان و کوهها و دره ها و صاعقه و یا خورشید و ماه و ابرو غیره که همچون انسانها دارای زندگی و روح بودند و همانند انسانها سخن می گفتند و به تفکر می پرداختند. تفاوت این افسانه ها با افسانه های امروز، یک بعدی بودن آنهاست زیرا انسان دوره زنده پنداری همه چیز را زنده می پنداشت.

اعتقاد به "توتم" نیز منشأ دیگری برای آفرینش افسانه بود و چنانکه محقق گفته است: "حکایات و امثال قدیمه مشرق که از زبان حیوانات و اشجار سخن می گویند و بعضی از آنها را مظهر صفات خاصی می شمارند ظاهراً ناشی از توتمیسم باستانی ایشان است مثل داستانهای الفلیله و لیلیله و حکایات کلیله و دمنه و امثال لقمان"، حکیم عرب و فابلهای

ازوپ، غلام یونانی"

بنابراین آنی میسم و توتمیسم دو منشاء بسیار قدیمی برای آفرینش افسانه است و چون اعتقاد به آنی میسم و توتمیسم میان همه اقوام و قبایل وجود داشته لذا می توان تصور کرد که همه اقوام از دیرباز دارای افسانه بوده اند. گرچه بعضی اقوام علاقه زیادی به افسانه داشته و آنها را ثبت کرده اند که بعضی از آنها به جا مانده است اما بعضی دیگر از اقوام به ثبت این داستانها نپرداخته اند لذا افسانه هاشان از میان رفته است.

باید این نکته را افزود که اعتقاد به تناسخ نیز نزد بعضی از اقوام موجب پیدایش و رواج بیشتر افسانه شده است مثلاً "برای یک بودایی که اعتقاد به تناسخ دارد خیلی آسان است که خود را در جامه جانوران و پرندگان و حتی جمادات ببیند زیرا او می پندارد که زمانی خودش در قالب جانور یا پرنده بوده و براساس تناسخ انسان شده است. و اما از کهن ترین افسانه هایی که باز مانده افسانه های یونانی است از افسانه ساز معروف، "ازوپ". وی اصلاً "از مردم آسیای صغیر بوده و عده ای گمان می کنند که وی افسانه های آن ناحیه را به یونان برده است. قدیمتر از افسانه های یونانی افسانه های هندی است در کتابهای پنجه تنترا و مهابهاراتا و غیره. در مصر نیز افسانه سازی سابقه ای دیرین دارد و بروی پایروسهای به دست آمده افسانه نیز نوشته شده است. مردم بابل و آشور و کلدیه نیز دارای افسانه هایی بوده اند که در کتیبه های به دست آمده از آن نواحی نمونه هایی دیده می شود. همچنین چینی ها و مردم اندونزی از قدیم دارای افسانه هایی بوده اند.

ایرانیان نیز طبق قرائن از دیرباز افسانه ساخته اند، از جمله اساطیر ایرانی نشان دهنده این واقعیت است، زیرا بنا بر اساطیر، نخستین مرد و زن یعنی مشی و مشیانه از دو شاخه ریواس پدید می آیند. از طرفی ایرانیان برای حیوانات به ویژه اسب و گاو اهمیت زیادی قائل بوده اند چنانکه در اساطیر ایرانی میان اصل انسان و گاو تفاوتی نیست و درین مورد در کتاب بن دهنش می خوانیم که: هر مزد آفریدگان زمین را همه از آب پدید آورد جز گاو و کیومرث که گوهرشان از آتش بود.

ایرانیان برای گیاهان نیز اهمیت زیادی قائل بودند چنانکه گیاه هوم را مقدس می دانستند و روایتی افسانه ای در مورد گیاه هوم هست به این صورت که بهمن و اردیبهشت... ساقی از گیاه مقدس هوم را از جایگاه آسمانش به زمین آوردند و روی درختی که دو مرغ در آنجا آشیان داشتند قرار دادند، روزی ماری به آشیانه مرغان راه یافت و آن دو پرنده را بلعید. اما ساقه گیاه مقدس هوم به مار حمله کرد و پس از کشتن مار دو مرغ را رهایی بخشید.

در ترجمه تاریخ طبری ضمن سخن از کیومرث که نخستین انسان در روایات ایرانی

است ، افسانه‌ای به این صورت نقل شده است :

"گروهی از آن دیوان که از دست کیومرث پدر میشنگ بهزیمت شده بودند ، این میشنگ راتنها بدان کوه بدیدند . تدبیر هلاک او کردند و گفتند تا دل پدرش شکسته شود و با ما نتواند کوشیدن . پس فرصت نگاه داشتند . چون میشنگ سر به سجده نهاد . پاره^۶ کوه بر گرفتند و بر سر او زدند و هلاک کردند و کس آگاه نبود و از آن فرآیزدی که کیومرث داشت دلش غم گرفت بی آنکه بداند که آن از چیست و او را چون غم گرفتی نزد آن پسر شدی و دلش آرام گرفتی از دوستی . . . پس کیومرث چون به راه اندر همی شد جغدی را دید که پیش او درآمد و در راه بنشست و چند بانگ کرد . چون کیومرث بدو رسید بر پرید و دورتر شد و بنشست و همی خروشید . کیومرث اندیشه کرد و گفت ای مرغ اگر خبر خیر است و خجسته ، فال نیک بادا از تو در فرزندان آدم تا جهان باشد و اگر بد است ، فال شوم بادا از تو تا جهان باشد . پس برکوه شد ، پسر را دید هلاک شده و تباه گشته ، جغد را نفرین کرد . و از این سبب مردمان او را شوم دارند و بانگ او ناخجسته دارند و زجر را نیز ازین قیاس کنند . و اگر نه او راهیچ گناهی نیست " .

در کتابهای دیگر نیز اشاراتی به قدمت افسانه در ایران هست و حتی اینکه ایرانیان نخستین مردمی هستند که افسانه ساخته‌اند . چنانکه محمد بن اسحاق در کتاب معروفش به نام "الفهرست" می‌نویسد "نخستین کسی که افسانه سرود و از آن کتابها ساخت و در خزینه نهاد فرس قدیم بود که برخی افسانه‌ها را از زبان جانوران باز گفت . از آن پس اشکانیان که سومین طبقه از پادشاهان فرس هستند در این کار غرقه شدند ، سپس این امر در دوران پادشاهی ساسانی افزایش یافت و دامنه^۶ آن وسعت گرفت و قوم عرب آن افسانه‌ها

را بمزبان عرب نقل کرد. "ازین سخن برمی آید که در زمان مادها (قرن ۷۰۰ قبل از میلاد) افسانه نویسی در ایران رواج داشته است.

هرودت مورخ بزرگ یونانی افسانه‌ای را از قول کوروش نقل می‌کند به این صورت که کوروش از اهالی یونی و اثولی می‌خواهد که تسلیم شوند اما آنها نمی‌پذیرند. همین که کوروش لودیه را فتح می‌کند اهالی یونی و اثولی کسانی به سارد نزد کوروش می‌فرستند و تقاضا می‌کنند با همان شرایطی که کرزوس پادشاه لودیه اطاعت او را پذیرفته آنها نیز مطیع شوند. کوروش به شنیدن این پیشنهاد، این داستان را برای آنان نقل می‌کند:

"مردی که‌نی می‌نواخت ماهیهایی را در دریا مشاهده کرد. پس به تصور اینکه ماهی‌ها به نوای نی از آب خارج خواهند شد و بر روی زمین خواهند آمد، شروع به نواختن کرد. چون امیدش بد یأس مبدل شد، توری در دست گرفت و عده‌ای زیادی از ماهی‌ها را در آن گرفتار کرد و سپس از آب بیرون کشید. وقتی جست و خیز ماهی‌ها را مشاهده کرد به آنها چنین گفت: رقصیدن بس است زیرا وقتی من نی می‌نواختم حتی مایل نبودید که از آب خارج شوید و اکنون که نمی‌نوازم می‌رقصید".

مسعودی مؤلف مروج الذهب نیز از بهرام دوم پادشاه دودمان ساسانی (۹۳-۲۷۶) داستانی چنین حکایت می‌کند:

بهرام به هوسرانی پرداخته بود و توانگران، کشور را غارت می‌کردند و در نتیجه کشت و زرع و کشاورزی منهدم گردید. یکی از موبدان روزی از روزها در رکاب پادشاه بود. در گردشی که با اسب می‌رفتند به ناحیه‌ای رسیدند که جز نوحه جغد آوایی از آنجا به گوش نمی‌آمد. موبد چنین می‌نماید که زبان جغد را می‌فهمد. و در پاسخ پادشاه می‌گوید که جغد تر از جغد ماده خواستگاری می‌کند و جغد ماده بیست‌ده ویران کابین می‌خواهد.

جغد نر در پاسخ می‌گوید که اگر عمر این
 پادشاه به درازا کشد هزار ده ویران به او پیشکش
 خواهد کرد. بهرام کنایه را درمی‌یابد و از آن
 پسیه انجام دادن و طایف سلطنت می‌بردارد.
 این افسانه طنزآمیز را نظامی گنجوی به شعر درآورده منتها به جای بهرام دوم
 نوشیروان را پادشاه دانسته:

صیدکنان مرکب نوشیروان
 دور شد از کوکبه خسروان
 مونس خسرو شده دستور و بس
 خسرو و دستور و دگر هیچ کس
 شاه در آن ناحیت صیدیاب
 دید دهی چون دل دشمن خراب
 تنگ دو مرغ آمده در یکدیگر
 وز دل شه قافیه‌شان تنگتر
 گفت به دستور "چه دم می‌زنند؟
 چیست صفیری که به هم می‌زنند؟
 گفت وزیر: ای ملک روزگار
 گویم اگر شه بود آموزگار
 این دو نوانزپی را مشگریست
 خطبه‌ای از بهرزنانشوهریست
 دختری این مرغ بدان مرغ داد
 شیربها خواهد ازو بامداد
 کاین ده ویران بگذاری به‌ما
 نیز چنین چند سپاری به‌ما
 آن دگرش گفت: کزین در گذر
 جور ملک بین و برو غم مخور
 گر ملک این است نه بس روزگار
 زین ده ویران دهمست صد هزار"
 در ملک این لفظ چنان درگرفت
 کاه برآورد و فغان بر گرفت

زین ستم انگشت به دندان گزید

گفت ستم بین که به مرغان رسید

مال کسان چندستانم به زور

غافلیم از مردن و فردای گور

در تواریخ، افسانه‌ای نیز از قول رستم فرخ‌زاد نقل شده به این صورت:

رستم پیامی نزد سعدوقاص فرستاد که کسی

را نزد من فرست تا با او سخن گویم . معیره

بن شعبه را فرستادند مغیره پیامد موی جدا

کرده بود و گیسوان چهار پاره فرو هسته بود .

رستم با وی گفت " شما عربان در سختی و رنج

بودید و نزد ما به سوداگری و مزدوری می آمدید،

چون نان و نعمت ما بخوردید برفتید و باران و

کسان خود را نیز بیاوردید . مثل شما و ما

داستان آن مرد است که پاره‌ای باغ داشت روزی

روباهی در آن دید ، گفت یک روباه را چه قدر

باشد ؟ و باغ مرا از آن چه زیان افتد ؟ او را از

آنجا نراند . پس از آن روباه برفت و روباهان

جمع کرد و به باغ آورد ، باغبان فراز آمد و

چون کار بدانگونه دید ، در باغ فراز کرد و

رنجها بر بست و آن روباهان را تمام بکشت .

گمان دارم آنچه شما را بدین سرکشی واداشته

است سختی و رنج است . باز گردید ، شمارا

نان و جامه خواهیم داد .

افسانه‌ای نیز به زبان پهلوی در دست است به نام درخت آسوریک که مناظره‌ایست

میان درخت خرما و بز این افسانه منظوم است و ترجمه فارسی آغاز آن چنین است :

درختی رسته است

سراسر کشور سورستان

بنش خشک است

سورش تر است

برگش به نی ماند
 برش به انگور
 شیرین بار آورد
 برای مردمان
 آن درخت بلند
 با بز نبرد کرد
 که من از تو برترم
 به بسیار گونه چیز
 در اقلیم هفتم
 درختی همتای من نیست
 چه شاه از من خورد
 چون نو، بار آورم
 تخته کشتیانم
 فرسپ بادبانانم
 جاروب از من کند
 که رویند میهن و مان
 جوکوب از من کنند
 که گویند جو و برنج
 دم از من کنند
 برای آذران
 موزهام برزیگران را
 کشم برهنه‌پایان را
 رسن از من کنند
 که پای تو را بندند
 همین‌طور محسنات زیادی برای خود بر می‌شمارد و منافعش را ذکر می‌کند، تا نوبت
 به بز می‌رسد:
 بز پاسخ کرد
 سرفراز جنبانند
 که تو با من پیکار می‌کنی
 تو با من نبرد می‌کنی

چون این از کرده من
 شنیده شود
 بود ننگ اوی که با
 سخن هرزهات پیکار کند
 و بدینسان بدیهایی برای درخت خرما ذکر می‌کند و سپس خود شروع به بر شمردن
 خوبیهای خود می‌کند و رجز می‌خواند تا آنجا که می‌گوید:

ایزد چهارپایان
 ایزددهم را
 نیرو از من است
 وهم بار جامه‌های
 که بر پشت دارند
 جز از من که بر هستم
 ساختن نتوان
 کمر از من کنند
 که مروارید در آن نشانند
 کفشم

برای آزادان
 انگشتانم
 برای خسروان و همالان شاه
 پوستم را کند آبدان
 به دشت و بیابان ...

بزمحامد بسیار دیگری برای خود بر می‌شمرد که سفره و پیش‌بند و نامه و طومار وزه و
 لباس و انبان و پنیر و کشک و غیره از من درست می‌کنند، سرانجام آنقدر خوبیهای خود
 را یاد می‌کند تا پیروز می‌شود و خرما بستوه می‌آید.
 نکته دیگر که علاقه ایرانیان را به افسانه می‌رساند ترجمه کتاب کلیله و دمنه است به
 زبان پهلوی که در زمان انوشیروان انجام گرفت. به هر حال ایرانیان گرچه افسانه‌های خود
 را قبل از اسلام ثبت نکردند یا ثبت کردند و در حمله عرب از میان رفت اما بعد از اسلام
 بار دیگر افسانه‌سازی رواج گرفت و اعتباری شایان یافت.

دوبعدی بودن افسانه

پیشتر گفتیم که یکی از مهمترین ویژگیهای افسانه دوبعدی بودن آنست. به این صورت که هر افسانه یک جسم دارد و یک روح، جسم ظاهر داستان است و روح باطن آن. به عبارت دیگر انسان برای ظاهر شدن در صحنه افسانه باید در لباس جانوران یا گیاهان یا دیگر عناصر طبیعت درآید و در عین حال وجود انسانی خود را کاملاً "در نظر داشته باشد". به این ترتیب اشخاص افسانه نقش دوگانه بر عهده دارند و این دوگانگی علاوه بر اشخاص داستان شامل حادثه داستان نیز می شود. به همین دلیل است که افسانه را داستان تمثیلی یا رمزی و استعاری می گویند و در ردیف آثار رمزی می شمارند باید دانست که هر افسانه ای رمزی است اما هر اثر رمزی افسانه نیست زیرا آثار رمزی بسیار وسیع تر از افسانه است.

نکته ای که در این جا باید افزود اینست که افسانه در آغاز رمزی نبوده یعنی زمانی که انسان دوره زنده پنداری و تو تمیسم را می گذراند، اشخاص افسانه برای او دارای دو نقش نبودند زیرا برای او همه مخلوقات، زنده و دارای روح بودند بعدها که فکر انسان قوی تر شد این افسانه ها که سینه به سینه نقل می شد کم کم بعد دیگری متناسب با خود پیدا کرد یعنی انسان برای افسانه یک مفهوم رمزی و به عبارت دیگر تفسیر و تعبیری در نظر گرفت. به هر حال امکان دارد اشخاص داستان جانور باشند اما در عین حال خود داستان افسانه نباشد مانند این حکایت معروف از سعدی:

یکی روبه یی دید بی دست و پای

فرو ماند در لطف و صنع خدای

که چون زندگانی به سر می برد

بدین دست و پای از کجا می خورد

درین بود درویش شوریده رنگ

که شیری بیامد شغالی به چنگ

شغال نگون بخت را شیر خورد

بماند آنچه روباه از آن سیر خورد

در این حکایت روباه در نقش خودش است و شیر هم در نقش شیر و در عالم واقع

هم چنین حادثه ای کاملاً "امکان پذیر است لذا این داستان نمی تواند افسانه باشد گرچه متضمن پندی نیز هست. نمونه این گونه داستانهای غیر تمثیلی بسیار است از جمله:

به چشم خویش دیدم در گذرگاه

که زد بر جان موری مرغکی راه

هنوز از صید منقارش نپرداخت

که مرغ دیگری هم کار او ساخت

حتی بعضی داستانها که بزعم داستان نویس در آنها جانور به نوعی بیان مافی الضمیر می کند باز افسانه نیست مثل این حکایت سعدی:

شنیدم گوسفندی را بزرگگی

رهانید از دهان و چنگ گرگی

شبانگه کارد بر حلقش بمالید

روان گوسفند از وی بنالید

که از چنگال گرگم در ربودی

چو دیدم، عاقبت گرگم تو بودی

روان گوسفند می نالد اما گوسفند سخن نمی گوید و این یک تعبیر شاعرانه است ناشی

از همان آنی میسم دیرین و این داستان بیش از یک بعد ندارد و افسانه نیست برعکس این داستان کوتاه از کلیله و دمنه، افسانه است:

سگی بربل جویی استخوانی یافت چندانکه

در دهان گرفت عکس آن در آب بدید پنداشت

که دیگری است. به شره دهان باز کرد، تا آن

را نیز از روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود

باد داد.

این افسانه است زیرا گرچه در آن سخنی گفته نمی شود اما در عالم واقع هرگز سگی

با دیدن عکس سگی در آب برای گرفتن استخوان او حرص نمی زند که استخوان خود را نیز

از دست بدهد. و بعد دوم داستان یعنی باطن آن، انسانی است حریص که از فرط شrehو

آزمندی آنچه خود دارد نیز از دست می دهد.

در افسانه "بوزینگان و کرم شب تاب" دو بعد داستان کاملاً روشن است. به علاوه

اعمال و حرکات رمزی است و تفکر انسانی. افسانه چنین است:

"جماعتی از بوزینگان در کوهی بودند،

چون شاه سیارگان به افق مغربی خرامید... باد

شمال عنان گشاده و رکاب گران کرده بر بوزینگان

شیخون آورد، بیچارگان از سرما رنجور شدند،

پناهی می جستند، ناگاه کرم شب تابی دیدند

در طرفی افکنده، گمان بردند که آتش است،

هیزم بر آن نهادند و می دمیدند. برایشان

مرغی بود بر درخت، بانگ می کرد که: آن

آتش نیست ، البته بدو تفاوت نمی نمودند .
 در این میان مردی آنجا رسید ، مرغ را گفت :
 رنج مبر که به گفتار تو یار نباشند و تو رنجور
 گردی . . . مرغ سخن وی نشنود و از درخت
 فرو آمد تا بوزیگان را حدیث شبتاب بهتر
 معلوم کند ، بگرفتند و سرش جدا کردند " .

در این افسانه فکر آتش افروختن بوزیگان و تدبیر و سخن گفتن مرغ رمزی و تمثیلی
 است و انسانی .

اما اشخاص داستان و مکان بوزیگان و جای مرغ جنبه انسانی ندارد ، به طور کلی در
 افسانه حوادث و اعمال بعضی جنبه حیوانی دارد و بعضی انسانی است و به هر حال تفکر
 انسانی در افسانه حکومت می کند . ظاهر افسانه داستانی است خیالی و غیر واقعی که بعد
 اول آنست و اما در ورای این ظاهر ساده ، باطنی ارزنده وجود دارد که روح و پیام افسانه
 است .

گفتیم که بسیاری از افسانه ها رمزی (سمبولیک) هستند که گرچه اشخاص آنها حیوانات
 هستند اما چون ویژگیهای افسانه را ندارند و جانور در نقش خودش است و حوادث و اعمال
 گرچه با اغراقی توأم باشد ، باز حیوانی است و نمی تواند افسانه باشد مانند رمانهای
 سپیدندان و " آوای وحش " از جک لندن که شخص اصلی در یکی گرگ است و در دیگری
 سگ . همچنین داستانهای " سگ ولگرد " از هدایت و " انتری که لوطیش مرده بود " از صادق
 چوبک افسانه نیستند ، اما داستان " همراه " چوبک و " نون والقلم " آل احمد افسانه است ،

افسانه های امروز و دیروز

اکنون که دو بعدی بودن افسانه روشن شد تفاوت داستانهای قدیم و داستانهای امروز
 را مورد بحث قرار می دهیم و سپس ساختمان افسانه را ، داستانهای قدیم با داستانهای
 امروز تفاوت دارد و این تفاوت ناشی از پیدایش یک موقعیت خاص تاریخی است که با
 موقعیتهای دیگر فرق دارد . به عبارت دیگر پیدایش رنسانس در اروپا و مشروطیت در ایران
 باعث تفاوت در همه شئون از جمله داستان شد ، البته چون چگونگی داستان متناسب با
 موقعیتهای تاریخی خاص است نمی توان از داستان نویسی قدیم انتظار داشت که مانند
 داستان نویسی امروز بنویسد ، همچنین درست نمی نماید که داستانهای قدیم با معیارهای
 جدید داستان نویسی ارزیابی شود ، دکتر براهنی در " قصه نویسی " تفاوتهای داستانهای
 قدیم با داستانهای امروز اعم از افسانه و غیر آن را در چند چیز می داند :

نخست اینکه در داستانهای قدیم همه چیز کلی و مطلق است که ناشی از وضع خاص تاریخی قدیم است. علت این کلیت اینست که در دوران قدیم اگر تحول و تغییری پدید می‌آمد در سطوح بالای اجتماع بود و هیچ نوع تغییر اجتماعی و اتفاق بزرگی که مردم در آن نقش داشته باشند صورت نمی‌گرفت و مردم دخالتی در سرنوشت خود نداشتند و همه چیز را کذب و دو این تغییرناپذیری تاریخ‌باغت شده بود که هم در داستان مطلق تغییرناپذیر حکومت کند و هم در قهرمان داستان. در صورتی که بعد از رنسانس در اروپا و بعد از مشروطیت در ایران مطلق و کلی بودن کم‌کم اهمیت خود را از دست می‌دهد و فرد اعتبار پیدا می‌کند و تجربه شخصی تکیه‌گاه تکوین شخصیت فرد قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر گذشته خصوصی یک فرد در زندگی حال و آینده او دخالت می‌کند و مسیر آن را تعیین و ترسیم می‌کند و این فرد می‌تواند قهرمان یک قصه قرار بگیرد.

کلی بودن در داستانهای قدیم باعث می‌شد که شخص داستان دارای شخصیت و هویت مشخص و معلومی نباشد و تصنعی و قالبی باشد. به علاوه احساسات و عواطف، دردها و رنجهای او احساس و لمس نمی‌شد و به اصطلاح خودش نبود. شخص در داستان رشد نمی‌کرد و رکن اصلی داستان نبود و اصولاً "داستان درون نداشت و اساس آن به‌ویژه در افسانه القاء یک فکر قالبی و ثابت بود و اشخاص و حادثه تنها وسیله‌ای برای ابلاغ آن فکر قالبی بودند و وجودشان بیش ازین ارزشی نداشت. برای مثال افسانه "غوک و مار" در کلیله و دمنه را مورد بررسی قرار می‌دهیم. افسانه چنین است:

"غوکی در جوار ماری وطن داشت. هرگاه که بچه کردی مار بخوردی، و او با پنج پایکی (خرچنگی) دوستی داشت. به نزدیک او رفت و گفت: ای برادر کار مرا تدبیری اندیش که مرا خصم قوی و دشمن مستولی پیدا آمده است. نه با او مقاومت می‌توانم کردن و نه ازینجا تحویل، که موضع خوش و بقعت نزه است... پنج پایک گفت، با دشمن غالب توانا جز به مکردست نتوان یافت، و فلان جای یکی را سوست، یکی ماهی چند بگیر و بکش و پیش سوراخ را سو تا جایگاه مار می‌افکن، تا را سویگان یگان می‌خورد. چون به مار رسید ترا از جور او باز رهند. غوک بدین حیلت مار را هلاک کرد.

روزی چند بر آن بگذشت ، راسو را عادت باز خواست ، که خوکردگی بهتر از عاشقی است . بار دیگر هم به طلب ماهی بر آن سمت می رفت . ماهی نیافت ، غوک را با بچگان جمله بخورد .

در این افسانه هر گاه غوک بچه می کند مار می خورد . به همین سادگی و کلیت . دیگر اثری از جزئیات و توصیف اشخاص داستان نیست . مار چند بار بچه های غوک را می خورد اما گویی غوک همچون سنگی بی احساس است زیرا ادا " از رنج و درد او و احساسات و عواطفش اثری نمی بینیم . حال آنکه حتی اگر مار یک بچه او را می خورد یا می آزد می باید غم و رنج و اصولاً " حالات روحی پدر و مادر بچه غوکها و خود بچه غوکها بیان می شد و وجودشان با همه احساسات و عواطفشان توصیف می گشت . از طرفی غوک گرچه چند بار مار ، بچه هایش را می خورد اما ترک خانه نمی کند تا بار دیگر بچه هایش به چنان سرنوشت شومی مبتلا نشوند . دلیل آن هم صرفاً " این است که خانه اش در جایی خوش قرار دارد . وجود مار نیز کلی است . و فقط می آید و بچه های غوک را می خورد و دیگر نه از توصیف هیأت و شکل او خبری است و نه از بیان حالات روحیش و ستمگری و سببیتش اثری . خرجنگ هم وجودش قالبی و بی احساس است و نسبت به مصیبت دوستش همدردی نمی کند ؛ فقط می گوید باید به مکر دست زد و بلافاصله و بدون اندیشه راه حل آماده ای را که گویی در جیب دارد ارائه می دهد ، وجود راسو و به طور کلی تمام افسانه کلی و مطلق است و داستان قالبی و بیروح و در نتیجه خلاصه و فشرده .

در صورتیکه امروز در داستان و افسانه توصیف و بیان حالات روحی نقش اساسی دارد ، مثلاً در " قلعه حیوانات " نوشته جورج اورول یکی از اشخاص داستان چنین توصیف می شود ؛ " بنجامین سالخورده ترین و بدخلقت ترین حیوان مزرعه بود ، کم حرف می زد و اگر سخنی می گفت تلخ و پرکنایه بود ، مثلاً " می گفت ؛ خدا به من دم عطا کرده که مگسها را برانم ولی کاش نه دمی می داشتم و نه مگس آفریده شده بود . بین همه حیوانات مزرعه او تنها حیوانی بود که هیچوقت نمی خندید ، و اگر علت را می پرسیدند می گفت ؛ چیز خنده داری نمی بینم " .

گاهی در افسانه های قدیم به ویژه در شعر ، غم و رنج و یا شادی شخص داستان بیان

می‌شود. مثلاً " در داستان طوطی و بازرگان در مثنوی مولوی، طوطی محبوس در قفس به بازرگان می‌گوید که این پیام او را به طوطیان آزاد برساند و بگوید:

بر شما کرد او سلام و دادخواست

وز پی چاره ره ارشاد خواست

گفت می‌شاید که من در اشتیاق

جان دهم اینجا بمیرم در فراق

این روا باشد که من در بند سخت

که شما بر سبزه گاهی بر درخت

این چنین باشد وفای دوستان

من درین حبس و شما در گلستان

یاد آرید ای مهان زین مرغزار

یک صبحی در میان مرغزار

ناگفته نماند که حتی در روزگار ما بعضی افسانه‌سازان هنوز بر همان الگوی قدیم افسانه‌می‌سازند، یعنی اشخاص تصنعی و غیرطبیعی است اما اگر بخواهیم افسانه چون دیگر داستانهای این زمان درون داشته باشد باید اشخاص دارای شخصیت و هویت باشند و از نظر جسمی و روانی توصیف شوند و هم دارای احساس و عاطفه باشند و با رشد خود داستان را جلو ببرند.

تفاوت دیگر داستانهای امروز با داستانهای قدیم مسأله علیّت است. در داستانهای امروز علیت نقش اصلی دارد و خواننده در هر حادثه و عملی به آسانی می‌تواند جوابی برای سؤال خود بیابد که چرا چنین شد؟ اما در داستانهای قدیم بسیاری از کارها و امور بدون دلیل یا بدون دلیل کافی صورت می‌گیرد. مثلاً " در این افسانه از کلیله و دمنه:

"گویند که بطی در آب، روشنایی ستاره‌ئی

دید، پنداشت که ماهی است قصد می‌کرد تا

بگیرد و هیچ نمی‌یافت. چون بارها بیازمود و

حاصلی ندید فرو گذاشت. دیگر روز هرگاه که

ماهی بدیدی گمان بردی که همان روشنائی است

قصدی نپیوستی و ثمرت این تجربت آن بود که

همه روز گرسنه بماند.

بط در شب ستاره را ماهی می‌انگارد و گول می‌خورد اما دیگر چرا در روز که ستاره‌ای

نیست و بط ماهی را در آب مشاهده و لمس می‌کند گمان می‌برد که ماهی نیست و گرسنه

می ماند. به ویژه که وقتی گرسنگی زورآور شود موجود زنده تا رمق باقیست تلاش و تجربه می کند.

درافسانه بوزینگان و کرم شب تاب، نیز معلوم نیست چرا مرغ به راهنمایی بوزینگان می پردازد و درین کار اصرار می ورزد تا جایی که جان خود بر سر این کار می کند! البته در بسیاری از افسانه ها حوادث بر بنیاد علت و معلول قرار دارد مثلاً "در افسانه "مارافسای و مار" از مرزبان نامه؛ مارافسایی ماری می بیند تصمیم می گیرد که او را بگیرد و مجال گریختن را بر مار تنگ می کند مار چاره ای نمی بیند و اسارت خود را حتی می داند. فکری به خاطرش می رسد که خود را به مردگی بزند و چنین می کند. مارافسای نیک به تأمل درونگاه می کند و می پندارد که مرده است و افسوس می خورد، مارگمان می برد که از دست مارافسای رسته است، اما مارافسای بر آن می شود که حال که مار مرده است دست کم مهره مار را بیرون بیاورد و مار مرگ را در پی می بیند و دیگر خود را به مردگی زدن سود ندارد ناچار وقتی مارافسای می خواهد مهره مار را بیرون بیاورد جان می گیرد و او را می گرد و هلاک می کند.

در این افسانه روشن است که چرا بار اول مار خود را به مردگی می زند و بعد دست ازین حیلہ برمی دارد، حتی در بعضی افسانه ها حوادث نه تنها بر اساس علیت است بلکه واقعیت هم دارد مثلاً "درافسانه بومان و زاغان کليلة و دمنه، دشمنی زاغ و جغد واقعیتی است زیرا در عالم واقع این دو پرنده دشمن هم هستند. البته چون افسانه داستانی خیالی و رمزی است مسأله علیت را ازیک نظر نمی توان در آن مطرح ساخت. مثلاً "حرف زدن حیوانات و جمادات و تفکر و اعمال انسانی و اعمال غیرواقعی که به حیوانات نسبت داده می شود اگر به جنبه رمزی افسانه توجه نشود از نظر علیت مورد ایراد است اما علیت در افسانه شامل جنبه های رمزی نمی شود بلکه جنبه های غیررمزی آن باید بر اساس علیت باشد. تفاوت دیگر داستانهای قدیم با داستانهای امروز در زمان حادثه است. داستانهای قدیم اکثر زمان ندارند یعنی حادثه بی زمان و مطلق و کلی است و معلق و بی هویت، مثلاً "درافسانه "ماروغوک" حوادث بدون اینکه زمان آنها مشخص باشد اتفاق می افتد. همچنین در افسانه "بط و ستاره". البته بعضی از افسانه ها دارای زمان هستند مانند افسانه شمع و پروانه از سعدی که مطلع آن چنین است:

شی یاد دارم که چشمم نخفت

شنیدم که پروانه با شمع گفت

و یا افسانه عقاب ناصر خسرو به مطلع:

روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست

از بهر طمع بال و پر خویش بیاراست

تفاوت دیگر داستان امروز با داستان قدیم در مکان حادثه است. چون داستانهای قدیم کلی و مطلق هستند اغلب موقعیتشان در مکان مشخص نیست. مانند این افسانه از مولوی که گویا اصل آن از ازوپ یونانی است.

شخص خفت و خرس می‌راندش مگس

وز ستیز آمد مگس زو باز پس

خشمگین شد با مگس، خرس و برفت

برگرفت از کوه، سنگی سخت زفت

سنگ آورد و مگس را دید باز

بر رخ خفته گرفته جای ساز

برگرفت آن آسیا سنگ و بزد

بر مگس تا آن مگس واپس خزد

سنگ، روی خفته را خشخاش کرد

وین مثل بر جمله عالم فاش کرد

مهر ابله مهر خرس آمد یقین

کین او مهرست و مهر اوست کین

در افسانه پروانه و بلبل از سلمان ساوجی زمان و مکان هر دو ذکر شده:

شبی وقت گل بودم اندر چمن

گل و شمع بودند شب یار من

شنیدم که پروانه با بلبلی

که می‌کرد از عشق گل غلغلی

همی‌گفت: کاین جور و فریاد چیست؟

ز بیداد معشوق این داد چیست؟

ز من عاشقی باید آموختن

که هرگز نمی‌نالیم از سوختن

چو بلبل شنید این، بنالید زار

که من تیره‌روزم تو یی بختیار

ترا بخت یار است و دولت رهی

که در پای معشوق جان می‌دهی

به روز من و حال من کس مباد

که یارم رود پیش چشم به باد

باید دانست که در افسانه‌های قدیم اگر مکان هم ذکر شده باشد باز توصیف دقیقی از مکان نیست در صورتی که در افسانه‌های امروز مکان دقیق توصیف می‌گردد. مثلاً "مکان در افسانه" ماهی سیاه کوچولو "چنین توصیف شده: یک ماهی سیاه کوچولو بود که با مادرش در جویباری زندگی می‌کرد. این جویبار از دیواره‌های سنگی کوه بیرون می‌زد و تهره روان می‌شد.

خانه ماهی کوچولو و مادرش پشت سنگ سیاهی بود، زیر سقفی از خزه. شهادوتایی زیر خزه‌ها می‌خوابیدند...

مسأله زبان نیز در داستان اهمیت زیادی دارد زیرا:

هر شخص به علت تجربه‌های شخصی و حوادث خانوادگی و اجتماعی و محیطی دارای زبانی ویژه خود است، لذا اشخاص داستان نیز اگر بخواهیم طبیعی و منطقی باشند باید به زبان خود سخن بگویند. یک معلم، یک روحانی، یک بازاری، یک راننده، یک روستایی و یک شهری زبانشان با هم تفاوت‌هایی دارد و اگر نویسنده به جای هر یک از این افراد حرف بزند آن وقت داستانش تصنعی و غیر منطقی جلوه می‌کند، چنانکه داستانهای گذشته چنین بود و به گفته محقق در گذشته زبان حکایت براساس نحوه زندگی و بینش تک اشخاصی که در حکایت وجود داشتند مشخص نمی‌شد. پادشاه و گدا، امیر و غلام، عاشق و معشوق و شیر و گاو با زبانی حرف می‌زدند که زبان خود آنها و با تیپ‌هایی که به طور استعاری، آنها نمایندگیشان را به عهده داشتند، نبود، بلکه زبان مشخص و معین خود نویسنده بود که بر تک اشخاص بدون در نظر گرفتن طبقه، روحیه، سرشت و موقعیت آنها تحمیل می‌شد.

در کلیله و دمنه شیر که پادشاه وحوش است با همان زبان سخن می‌گوید که خرگوش مقاصد خود را بیان می‌کند. البته می‌دانیم که سخن گفتن شیر و خرگوش و دیگر اشخاص افسانه جنبه رمزی دارد ولی به هر حال شیر نماینده پادشاه است و خرگوش مظهر یک خدمتکار، و روشن است که زبانشان باید با هم متفاوت باشد.

تفاوت‌های زبان از جهات مختلف است، تفاوت از جهت طبقاتی است یا ناشی از اختلاف مکانی یا ناشی از رابطه گوینده و شنونده و یا روحیه شخص داستان.

در بعضی افسانه‌ها زبان شخص داستان مناسب است و مقتضای حال. مثلاً "در افسانه کبکنجیر و خرگوش و گربه" روزه‌دار در کلیله و دمنه که برای حل اختلاف خود داوری پیش گربه روزه‌دار می‌برد گربه مزور و متظاهر ابتدا با سخنان فریبنده خود که مقتضای حال

است نظر آن دو را به خود مطمئن‌تر می‌سازد. گربه در جواب آن دو می‌گوید: "پیری‌درمن اثر کرده است و حواس خلل‌شایع پذیرفته و گردش چرخ و حوادث دهر را این پیشه است که جوان را پیر می‌گرداند و پیر را ناچیز می‌کند. نزدیک‌تر آید و سخن بلندتر گوئید" و آنقدر در مضار دنیا و اهمیت آخرت سخن می‌گوید و آنها را به حق دعوت می‌کند که به‌او کاملاً "مطمئن می‌شوند و انس می‌گیرند و سپس گربه با خیال راحت هر دو را به یک حمله می‌گیرد و می‌کشد،

در این افسانه ناصر خسرو زبان عقاب و رجزخوانی او، عجب و غرورش را به خوبی می‌رساند و کاملاً "مقتضای حال است؛

روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست

از بهر طمع بال و پر خویش بیاراست

بر راستی بال نظر کرد و چنین گفت

امروز همه ملک جهان زیر پر ماست

گر اوج بگیرم، بروم از نظر شید

می‌بینم اگر ذره‌ای اندر تک دریاست

گر بر سر خاشاک یکی پشه بجنبید

جنبیدن آن پشه عیان در نظر ماست

نویسندگان خوب زبان داستان را به دقت رعایت می‌کنند مثلاً "در افسانه‌های سیاه

کوچولو قورباغه مادر که از دست ماهی سیاه عصبانی است در جواب ماهی سیاه که از حال او جويا می‌شود به مقتضای حال جواب می‌دهد و با عصبانیت می‌گوید:

من اینجا، فرمایش؟

ماهی گفت سلام، خانم بزرگ.

قورباغه بدون اینکه جواب سلام را بدهد، می‌گوید:

حالا چه وقت خودنمایی است، موجود بی‌اصل و نسب، بچه‌گیر آورده‌ای و داری

حرف‌های گنده‌گنده می‌زنی. من دیگر آنقدرها عمر کرده‌ام که بفهمم دنیا همین برکه‌ست.

در افسانه "دو همراه" زبان داستان چوبک فارسی رسمی است اما زبان دو گرگ

محاوره‌ای و در ضمن متناسب با شخصیت آنها.

به هر حال مسأله زبان در افسانه اهمیت زیادی دارد به ویژه که بسیاری از افسانه‌ها

جز شخص یا اشخاص داستان و گفتگو چیزی نیست و باید زبان این گفتگوها متناسب با

اشخاص داستان یعنی زبان واقعی خود آنها باشد.

در شکل‌های نمایشی افسانه مثلاً "در نمایش معروف "شهر قصه" نوشته بیژن مفید

حتی‌لحن و آهنگ صدای اشخاص قصه خیلی اهمیت دارد مثلاً "لحن یک رمال خاص خودش است .

نکته دیگر مسأله داستانهای ضمنی و نتیجه‌های فرعی است . گفتیم صحیح نیست که داستانهای قدیم را با ضوابط داستان‌نویسی امروز ارزیابی کنیم به ویژه اینکه داستانهای شرقی را نباید با محک معیارهای غربی بسنجیم . زیرا هنر گذشته هر ملتی را باید با ملاکهای خود آنها بررسی کرد مثلاً " در داستانهای امروز آوردن داستانهای ضمنی و تودر تو پسندیده نیست در صورتی که بعضی از داستانهای ایرانی و هندی تودرتو است مانند افسانه‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه و مثنوی مولوی . آیا باید گفت که چون این افسانه‌ها با معیارهای غربیان مطابقت ندارد بی‌اعتبار است ؟ این قضاوت صحیح نیست زیرا این نوع داستان‌نویسی در مشرق رایج بوده و مورد پسند .

در شرق برخلاف غرب که از زمان ارسطو تاکنون وحدت عمل اعتبار داشته است و دارد ، مسأله وحدت عمل مطرح نبوده است و شرقیان داستانهای خود را با ملاک‌های غربیان نساخته‌اند .

ناگفته نماند که هنرهای نمایشی در ایران مورد توجه نبوده و معمولاً " داستان در خدمت مضمون و پیام بوده است . البته افسانه‌نویس امروز دیگر نباید افسانه‌های ضمنی را در افسانه بگنجانند زیرا آن شیوه مربوط به روزگار گذشته است و اکنون معیارها فرق کرده و جنبه جهانی دارد .

نکته دیگر اینست که در افسانه از دیرباز اغلب نتیجه آن در پایان یا آغاز می‌آمده و این برخلاف اصول داستان‌نویسی امروز است زیرا در داستانهای امروز نتیجه یا به عبارت دیگر پیام و حرف داستان باید در درون داستان باشد و از خود داستان برآید و درست نیست که نویسنده در پایان افسانه وصله‌ای به نام نتیجه بر آن بیفزاید و شروع به موعظه کند . اما این روش در قدیم چه در شرق و چه در غرب معمول بوده و حتی گاه بعضی افسانه‌نویسان امروز که بر الگوی کار گذشتگان افسانه می‌سازند ، نتیجه‌ای در پایان افسانه می‌آورند . مثلاً "حمیز تر بر" در افسانه‌های چین کرده است ، صادق چوبک نیز در افسانه "دو همراه" که بر الگوی کار گذشتگان هم نیست نتیجه را در پایان ذکر کرده که البته این دیگر صحیح نمی‌نماید زیرا با معیارهای امروز ، افزودن نتیجه افسانه در پایان آن به هنرنویسنده لطمه می‌زند .

مسأله دیگر که معمولاً ناشی از داستانهای تودرتو است ، اینست که در هر داستان باید یک حرف و پیام بیشتر نباشد در صورتی که در افسانه‌های شیوه کهن به ویژه در داستانهای تودرتو نویسنده ممکنست به مناسبت نتیجه‌های ضمنی و فرعی بگیرد مثلاً "مولوی

معمولا" از هر داستان چند نتیجه می‌گیرد و آنقدر به این نتایج و داستانهای ضمنی می‌پردازد که اغلب داستان اصلی فراموش می‌شود.

ایرج میرزا نیز از افسانه شیر و موش که داستان تودرتو هم نیست پنج نتیجه می‌گیرد. افسانه او با این بیت شروع می‌شود:

بود شیروی به پیشه‌ای خفته

موشکی کرد خوابش آشفته

شیر به خاطر این بی‌ادبی قصد هلاک موش می‌کند. موش پوزش می‌طلبد. شیر او را می‌بخشد. چند روز بعد که شیر به دام صیاد می‌افتد موش تلافی می‌کند و شیر را از دام رهایی می‌دهد. ایرج میرزا در پایان چنین می‌افزاید:

اولا" گر نه‌ای قوی بازو

با قوی‌ترز خود ستیزه مجو

ثانیا" عفو از خطا خوبست

از بزرگان گذشت مطلوبست

ثالثا" با سپاس باید بود

قدر نیکی شناس باید بود

رابعا" هر که نیک کرد یا بد کرد

بد به خود کرد و نیک با خود کرد

خامسا" خلق را حقیر مگیر

که گهی سودها بری ز حقیر

می‌بینیم که نه تنها نتیجه داستان بازگو می‌شود بلکه پنج پیام دارد و حال آنکه می‌باید فقط یک پیام داشته باشد و آن هم از خود قصه برداشت شود. به هر حال افسانه‌نویس امروز، نباید افسانه‌اش بیش از یک پیام داشته باشد.

اینها بود تفاوت‌هایی که افسانه‌های قدیم با افسانه‌های امروز دارد و امروز اگر کسی بخواهد افسانه بنویسد باید بر اساس معیارهای جدید داستان‌نویسی بنویسد تا افسانه‌اش کلی و بی‌روح و قالبی و تصنعی نباشد بلکه با روح دادن به اشخاص افسانه و حفظ علیت در حادثه و ذکر مکان و زمان داستان و طبیعی بودن زبان اشخاص افسانه و ابلاغ پیام غیر مستقیم بتواند ارزش هنری افسانه‌اش را اعتلا بخشد.

اشخاص و جدال در افسانه

افسانه مانند هر داستان دیگر شامل چند قسمت است: اشخاص داستان، جدال و

کشمکش، حادثه و فکر و نتیجه. و اما در مورد اشخاص داستان، می‌گویند عامل شخصیت محوریست که تمام داستان بر مدار آن می‌چرخد به عبارت دیگر قصه چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان نیست و آیا می‌توان قصه‌ای پیدا کرد که در آن از شخصیتی واقعی، مستعار و یا تمثیلی خبری نباشد؟ آندره ژید در این مورد می‌گوید: هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت. شخصیت‌ها در افسانه اهمیت زیادی دارند چنانکه بسیاری از افسانه‌ها جز شخص یا اشخاص افسانه و یک گفتگو چیزی دیگر نیست مانند افسانه کرم شبتاب. سعدی درین افسانه برای ابلاغ این فکر که هر چیزی در حد خود دارای اعتبار و ارزش است، دوشخصیت را در برابر هم قرار می‌دهد: یکی کرم شبتاب که نورش در نهایت حقیری است و دیگر خورشید که چشمه نور است:

مگر دیده باشی که در باغ و راغ

بتابد به شب کرمی شب چراغ

یکی گفتش ای کرمک شب‌فروز

چه بودت که بیرون نیایی به روز؟

ببین کاتشین کرمک خاک‌زاد

جواب از سر روشنایی چه داد

که من، روز و شب جز به صحرانیم

ولی پیش خورشید پیدا نیم

یا این افسانه کوتاه دیگر که در آن مسأله جبر را می‌خواهد ابلاغ کند. برای این منظور سعدی دو شخص مناسب انتخاب می‌کند یکی بچه شتر کم تجربه که فقط ظاهر قضایا را می‌بیند و می‌خواهد همه چیز بر وفق مراد او باشد و دیگر مادر او که سرد و گرم روزگار را چشیده و می‌داند که مسأله اجبار در میان است و چاره‌ای جز تسلیم نیست:

شتر بچه با مادر خویش گفت

بسم رفتن، آخر زمانی بخفت

بگفت: اربدستی منستی مهار

ندیدی کسم یک زمان زیر بار

خدا کشتی آنجا که خواهد برد

و گرنا خدا جامه بر تن درد

نکته دیگر در مورد شخصیت‌های افسانه دوبعدی بودن آنهاست زیرا هر یک از اشخاص افسانه شخصیت مضاعف دارند. در حقیقت افسانه شخصیت‌های فرضی و خیالی را نشان می‌دهد که در وراء آنها شخصیت‌های واقعی هستند. شخصیت‌های واقعی گویی در

پوست شخصیت‌های فرعی رفته و نقاب آنها را به چهره زده‌اند.

میان اشخاص فرضی و اشخاص واقعی باید تطابق و تناسب برقرار باشد. به علاوه شخصیت‌های خیالی باید تا آنجا که ممکنست طوری وصف شوند که از خلال آنها بتوان شخصیت‌های واقعی را احس کرد. اگر شخصیت‌های خیالی شخصیت‌های واقعی را زیاد نشان بدهند افسانه بیش از حد آشکار و واضح می‌شود و دیگر تناسب و موازنه‌ای با شخصیت‌های حیوانات نخواهد داشت.

از طرفی اگر صفات و سرشته‌های حیوانات نیز خیلی زیاد وصف شود، شخصیت‌های واقعی که قرار بوده توصیف شوند فراموش می‌گردند. به طور کلی همیشه شخصیت‌های خیالی باید آنقدر توصیف شوند که خواننده اشخاص خیالی را در افسانه ببیند و در عین حال اشخاص واقعی را از یاد نبرد، در غیر این صورت افسانه جنبه تمثیلی و استعاری و در نتیجه ارزش هنری خود را از دست می‌دهد.

در بسیاری از افسانه‌ها موازنه میان شخصیت‌های استعاری و واقعی وجود دارد. اما گاه نویسندگان یا شاعر به علت فضل‌فروشی یا به دلیل مذهبی آنقدر جنبه انسانی شخصیت واقعی را زیاد می‌کند که گویی نویسنده یا شاعر مضاعف بودن شخصیت‌های افسانه را از یاد می‌برد. مثلاً "در بعضی افسانه‌های کلیله و دمنه می‌بینیم که حیوان، شعر فارسی و عربی می‌داند و به آیه و حدیث و ضرب‌المثل استناد می‌کند. در افسانه بومان و زاغان چنین آمده است:

ملک زاغان آن زاغ را بدید و پرسید ماوراء ک یا عصام؟
گفت:

أَبْشَرُ بَمَا تَهْوَى فَجَدَّكَ طَائِعٌ وَالذَّهْرُ مَنْقَادٌ لِمَرْكَ خَاضِعٌ
شاد شو، ای منزه‌م، که درمدمدتو حمله‌ء تا ییدور کضت ظفر آید

افسانه‌های "مرزبان‌نامه" ازین نظر بیش از کلیله و دمنه اشکال دارند.

البته این عیب در افسانه‌های منظوم کمتر دیده می‌شود، اما در اینها نیز وجود دارد، مثلاً "در "افسانه صیاد و مرغ" از مثنوی مولوی، مرغ نصیحت می‌کند و از دین احمد (ص) و نماز و امر به معروف و غیره سخن می‌گوید و از رهبانیت بر حذر می‌دارد. خلاصه این افسانه چنین است:

رفت مرغی در میان مرغزار

بود آنجا دام از بهر شکار

دانه چندی نهاده بر زمین

وان صیاد آنجا نشسته در کمین

خویشتن پیچیده در برگ و گیاه
 تا در افتد صید بیچاره ز راه
 مرغک آمد سوی او از ناشناخت
 پس طوافی کرد و پیش مرد تاخت
 گفت او را کیستی تو سبزه‌پوش؟
 در بیابان در میان این وحوش
 گفت مرد زاهدم من منقطع
 با گیاهی گشتم اینجا مقتنع
 زهد و تقوا را گزیدم دین و کیش
 زانکه می‌دیدم اجل را پیش خویش
 مرغ‌گفتش‌خواجه، در خلوت‌م‌مایست
 دین احمد را ترهب نیک نیست
 از ترهب نهی کردست آن رسول
 بدعتی چون در گرفت‌ی‌ای فضول
 جمعه شرط است و جماعت در نماز
 امر معروف و زمنکر احتراز
 همین‌طور نصیحت و گفت و شنود ادامه می‌یابد. تا مرغ چشمش به گندم‌های درون
 دام می‌افتد؛
 بعد از آن گفتش که گندم آن کیست
 گفت امانت از یتیم‌بی‌وصی است
 گفت من مضطرم و مجروح حال
 هست مردار این زمان بر من حلال
 مرغ بس در خود فرو رفت آن زمان
 تـوسـنش سر بسته از جذب عنان
 چون بخورد آن گندم، اندرفخ بماند
 چند او یاسین والانعـام خواند
 باید دانست که مولوی در بند افسانه‌سازی و رعایت اصول آن نبوده چه افسانه‌برای
 او قالبی است جهت بیان اندیشه‌های بلندش و بس.
 به هر حال برعکس گاه افسانه‌ساز آنقدر به جنبه تمثیلی شخصیت می‌پردازد که وجود
 شخصیت واقعی آن فراموش می‌شود و افسانه به صورت یک واقعیت در می‌آید، مانند داستان

بره و احسان از سعدی:

بره بر یکی پیشم آمد جوان
به تک در پیش گوسفندی دوان
بدو گفتم این ریسمان است و بند
که می‌آرد اندر پیت گوسفند
سبک طوق و زنجیر ازو باز کرد
چپ و راست پوئیدن آغاز کرد
هنوز از پیش تازیان می‌دوید
که جو خورده بود از کف مرد و خوید
چو باز آمد از عیش و شادی بجای
مرا دید و گفت ای خداوند رای
نه این ریسمان می‌برد با منش
که احسان کمندیست برگردنش

نکته دیگر اینکه افسانه‌نویس شخصیتها را باید از میان تیپهای مختلف و متناسب با موضوع افسانه انتخاب کند تا اثری هنری باشد و قبول عام بیابد. اشخاص افسانه یعنی جانوران و گیاهان و جمادات هر یک مظهر یک یا چند صفت هستند. این مفهوم استعاری گاه واقعیتری را در بر دارد و گاه زاده تصور انسان است. یعنی انسان از طرز زندگی یا شکل ظاهری یا دیگر ویژگیهای موجودات آنچه را برجسته‌تر است می‌گیرد و با ذوق و خیال خود آنها را تعبیر می‌کند و سمبول موجودات قرار می‌دهد. سمبول بودن در عرف مردم و هم در ادبیات و افسانه‌ها وجود دارد.

بسیاری از این مفاهیم استعاری حیوانات و گیاهان و اشیاء، ساخته فکر انسان است و واقعیت ندارد مثلاً "جغد از مفیدترین پرندگان است، موش و خرگوش و مار را شکار می‌کند و با در نظر گرفتن زیانهایی که این جانوران به انسان و مزارع وارد می‌کنند می‌توان به ارزش و فایده این پرنده پی برد. اما مردم این پرنده بی‌آزار مفید را بدیمن می‌دانند و صدایش را ناخوش می‌دارند و به فال بد می‌گیرند، برعکس شیر را مظهر قدرت، بیایکی می‌دانند که شکار می‌کند و حیوانات دیگر از مانده غذای او می‌خورند در صورتی که با تحقیقاتی که شده مسلم گشته است که شیر جانور پست تنبل، و حتی گاه مردار خوار.

از طرفی بعضی مفاهیم رمزی تقریباً "جنبه" عمومی دارد و اکثر ملتها و اقوام در آن مفاهیم هم عقیده هستند مثل زیرکی روباه و بیفکری طوطی یا شوم بودن جغد، یا قدرت و سروری شیر و عقاب، بعضی از مفاهیم رمزی جنبه عمومی ندارند مثلاً "خرگوش که نزد

ایرانیان مظهر بیفکری است و نزد بعضی از ملت‌ها مفهوم ضعف را دارد یا کلاغ که برای بعضی مظهر شومی و نزد بعضی دیگر نشانهء خوش‌یمنی است .
 افسانه‌نویس ماهر ، کسی است که در انتخاب جانوران به مفهوم رمزی آنها توجه کند ، مثلاً " طوطی که مظهر بیفکری است و باید نقش یک آدم نادان را داشته‌باشد اگر در نقش یک انسان متفکر ظاهر شود غیرطبیعی و ناپسند خواهد بود .
 در افسانهء " بقال و طوطی " مولوی ، طوطی مظهر بیفکری است و خوب انتخاب شده است :

بود بقالی و او را طوطی‌یی
 خوش نوائی سبزگویا طوطی‌یی
 جست از سوی دکان سویی‌گریخت
 شیشه‌های روغن گل را بریخت
 از سوی خانه بیامد خواجه‌اش
 بر دکان بنشست فارغ خواجه‌وش
 دید پر روغن دکان و جامه چرب
 بر سرش زد گشت طوطی کل ز ضرب
 روزک چندی سخن کوتاه کرد
 مرد بقال از ندامت آه کرد
 ریش بر می‌کند و می‌گفت ای دروغ
 کافتاب نعمتم شد زیر میغ
 دست من بشکسته بودی آن زمان
 چو زدم من بر سر آن خوش‌زبان
 بعد سه روز و سه شب حیران‌وزار
 بر دکان بنشسته بد نومیدوار
 می‌نمود آن مرغ را هرگون شکفت
 تا که باشد اندر آید او بگفت
 جولقی بی ، سر برهنه میگذشت
 با سرب‌بی‌مو چوپشت طاس و طشت
 طوطی اندر گفت آمد در زمان
 بانگ بر درویش زد که هی فلان
 از چهای کل با کلان آمیختی
 تو مگر از شیشه روغن ریختی

از قیاسش خنده آمد خلق را
کو چو خود پنداشت صاحب دلق را

* * *

در کتاب ماهی سیاه کوچولو نیز انتخاب اشخاص داستان بسیار خوب است مثلاً "مارمولک مظهر زرنگی است و حلزون که پیچ پیچی است سمبل تفکر و توداری و مرموزی و مرغ سقا و ماهیخوار مظهر شقاوت و ستمگری.

در بعضی افسانه‌ها شخصیت‌ها خوب انتخاب نشده‌اند، مثلاً "خر"، که معمولاً "مظهر حماقت و نادانی است"، در افسانه شغال خرسوار از مرزبان‌نامه شغال را فریب می‌دهد و از پندنامه پدر، دم می‌زند و براو می‌خواند.

همین حیوان در افسانه‌ای از سعدی در نقش رمزی خود ظاهر می‌شود یعنی حماقت می‌کند و اصولاً "سعدی در انتخاب شخصیت‌های حکایاتش بسیار با ذوق است. در افسانه سعدی، خری از دست صاحبش فرار می‌کند و گمان می‌برد که از رنج و محنت آسوده شده اما نمی‌داند که وقت گرسنگی چاره‌ای جز رفتن به سراغ صاحبش ندارد.

سعدی افسانه را چنین منظوم ساخته:

خری از روستایی پی بگریخت

جل بیفکند و پاردم بگسیخت

در بیابان چو گورخر می‌تاخت

بانگ می‌کرد و جفته می‌انداخت

که به جان آمده ز محنت و بند

دام و بیطار و بارو پشماگند

شاد مانا و خرما که منم

که ازین پس به کام خویشتم

روستایی، چو خر برفت از دست

گفت: ای نابکار صبرم هست

پس نخواهی بوقت جو گفتن

که خری بد ز پایگه رفتن

در کلیله و دمنه اشخاص معمولاً "خوب انتخاب شده اما در مواردی چنین نیست، مثلاً "خرگوش که مظهر بیفکریست، و خواب خرگوشی مثلی معروف، در افسانه "ملک پیلان و خرگوش، مظهر زیرکی است و چاره‌اندیشی می‌کند و با تدبیر، پیلان عظیم‌الجثه را از

سرزمین خود می‌راند .

نکته دیگری که در افسانه‌نویسی اهمیت دارد مسأله جدال است . جدال روبرو شدن دو نیرو و جبهه گرفتن آنها در برابر یکدیگر است . جدال ، سنگربندی دو متخاصم و دو نیروی مخالف است . حادثه با جدال پیش می‌آید و منازعه را به اوج می‌رساند . جدال از آنجا شروع می‌شود که یک شخصیت برای رسیدن به مقصود دست به کار می‌شود و شخص مخالف جلو اقدامات او را می‌گیرد و مبارزه و کشمکش شروع می‌شود .

در افسانه‌های امروز جدال از عوامل حتمی افسانه است اما در افسانه‌های قدیم بسیاری جدال ندارند یا جدال در آنها ضعیف است ، مانند افسانه‌های یک شخصیتی یا در حکم یک شخصیتی . از جمله افسانه روباه و طبل از کلیله و دمنه یا این افسانهٔ سعدی :

یکی قطره باران ز ابری چکید

خجل شد چو پهنای دریا بدید

که جایی که دریاست من کیستم

گر او هست حقا که من نیستم

چو خود را به چشم حقارت بدید

صدف در کنارش به جان پرورید

سپهرش به جایی رسانید کار

که شد نامور لؤلؤ شاه‌سوار

بعضی افسانه‌ها گرچه بیش از یک شخصیت بارز هم دارد باز در آنها درگیری و جدالی نیست مانند این افسانهٔ دیگر سعدی :

گلی خوشبوی در حمام ، روزی

رسید از دست محبوبی به دستم

بدو گفتم که مشکی یا عبیری

که از بوی دلاویز تو مستم

بگفتا من گلی ناچیز بودم

و لیکن مدتی با گل نشستم

کمال همنشین در من اثر کرد

و گر نه من همان خاکم که هستم

در بعضی افسانه‌ها ، جدال خیلی ساده و ضعیف است مانند این افسانه جامی که جدال ساده‌ای میان مادر و بچه است :

گفت با روباه بچه مادرش
 چون به باغ میوه آمد رهبرش
 میوه چندان خور که بتوانی به تک
 رستگاری یافتن ز آسیب سگ
 گفت: ای مادر، چوبینم میوه را
 کی توانم کار بست این شیوه را؟
 حرص میوه پرده پوشم شود
 وز گزند سگ فراموشم شود

در بسیاری از افسانه‌ها جدال و درگیری قوی است مانند افسانه شیر و گاو در کلیله و دمنه و افسانه شیر و فیل در مرزبان‌نامه همچنین افسانه مزرعه حیوانات و ماهی سیاه کوچولو و افسانه درخت آسوریک، و افسانه دو همراه نوشته صادق چوبک.

علل جدال و درگیری در افسانه گوناگون است مانند مبارزه با ستمگران و متجاوزان، آموزش آئین زندگی و اخلاق نیک از قبیل برتری تدبیر و دوراندیشی، کار و تلاش، فروتنی، قناعت، راستگویی و غیره و زیان حيله‌گری، تنبلی و بی‌فکری و غرور و دروغ و جز اینها. در بعضی افسانه‌ها مسائل فلسفی و زندگی به زبانی ساده مطرح شده مانند مسأله جبر و اختیار، وحدت وجود، عشق و غیره. بعضی دیگر از افسانه‌ها انتقادیست. انتقاد از معایب و فسادهای جامعه، از سنت‌ها و رسمهای غلط و جز اینها. به هر حال جدالهای افسانه به خاطر مفاهیم گوناگونی صورت می‌گیرد.

اما شخصیت‌های افسانه، که باهم جدال می‌کنند و در دو قطب مخالف قرار دارند زیاد هستند مانند جدال شیر و فیل، زنبور و مور، موش و گربه، موش و شیر، زاغ و جغد، چنار و کدو، چشمه و سنگ، زاغ و طوطی و غیره.

در بسیاری از افسانه‌ها شخصیت‌ها همزور هستند یا قدرت آنها معلوم نیست و لذا نمی‌توان پیش‌بینی کرد که در پایان داستان کدام شخصیت پیروز می‌شود به همین دلیل درین نوع افسانه‌ها جدال جالب‌تر است مانند افسانه شیر و فیل یا زاغ و جغد و غیره.

در بعضی دیگر از افسانه‌ها یکی از شخصیت‌ها ضعیف است و دیگری قوی که از آغاز معلوم است کدامیک از آنها شکست خواهند خورد مانند افسانه چنار و کدو از ناصرخسرو که پیداست چنار پیروز می‌شود به این صورت:

نشیده‌ای که زیر چناری کدوبنی

بر رست و بر دودید براو بر به روز بیست

پرسید از آن چنار که تو چند روزه‌ای
 گفتا چنار ، سال ، مرا بیشتر سی است
 خندید پرسید و که من از توبه بیست روز
 برتر شدم بگوی که این کاهلی ز چیست
 او را چنار گفت : که امروز ، ای کدو
 با تو هنوز نه هنگام داوری است
 فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
 آنکه شود پدید که نامرد و مرد کیست

در بعضی دیگر از افسانه‌ها گرچه یکی از دو قطب ضعیف و دیگری قویست اما این ضعف ، جسمی است و در عوض با برتری تفکر و عقل همراه است و به نیروی آن بر حریف غلبه می‌کند مانند افسانهء ملک پیلان و خرگوش یا افسانه پیل و چکاو از کلیله و دمنه . گاهی افراد قطب ضعیف با همکاری ، قطب قوی را از میان می‌برند مانند یکی از افسانه‌های چینی که در آن پشه‌ها متحد می‌شوند و فیل را شکست می‌دهند . منشاء جدال نیز در افسانه‌ها متفاوت است : بعضی منشاء واقعی دارند مانند درگیری جفدها با زاغها ، یا موش و گربه یا سگ و گربه که در طبیعت همیشه میان آنها دشمنی و جدال هست .

گاه درگیری واقعیت ندارد گرچه واقعی‌نماست و مردم به آن اعتقاد دارند مانند افسانه پروانه و شمع که در آن پروانه عاشق است و شمع معشوق عاشق‌سوز . حال آنکه پروانه مانند دیگر موجودات زنده عاشق مادهء خود است و اگر خود را به شمع و نور می‌رساند و می‌سوزد نه برای این است که خود را در پای معشوق فدا کند و نابود شود بلکه به خاطر اینست که حشرات در شب به طرف نور جلب می‌شوند و این ناشی از خصوصیتی است زیستی ، همچنانکه بعضی از جانداران برعکس از نور خورشید گریزانند و شب به فعالیت می‌پردازند مانند خفاش و جغد .

ازین گونه جدالهای تصویری ، عشق بلبل است به گل ، در صورتی که بلبل عاشق گل نیست بلکه عاشق بلبل ماده است و نغمه‌سراییش برای اوست نه برای گل . از طرفی بسیاری از جدالها میان دو قطبی است که تقابل آنها فقط زائیدهء تصور افسانه‌ساز است مانند افسانه بلبل و مور ، یا افسانه مرغابیها و سنگ‌پشت ، یا افسانهء بز و نخل .

این افسانهء کوتاه از کتاب تذکره الاولیاء جدالی است مناظره‌ای و تصویری ، میان آب

و روغن :

آب و روغن در قندیل با یکدیگر مفاخره
می‌کردند .

آب گفت : من از تو عزیزتر و فاضلترم و
حیات تو و همه چیز به من است ، چرا تو بر
سر من نشینی ؟

روغن گفت : برای آنکه من رنجهای بسیار
دیده‌ام ، از کشتن و درودن و کوفتن و فشردن
که تو ندیده‌ای و با این همه در نفس خود
می‌سوزم و مردمان را روشنائی می‌دهم و تو بر
مراد خود روی و اگر چیزی در بر تواند ازند
فریاد و آشوب کنی . بدین سبب بالای تو
ایستاده‌ام .

یا جدال پرده و پرچم از سعدی :

این حکایت شنو که در بغداد

رایت و پرده را خلاف افتاد

رایت از گرد راه و رنج رکاب

گفت با پرده از طریق عتاب

من و تو هر دو خواجه تاشانیم

بندهء بارگاه سلطانیسم

من ز خدمت دمی نیاسودم

گاه و بیگاه در سفر بودم

تو نه رنج آزموده‌ای ، نه حصار

نه بیابان و باد و گرد و غبار

قدم من به سعی ، پیشتر است

پس چرا عزّت تو بیشتر است ؟

تو بر بندگان مهرورئی

با غلامان یاسمن بوئی

من فتاده به دست شاگردان

بسفر پاییند و سرگردان

گفت من سر بر آستان دارم
 نه چو تو سر بر آسمان دارم
 هر که بیهوده گردن افرازد
 خویشتن را به گردن اندازد
 بهر حال شخصیت‌ها و جدال در افسانه به ویژه افسانه‌های امروز نقش اساسی دارند
 و بر افسانه‌نویس است که شخصیت‌ها را به دقت انتخاب کند و عامل جدال میان آنها ماهرانه
 باشد.

حادثه و ماجرا در افسانه

در گفتار قبل اشخاص افسانه و جدال میان آنها را مورد بررسی قرار دادیم. اکنون
 از حادثه و ماجرا در افسانه بحث می‌کنیم.
 در بسیاری از انواع داستان، حادثه، استخوانبندی داستان است و بدون آن قصه‌ای
 وجود ندارد. در داستان میان شخصیت‌ها درگیری ایجاد می‌شود و جدال بالا می‌گیرد و
 حادثه یا حوادثی پی هم، اتفاق می‌افتد و داستان پیش می‌رود و قوس صعودی را طی می‌کند
 و هیجان رفته‌رفته بیشتر می‌شود تا حادثه داستان به اوج خود می‌رسد و واقعه اصلی رخ
 می‌دهد. سپس هیجان تمام می‌شود و برگردان داستان پیش می‌آید.
 و اما افسانه، از نظر حادثه بر دو نوع است؛ حادثه‌دار و بی‌حادثه. افسانه‌های قدیم
 و افسانه‌هایی که به شیوه قدیم ساخته می‌شوند بعضی دارای حادثه هستند و بعضی بدون
 حادثه، ولی افسانه‌هایی که به شیوه امروز ساخته می‌شوند معمولاً همه دارای حادثه
 هستند.
 در افسانه‌های بدون حادثه فقط مناظره‌ای میان شخصیت‌ها صورت می‌گیرد و چنانکه
 قبلاً گفتیم این گونه افسانه‌ها جز اشخاص افسانه و گفت و شنود چیزی دیگر ندارند، مانند
 افسانه عنکبوت و مگس؛

مگسی گفت: عنکبوتی را

کاین چه ساق است و ساعد باریک

گفت: اگر در کمند من افتی

پیش چشمت جهان کنم تاریک

در افسانه‌های حادثه‌دار، گاه حادثه ساده است مثل افسانه روباه و طبل از کلیله و دمنه؛
 "روباهی در بیشه‌ای رفت، آنجا طبلی دید
 پهلوی درختی افکنده، و هر گاه که باد بجستی
 و شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک

به گوش روباه آمدی، چون روباه ضخامت جثه بدید و مهابت آواز بشنید طمع در بست که گوشت و پوست فراخور آواز باشد. " می‌کوشید تا آن را بدرید، الحق چربوی بیشتر نیافت. بعضی افسانه‌ها دارای حادثه‌ای قوی و جالب یا دارای چند حادثه متوالی هستند، مانند افسانه مزرعه حیوانات، همچنین افسانه پادشاه موشان و وزیرانش از باب‌های ترجمه نشده کلیله و دمنه که هر دو مفصل‌اند یا افسانه روباه و گرگ از کتاب هزار و یک شب که خلاصه‌اش چنین است:

"روباهی و گرگی به یک جا می‌زیستند، گرگ، روباه را ستم می‌کرد و روباه از گرگ ترسان بود. روزی او را به سوراخ دیوار انگورستانی که آنسوی گودالی بود برد. گرگ پیشاپیش می‌رفت و در گودال افتاد و از آن نتوانست بیرون آمد. به روباه گفت: مادر مرا خبر کن. گفت نکنم. بسیار لابه کرد و توبه نمود. روباه دلش بسوخت، دم خود را آویزان کرد. گرگ بگرفت که بیرون آید. سنگین بود و روباه را هم در گودال کشید. گرگ گفت: چون تو بر من رحم نمی‌کردی اول ترا بخورم و بعد خود بمیرم. روباه، مرگ را در پیش چشم دید، حيله‌ای اندیشید و گفت چاره‌ای برای نجات به خاطرم رسید گفت چیست؟ گفت تو راست بایست تا من بر دوش سوار شوم و ریسمانی برای بیرون آوردن تو بیاورم. گرگ پذیرفت. روباه بردوش گرگ سوار شد و بیرون آمد. گرگ گفت اکنون خلاص مرا چاره‌ای بیندیش. روباه خندید و او را در آن مهلکه رها کرد."

حادثه یا حوادث در بعضی افسانه‌ها واقعی به شمار می‌آید مانند افسانه‌های دینی، از جمله این افسانه از تورات، سفر داوودان:

وقتی درختان رفتند تا بر خود پادشاهی

نصب کنند و به درخت زیتون گفتند: بر ما
سلطنت نما، درخت زیتون به ایشان گفت:
آیا روغن خود را که به سبب آن خدا و انسان
مرا محترم می دارند ترک کنم؟ و رفته بر درختان
حکمرانی نمایم؟ به انجیر گفتند که تو بیا و بر ما
سلطنت نما.

انجیر به ایشان گفت: آیا شیرینی و میوه
نیکوی خود را ترک کنم؟ و رفته بر درختان
حکمرانی نمایم. و درختان به او گفتند که بیا
و بر ما سلطنت نما، مو به ایشان گفت: آیا
شیوه خود را که خدا و انسان را خوش می سازد
ترک کنم و رفته و بر درختان حکمرانی نمایم؟
و جمیع درختان به او گفتند که تو بیا و بر ما
سلطنت نما.

خار به درختان گفت: اگر به حقیقت شما مرا
به خود پادشاه نصب می کنید، پس بیا بیدودر
سایه من پناه گیرید، و گرنه آتش از خار بیرون
بیاید و سروهای آزاد لبنان را بسوزاند.

یا افسانه وادی مورچگان که در قرآن (سوره نمل) بدان اشاره شده است:

سلیمان با سپاهیانش از جن وانس و پرندگان،
با عظمت و حشمت تمام گذارش به وادی
مورچگان افتاد. بزرگ مورچگان فریاد برآورد،
ای مورچگان به خانه ها و پناهگاههای خود
بگریزید تا سلیمان و سپاهش شما را زیر پای
نسپرند.

باد صدای آن مورچه را به سلیمان رسانید.
سلیمان او را بخواست. گفت ای مور مگر
نمی دانی که من پیامبرم و ستم نمی کنم؟ گفت
چرا. گفت از چه رو مورچگان را از من بر حذر
داشتی؟ گفت ترسیدم که حشمت تو ببینند و

نعمتهای خود را کوچک شمارند و ناسپاسی کنند .
 سلیمان پاسخش را خردمندانه یافت و دم
 نزد ، آنگاه مور پرسید : ای سلیمان ، می دانی
 چرا بساط تو بر روی باد حرکت می کند ؟ گفت
 نه . گفت : تا بدانی که سلطنت و حشمت تو
 بقایی ندارد ، و بر باد است .

پیداست که این داستانهای دینی از دیدگاه یک فرد موءمن به این ادیان ، واقعیت
 دارد .

افسانه‌هایی که به پیران طریقت نسبت می دهند نیز از نظر پیروان و معتقدان ، واقعی
 است ، مانند افسانه بوسعید باصوفی و سگ از کتاب الهی نامه عطار :
 یکی صوفی گذر می کرد ناگاه

عصائی زد سگی را بر سر راه
 چو زخم سخت بر دست سگ افتاد
 سگ آمد در خروش و در تک افتاد
 به پیش بوسعید آمد خروشان
 به خاک افتاد ، دل از کینه جوشان
 چو دست خود بدو بنمود برخاست
 از آن صوفی غافل داد می خواست
 به صوفی گفت شیخ ای بی صفا مرد
 کسی با میزبانی این جفا کرد ؟
 زبان بگشاد صوفی گفت ای پیر
 نبود از من ، که از سگ بود تقصیر
 چو کرد او جامه من نانمازی
 عصائی خورد از من ، نه به بازی
 به سگ گفت آنگه آن شیخ یگانه
 که تو از هر چه گردی شادمانه
 به جان من می کشم آنرا غرامت
 بکن حکم و میفکن با قیامت
 سگ آنگه گفت : ای شیخ یگانه
 چو دیدم جامه او صوفیانه

شدم ایمن که نبود زو گزندم

چه دانستم که سوزد بنبندم

عقوبت گر کنی او را کنون کس

وز او این جامه مردان برون کن

به هر حال از نظر مؤمن به دین و طریقت ، حادثه این گونه افسانه‌ها واقعی است و یک‌بعدی گرچه مؤمن و صوفی نیز می‌دانند که جز در عالم مذهب و تصوف ، این حوادث رخ نمی‌دهد . البته بعضی از معتقدان اینگونه افسانه‌ها را تفسیر می‌کنند .

افسانه‌های دیگری نیز هست که حادثه در آنها واقعی است اما برداشت افسانه‌ساز خیالی و فرضی است مانند افسانه "چشمه و سنگ" از ملک‌الشعراى بهار یا افسانه "کلوخ و سنگ" از عطار که بسیار زیبا سروده شده :

سنگ و کلوخ در آب می‌افتند ، سنگ غرق
می‌شود و کلوخ در آب حل می‌گردد و نابود
می‌شود . تا اینجا واقعیت است . اما شاعر
می‌گوید که سنگ از غرق شدن می‌نالد و کلوخ
می‌گوید که فنا شده است و همه جا را فرا گرفته :

مگر سنگ و کلوخى بود در راه

به دریایی در افتادند ناگاه

بزاری سنگ گفتا غرقه گشتم

کنون با قعر گویم سرگذشتم

و لیکن آن کلوخ از خود فنا شد

ندانم تا کجا رفت و کجا شد

کلوخ بیزبان آواز برداشت

شنود آواز او هر کو خبر داشت

که از من در دو عالم من نمانده‌ست

وجودم یک سرسوزن نمانده‌ست

ز من نه جان و نه تن می‌توان یافت

همه دریاست روشن می‌توان یافت

اگر همرنگ دریا گردی امروز

شوی در وی تو هم در شب افروز

از جمله افسانه‌های واقعی افسانه "گرگ و روباه پیر" است که فقط برداشت شاعر از

حادثه آن را به صورت دوبعدی و تمثیلی درآورده ، این افسانه از نظامی است .

شنیدم که از گرگ روباه گیر

به بانگ سگان رست روباه پیر

دو گرگ جوان تخم کین کاشتند

پی روبه پیر برداشتند

دهی بود در وی سگان بزرگ

همه تشنه خون روباه و گرگ

یکی بانگ زد ، روبه چاره ساز

که بنواز دهان سگان کرد باز

سگان ده آواز برداشتند

که روباه را گرگ پنداشتند

ز بانگ سگان کامد از دوردست

رمیدند گرگان ، و روباه رست

سگالنده کاردان وقت کار

ز دشمن به دشمن شود رستگار

در این افسانه حادثه واقعی است ، و فقط برداشت شاعر که به روباه نسبت چاره سازی

می دهد ، آن را تمثیلی کرده است .

حادثه در برخی از افسانه ها واقعیت ندارد اما بعضی مردم به آن معتقدند ، مثلاً "

اینکه شیر پادشاه حیوانات و ملازمش سیاه گوش است .

در کتاب برهان قاطع چنین آمده است ؛ پروانک یا سیاه گوش جانور است که فریادکنان

پیشاپیش شیر می رود تا جانوران دیگر آواز او را شنیده بدانند که شیر می آید و خود راه

کناری کشند . گویند پس مانده شیر را می خورد .

در افسانه " شیرصف شکن " از کتاب انوار سهیلی نیز سیاه گوش ملازم شیر است .

در بسیاری از افسانه ها حادثه قسمتی واقعی است و قسمتی تصویری مانند افسانه " زاغان

و بومان در کلیله و دمنه ، زیرا در طبیعت این دو پرنده دشمن هم هستند . در تمام مدت

روز پرندگان شکاری شبانه مانند جغد در محیطی آرام و بدور از تابش مستقیم خورشید روی

شاخه ای می نشینند و به حال خواب و بیداری وقت می گذرانند . زاغ از این بی حسی جغد

استفاده کرد و موجب آزار پرنده شکاری قوی پنجه را فراهم می کند .

در عوض هنگام شب زاغها و کلاغها در برابر جغدها کاملاً " بی دفاع هستند و برای

مخفی ماندن از حمله شبانه آنها معمولاً " در درختهای همیشه سبز و زوایای مخفی آشیان

می‌گذارند و به همین دلیل در طبیعت همیشه میان لانهء جغد و لانهء زاغ فاصله‌ای زیاد وجود دارد. بنابراین حمله کردن زاغها به جغدها و شبیخون زدن جغدها به زاغها امریست که در طبیعت رخ می‌دهد و مبنای قسمتی از حادثه افسانه زاغان و بومان است اما چاره‌اندیشی زاغان و حیل‌گری یکی از آنها و آتش افروختن جلو غاری که لانهء جغدهاست برای نابود کردن آنها واقعیت ندارد و تصویری و فرضی است.

حادثه در بعضی افسانه‌ها ساختگی و خیالی است، یعنی در عالم حیوانات و پرندگان چنین حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتد و این فکر انسان است که حادثه را اختراع کرده است، مانند حادثه در افسانه غوک و مار که در آن چنانکه قبلاً "گفتیم غوک برای رهایی از ستم مار، بر آن می‌شود که راسو را به لانهء مار بکشد تا مار را بخورد، برای این کار در مسیر لانهء راسو و مار چند ماهی می‌افکند تا راسو به هوای خوردن ماهی‌ها به لانهء مار کشانده شود و او را بخورد.

از جمله افسانه‌هایی که حادثه در آنها تصویری است افسانهء موش و قورباغه است در کتاب انوار سهیلی که خلاصهء آن چنین است:

موشی بر لب چشمه‌ای وطن گرفته بود، غوکی نیز در آب به سر می‌برد، غوک گاه و بیگاه از آب بیرون می‌آمد و آواز می‌خواند، موش او را تحسین می‌کرد و با هم دوست شدند، روزی موش به غوک گفت: هر گاه می‌خواهم غم دل با تو بگویم تو در آب هستی، غوک گفت: راست می‌گویی، من نیز هرگاه به درخانهء تو می‌آیم تواز سوراخ دیگر بیرون رفته‌ای، چاره‌ای اندیش، موش گفت رشته‌ای دراز پیدا کنم، یک سر آن را به پای خود و سر دیگر را به پای تو بندم، به این طریق از حال هم با خبر بودند.

روزی موش بر لب آب آمد تا غوک را طلب کند، زاغی موش را بدید و به چنگال گرفت.

چون پای موش با رشته‌ای به پای غوک بسته بود، غوک نیز واژگون به هوا بلند شد.

مردمان با تعجب می‌گفتند هرگز غوک شکار زاغ نبوده است، غوک فریاد کرد که از شومی

مصاحبت ناهمجنس بدین مبتلا شده است .

در این افسانه ، حادثه کلا " تصویریست ، مانند لذت بردن موش از صدای غوک و تحسین کردن او ، دوستی موش و غوک ، چاره اندیشی و استفاده از رشته برای آگاهی از حال هم و غیره .

اما باید دانست که حادثه در هر حال باید دوبعدی باشد ، چه اگر حادثه کاملاً " طبیعی و بدون قرینه و برداشتی انسانی باشد ، بدرد افسانه نمی خورد . حادثه می تواند قسمتی یا کلاً " ساختگی و اختراعی باشد به شرط آنکه قرائنی بعد حیوانی را یادآور باشند ، مثلاً در افسانه (همچنانکه در طبیعت) ماهی در دریا زندگی می کند و پرنده در هوای پر و جانورانی نیز روی زمین بسر می برند ، و دقیقتر اینکه شیر جایش در بیشه است و موش در درون زمین لانه سازد و جغد در جای تاریک و متروک . افسانه نویس حق ندارد مثلاً " سنگپشت را چون پرنده ای به پرواز در آورد ، اما می تواند حادثه ای اختراع کند تا سنگپشت بتواند با مرغابیان پرواز کند ؛ دو مرغابی دو سر چوبی را به دندان می گیرند و سنگپشت میان چوب را ، و به این طریق می تواند همراه مرغابیان جلای وطن کند .

در افسانه ، حیوانات در نبرد با هم با دندان و چنگال می جنگند و از اسلحه انسانها استفاده نمی کنند ، مثلاً " از تفنگ یا شمشیر و گرنه بعد حیوانی افسانه ضعیف می شود و وقتی هم که افسانه نویس می خواهد اسلحه ای به دست قهرمان داستانش بدهد می بینیم ماهی سیاه کوچولو از تیغ خار به عنوان اسلحه استفاده می کند .

از طرفی حادثه تصویری نباید آنقدر جنبه انسانی داشته باشد که غیر عادی بنماید و بعد انسانی آن بعد حیوانی را تحت الشعاع قرار بدهد چنانکه در افسانه سنگپشت و قمری در کتاب هزار و یک شب سنگپشت مسجد می سازد و به این طریق به بعد حیوانی افسانه لطمه وارد می آورد .

در هر صورت باید میان بعد انسانی و بعد حیوانی افسانه موازنه ای باشد . درین باره در لاروس ادبی فرانسه چنین آمده است :

" اگر همه اعمال از اشخاص خیالی باشد افسانه مبهم و نارسا می شود و منظور اصلی که تجسم اشخاص واقعی است از میان می رود و یا خیلی ضعیف می شود و افسانه صورت داستان غیر رمزی را پیدا می کند ، همچنین نباید اعمال بیش از حد مخصوص اشخاص واقعی باشد ، چه در این صورت افسانه بیش از اندازه روشن و واضح می شود و باز جنبه استعاری خود را از دست می دهد " اما در مورد افسانه های بدون حادثه ، قبلاً " گفتیم که در آنها فقط گفتگوئی میان شخصیت ها رد و بدل می شود . اکثر ، این گفت و شنود ساده است و میان دو شخصیت اتفاق می افتد ، به این صورت که یکی از شخصیت ها حرفی می زند ، مثلاً "

اعتراض یا تفاخر یا اظهار نظری می‌کند و شخصیت دوم جوابش را می‌دهد، فقط یک گفت و شنود ساده، جالب اینست که شخصیت اول گرچه مخالف شخصیت دوم است و مخالفتش را اظهار می‌کند اما زیاد هم سرسخت نیست به علاوه اغلب زود مجاب می‌شود. یعنی به محض شنیدن پاسخ شخصیت دوم چنین می‌نماید که حق را به او داده است مانند این افسانه سنائی:

ابلهی دید اشتری به چرا
گفت نقشست همه کز است چرا؟
گفت: اشتر که اندرین پیکار
عیب نقاش می‌کنی، هشدار
درکزی ام مکن به عیب نگاه
تو زمن راه راست رفتن خواه

یا این افسانه خیام:
با بط گفت ماهی بی درتب و تاب
باشد که به جوی رفته باز آید آب
بط گفت: که چون من و تو گشتیم کباب
اندر پس مرگ ما چه دریا، چه سراب

گاه یکی از دو شخصیت حرف و یا دلایلش طولانی است و جوابی هم که شخصیت مخالف می‌دهد در این صورت اکثراً طولانی است، اما به هر حال شکل کار یکسان است یک گفت و شنود همراه با تسلیم شدن شخصیت دوم، مانند افسانه "رایت و پرده" یا افسانه "درخت آسوریک".

بعضی افسانه‌ها بیش از دو شخصیت دارند مانند این افسانه مولوی که در آن شخصیت سوم با نوعی استدلال - گرچه نادرست حق را به خود می‌دهد و دو شخصیت دیگر هم ظاهراً "چاره‌ای جز قبول ندارند:

اشتر و گاو وقچی در پیش راه
یافتند اندر روش‌بندی گیاه
گفت قج: بخش ارکنیم این را یقین
هیچ کس از ما نگردد سیرازین
لیک عمر هر که باشد بیشتر
این علف او راست، اولی گوبخور

که اکابر را مقدم داشتن
آمدست از مصطفی اندر سنن
گفت قح: با گاو و اشتر، ای رفاق
چون چنین افتاد ما را اتفاق
هر یکی تاریخ عمر ابدا کنید
پیرتر اولی است، باقی تن زنید
گفت قح: مرج من اندر آن عهد
باقی قربان اسمعیل بود
گاو گفتا: بوده ام من سالخورده
جفت آن گاوی کش آدم جفت کرد
چون شنید از گاو وقح اشتر شگفت
سر فرو آورد و آن را برگرفت
در هوا برداشت آن بند قصیل
اشتر بختی سبک، بی قال و قیل
که مرا خود حاجت تاریخ نیست
کاین چنین جسمی و عالی گردنی است
خود همه کس داند، ای جان پدر
که نباشم از شما من خردتر

البته گاه شخصیت اول زود تسلیم نمی شود همچنین شخصیت دوم و گفت و گو ادامه می یابد و هر یک سخنان دیگری را رد می کند اما سرانجام شخصیت دوم پیروزمی شود مانند افسانه "مرغ و مردی که خود را در علف پیچیده بود" از مثنوی مولوی. زبان افسانه های مناظره ای همان زبان نمایشنامه هاست یعنی زبان گفتگو. در صورتی که زبان در افسانه های حادثه دار اغلب به صورت گفت و گو نیست بلکه راوی داستان ماجرا را تعریف می کند. در بعضی افسانه های حادثه دار ممکنست گفت و گو هایی هم میان شخصیت ها رد و بدل شود. پیداست که گفتگوها باید منطقی و مستدل باشد زیرا اهمیت افسانه های مناظره ای بستگی به قدرت بیان و مستدل و زیبا بودن گفت و گو دارد. به هر حال این بود کلیاتی در باره هنر افسانه نویسی و شرح آن سر دراز دارد و پرداختن به تمام آن حالی و مجالی دیگر می باید و به گفته مولوی این سخن یگذار تا وقت دیگر.

منابع و توضیحات

- ۱- آل احمد، جلال: نون والقلم، تهران، ۱۳۵۷.
- ۲- اگری، لاجوس: فن نمایشنامه نویسی، مترجم مهدی فروغ، تهران، ۱۳۶۴.
- ۳- ایرج میرزا: دیوان ایرج میرزا، تهران، کتابخانه مظفری.
- ۴- اورول، جورج: قلعه حیوانات، ترجمه امیرشاهی، تهران، ۱۳۵۶.
- ۵- اعتصامی، پروین: دیوان اشعار، تهران، ۱۳۴۱.
- ۶- افلاطون: جمهور، مترجم فؤاد روحانی، تهران، ۱۳۴۸.
- ۷- امینی، امیرقلی: فرهنگ عوام یا تفسیر امثال، تهران، بی تا.
- ۸- براهنی، رضا: قصه نویسی، تهران، ۱۳۴۸.
- ۹- براون، ادوارد: تاریخ ادبیات ایران، ترجمه فتح الله مجتبایی، تهران، ۱۳۵۵.
- ۱۰- بهار، محمدتقی: بهار و ادب فارسی، تهران، ۱۳۵۱.
- ۱۱- بهرنگ: ماهی سیاه کوچولو، تهران، ۱۳۵۱.
- ۱۲- بن دهشن، تهران: بنیاد فرهنگ، ۱۳۴۹.
- ۱۳- پنجتننثرا، ترجمه ایندوشیکهر، تهران، ۱۳۴۱.
- ۱۴- تریر، جیمز: افسانه های عصر ما، تهران، ۱۳۴۵.
- ۱۵- جامی، عبدالرحمن: دیوان کامل جامی، تهران، ۱۳۳۶.
- ۱۶- چوبک، صادق: انتری که لوطیش مرده بود، تهران، ۱۳۵۲.
- ۱۷- حکمت، علی اصغر، تاریخ ادیان، تهران، ۱۳۴۵.
- ۱۸- خیام نیشابوری: رباعیات، تصحیح فروغی.
- ۱۹- درخت آسوریک، ترجمه ماهیار نوابی، تهران، ۱۳۴۶.
- ۲۰- زرین کوب، عبدالحسین: دو قرن سکوت، تهران، انتشارات دنیا.
- ۲۱- سلمان ساوجی: دیوان سلمان ساوجی، تهران، ۱۳۳۶.
- ۲۲- سعدی شیرازی: کلیات سعدی، تهران، ۱۳۵۴.
- ۲۳- سنایی: دیوان حکیم سنایی، تهران، ۱۳۳۶.
- ۲۴- صبحی مهتدی، فضل الله: افسانه ها، تهران، ۱۳۴۱.

- ۲۵- ابوجعفر محمد بن جریر طبری: تاریخ طبری، تهران، ۱۳۵۲.
- ۲۶- عطار نیشابوری: تذکرة الاولیاء، تهران، ۱۳۵۱.
- ۲۷- عطار نیشابوری: منطق الطیر، تهران، ۱۳۵۵.
- ۲۸- عطار نیشابوری: الهی نامه، تهران.
- ۲۹- کمال الدین، ملاحسین کاشفی: انوار سهیلی، تهران، ۱۳۴۱.
- ۳۰- لندن، جک: آوای وحش، مترجم داریوش شاهین، تهران، بی تا.
- ۳۱- لندن، جک: سپید دندان، مترجم داریوش شاهین، تهران.
- ۳۲- محمد بن اسحاق: الفهرست، ترجمه رضا تجدد، تهران، ۱۳۴۳.
- ۳۳- جلال الدین مولوی بلخی: مثنوی معنوی، تهران، ۱۳۱۵.
- ۳۴- مرزبان بن رستم: مرزبان نامه، تهران، ۱۳۲۶.
- ۳۵- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین: مروج الذهب، ترجمه پاینده، تهران، ۱۳۴۴.
- ۳۶- ناصر خسرو: دیوان ناصر خسرو، تهران، ۱۳۵۳.
- ۳۷- نظامی: خمسه نظامی، تهران، ۱۳۳۵.
- ۳۸- نصرالله منشی: کلیله و دمنه، تهران، ۱۳۴۵.
- ۳۹- هدایت صادق: سگ ولگرد، تهران، ۱۳۴۲.
- ۴۰- هرودت: تاریخ هرودت، ترجمه هادی هدایتی، جلد ۱، تهران، ۱۳۳۶.
- ۴۱- هزار و یک شب، ترجمه عبداللطیف طسوجی، تهران، ۱۳۱۵.
- ۴۲- یارشاطر، احسان: داستانهای ایران باستان، تهران، ۱۳۴۴.
43. Bozman, E.F: Everyman Encyclopedia, London, 1967
44. Thrall, William flint and Addison Hibbard: A Hand-book to literature, New York , 1960

بخش پنج

ادبیات یا متن خوانی

ادبیات یا متن خوانی

اغلب گفته می‌شود که دانشجوی زبان و ادبیات فارسی کم‌کار و کم‌سواد وسط‌چی است، به مطالعه علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و اهل تحقیق و بررسی نیست تا آن جا که انتظار دارد معنی لغات را نیز از استاد بپرسد، معمولاً "از عهده" نوشتن یک مطلب ساده بر نمی‌آید و شعر نمی‌شناسد و اصولاً "به ادبیات علاقه‌ای نشان نمی‌دهد".

آیا این وضع ناشی از چه عواملی است؟ شک نیست که یکی از عوامل مهم، اجتماع است که برای زبان و ادبیات فارسی ارجحی که شایسته آنست قائل نیست^(۱) اما صرف نظر از این عامل اجتماعی هرگز از خود نپرسیده‌ایم که آیا ممکنست اشکال از جانب خود ما - مدرسان و متولیان زبان و ادب فارسی هم باشد؟ از هدفی که تعیین کرده‌ایم؟ از برنامه‌هایی که تهیه دیده‌ایم و از روشی که تدریس می‌کنیم تا ببینیم اگر اشکال از خود ما هم هست، لااقل نقص خود را برطرف کنیم.

اینک سه عامل اصلی فوق یعنی هدف، برنامه و روش تدریس را که اجرای صحیح آموزش به آنها وابسته است در رشته زبان و ادب فارسی مورد بررسی قرار می‌دهیم:

اول هدف - آیا هدف از رشته زبان و ادبیات فارسی چیست؟ چنانکه از نام این رشته برمی‌آید هدف آموزش زبان فارسی و ادبیات فارسی است. در حقیقت غرض از آموزش زبان و خواندن متون در دوره آموزش عالی باید حساس کردن و هوشیار کردن دانشجو باشد نسبت به زبان به عنوان یک وسیله ارتباطی و آفرینش زیبایی، تا دانشجو بتواند پیام و هنرنویسنده و شاعر را خوب درک کند به عبارت دیگر هدف اصلی شناخت و بررسی ادبیات به معنی اخص کلمه است در صورتی که می‌دانیم که هدف در این رشته عملاً "منحصر به متن خوانی است و به همین دلیل درس ادبیات که برای دانشجو باید شوق انگیز باشد ملال‌آور است".

در تدریس متون ادبی فی‌المثل کلیله و دمنه آنچه مورد نظر است توضیحات لغوی است و اصطلاحات منطقی و فلسفی و علمی همچنین معنی کردن عبارات و اشعار عربی و

۱- خوشبختانه بعد از انقلاب این دید منفی نسبت به زبان فارسی تغییر کرده است.

احادیث و آیات، علاوه بر این بعضی توضیحات صرفی و نحوی نیز داده می شود مثل اشتقاق کلمه و اسم فاعل و اسم مفعول و مصدر و صفت و موصوف و انواع و نظایر اینها و احیاناً سخن از درستی "شزبه" است و غلط بودن "شتره" و نظایر آن. این توضیحات اغلب همراه است با شواهد شعری و نثری مفصل دیگر، و آنقدر این توضیحات زیاد می شود که اصل مطلب - اگر خود قرار باشد بحث شود - فراموش می گردد، با این ترتیب عملاً هدف اصلی از متون ادبی خواندن آنهاست و آنچه مورد بررسی قرار نمی گیرد بررسی و تجزیه و تحلیل هنری است. هرگز گفته نمی شود که مثلاً "داستان پرداز کلیله و دمنه چه گفته و چگونه گفته، و ویژگیهای این نوع داستانها که در آنها انسانها در لباس جانوران و پرندگان در صحنه ظاهر می شوند چیست؟ در انتخاب اشخاص داستان چه هنری به خرج داده شده و حادثه به چه صورت است و گفتگو به چه شکل.

نه از ایده و فکر داستان سخن به میان می آید و نه از هنر داستان پردازی و نه از نحوه بیان و فصاحت و بلاغت نثر کتاب.

این مسأله تنها در تدریس متون نثر نیست، تدریس متون شعری نیز به همین صورت است. همین توضیحات لغوی و دستوری و اصطلاحات علمی، این شیوه تدریس متون همان شیوه قدیمی شرح و تفسیر نوشتن بر متون است و شرحهایی مانند شرح سودی بر دیوان حافظ ازین گونه است. در اروپا نیز تا قرن ۱۸ و ۱۹ که ادبا همان فیلولگها بودند کمابیش وضع چنین بود، و مستشرقان نیز اغلب در متون فارسی از حدود نسخه بدل دادن و احیاناً تصحیح متون و دادن بعضی توضیحات پا فراتر نهند.

برای اینکه تفاوت این دو روش مختلف یعنی خواندن متن و تجزیه و تحلیل هنری آن روشن شود اشاره ای می کنیم به شرح و تفسیری که یکی از استادان بزرگ ادب فارسی از دو غزل حافظ به شیوه قدیم کرده اند^(۱) و سپس اشاره ای به تحلیلی که آقای دکتر اسلامی ندوشن از غزلی از حافظ نموده اند^(۲) و هر دو چاپ شده.

البته باید دانست که غرض بنده ازین مقایسه خدای نخواستہ اسائه ادب به ساحت آن بزرگوار نیست زیرا ایشان بی گفتگو استاد مسلم زبان و ادب فارسی بودند اما شرح و تفسیری که کرده اند به شیوه سنتی و معمول است و این استادان امروز هستند که باید کم کم ازین

۱- فروزانفر، بدیع الزمان "شرح غزلی از حافظ" مجله یغما، سال ۲۳، از صفحات

۳۳۹ و ۴۰۰ و ۵۹۰ به بعد و سال ۲۴، از صفحات ۲۱۴ و ۲۸۸ به بعد.

۲- اسلامی ندوشن، محمد علی: "تأمل در حافظ"، مجله یغما، سال شانزدهم،

شیوه قدیمی پا را فراتر بگذارند.

در شرح استاد ابتدا توضیحات لغوی و شرح و توضیح اصطلاحات عرفانی و فلسفی و غیره آمده است. مثلاً "لغات و اصطلاحاتی مانند طفیل، آدم، پری، ارادت، طالب، مرید، سعادت، صبح، لعبت، مصرع، نظم، مقدس، صباح، مساء، وصال، جام جم، طریق و غیره را معنی کرده، یا توضیحاتی در باره آنها داده‌اند و یا از نظر اشتقاق و فقه‌اللغه بررسی نموده‌اند. ضمناً به مناسبت بعضی توضیحات دستوری در باره اسم فاعل، اسم مفعول، حرف ربط و غیره رانیز متذکر شده‌اند، و سرانجام مشکلات معنایی را حل کرده‌اند و ابیاتی که معنی آنها مشکل بوده توضیح داده‌اند که بسیار مفید است اما در این شرح از تجزیه و تحلیل هنری اشعار و به عبارت دیگر از ادبیات خبری نیست*.

در مقاله دوم برعکس سخن بر سر معنی لغت و اصطلاح نیست. سخن از ترکیب‌مهر گیاه‌وار کلمه است و آهنگ و طنین کلام و موسیقی اصوات و واژه‌ها و ترکیب واژه‌ها در شعر حافظ.

سخن از بلندی وزن و قافیه و ردیف و تلفیق سمفونی‌وار غزل و طرز بیان سمبولیسم شاعر است و موزون دیدن و موزون اندیشیدن و عطش و استعداد خاص برای جذب حیات و انتخاب بیشترین و بهترین قسمت دنیای خارج و تبدیل آن به شعر.

سخن از مضامین حافظ است که عمق هستی و نیستی است و امید و نومیدی و عشق، و سخن در اینست که شعر حافظ تبلور است از مجموعه رنجها و شادیها و تجربه‌ها و دانشهای قوم ایرانی. این تجزیه و تحلیل، تجزیه و تحلیلی هنریست که در آن بررسی شده چگونه شاعر به وسیله واژه‌ها، به وسیله ریان که نقش اصلی برقراری ارتباط است توانسته به آفرینش زیبایی دست بزند.

نمونه دیگر تجزیه و تحلیل هنری متون کار آقای شاهرخ مسکوب است در باره رستم و اسفندیار^(۲) و داستان سیاوش^(۳) که هر دو بسیار ارزنده است.

چیزی که در بررسی متون مهم است همین تجزیه و تحلیل هنری است. چه ادبیات زبان‌دانی و تفسیر لغت و اصطلاح نیست، در ادبیات و به ویژه شعر آنچه مهم و جوهر

۱- رک همان مقاله اسلامی.

۲- مسکوب، شاهرخ، مقدمه بر رستم و اسفندیار.

۳- سوک سیاوش.

* - این کار درست است اما معنی کردن نباید هدف شود بلکه درک معنی قدم اول و وسیله‌ای باید باشد برای شناخت زیباییهای اثر ادبی.

است خلق زیبایی با ابزار کلماتست و همین جنبه‌های زیبایی کلام و تجزیه و تحلیل‌های هنری آثار ادبی است که دانشجو را بر سر شوق می‌آورد و به درس فارسی علاقه‌مند می‌سازد. شاید گفته شود که به هر حال دانشجو باید معنی لغت و اصطلاح و آیه و حدیث و جز اینها را در یک متن بداند تا بتواند با تجزیه و تحلیل، هنر شاعر یا نویسنده را دریابد. این درست اما ما که عملاً "در تدریس متون ادبی تمام وقت را صرف خواندن متن و ذکر مشکلات لغوی و اصطلاحی و غیره آن می‌کنیم در صورتی که اینها وسیله‌اند برای هدف که شناخت ادبیات است، پس کی می‌خواهیم به بررسی هنری یک متن بپردازیم؟ شاید بگوئیم که دانشجو وقتی معنی یک متن را بتواند بفهمد خود می‌تواند هنر شاعر یا نویسنده را دریابد، اما این سخن معقول به نظر نمی‌رسد، زیرا برای دانشجو پیدا کردن معنی لغت و اصطلاح و آیه و حدیث و غیره با اندک راهنمایی آسانست اما درک زیباییهای کلام بدون آموزش و شناخت کافی میسر نیست.

شاید گفته شود که ما ضمن توضیح مشکلات لغوی و متن‌خوانی به تحلیل هنر شاعر یا نویسنده هم می‌پردازیم اما شرحی که بر دو غزل حافظ نوشته شده و از آن بحث کردیم. همچنین رئوس مطالب درسها مؤید این مطلب نیست.

به علاوه متن‌خوانی به صورت تفصیلی و با ذکر جزئیات و مطالب مکرر مجالی برای مدرس باقی نمی‌گذارد که - اگر هم بخواهد - به تجزیه و تحلیل هنری یک اثر بپردازد. مضافاً اینکه چنانکه از رئوس مطالب درسهای بزرگان ادب و متون ادبی بر می‌آید - مدرس به شرح حال و آثار و معاصران و سبک شاعر یا نویسنده هم که مربوط به درس تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی است می‌پردازد و در نتیجه وقت کلاس بیشتر گرفته می‌شود.

به هر حال گرچه برای شناخت و درک زیبایی‌های یک اثر ادبی خواندن و دریافت معنی آن اثر لازمست اما با صرف کردن وقت کلاس برای متن‌خوانی تفصیلی علاوه بر اینکه برای تجزیه و تحلیل هنری اثر مجالی نمی‌ماند، اشکال دیگری که خود بسیار مهم است در روش تدریس پیش می‌آید و آن اینکه به دانشجو به چشم یک کودک دبستانی نگاه می‌کنیم و می‌خواهیم که همه چیز را آماده کرده به او بدهیم و از او انتظار داریم که در موقع امتحان گفته‌های ما را طوطی‌وار به ما تحویل بدهد. این بدترین شیوه تدریس به ویژه در دوره عالی است. در دوره عالی باید دانشجو را تشویق کرد که خود به بررسی و جستجو بپردازد و مشکلاتش را تا آنجا که می‌تواند خود حل کند تا روح تحقیق در او تقویت شود، در عمل نیز دیده شده که دانشجو و حتی دانش‌آموز به این شیوه آموزش راغب‌تر است و خوش نمی‌دارد که به او به چشم یک کودک نگاه کنند.

برای اینکه دانشجو را به تحقیق وادار کنیم نخست باید روش استفاده از مآخذ و

منابع را به ویژه به صورت عملی به او بیاموزیم تا مشکلات مربوط به لغات و اصطلاحات و آیات و احادیث و اعلام و امثال و حکم و غیره^۱ یک متن را خود بتواند حل کند به این ترتیب که در نیمسالهای نخستین باید درس روش تحقیق را به طور نظری و عملی به او بیاموزیم (متأسفانه در بعضی دانشکده‌ها این درس که کلید هر تحقیق در خواندن متون است جزو درسهای دوره^۲ لیسانس نیست) (۱) باید از دانشجو بخواهیم که یکی دو متن را خود تحقیق کند و مشکلات کار را از استاد بپرسد. به این ترتیب دانشجو به روش تحقیق آشنا می‌شود و متنهای بعد را خود می‌تواند مطالعه کند و استاد تنها چیزهایی را متذکر می‌شود که حس می‌کند درک آنها از عهده^۳ دانشجو ساخته نیست البته باید افزود که با حل مشکلات هر متن خواندن متنهای بعدی آسانتر می‌شود، به علاوه نباید انتظار داشت که دانشجوی دوره^۴ لیسانس تمام متون دشوار را بتواند بخواند و درک کند زیرا سنگ‌بزرگ نشانه نزدن است.

مطالعه متون خیلی دشوار را باید از دانشجوی دوره^۵ فوق لیسانس و دکتری خواست. با این ترتیب دانشجو می‌تواند خود اکثر مشکلات متون را حل کند و این چند فایده دارد:

اول - دانشجو به تحقیق و بررسی عادت می‌کند.

دوم - مدرس فرصت می‌کند که متن را از دیدگاه هنری مورد بررسی و تحلیل قرار دهد، البته مدرس خود می‌باید مهارت کافی درین کار داشته باشد.

سوم - می‌توان از دانشجو خواست که تمام متن را بخواند نه مختصری از آن را، و می‌دانیم که با خواندن یک قسمت یا منتخبی از یک اثر شناختی درست و دقیق از آن اثر میسر نخواهد شد.

نکته دیگری که نیاز به یادآوری دارد اینست که برای آماده کردن دانشجو برای خواندن متون و بررسی هنری یک اثر باید درسهای فنی لازم را در همان نیمسالهای اول به او آموخت مانند درس صنایع ادبی اعم از وزن شعر و قافیه و بدیع و معانی و بیان، همچنین عرفان و تصوف را باید به عنوان درسی مستقل در نیمسالهای نخست به دانشجو تدریس کرد تا با این مکتب یک بار و برای همیشه آشنا شود و اصطلاحات آن را فرا گیرد و دیگر در هر یک از متون عرفانی مانند آثار سنایی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ، جامی و دیگران مجبور نباشیم که مکرر در مکرر قسمتی از وقت را صرف شرح و تفسیر مطالب نکات و اصطلاحات عرفانی بکنیم، با این ترتیب می‌توان از اتلاف وقت و خسته شدن دانشجواز

۱- در برنامه بعد از انقلاب خوشبختانه این درس گنجانده شده است.

شنیدن مکررات جلوگیری کرد و وقت اضافی را صرف مسائل مهمتر نمود^(۱). اساطیرو قصه‌های ایرانی و اسلامی را نیز باید در نیمسالهای نخست به دانشجو آموخت همچنین نقد ادبی و هنر داستان‌نویسی^(۲) و نظایر اینها را تا دانشجو از همان آغاز مجهز شود که با معلومات کافی و دیدی وسیع و با شناخت متد، خود به مطالعه و تحقیق بپردازد.

اشکال مهم دیگری که در برنامه هست تکرار مطلب در درسهاست آنقدر که می‌توان ادعا کرد حدود نیمی از مطالب تکراری است این تکرارها آن هم در دوره آموزش عالی نه تنها موجب اتلاف وقت و به هدر دادن نیرو و سرمایه است بلکه دانشجو را نیز خسته می‌کند، و نتیجه این است که درسها را جدی نمی‌گیرد، زیرا می‌بیند که درازای از دست دادن ساعات عمر چیزی جز شنیدن مطالب تکراری عایدش نخواهد شد.

این تکرار ناشی از برنامه‌ریزی غلط است، ناشی از این است که برنامه‌ریزی درسها طبق ضابطه و ملاک صحیح صورت نگرفته است^(۳).

مثلاً "در باره هریک از شاعران و نویسندگان در چند درس بحث می‌شود و این موجب می‌گردد که مطالب تکراری زیادی در هر کدام گفته شود. معمولاً "علت تکرار مطالب این است که دروس بر مبنای چند ضابطه تعیین می‌گردد.

باید دانست که در دانشگاههای مهم غرب که سیستم آموزشی ما به تقلید از آنهاست نیز تعیین دروسی گاه بر مبنای دو یا سه ضابطه هست اما آنها دقیقاً "حدهر درس را مشخص می‌کنند، مثلاً" در کاتالوگ سال تحصیلی ۷۶-۱۹۷۵ دانشگاه جورج واشنگتن می‌بینیم که درسی سه‌واحدی به نام ادبیات دوره میانه انگلیس هست اما برای پرهیز از تکرار در این درس تصریح شده با استثنای "چاسر" زیرا "چاسر" خود درس سه‌واحدی مستقلاً است. در

۱- خوشبختانه در برنامه بعد از انقلاب این نکته نیز رعایت شده است.

۲- متأسفانه درسهای داستان نویسی و مقاله‌نویسی در برنامه جدید وجود ندارد. حال آنکه در برنامه قدیم بعضی از دانشکده‌ها بوده و این نقص بزرگی است زیرا رکن اصلی ادبیات امروز داستان است و بعد شعر و چگونه می‌شود توجیه کرد که حتی دو واحد درس درباره داستان‌نویسی در برنامه رشته زبان و ادبیات نباشد. درس مقاله‌نویسی نیز اهمیت بسیار دارد و دانشجو را راهنمایی می‌کند که چگونه مقاله بنویسد. این که گفته شود در درس آئین‌نگارش از این دو موضوع نیز بحث می‌شود، قبول، اما غرض اشاره به این دو موضوع نیست. بلکه هدف اینست که دانشجو داستان نویسی و مقاله‌نویسی را بیاموزد و عملاً "در اولی تجزیه و در دومی کمابیش مهارت پیدا کند.

۳- بعد از انقلاب این اشکال نسبتاً "رفع شده است.

درس ادبیات نیمه اول قرن هفده نیز نوشته شده به‌استثنای میلتون زیرا میلتون درس مستقلی است.

اگر این تکرارها از بین برود و برنامهء حساب‌شده‌ای داشته باشیم در وقت بسیار صرفه‌جویی خواهد شد و این وقت اضافی را می‌توانیم صرف شناخت عمقی و تجزیه و تحلیل دقیقتر هر یک از آثار بکنیم*.

اشکال بزرگ دیگر اینست که متأسفانه در رشتهء زبان و ادبیات فارسی ادب معاصر به حساب نمی‌آید چنانکه فارغ‌التحصیلان با ادب معاصر بیگانه‌اند مگر اینکه خود ذوقی داشته باشند و تلاشی برای شناخت آن بکنند والا در دانشکده چیزی در بارهء ادب نوبه آنها نمی‌آموزند. معلوم نیست چه حکمتی است که نمی‌خواهیم دانشجویان با ادب نوآشنا شود در صورتی که شناخت ادب معاصر ضروریت از شناخت ادب کهن است.

دانشجو باید نخست شعر زمانش را بشناسد و با نثر زمانش آشنا شود و آثار ارزنده شاعران و نویسندگان معاصر را بخواند، تا با ادب زمان خودش و با محیط خودش بیگانه نباشد.

ظاهراً " علت نبودن ادب نو در برنامه درسی بعضی از دوره‌های آموزش عالی اینست که ما شعر نو را نمی‌شناسیم و نمی‌پسندیم و احیاناً " نثر معاصر یا نثر آمیخته با زبان محوره را دست‌کم می‌گیریم و یا قبول نداریم.

در دانشگاه‌های غربی، ادب معاصر مقامی ارجمند دارد، چنانکه در دانشگاه جورج واشنگتن در ادب ادبیات انگلیسی، ۱۸ واحد درسی به ادبیات قرن بیستم اختصاص دارد و ۱۲ واحد به ادب نو و در بعضی دروس نیز ادب سنتی و ادب نو هر دو بحث می‌شود (۱). دانشجویان باید شعر نو و ضوابط آن را بشناسد. از نثر معاصر و هنر داستان نویسی و مقاله نویسی آگاه باشند تا از اجتماع خود بیگانه نماند.

آخرین اشکالی که در برنامه درسی زبان و ادبیات فارسی به نظر می‌رسد و به طور غیرمستقیم با تدریس متون فارسی رابطه دارد اینست که در اکثر این برنامه‌ها از ادب غرب خبری نیست. در صورتی که ما چه بخواهیم و چه نخواهیم امروز ادب اروپا در ادب

1. The George Washington University bulletin, volume LXXIV, Number, B, May 1975

* - پس از ایراد این سخنرانی و پس از نقدی که نگارنده بر اولین برنامهء رشتهء زبان و ادبیات فارسی نوشت (مجله دانشگاه انقلاب، شماره ۲۵ سال ۱۳۶۲) خوشبختانه بعضی از این ایرادها برطرف شده است.

فارسی و ادب همه جای دنیا اثر گذاشته و ضوابط و معیارهای آن در ادب ما راه پیدا کرده است. به علاوه شناخت ادب غرب و معیارهای آن ما را در شناخت بهتر متنهای ادبی کهن نیز یاری می‌کند. پس باید با ادب غرب و ضوابط آن آشنا شد و از آن بهره‌برگرفت بی آنکه مقلد آن بود (۱).

در برنامه فعلی نیز اشکالاتی هست از جمله:

حذف درس مقدمات زبان‌شناسی است که هدف از آن آشنایی با علم زبان‌شناسی و شناخت زبان فارسی از دیدگاه علمی است. حتی ضرورت دارد که این درس به میزان ۴ واحد تدریس گردد.

سر فصل دستور زبان فارسی (۲) بیشتر مطالب تاریخ زبان فارسی است و حال آنکه اولاً درس دستور زبان فارسی به میزان ۳ واحد برای کسب مهارت بیشتر در دستور زبان فارسی کاملاً ضرورت دارد. به علاوه درس تاریخ زبان خود بعنوان درسی مستقل باید تدریس گردد.

درس آشنایی با زبانهای اوستایی و پهلوی نیز برای کسی که می‌خواهد در زبان فارسی تخصص پیدا کند ضرورت دارد.

به هر حال اکنون که اجتماع به زبان و ادب فارسی ارجی که شایسته آن است نمی‌نهد و ما نمی‌توانیم مشکلات ناشی از اجتماع را برطرف کنیم دست کم باید اشکالاتی که از خود ما هست برطرف کنیم و شک نیست که اگر به هدف رشته زبان و ادب فارسی بیشتر توجه کنیم و با ضوابطی علمی دروس را برنامه‌ریزی نمائیم و با روش پیشرفته‌ای به امر تدریس بپردازیم، در آینده دانشجویانی با سوادتر و اهل مطالعه و علاقه‌مند به تحقیق تربیت خواهیم کرد و این خود باعث خواهد شد که اجتماع نیز به زبان و ادب فارسی ارجی بیشتر بگذارد.

۱- لازم به تذکر است که آثار ادبی فارسی را نباید تنها با معیارهای ادب غرب ارزیابی کنیم و هرچه با این معیارها تطبیق نکند مردود بشماریم. چه اولاً "ادب هرملتی و ویژگیهای خاص خود دارد و درثانی معیارهای ارزیابی ادبی همیشه ثابت و تغییرناپذیر نیست فی‌المثل، امروز آراء پیام درداستان به صورت صریح و مستقیم مردود است اما در گذشته حتی در ادب غرب امری پذیرفته و رایج بوده است مثلاً "در افسانه‌های لافونتن، شاعر قرن ۱۷ فرانسه پیام و پند و اندرز به صورت مستقیم آراء شده، حتی در نمایش‌ها، پیام مستقیماً "آراء و بازگو می‌شده است. همچنانکه در افسانه‌های کلیله و دمنه و مثنوی مولوی و غیره معمول است. بنابراین درست نیست که ما با ضوابط امروزی ادب غرب آثار ادبی خود را ارزیابی کنیم و هرجا تطبیق نکرد بر آنها خرده بگیریم.

کتابخانه