

۲۱

به فرمان
شاهنشاه آریامهر

1...29

بنیاد فرهنگ ایران

مقامات آقاری

~~مقامات آقاری~~

نمایه یات

~~مقامات آقاری~~

زبان و ادبیات فارسی «۹»

وزن شعر فارسی

دکتر پرویز ناطق خانلری
استاد دانشکاه تهران



آثار و بنیاد فرهنگ ایران

از این کتاب
دوهزار و پانصد نسخه در آبان ماه ۱۳۴۵
در شرکت سهامی چاپ رنگین
چاپ شد

۱۳۳۶

۱۳۳۷

۱۳۴۵

تحقیق انتقادی در عروض فارسی

وزن شعر فارسی

وزن شعر فارسی

مقدمه

طرح اصلی این کتاب سالها پیش از این، هنگامی که در دوره دکتری دانشکده ادبیات تحصیل می‌کردم، ریخته شد. سپس در سال ۱۳۳۶ این بحث با تحقیق دیگری درباره تحول اوزان غزل فارسی، به صورت کتابی که عنوانش «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» بود انتشار یافت.

پس از انتشار آن کتاب نگارنده دنباله مطالعه و تحقیق را رها نکرد و خاصه در قسمتی که مربوط به حررف و مصوتها و هجاهاست در آزمایشگاه «انستیتوی فونیک» پاریس به تجربه و آزمایش پرداخت و حاصل این شد که بسیاری از نکات را تعدیل یا تکمیل کرد چنانکه بنای مطالب بر اساس علمی و تجربی استوار گشت.

در سال ۱۳۳۷ دو باب اول کتاب سابق که تفصیل و تکمیل یافته بود با عنوان «وزن شعر فارسی» منتشر شد، و اکنون چند سال است که نسخه‌های آن نایاب شده و از دسترس جویندگان دور افتاده است.

اما این طرح و بحث درباره وزن شعر فارسی در آغاز انتشار چنان غریب می‌نمود که ادیبان از خواندن و شنیدن آن پرهیز می‌کردند و نکته‌های تازه‌ای که در آن مطرح شده بود و با شیوه هزارساله این علم مغایرت داشت در نظر ایشان نوعی ارتداد به شمار می‌رفت. با این حال، این بحث و طرح نو کم‌کم در مباحث ادبی چنان جای خود را باز کرد که در بعضی از دانشکده‌ها جزء مسائل درسی قرار گرفت؛ بعضی از ادیبان و استادان آنرا خواندند و آموختند و بنای مطالعه و تحقیقات تازه خود را، بر آن نهادند.

اصطلاحات و تعریفات تازه و ابتکاری این کتاب چنان در اذهان جا بگیرد که در کتابهای ادبی و «دائرةالمعارف» هالی که در این سالها تدوین و تألیف یافت غالب آنها مانند اصطلاحات مقبول عام و تعریفات واضح نزد اهل فن، بکار رفت و چنان معتبر و مسلم شناخته شد که در نقل آنها ذکر مأخذ و نام نگارنده را از قلم انداختند و نکته‌ها و مطالب را که همه ابداع و ابتکار مؤلف بود و نخستین بار در این کتاب آمده بود مانند مشهودات و مسلمات بی‌قید منبع ثبت کردند.

در این ضمن از یک طرف نسخه‌های چاپی کتاب نایاب شده و از طرف دیگر نگارنده بار دیگر بسیاری از مطالب را مورد تجدید نظر و اصلاح و تکمیل قرار داده بود. به این دلایل تهیه چاپ تازه‌ای از کتاب لازم می‌نمود و همین ضرورت نگارنده را به تجدید طبع این کتاب برانگیخت. در این چاپ تازه نکته‌های اصلاحی و تکمیلی بسیاریست و خوانندگان فاضل خود به آنها توجه خواهند کرد.

آذرماه ۱۳۳۵

فهرست مطالب

باب اول

شعر و وزن

۷۸-۹

۱۹-۱۱	شعر، وزن، قافیه	فصل اول
۲۸-۲۱	وزن، وزن شعر و انواع آن	فصل دوم
۲۷	وزن شعر	
۷۷-۲۹	تاریخچه وزن شعر	فصل سوم
۳۱	زبان هند و اروپائی	
۳۲	وزن هند و اروپائی	
۳۲	زبانهای آریائی	
۳۳	وزن در زبان ودائی	
۳۳	وزن در سنسکریت	
۳۴	وزن شعر در یونانی باستان	
۳۵	وزن شعر در لاتینی	
۳۶	تحول زبانهای یونانی و لاتینی	
۳۷	وزن در گروه زبانهای ژرمنی	
۳۸	وزن در زبانهای ایرانی	

۴۴	وزن در زبان پهلوی
۵۶	آغاز شعر دری
۶۵	وزن شعر در لهجه‌های محلی و عامیانه
۷۳	نکته‌ای درباره وزن شعر در زبان پهلوی
۷۵	مبانی وزن شعر فارسی دری

باب دوم

بحث و تحقیق در باره عروض فارسی

۲۷۲-۷۹

۹۰-۸۱	مبانی علم عروض	فصل اول
۱۰۸-۹۱	نقص‌های علم عروض	فصل دوم
۱۶۲-۱۰۹	مبانی وزن شعر فارسی	فصل سوم
۱۱۱	اجزاء وزن	
۱۱۴	مصوت و صامت	
۱۱۶	حروف فارسی درسی	
	حروف مصوت ساده :	
۱۲۲	مصوت‌های کوتاه	
۱۲۲	مصوت‌های بلند	
۱۲۶	مصوت مرکب	
۱۲۹	حروف صامت	
۱۳۱	توضیحی درباره بعضی از حروف صامت	
۱۳۶	هجاء	
۱۳۹	کمیت هجاءها	
۱۴۰	اعتداد فیزیکی و امتداد ادراکی	
۱۴۴	مصوت‌های خیشومی	
۱۴۷	نشانه‌های هجاءها	

۱۴۷	نامهای هجاها	
۱۴۸	تکیه کلمات	
۱۴۸	ماهیت تکیه	
۱۵۱	موضوع تکیه در کلمات فارسی	
۱۵۲	۱- اسماء و صفات	
۱۵۳	۲- افعال	
۱۵۴	۳- حروف استفهام	
۱۵۴	۴- مبهمات	
۱۵۴	۵- ضمائر	
۱۵۴	۶- پیشاوندهای افعال	
۱۵۵	تأثیر تکیه در شعر فارسی	
۱۵۸	پایه	
۱۶۰	نام پایه‌ها	
۱۶۳-۱۸۰	اوزان اصلی یا بحور	فصل چهارم
۱۶۶	دوایر خلیل	
۱۶۸	دوایر عروض پارسیان	
۱۷۴	روش نو- لزوم مراعات دوایر	
۱۸۱-۲۱۶	اجناس و انواع وزن	فصل پنجم
۱۸۶	سلسله اول	
۱۸۸	سلسله دوم	
۱۹۰	سلسله سوم	
۱۹۲	سلسله چهارم	
۱۹۴	سلسله پنجم	
۱۹۶	سلسله ششم	
۱۹۸	سلسله هفتم	

۲۰۱	سلسله هشتم	
۲۰۳	سلسله نهم	
۲۰۵	سلسله دهم	
۲۰۷	سلسله یازدهم	
۲۰۹	سلسله دوازدهم	
۲۱۱	سلسله سیزدهم	
۲۱۲	سلسله چهاردهم	
۲۱۴	سلسله پانزدهم	
۲۱۷-۲۵۲	اوزان فرعی یا منشعبات بحور	فصل ششم
۲۲۱	سلسله نخستین	
۲۲۶	سلسله دوم	
۲۳۱	سلسله سوم	
۲۳۷	سلسله چهارم	
۲۳۹	سلسله پنجم	
۲۴۰	سلسله ششم	
۲۴۲	سلسله هفتم	
۲۴۴	سلسله هشتم	
۲۴۵	سلسله نهم	
۲۴۷	سلسله دهم	
۲۴۹	سلسله یازدهم	
۲۵۰	سلسله دوازدهم	
۲۵۲	سلسله سیزدهم	
۲۵۳	سلسله چهاردهم	
۲۵۴	سلسله پانزدهم	
۲۵۵-۲۷۲	اختیارات شاعری	فصل هفتم

۲۵۸	قواعد حذف
۲۵۹	قواعد اضافه
۲۵۹	قواعد تبدیل
۲۶۰	زحافات مرکب
۲۶۰	غرض از وضع قواعد زحاف و علت
۲۶۱	زحاف و علت در روش جدید
۲۶۳	قواعد اختیارات شاعری
۲۶۳	الف - قواعد اضافه
۲۶۶	ب - قواعد حذف
۲۶۸	پ - قواعد تبدیل
۲۷۱	ت - قواعد قلب
۲۷۲	تغییرات بحر ترانه
۲۷۷	

فهرست ها

فهرست اعلام
فهرست اصطلاحات
فهرست مآخذ کتاب

باب اول

شعر و وزن

فصل اول

شعر - وزن - قافیہ

از قدیمترین زمانی که اصطلاح شعر، یا معادل آن در زبانهای دیگر، به یکی از انواع هنر اطلاق شده همیشه مفهوم آن با مفهوم وزن ملازمه داشته است. افلاطون، آنجا که در رساله «ایون» از قول سقراط مایه و محرك شاعری را الهام می‌شمارد، می‌گوید: «شاعران وقتی اشعار زیبایشان را می‌سرایند در حال بیخودی هستند، آهنگ و وزن ایشان را مفتون و مسحور می‌کند...»^۱ و بخوبی آشکار است که در نظر او شعر به ضرورت با وزن و آهنگ همراه است.

پس از وی، ارسطو نخستین بار رساله‌ای درباره شاعری تألیف کرد که معروف است و اساس همه بحثها در باره فن شعر، چه در مشرق و چه در اروپا قرار گرفته است. ارسطو چنانکه از فحوای عباراتش معلوم می‌شود، شعر را در مقابل نثر قرار می‌دهد و از شعر سخن موزون اراده می‌کند و پیداست که در نظر او نیز شعر از وزن جدا نیست.

حکمای اسلامی نیز در تعریف شعر همیشه وزن را ملازم آن شمرده‌اند. ابوعلی سینا در فن شعر از منطق کتاب «الشفاء»، که مقتبس از همان رساله شاعری ارسطو است، می‌گوید: «شعر سخنی است خیال انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد...» همه حکیمان دیگر نیز در تعریف شعر آن را به وزن مقید و موصوف ساخته‌اند.

اما ارسطو میان شعر و نظم فرق گذاشته است. اصل شعر را در معنی و مضمون آن می‌جوید و صورت شعر را که مقید به وزن و قواعد دیگر نظم است جزء ماهیت

۱- پنج رساله افلاطون - ترجمه دکتر محمود صناعی - بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

آن نمی شمارد و معتقد است که بسیاری از سخنان منظوم را که موضوع آنها فی‌المثل پزشکی و طبیعیات است از جنس شعر نباید بشمار آورد.^۱

این معنی در همه آثار حکمای اسلام نیز به شرح و تفصیل آمده است؛ ابوعلی سینا می گوید: «منطقی را به هیچ یک از وزن و تساوی وقافیه نظری نیست مگر اینکه ببیند که چگونه سخن خیال انگیز و شوراننده می شود.»^۲

خواجه نصیر طوسی در کتاب اساس الاقتباس شرح مبسوطی در این باب می نویسد که قسمتی از آن را ذکر می کنیم:

«صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ابقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد و اطلاق اسم شعر در عرف قدما بر معنی دیگر بوده است و در عرف متأخران بر معنی دیگر است؛ و محققان متأخران شعر را حدی گفته‌اند جامع دو معنی بروجه اتم؛ و آن این است که گویند شعر کلامی است مخیل، مؤلف از اقوال موزون متساوی مقفّی... و نظر منطقی خاص است به تخیل، و وزن را از آن جهة اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیل کند. پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفّی، چه به حسب این عرف، هر سخنی را که وزنی وقافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، و خواه صادق و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحید خالص یا هدیانات محض باشد آن را شعر خوانند و اگر از وزن وقافیه خالی بود و اگر چه مخیل بود آن را شعر نخوانند و اما قدما شعر کلام مخیل را گفته‌اند و اگر چه موزون حقیقی نبوده است...»^۳

علامه حلی در کتاب جوهر النضید در تفسیر بیانات خواجه نصیر طوسی توضیحات دقیقتری می‌دهد و چنین می‌نویسد: «صاحب منطق قیاسات شعری را بر

۱- Aristote, Poétique et Rhétorique, trad. Ch. E. Ruelle, Paris, ed. Garnier Frères, p. 3

۲- ترجمه فن شعر این سینا - به قلم آقای دانش پژوه - مجله سخن، دوره سوم، ص ۵۰۰

۳- اساس الاقتباس - چاپ دانشگاه ۱۳۲۶ - ص ۵۸۶

روشی که خلاف روش شاعران امروز است وضع کرده است. زیرا شعر در روزگار ما از جهت صورتی عرضی در لفظ، شعر خوانده می شود و آن وزن و قوافی است که در کتاب عروض شمرده اند، و به آنچه دارای یکی از اوزان معین در کتاب عروض و ملازم قافیه نباشد در روزگار ما شعر نمی گویند... و این در زبان عربی و فارسی و ترکی یکسان است... و شعر ملکه ایست که با حصول آن برای قاع تخیلاتی که مبادی انفعالات مخصوص نفسانی مطلوب باشد قادر شوند و مراد از تخیل تأثیر کلام است در نفس از جهت قبض یا بسط و یا جز آن^۱.

آنچه از این تعریفات بر می آید این است که نزد حکما و منطقیان وزن و قافیه به ضرورت ملازم شعر نیست.

اما چنانکه خواجه نصیر می گوید: «منطقی... وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیل کند...» یعنی در صناعیت شعر تأثیر در نفس و شوراندن خاطر که غرض اصلی است نخست به وسیله وزن حاصل می شود.

در باره تأثیر وزن در ذهن، عقاید متعددی هست. اسپنسر Spencer معتقد است که وزن، گذشته از آن که تقلید آهنگ شوق و هیجان است، وسیله ای برای صرفه جوئی در توجه ذهن بشمار می رود و لذتی که از آن حاصل می شود نتیجه آن است که چون کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود ذهن آنها را آسانتر ادراک می کند و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه ای از کلمات بکار ببرد، تا روابط آنها را با یکدیگر و سپس معنی کلام را دریابد، کاسته می شود.

اما این بیان کافی نیست. وزن علاوه بر آن که از کوشش ذهنی می کاهد

۱- عین عبارات علامه حلی این است: وضع صاحب المنطق القیاسات الشعرية على مذهب يخالف مذهب الشعراء الان. فان الشعر في زماننا هذا هو شعر من جهة صورة عرضية في اللفظ و هو الوزن و القوافي المحدود في كتاب العروض ولا يقال لما ليس له الوزن المحدود في كتاب العروض في زماننا مع القافية الملازمة شعراً... و هذا منطبق عليه في لغة العرب والفرس والترك... والشعر عبارة عن ملكة يقتدر مع حصولها على ايقاع تخیلات يكون مبادی انفعالات مخصوصة نفسانية مطلوبة والمراد من التخیل هو تأثیر الكلام في النفس لبسط او قبض او غیره...

(جوهرالنضید. چاپ تهران ص ۲۶۱ و ص ۲۶۲)

به سبب آن که برای کلام قالبی مشخص و معین ایجاد می کند، خود موجب التذاذ نفس می شود زیرا که هر نوع تناسب و قرینه ای میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می آورد که ادراك مجموع اجزاء را سریعتر و آسانتر می کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش ولذت می گردد.^۱

خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس می گوید: « قسماً شعر کلام مخیل را گفته اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است و در دیگر لغات قدیم مانند عبری و سریانی و فرس هم وزن حقیقی اعتبار نکرده اند ».

در باره وزن حقیقی نیز خواجه نصیر در دنباله گفتار خود توضیحی داده و چنین می نویسد: « اعتبار وزن حقیقی بدان می ماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه، و دیگر امم متابعت ایشان کرده اند و اگرچه بعضی بر آن افزوده اند مانند فرس ». این قول خواجه نصیر نتیجه عدم اطلاع پیشینیان از زبان و ادبیات یونان و روم و ملل دیگر است و گر نه وزن حقیقی را به عرب نسبت دادن و اوزان متداول در زبانهای دیگر را غیر حقیقی یا مجازی شمردن وجهی ندارد.

حقیقت این است که در هر يك از زبانهای دنیا اگر شعری هست موزون است و شعر بی وزن یا مثنوی که اخیراً به گوشها می خورد از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده و تجدد خواهان زبانهای دیگر از ایشان اقتباس کرده اند.

اما بحث درباره فایده یا بیفایده گی وزن هم بحثی است که تازگی ندارد. در قرن هیجدهم گروهی از ادیبان و نویسندگان فرانسه بر ضد شعر قیام کردند و مرادشان از مخالفت با شعر مخالفت با وزن و قافیه بود. این ادیبان وزن و قافیه را در شعر قیدی بیهوده و زائد شمردند و برای اثبات عقیده خود دلیل آوردند که این قیود مانع افاده مقصود است و شاعر برای رعایت وزن و قافیه ناچار باید قسمتی از مقاصد خود را ترك کند و بعضی کلمات زائد را به ضرورت وزن و قافیه در سخن

بیاورد و حال آنکه اگر این قیود در میان نباشد می‌توان مقصود را به‌سهولت و صراحت بیان کرد .

حتی بعضی از این نویسندگان کار مخالفت با وزن و قافیه را به‌جائی رسانیدند که آن دو را مانند بردگی و جنگ تن به تن یادگار وحشیگری نیاکان خود شمردند .^۱

اما بعدها که شاعران بزرگ رمانتیک در فرانسه ظهور کردند و شعر موزون خوب سرودند آوازه این مخالفتها چندی خاموش شد .

از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم باز نهضت دیگری در شعر اروپا به وجود آمد و آن نهضت شعر آزاد بود . این بار شاعران خود علمدار این قیام شدند و مراد ایشان، به خلاف نوبت پیش ، مخالفت با وزن نبود بلکه ایشان ادعا می‌کردند که اساس شعر و شاعری همان وزن است و از این حیث شعر با موسیقی پیوند خویشی دارد . اما حدود و قیودی که در شعر رسمی برای وزن شمرده شده مانع از آن است که شاعر بتواند از این وسیله، چنانکه شاید و باید، استفاده کند و در نتیجه همین قیدها شعر رسمی یکنواخت و کسالت آور است ؛ بنابراین باید شاعر آزاد باشد که در هر مورد به تناسب معنی مقصود وزنی به دلخواه اختیار کند تا کلامش مؤثرتر شود و نظیر همان را بطنه دقیق که میان لفظ و معنی هست میان معنی و آهنگ شعر نیز به وجود بیاید .

اما این جا مجال بحث در این باب و رد یا اثبات عقاید گوناگون نیست . حاصل آنکه امروزه شعر آزاد در همه زبانهای اروپائی طرفدار بسیار دارد و شاعران متعددی که درجه استعدادشان مختلف است این شیوه را اختیار کرده و چون بنابر آزادی است هر يك راهی جداگانه در پیش گرفته‌اند .

از این گفتگوها چنین نتیجه می‌گیریم که شعر از بدو پیدایش و نزد همه اقوام با وزن ملازمه داشته و دارد و هر گز در هیچ زبانی سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همه ملل یکسان نیست و چنانکه

خواجه نصیر طوسی می گوید : « رسوم و عادات را در کار شعر مدخل عظیم است و به این سبب هر چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است ، در روزگار دیگر و نزدیک قومی دیگر مردود و منسوخ است » .

اما درباره قافیه حال چنین نیست زیرا در شعر زبانهای قدیم هند و اروپائی مانند سنسکریت و یونانی و لاتینی قافیه نبوده است و در زبانهای ایرانی اوستائی و پارتی و پهلوی نیز آنچه تا کنون از جنس شعر شمرده شده از قافیه عاری است . در زبان انگلیسی قدیم بجای قافیه گاهی یکنوع هماهنگی بعضی از حروف (Assonance) در اثنای شعر وجود داشته و اشعار شکسپیر شاعر بزرگ انگلیسی در نمایشنامه های منظوم او اکثر بی قافیه است .

ولتر در این باب نوشته است : « ایتالیائی ها و انگلیسیها ممکن است از قافیه چشم بپوشند ... هر زبانی صفت مشخصی دارد ... ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم به این که اصوات معینی در جای معین تکرار شود تا شعر ما با نثر مشتبّه نگردد ... همان طرز خواندن شعر در ایتالیائی و انگلیسی کافی است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند و همین نکته بی آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعر را نگه می دارد . ما که در زبان خود هیچ يك از این خصائص را نداریم چرا از آنچه طبیعت زبان به ما بخشیده است نیز دست بداریم ؟ »

خواجه نصیر طوسی معتقد است که : « شرط تقفیه در قدیم نبوده است و خاص است به عرب ، و دیگر امم از ایشان گرفته اند »^۲ و جای دیگر نیز متعرض این نکته شده و نوشته است : « چنین گویند که در اشعار یونانیان قافیه معتبر نبوده است و جشویی^۳

۱ . Pius Servien, Science et poésie, p.86

۲ . اساس الاقتباس ، همان چاپ ، ص ۵۸۶

۳ . این جشویی درست شناخته نشد . مؤلف تتمه صوان الحکمه (چاپ لاهور - ۱۳۵۱) ، ص ۱۰۲) کسی را با این نسبت یاد می کند : « الحکیم ابوالحسن علی بن احمد الجشویی - من قداما الحکماء و له تصانیف کثیرة ، و من تصانیفه یوبه نامه ... » و سپس عباراتی به زبان عربی از آن نقل می کند که در توحید است و ارتباطی با آنچه خواجه نصیر ذکر کرده است ندارد .

به زبان فارسی کتابی جمع کرده است مشتمل بر اشعار غیر مقفی و آن را « یوبه نامه » نام نهاده ... پس از این بحثها معلوم می شود که اعتبار قافیه از فصول ذاتی شعر نیست بل از لوازم او است به حسب اصطلاح^۱.

بنابراین اگر بخواهیم شعر را چنانکه از آغاز بوده و تا کنون هست و عرف و عادت بر آن جاری است تعریف کنیم باید چنین گفت :

شعر تألیفی از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان شناخت .

فصل دوم

وزن - وزن شعر و انواع آن

قدیمترین تعریفی که از وزن در دست داریم از آریستو کسنوس تارنتومی Aristoxenos de Tarentum فیلسوف و شاگرد ارسطو است (قرن ۴ پیش از میلاد) این دانشمند در کتاب « اصول نغمه »^۱ وزن را چنین تعریف می کند : « وزن نظم معینی است در ازمنه » .

براین تعریف دو ایراد وارد است : یکی آن که وزن را به نظم امتداد زمانی صوت محدود می کند و اوزانی را که بنای آنها بر نسبت میان امتدادهای زمانی نیست در بر نمی گیرد. دیگر آن که « نظم معین » مبهم است یا بیش از حد کلیت دارد . حکمای اسلامی ظاهراً همین تعریف یونانی را از این مأخذ یا از مأخذ دیگر گرفته و کوشیده اند که آنرا تکمیل کنند . خوارزمی در مفاتیح العلوم در تعریف ایقاع که مراد از آن وزن موسیقی است می گوید : « الايقاع هو النقلة علی النغم فی ازمنة محدودة المقادیر »^۲

دانشمندان دیگر اسلامی تعریف وزن یا ایقاع را بر همین اساس و با دقت و تفصیل بیشتری آورده اند . صفی الدین ارموی صاحب رساله شرفیه می گوید : « الايقاع جماعة نقرات يتخللها ازمنة محدودة المقادیر علی نسب و اوضاع مخصوصة بادوار متساویات ؛ یدرك تساوی تلك الادوار بمیزان الطبع السليم المستقیم »^۳

۱- Harmonica Stoicheia، رجوع کنید به کتاب تاریخ علم سارتن. ترجمه احمد

آرام . ج اول ص ۵۵۹

۲- مفاتیح العلوم - چاپ مصر ۱۳۴۹- ص ۱۴۰

۳- به نقل صاحب درة التاج - جلد دوم . چاپ وزارت فرهنگ - ص ۱۲۸

خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار وزن را چنین تعریف کرده است : « اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات آن در عدد و مقدار ، که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند ؛ و موضوع آن حرکات و سکانات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند ، والا آنرا ایقاع خوانند »^۱

چنانکه می بینیم در همه این تعریفات مقدار و کمیت اصوات را مورد نظر قرار داده و نظم اصوات (یا نعمات یا فقرات) را موجب وزن شمرده اند . اما تعریف وزن باید کلی تر از این باشد تا همه انواع آن را شامل شود .

تعریف ذیل شاید جامع تر باشد : « وزن نوعی از تناسب است . تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد . تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می خوانند ، و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده می شود .^۲ »
تفصیل و بیانی که موریس گرامون در این باب دارد مطلب را آشکارتر می کند . وی می گوید :

« وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمانهای مشخص حاصل می شود . وزن امری حسی است و بیرون از ذهن کسی که آن را در می یابد وجود ندارد ؛ وسیله ادراک وزن حواس ماست . اصطلاح « زمانهای مشخص » را باید به معنی بسیار کلی گرفت و مراد از آن اموری است که تکرار آنها نشانه حد فاصلی میان يك سلسله امور با سلسله دیگر است . مثلاً نور چراغهای دریائی به تدریج افزایش می یابد تا به حدّ اعلای درخشیدن می رسد ، سپس ناگهان خاموش می شود و بلافاصله به همان ترتیب روشنی ظاهر می گردد و افزایش می یابد و خاموش می شود . از مشاهده نظمی که در روشنی و خاموشی این چراغها هست ، بیننده ادراک وزن می کند . در این سلسله امور ، مرحله خاموشی که تکرار می شود « زمان مشخص » است .
چرخه که می گردد حرکتی مداوم دارد ، اما وزن ندارد . حال اگر نشانهای

۱- معیار الاشعار - چاپ تهران - ص ۳

2 - M. Braunschwig, Grande Encyclopédie. Art. Poésie

در يك نقطه چرخ باشد که هنگام حرکت آن دیده شود، ازدیدن بازگشتهای پیاپی آن، ادراك وزن حاصل می شود. همچنین گردش چرخهای دوچرخه هیچ نوع وزنی ندارد. اما از توجه به حرکت پای دوچرخه سوار و بازگشت متوالی آن به نقطه پایین وزنی ادراك می کنیم. نجاری که روی تخته ای میخ می کوبد معمولاً روی هر میخ چند ضربه می زند. صوت این ضربه ها با هم متفاوت است زیرا که در هر ضربه میخ قدری بیشتر فرو می رود و طول ساقه آن کمتر می شود. صوت ضربه آخرین همیشه با صوت ضربه های دیگر فرق کلی دارد زیرا در این مرحله چکش در عین حال با سر میخ و سطح چوب برخورد می کند. سپس اندک سکوتی حاصل می شود، یعنی مدتی که لازم است تا نجار میخ دیگری را بردارد و روی تخته قرار بدهد. این سکوت، پس از صوت خاص آخرین ضربه، «زمان مشخص» است و شنونده از احساس اصوات مختلف چکش و تکرار این سکوت ادراك وزن می کند.^۱

بیان فوق مفهوم نظم و تناسب را در زمان بخوبی آشکار می کند و انواع آن را که به وسیله حواس مختلف ادراك می شود نشان می دهد. اکنون باید گفت که چون ادراك نظم و تناسب زمانی غالباً به وسیله شنوایی حاصل می شود، در تعریف وزن عادةً به اموری که به حس سامعه در می آید، یعنی به اصوات توجه می کنیم.

صوت از جنبه فیزیکی، ارتعاشاتی است که در اجسام حاصل می شود و از آنها به هوا منتقل می گردد، و از جنبه فیزیولوژی، احساسی است که از رسیدن این ارتعاشات به پرده گوش، و از آنجا به مراکز سمعی نخاع، در ذهن ما پدید می آید. سلسله های ارتعاشات صوتی معمولاً متعدد و مختلف و آمیخته است و عوامل و اجزائی که در صوت وجود دارد خواصی برای آن پدید می آورد که عبارت است از: شدت *Intensité*، امتداد *Durée*، ارتفاع یا زیر و بمی *Hauteur*، وزنگ یا

طنین *Timbre*

شدت از جنبه فیزیکی با نیروی ارتعاشی که صوت را ایجاد می کند ارتباط دارد. هر چه نیروی ارتعاش بیشتر باشد احساس قویتر است. گذشته از این

شدت ارتعاش موجب می‌شود که تا مسافت دورتری کشیده شود و از فاصله بیشتری قابل شنیدن باشد .

امتداد هر صوت عبارت است از مدتی که ارتعاشات آن دوام می‌یابد .
زیر و بمی یا ارتفاع صوت با عدد ارتعاشات در واحد زمان مربوط است. هر چه شماره ارتعاشهای صوت بیشتر باشد صوت زیر تراست و هر چه کمتر باشد بم‌تر .
زنگ یا طنین حاصل ارتعاشات فرعی است که با ارتعاش اصلی صوت همراه است . دو صوت که از حیث زیر و بمی و شدت و امتداد یکسان باشند ممکن است به حسب زنگ از هم تمیز داده شوند . صوت واحدی را که از دو آلت مختلف موسیقی برخیزد از روی این صفت می‌توان تشخیص داد .

بنابراین اگر وزن را به « وجود نظمی در اصوات » تعریف کنیم ناچار متوجه می‌شویم که این نظم ممکن است به حسب یکی از خواص چهار گانه صوت حاصل شود . پس چهار نوع وزن می‌توان ایجاد کرد که عبارتند از :

۱ - وزن ضربی (Tonique) که از نظم اصوات به حسب شدت وضعف آنها پدید می‌آید .

۲ - وزن کمّی (Quantitative) یا امتدادی (Prosodique) که آن را در اصطلاح فارسی و عربی وزن « عروضی » می‌خوانند و در آن نظم اصوات به حسب امتداد زمانی آنها است .

۳ - وزن آهنگی (de la hauteur) که اصوات را به حسب زیر و بمی آنها مرتب می‌کند .

۴ - وزن طنینی (du timbre) که در آن به حسب زنگ و طنین اصوات نظمی ایجاد می‌شود ^۱ . دو نوع وزن اخیر را کیفی (Qualitatif) می‌خوانند .
 يك نوع پنجم نیز می‌توان قائل شد و آن وزنی است که در آن اصوات را از

۱ - تفصیل این معنی را در Encyclopédie Française, tome XVI (16.50-6) و Le Rythme du langage (16.34-6) Eléments d'acoustique می‌توان دید .

روی عدد و باقطع نظر از خواص وصفات آنها منظم کنند .

وزن شعر

شعر مجموعه‌هایی از کلمات است که به ترتیب خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته باشد . کلمه، خود از يك يا چند واحد صوت گفتار به وجود می‌آید، و این واحدها در اصطلاح مقطع یا هجا (Syllabe) خوانده می‌شود.

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

اما به حسب آن که کدامیک از خواص اصوات گفتار، مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد وزن شعر انواع مختلف پیدا می‌کند . اگر امتداد زمانی هجاها مبنای وزن واقع شود وزن را کمی می‌خوانند . در سنسکریت و یونانی باستان و لاتینی این گونه وزن وجود داشته است . وزن شعر فارسی نیز چنین است . اگر شدت بعضی از هجاها نسبت به بعضی دیگر، اساس نظم قرار بگیرد، وزن ضربی به وجود می‌آید، چنانکه در شعر زبانهای انگلیسی و آلمانی معمول است . اگر هجاهاى شعر بر حسب ارتفاع صوت یعنی زیر و بمی آنها منظم شود، وزن کیفی حاصل می‌شود که در شعر زبان چینی بکار می‌رود . نوع آخرین آن است که فقط شمارهٔ هجاها ملاک ایجاد نظم باشد ، یعنی کلمات به دسته‌هایی تقسیم شوند که عدد هجاهاى هر دسته با دسته‌های دیگر متساوی باشد و هیچیک از صفات دیگر آن اصوات منظور نگردد . این نوع را « وزن عددی » *numérique* باید خواند (و همین نوع است که گاهی بخطا هجائی *Syllabique* خوانده می‌شود) . در شعر زبانهای فرانسه و اسپانیائی چنین وزنی به کار می‌رود .

در هر زبانی یکی از این انواع وزن معمول است و اتخاذ هر نوع وزن از روی تفنن نیست بلکه با صفات و خصایص تلفظ زبان ارتباط دارد . در زبانی که تفاوت

امتداد هجاهای آن مشخص و ثابت نباشد وزن کمی نمی‌توان به کار برد. در زبانهای باستانی هند و اروپائی حروف مصوت امتدادهای ثابت و مشخصی داشته که به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شده است، به این سبب مثلاً در زبان یونانی هجاهای کوتاه و بلند از یکدیگر ممتاز بوده و همین امر موجب شده است که وزن کمی در شعر آن زبان معمول شود. در زبان لاتینی نیز وزن شعر چنین بوده است. اما در زبان فرانسه این تفاوت امتداد آشکار و ثابت نیست و ایجاد وزن کمی در آن زبان نامیسر است، چنانکه در قرن شانزدهم شاعری به نام بایف Baif کوشید که به تقلید شاعران یونان و رم به زبان فرانسوی اشعاری بسراید که بر اساس امتداد هجاها موزون باشد، اما کوشش او که متناسب با ساختمان زبان نبود بی‌حاصل ماند و این گونه وزن در شعر فرانسوی رواج نیافت.

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

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

1 - Patircia Guillermaz, 'La poésie chinoise', ed. Seghers. Paris. 1954. p. 26

فصل سوم

تاریخچه وزن شعر

زبان هند و اروپایی

زبان فارسی چنانکه می‌دانیم از خانوادهٔ زبانهای هند و اروپائی^۱ است. این زبانها بر طبق نظریهٔ استادان زبانشناسی همه به يك اصل برمی گردند، یعنی همه از زبان اصلی واحدی منشعب شده‌اند که در اصطلاح « زبان هند و اروپائی »^۲ خوانده می‌شود.

در تلفظ این زبان دو صفت مهم وجود داشته است. یکی آهنگ یا زیر و بمی (Ton) و دیگر امتداد (Durée)

آهنگ - در هر کلمهٔ هند و اروپائی يك هجا وجود داشته که هنگام تلفظ آن صوت زیرتر می‌شده است. محل این آهنگ در کلمه ثابت بوده است و از روی آن اغلب صیغه‌ها را از یکدیگر تمیز می‌دادند و گاهی معنی کلمه به حسب آن مشخص می‌شد. بعضی کلمات کوچک مانند حروف و ضمائر نیز بی آهنگ (atone) بوده است.^۳

امتداد - مصوت‌های (Voyelles) زبان هند و اروپائی نسبت بهم دارای امتدادهای ثابتی بوده است، به این معنی که مصوتها به دو گروه کوتاه و بلند تقسیم می‌شده و به تأثیر آن هجاها نیز امتدادهای ثابت داشته‌است. بطور کلی هر هجائی که مصوت آن کوتاه بوده « هجای کوتاه » و هر گاه متضمّن مصوت بلندی بوده‌است « هجای

1. Les langues indo - européennes .

2. L'indo - européen

3. A. Meillet, ECLIE, p. 140 - 143.

بلند « شمرده می شده است »^۱.

وزن هند و اروپائی - در زبان هند و اروپائی آهنگ (Ton) هیچ تأثیری در وزن کلام نداشته است. چون هر هجای این زبان دارای کمیت ثابتی بوده که به موجب آن کوتاه یا بلند شمرده می شده و اختلاف امتداد هجاها به گوش محسوس و تغییر ناپذیر بوده است. مبنای وزن شعر در این زبان، چنانکه از قواعد شعر سنسکریت ودائی (Védique) و یونانی باستان برمی آید، از نظم و تناسب میان هجاهای کوتاه و بلند حاصل می شده است. بنابراین وزن در زبان هند و اروپائی کاملاً کمی بوده است نه ضربی^۲.

زبانهای آریائی

یکی از شعبه های بزرگ زبانهای هند و اروپائی که از زبان اصلی مشتق شده است زبانی است که در اصطلاح زبان شناسان، آن را «آریائی» یا «هند و ایرانی» می خوانند^۳. از همه گروه های فرعی زبانهای که پس از دوران جامعه نخستین هند و اروپائی به وجود آمد تنها گروهی که وجود آن به وسیله سندی مستقیم تأیید شده است گروه زبانهای هند و ایرانی است.

این سند عبارت است از نامی که دو خانواده منشعب از این اصل، یکی ایرانی و دیگر هندی، خود را بدان می خوانده اند. در اوستا کلمه *airya* (در مقابل *tairya* و *Anairya*) و در فارسی باستان *ariya* (درترکیب *ariyaēiθra* یعنی *Dārayavāuš*) داریوش آریائی نژاد (آمده است. در سنسکریت کلمه *ār(i)yah* به معنی ملتی است که به زبان ودائی سخن می گوید^۴) (این همان کلمه است که نام ایران از آن مشتق شده است).

زبان آریائی به دو شعبه هندی و ایرانی تقسیم شده است. قدیمترین آثاری که

1- A. Meillet, ECLIE, p. 128 et suiv.

2- A. Meillet, ECLIE, p. 143.

3- Aryen یا Indo - iranien .

4- A. Meillet, Les dialectes indo-européens, 1950. p. 24

از شعبه آریائی هند باقی مانده است کتاب مذهبی «ودا» است که زبان مستعمل در آن را «ودائی» «Védique» می خوانند .

وزن در زبان ودائی - در این زبان نیز بنای وزن بر کمیت هجاها یعنی تلفیق و نظم هجاهای کوتاه و بلند قرار دارد . هر هجائی که مصوّت آن کوتاه است، کوتاه شمرده می شود و هجائی که مصوّت بلندی را شامل باشد ، بلند بشمار می آید . اما هر گاه پس از مصوت کوتاه، حرف صامت بیاید که جزء همان هجا باشد، یعنی هر گاه هجائی از دو صامت که مصوّت کوتاهی میان آنها باشد ترکیب یافته باشد از حیث امتداد بلند محسوب می شود.

اغلب اشعار ودائی به بندهائی تقسیم می شود . هر بند شامل چند مصراع است شماره هجاهای هر مصراع هشت یا ده یا یازده یا دوازده است . هر بند از ۳ تا ۸ مصراع دارد ، اما معمولاً هر قطعه شعر از چهار مصراع تشکیل می شود که هر يك ۸ یا ۱۰ یا ۱۱ یا ۱۲ هجا را متضمن است . بعضی قطعات نیز از سه مصراع هشت هجائی تشکیل شده است . ترکیب مصراعهای که شماره هجاهای آنها مختلف باشد بندرت دیده می شود و بندهائی که بیش از چهار مصراع داشته باشد نیز نادر است^۱.

وزن در سنسکریت - سنسکریت نامی است که به زبان رسمی و ادبی هندوان آریائی اطلاق می شود . این زبان که شامل همه ادبیات وسیع هنداست دارای قواعد مدوّن و دستوردقیقی است و همه خصوصیات لغوی و تلفظی آن در کتب صرف و نحو ثبت شده است . به این سبب اطلاع ما از قواعد وزن شعر در زبان سنسکریت بسیار واضحتر و صریحتر از اطلاعاتی است که در باره زبان ودائی داریم .

درسسنسکریت نیز مبنای وزن همان امتداد یعنی کوتاهی و بلندی هجاها است . از ترکیب چند هجای کوتاه و بلند، صورتهائی حاصل می شود که هر يك را به نامی می خوانند و تکرار یکی از این صورتهای یا تکرار متناوب چند صورت وزنی خاص

۱- آنچه درباره وزن شعر ودائی گفته شد مأخوذ است از رساله ای که در سال ۱۳۳۲ آقای دکتر راجا استاد زبان سنسکریت در دانشگاه تهران به خواهش نویسنده این سطور درباره علم اوزان شعر سنسکریت به زبان انگلیسی تألیف کرده و نسخه آن را به من سپرده اند.

ایجاد می کند. ابوالریحان بیرونی که در کتاب «تحقیق ماللهند» شرح مبسوطی درباره قواعد وزن شعر هندوان آورده است، در این باب می نویسد که ایشان اجزاء شعر را به خفیف و ثقیل تقسیم می کنند و مراد از خفیف حرفی متحرك است و ثقیل عبارت است از حرفی متحرك با يك حرف ساكن مانند «سبب» در عروض ما^۱. این تعریف که ابوالریحان آن را به استنباط خود دریافته و نوشته با تعریف صحیح هجاهای کوتاه و بلند در سنسکریت مطابقت دارد، جز آن که ابوالریحان ظاهراً به حسب روش لغویان عرب مصوت ممدود را در حکم حرکتی و حرف ساکنی شمرده و به این سبب آن را جداگانه ذکر نکرده است.

پیش از آن که به بحث در قواعد وزن شعبه ایرانی زبانهای آریائی یعنی زبانهای ایرانی باستان و میانه پردازیم مناسب تر بنظر می رسد که از اصول اوزان شعری در زبانهای دیگر هند و اروپائی نیز به اختصار سخنی بگوئیم.

وزن شعر در یونانی باستان

زبان یونانی باستان همان صفات و خصائص زبان اصلی هند و اروپائی را حفظ کرده بود. در این زبان وزن کلمه مبتنی بر کمیت بوده و از تفاوت امتداد هجاهای کوتاه و بلند حاصل می شده و آهنگ (ton) هیچ تأثیر و دخالتی در وزن نداشته است. بعدها که بر اثر تحول زبان و تبدیل یونانی باستان به یونانی جدید عامل آهنگ (ton) به شدت (Intensité) بدل شد، وزن کمی (quantitatif) نیز جای خود را به وزن ضربی (accentuel) داد.

در یونانی باستان تعداد هجاهای هر کلمه تابع تعداد مصوت های آن بوده است. هجاها به دو نوع «بسته» و «گشوده» تقسیم می شد. «بسته» به هجائی اطلاق می شد که صامت در آخر آن قرار داشت و «گشوده» هجائی را می گفتند که به مصوتی ختم می شد. کمیت خاص هر هجا با کمیت مصوت و ساختمان هجا ارتباط داشت و حروف صامت پیش از مصوت در کمیت هجا تأثیری نمی کرد.

به این طریق در یونانی باستان هر هجای گشوده، خواه در اول، خواه در میان کلمه، اگر شامل مصوت کوتاهی بود کمیّت آن کوتاه شمرده می شد و اگر مصوت بلندی در برداشت، بلند به حساب می آمد. همچنین هر هجای بسته، چه مصوت آن کوتاه و چه بلند، هجای بلند محسوب می شد.

در یونانی باستان سه هجای کوتاه در پی هم قرار نمی گرفت و در مواردی که ترکیب کلمات چنین وضعی ایجاد می کرد به وسیلهٔ تمدید يك مصوت یا تشدید يك صامت از آن اجتناب می کردند.^۱

از ترکیب چند هجا صورتهای خاصی حاصل می شد که «پایه» نام داشت و وزن خاص هر شعر از تلفیق چند پایه یا تکرار يك پایه به وجود می آمد.

وزن شعر در لاتینی

وزن شعر لاتینی مانند یونانی باستان و سنسکریت بر امتداد و کمیّت هجاها مبتنی بود و از نظم میان هجاهاى کوتاه و بلند به وجود می آمد. هجای بلند به اندازهٔ دو هجای کوتاه شنیده می شد. کسانی که به زبان لاتینی سخن می گفتند تفاوت امتداد هجاها را به وضوح در می یافتند. از تکرار يك هجای بلند و يك کوتاه در پی آن یا بعکس، یا از تکرار يك هجای بلند با دو کوتاه در پی آن، یا انواع ترکیبات دیگر، اوزانی حاصل می شد که به گوش اهل زبان بسیار واضح و محسوس بود و بنا به گفتهٔ سیسرون هر گاه بازیگری هنگام اجرای نمایشنامه‌های منظوم در تلفظ خطا می کرد و هجای کوتاهی را به خطا بلند به تلفظ در می آورد تماشاگران او را مورد اعتراض قرار می دادند.^۲

1- M. Lejeune, *Traité de Phonétique grecque*, Paris, 1947 .
p. 256 - 259 .

2- L. Nougaret, *Traité de Métrique latine classique*, Paris,
1948, p.2 - 3.

تحوّل زبانهای یونانی و لاتینی

وزن زبان هند و اروپائی بکلی از ارتفاع یا زیر و بمی صوت مستقل بوده است . در وزن شعر سنسکریت و یونانی باستان و لاتینی نیز آهنگ (ton) هیچ تأثیری نداشته و اگر در لاتینی رابطه‌ای میان محل آهنگ و ساختمان شعر بوده ، این رابطه بسیار محدود و منحصر به موارد خاصی بوده است که به موجب آنها می‌بایست خاتمه کلمات در جاهای معینی از شعر واقع شود و این شرط تابع خود آهنگ نبوده است .^۱

چنانکه گفتیم، وزن شعر در زبانهای قدیم هند و اروپائی جز بر اساس کمّیت هجاها قرار نداشته است . اما به تدریج در این زبانها تحوّل ایجاد شد . از دوره بعد از اسکندر، که زبان و فرهنگ و تمدن یونانی در کشورهای دیگر پراکنده گردید و مراکز فرهنگی یونانی در بیرون از آن کشور تشکیل شد، عامل آهنگ در تکیه کلمات جای خود را به عامل شدّت (Intensité) داد . به این سبب تکیه کلمه، که تا این زمان در وزن زبان تأثیری نداشت، کم کم در آن مؤثر شد . از حدود دو قرن پیش از مسیح، در شعر کسانی مانند بابریوس (Babrius) آثار دخالت تکیه کلمه در وزن دیده می‌شود. این تحوّل به تدریج صریحتر شده تا آنکه در قرن چهارم میلادی در شعر آپولیوس اسکندرانی یکباره تکیه کلمه، یعنی شدّت صوت اساس وزن قرار گرفته است^۲ و در یونانی جدید نیز مبنای وزن همین است . علت تغییری که در مبنای وزن یونانی داده شد، این است که بر اثر تغییر ماهیّت تکیه کلمه و تبدیل آن از آهنگ (ton) به شدّت (Intensité) امتداد خاص مصوتها تغییر یافت ؛ یعنی هر مصوتی که تکیه روی آن واقع می‌شد اگر بلند بود همچنان بلند باقی ماند و اگر کوتاه بود به بلند تبدیل یافت . همچنین مصوتهای بلند، اگر تکیه روی آنها واقع نمی‌شد، به کوتاهی متمایل می‌شدند. حاصل آن که مصوتها دیگر امتداد ثابتی نداشتند و ممکن نبود اساس وزن قرار بگیرند؛ ناچار شاعران بعد بنای وزن را بر عامل دیگر

1- A. Meillet et J. Vendryes, GCLC, Paris, 1948, p. 128.

2- M. Lejeune, Traité de Phonétique grecque, Paris, 1947, p. 266 .

که صریحتر و ثابت‌تر بود، یعنی تکیه کلمه یا شدت صوت، گذاشتند و وزن شعر یونانی از کمّی به ضربی بدل شد.^۱

در زبان لاتینی هم نظیر همین تحول روی داد. اما کیفیت آن اندکی مبهم‌تر است. درست نمی‌توان گفت که تغییر وزن کمّی در چه زمانی واقع شده است، زیرا که تا دیر زمانی سنت شاعری همان اصول وزن مبتنی بر امتداد هجاها را، که از یونانی تقلید شده بود، حفظ کرد. نخستین بار در قرن چهارم میلادی در شعر کمودین Comodien مشاهده می‌شود که دیگر امتداد خاص مصوتها در وزن شعر مؤثر نیست و از این جا معلوم است که در این زبان، مبنای امتدادی هجاها یکسره تغییر یافته است. در زبانهای رومیایی (Romans) یعنی زبانهایی که از لاتینی منشعب و مشتق شده‌اند این تحول خاتمه یافته است؛ یعنی دیگر به هیچ وجه تفاوت میان مصوتها در امتداد آنها نیست بلکه فقط درزنگ یا طنین (timbre) خاص آنهاست.^۲ و به این سبب در این زبانها دیگر وزن کمّی دیده نمی‌شود.

وزن در گروه زبانهای ژرمنی

در زبان ژرمنی^۳ هم نسبت به زبان اصلی هند و اروپائی تغییر عمده‌ای راه یافت و آن این بود که روی هجای نخستین کلمات، تکیه شدت (accent d' intensité) قرار گرفت و به تأثیر این عامل، مصوتهای کوتاه امتداد بیشتری یافتند و مصوتهای بلند ثابت ماندند، و آنجا که این تکیه وجود نداشت مصوتهای بلند به کوتاهی متمایل شدند. بر اثر این تحول بنای وزن زبان نیز تغییر یافت و تابع تکیه

1 - A.Meillet et J.Vendryes, GCLC, p. 129.

۲ - ایضاً همان کتاب .

۳ - گروه ژرمنی به شعبه‌ای از زبانهای هند و اروپائی اطلاق می‌شود. این گروه اصل مشترکی داشته که ژرمنی germanique خوانده می‌شود و آن خود از زبان اصلی هند و اروپائی منشعب شده است. گروه ژرمنی شامل سه شعبه اصلی است و هر شعبه فروعی دارد. شعب اصلی عبارتند از: ۱ - گوتی (Gotique) ۲ - ژرمنی شمالی که شامل ایسلندی و نروژی و دانمارکی و سوئدی است. ۳ - ژرمنی غربی که شامل آلمانی، علیا و آلمانی سفلی و انگلیسی باستان یعنی صورت قدیم زبان انگلیسی است. در این باب رجوع کنید به Les langues du monde

شدت گردید. وزن شعر ژرمنی بر تناوب و تناسب هجاهای شدید و ضعیف مبتنی است و امتداد مصوتها در آن دخالت ندارد.^۱

این صفت خاص در همه زبانهای این گروه باقی ماند و حاصل آن این که : امروز نیز در زبانهای آلمانی و سوئدی و نروژی و انگلیسی، وزن شعر مبتنی بر تکیه کلمه و نظم شدت و ضعف هجاها است، یعنی این زبانها دارای وزن ضربی می باشند.

وزن در زبانهای ایرانی

زبانهای ایرانی شعبه‌ای از گروه زبانهای آریائی یا هند و ایرانی است. درباره شعبه هندی آن پیش از این بحث کردیم (صفحه ۱۶). اما از شعبه ایرانی این گروه دو زبان می‌شناسیم که از آنها آثار و اسناد کافی در دست است. یکی پارسی باستان و دیگری زبان اوستائی.

پارسی باستان، زبان کتیبه‌های شاهنشاهان هخامنشی است. قدیمترین اثری که از این زبان در دست است، کتیبه‌ای از «اریارمنه Ariaramna» (در حدود سالهای ۶۱۰-۵۸۰ پیش از میلاد) است که در باب اصالت آن گفتگو است. سپس کتیبه کوروش بزرگ (۵۶۰ - ۵۲۹ پیش از میلاد) و آنگاه نوشته‌های مبسوط داریوش بزرگ (۵۲۱-۴۸۶ پیش از میلاد) و خشایارشا (۴۸۵ - ۴۶۵ پیش از میلاد) که در سراسر قلمرو شاهنشاهی وسیع هخامنشی پراکنده است و مهمتر از همه کتیبه بیستون است از داریوش، و دیگر کتیبه‌های نقش رستم و مرغاب و شوش و همدان و الوند و وان و ترعه سوئز. آخرین کتیبه‌ای که به این زبان بدست آمده است از اردشیر سوم هخامنشی است.^۲

نام اوستائی به زبانی اطلاق می‌شود که کتاب دینی زردشتیان به آن نوشته شده است. از این کتاب که در دوره ساسانیان گردآوری و تدوین شده است بیش از يك ثلث باقی نیست و آن مجموعه قسمتهائی است که قدمت آنها با هم اختلاف

1- A. Meillet, CGLG, p. 71.

2- Les langues du monde, CNRS, Paris, 1952, p. 26 - R. A. Kent, Old Persian, 1950, p. 6.

دارد و تنها از نظر ارتباط مطالب در کنار یکدیگر قرار گرفته است. اوستا را از لحاظ ساختمان و قواعد زبانی که در آن بکار رفته است به دو قسمت تقسیم باید کرد. یکی قسمت « گائها » یعنی سرودهای دینی زرتشت که منظوم است، و زبان این قسمت به کهنگی زبان « ریگ ودا » کتاب مذهبی هندوان آریائی است و قدمت آن لااقل به هشت قرن پیش از میلاد می‌رسد. دیگر اوستای مطلق شامل مجموعه‌ای از سرودها و دعاها به نام « یشت » که بسیار قدیم است، و دستورهای دینی بعنوان « ویدیوداد » که جدیدتر به نظر می‌آید.

با آن که، به موجب روایات، وطن زرتشت سرزمین ماد بوده است زبانی که در این کتاب بکار رفته ظاهراً یکی از لهجه‌های شرقی ایران است و در این ناحیه بود که نخستین بار زرتشت به تبلیغ دین خود پرداخت.^۱

دو زبان پارسی باستان و اوستائی نمونه زبانه‌های ایرانی باستان است. از این دوره زبانه‌های ایرانی نام چند زبان دیگر را می‌شناسیم که از آن جمله زبان مادی و زبان سکائی است؛ اما از آنها جز چند نام خاص که در متن‌های یونانی یا پارسی باستان یا آشوری بکار رفته اثری در دست نیست.

در زبانه‌های ایرانی باستان به خلاف سنسکریت نوشته‌ای که شامل قواعد زبان باشد در دست نیست. از پارسی باستان تنها کتیبه‌های شاهان باقی است که مطالب آنها بسیار محدود است. اگر چه ممکن است عبارت‌هایی که در اوّل چند کتیبه تکرار شده چنانکه بعضی حدس زده‌اند^۲، سرود یا دعائی منظوم باشد اما از روی این مقدار اندک پی بردن به قواعد نظم آن زبان ناممکن است.

اینک باید دید که اگر شعری در زبان پارسی باستان وجود داشت وزن آن تابع چه قواعدی بود. این زبان از گروه زبانه‌های آریائی است و در قواعد صرف و نحو و اصول تلفظ با زبان سنسکریت مشابهت و حتی اغلب مشارکت دارد. گفته شد که یکی از

خصائص زبان هند و اروپائی امتداد ثابت مصوتها و تفاوت کمیّت آنها است. این خاصیت در شعبه هندی گروه آریائی که نمونه‌های آن ودائی و سنسکریت است کاملاً محفوظ مانده بود. در سنسکریت امتداد مصوتها همیشه بدقت معین است. دو نوع مصوت یکی بلند و دیگری کوتاه در این زبان وجود دارد و مصوت‌های کوتاه دو برابر مصوت‌های بلند شمرده می‌شوند. اساس تقسیم هجاها به دو نوع کوتاه و بلند نیز امتداد ثابت مصوتها است و وزن زبان تابع همین کمیّت یا امتداد است^۱. آهنگ (ton) نیز یکی دیگر از عوامل اصلی تلفظ در این زبان است اما در وزن هیچ اثری ندارد. در پارسی باستان نیز امتداد مصوتها متفاوت است^۲ و پیدا است که این خاصیت اصلی زبان هند و اروپائی و شعبه آریائی در آن محفوظ بوده است. اما بعضی از زبان شناسان که در رأس همه آنتوان میّه دانشمند بزرگ فرانسوی است درباره تکیه کلمه معتقد به صفت دیگری در تلفظ زبان‌های ایرانی هستند و آن شدت صوت (intensité) است. وی در مقاله‌ای راجع به «صرف اسم و تکیه شدت در پارسی باستان» صریحاً می‌نویسد: «هرجا که در این مقاله از تکیه گفتگو می‌شود، مراد از آن شدت صوت است و این تکیه بکلی مستقل از آهنگ در زبان هند و اروپائی است که عبارت از ارتفاع صوت بوده است».

بنابراین در باره وزن در زبان پارسی باستان دو حدس می‌توان زد: اوّل آن که چون در این زبان نیز مصوت و به تبع آن هجا کمیّت ثابتی داشته مانند زبان ودائی و سنسکریت اساس وزن همان امتداد بوده، یعنی مانند دیگر زبانهای باستانی هند و اروپائی، وزن شعر در این زبان بر اساس کمیّت قرار داشته است. دوم آن که به سبب وجود تکیه شدت به خلاف سنسکریت و یونانی باستان، وزن ضربی در این زبان معمول بوده است. اما چون وجود تکیه شدت در پارسی باستان نظریه‌ای است که مسلم نیست حدس دوم ضعیف می‌نماید.

1- J. Bloch, L'Indo-Arien, Paris 1934. p. 37.

2- A. Meillet, La déclinaison et l'accent d'intensité en perse, J. A. Mars-avril 1900, p. 254.

از وجود شعر در اوستائی اطلاعات بیشتری داریم. لفظ گائا خود به معنی سرود است و قسمتی از اوستا که گائاها خوانده می شود، متضمن اشعاری است که زبان - شناسان وزن آنها را یافته و قواعد نظم را در آنها تعیین کرده اند. شیوه نظم قطعات گائا به قراری که دانشمندان اوستاشناس تحقیق کرده اند چنین است:

جزء اول گائاها که به مناسبت نخستین کلمه آغاز آن اهون ویتی ($\text{ahunavaiti} = \text{اهون ویتی}$) خوانده می شده و در پهلوی آن را اهنود گات می خواندند شامل ۷ «ها» یا فصل می باشد و هر فصل مشتمل بر چند قطعه و هر قطعه دارای سه مصراع است و هر مصراع شانزده هجا دارد که پس از هجای هفتم وقف یا سکنه ای هست (۷+۹)

جزء دوم اشتاویتی ($\text{ustavaiti} = \text{اوستاویتی}$) و به پهلوی اشتود گات دارای چهار «ها» است و هر «ها» به چندین قطعه قسمت می شود که هر يك مر کب از پنج مصراع است و هر مصراع در این جزء یازده هجا دارد و سکنه یا وقف پس از هجای چهارم می آید (۴+۷)

جزء سوم سپنتامینیو ($\text{spentamainiy} = \text{سپنتامینیو}$) که در پهلوی سپنتمد گات نام دارد مشتمل بر چهار «ها» است. هر «ها» چندین قطعه و هر قطعه مر کب از چهار مصراع و هر مصراع دارای یازده هجا است که وقف در آنها مانند جزء دوم پس از هجای چهارمی واقع می شود (۴+۷)

جزء چهارم و هوخشر ($\text{vohuxšara} = \text{ووخشرا}$) فقط يك «ها» دارد که قطعات آن هر يك دارای سه مصراع و هر مصراع مشتمل بر چهارده هجا است و سکنه یا وقف در وسط آن یعنی پس از هجای هفتمی قرار دارد (۷+۷)

جزء پنجم و هیشو ($\text{vahištōišt} = \text{وایشویش}$) است که

شامل هفت «ها» می باشد و قطعه های آن مر کب است از دو مصراع کوتاه و دو مصراع بلند. مصراع های کوتاه دارای ۱۲ هجا است که وقف پس از هجای هفتمین

قرار می گیرد (۷+۵) و مصراعهای بلند نوزده هجائی است که دارای دو وقف یکی پس از هجای هفتم و دیگری پس از هجای چهاردهم می باشد.^۱

هر شعر در زبان اوستائی وچس تشتی (وچس تشتی وچس تشتی) و هر فرد

شعرافسمن (وچس تشتی) و هر کلمه «وچ» (واژه) خوانده می شود.^۲

علاوه بر گاتها، قسمت دیگری از اوستا که امروز بجا مانده نیز منظوم است و آن قسمت یشتها است، ولی اوزان گاتها و یشتها با یکدیگر فرق دارد. در پنج گاثا اشعار ۱۱ و ۱۲ و ۱۴ و ۱۶ و ۱۹ هجائی می باشد ولی وزن شعری در اغلب یشتها ۸ هجائی است و در میان آنها شعرهای ۱۰ و ۱۲ هجائی نیز دیده می شود. هر يك از این اوزان منقسم به چندین قسم است: در شعرهای ۸ هجائی گاهی سخته یا وقف در وسط واقع است (۴+۴) و گاهی پس از هجای سوم یا پس از هجای پنجم و ندره^۳ پس از هجای دوم (۵+۳=۳+۳=۵+۶+۲) در شعرهای ۱۰ هجائی وقف گاهی در وسط واقع است (۵+۵) و گاهی پس از هجای ششم (۴+۶). در شعرهای ۱۲ هجائی دو وقف هست یکی پس از هجای سوم یا چهارمی یا پنجمی و دیگر پس از هجای هشتمی.^۳ درباره آن که مبنای وزن در این زبان بر کدام يك از صفات اصوات ملفوظ قرار داشته جای بحث است. در زبان اوستائی نیز مانند همه زبانهای باستانی خانواده هندواروپائی تفاوت امتداد مصوتها صریح و ثابت بوده است تا آنجا که در خط دقیق و فنی اوستائی، هر يك از مصوتها را که دو صورت کوتاه و بلند دارد بایک شکل نشان داده و تنها به شکلی که نشانه صورت ممدود مصوت است زائده ای افزوده اند تا حاکی از امتداد آن باشد، باین طریق:

۱ - گاتها - تفسیر آقای پورداد - ص ۶۱ تا ص ۶۸

K. S. Guthrie, The Hymns of Zoroaster, p. 13.

Darmesteter, Zend-Avesta, vol. I, p. XCVIII

Hans Reichelt, Avesta Reader, p. 184.

۲ - گاتها. ص ۶۶

۳ - یشتها - تفسیر و تألیف آقای پورداد - جلد اول ص ۲۲ و ۲۳

بلند	کوتاه
س	س
پ	و
م	د
ف	ع
ج	ز

در زبانی که تفاوت امتداد مصوتها تا این حد صریح و مشخص بوده است به نظر می‌رسد که باید وزن شعر بر کمیت هجا استوار باشد، چنانکه در همهٔ زبانهای خویشاوند آن چنین بوده است. اما آنتوان میه عقیده دارد که وزن اوستائی تنها بر تکیهٔ شدت (accent d'intensité) مبتنی بوده و از این حیث زبان مزبور با سنسکریت و یونانی باستان فرق داشته است.^۱

گلدنر Geldner در ضمن چاپ متون اوستائی وصف مختصری از اوزان گائاهای پنجگانه آورد و همچنین رساله‌ای دربارهٔ اصول اوزان در قسمت جدیدتر اوستا منتشر کرد که تا چند سال یگانه مرجع این تحقیق بشمار می‌رفت.^۲ از دانشمندان دیگری که در این باب تحقیق کرده‌اند هر تل J. Hertel و وسترگارد Westergard و بارتولومه Bartholomae و وولر H. Weller و کوریلویچ Kurylowicz و هنینگ Henning و تاراپور والا I. J. S. Taraporwala و کریستیان رمپس C. Rempis را نام باید برد.

تاراپور والا تصریح می‌کند که در شمارش هجاهای ابیات گائاها باید توجه داشت که قاعدهٔ اوزان سنسکریت به اوزان اوستا قابل انطباق نیست و بخصوص

1- A. Meillet, Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en vieux - slave, Paris, p. 187

2- Geldner, Karl, Avesta, The Sacred Books of Parsis. Stuttgart, 1889 - 96 ; Drei Yasht. Leipzig, 1884.

ترتیب هجاهای کوتاه و بلند را که مبنای وزن سنسکریت است در وزن اوستائی نمی‌توان یافت.^۱

اما تنها شماره هجاها را بی توجه به کمیت و کیفیت آنها نیز نمی‌توان اساس وزن شعر اوستائی دانست. تحقیق در اصول وزن شعری گائها هنوز کامل نیست. اما در آخرین تحقیقاتی که در این باب به عمل آمده است نیز این اوزان مبتنی بر تکیه کلمه (Accent) و شدت صوت (Intensité) شمرده می‌شود.^۲

وزن در زبان پهلوی - در باره وجود شعر در زبان پهلوی یعنی ، زبان دوره اشکانیان و ساسانیان ، دیرگاهی دانشمندان تردید داشتند زیرا در میان آثاری که از این زبان بجا مانده است نشانی از وزن نمی‌یافتند و حتی این زمزمه نیز از بعضی نویسندگان به گوش می‌رسید که ایرانیان شاعری نمی‌دانسته‌اند و عروض عرب شعر و شاعری را به ایشان آموخته است. به موجب نوشته کریستن سن نخستین کسی که به وجود نظم در یکی از متون پهلوی پی برد آندِرِ آس (F.C.Andreas) بود که در ضمن مطالعه کتیبه شاپور اول در حاجی آباد متوجه شد که آخر متن پهلوی ساسانی را می‌توان مرکب از یک سلسله مصرعهای هفت یا هشت هجائی دانست که جای تکیه‌ها (Accents) در هر مصرع معین است.^۳

سپس در نتیجه کشفیات تورفان قسمتی از کتب مانوی و مانویان به دست آمد و در میان آثار ایشان سرودها و قطعات شعری کشف شد .

کتیبه حاجی آباد با الفبای پهلوی نوشته شده و چون در این الفبا حرکات جزء حروف نوشته نمی‌شود و هزوارش در میان لغات پهلوی فراوان است تشخیص تلفظ درست کلمات دشوار است و به این سبب نمی‌توان وزن شعر را ، چنانکه در اصل

1- I. J. S. Taraporwala, The Divine Songs of Zarathushtra, Bombay, 1951, p. 864.

2- C. Rempis, Die Metrik als sprachwissenschaftliches Hilfsmittel im Altiranischen. XIII. Deutscher Orientalistentag zu Hamburg. 1955.

3- Les Gestes des Rois, par A. Christensen, p. 46.

بوده است، دریافت .

اما آثار مکشوف در تورفان به خطی نوشته شده که از خط پهلوی کاملتر است و در آنها هزوارش وجود ندارد و به همین علت در این متون تشخیص وزن شعر آسانتر می باشد .

خاورشناسان اشعار مانی را ، که در کشفیات تورفان بدست آمد، خواندند و ترجمه کردند و قواعدی از نظم آنها دریافتند . بعضی از این شعرها را جکسن در کتاب راجع به مانی گردآورده و توضیحاتی درباره وزن آنها داده است . به موجب تحقیقات او^۱ و آن چه کریستن سن در کتاب اعمال پادشاهان نوشته است بنای شعر مانوی بر شماره هجاهاست و در قطعات مفصل اغلب هر مصراع شامل ۸ هجا می باشد . اما مصراعهای پنج و شش و هفت و نه و ده و یازده هجائی نیز در میان قطعات مانوی دیده می شود .

پس از اکتشافات تورفان دانشمندان اروپا، کلیاتی از قواعد نظم در زبان پهلوی دریافتند و به جستجوی عبارات موزون و منظوم در متون دیگر پهلوی پرداختند . نی برگ (H.S. Nyberg) در بند هشتن بقایای قطعه ای را که در ستایش زروان - نیمه خدای زمان - سروده شده پیدا کرد و پراکندگی های آن را منظم نموده به صورت قطعه شعری در آورد^۲. روشی که نی برگ در تنظیم این قطعه بکار برده مورد ایراد کریستن سن است، اما وی تصدیق می کند که در هر حال دو مصراع اول آن قطعه که چنین است :

زمان او زومندتر هیچ هر دو دامان زمان هند اچک او کاری داتستان

یعنی:

زمان زورمندترین دو مخلوق (دو عالم) زمان اندازه قواعد هر کار

به صورت اصلی مانده و شعر یازده هجائی قافیه داری است که نظیر آن در اشعار مانوی نیز دیده می شود و این شعر را اصل و مبنای وزن مثنوی رزمی زبان فارسی می داند که

1. Jackson, Researches in Manichaeism, p. 133. ss.

2. Journal Asiatique, 1929, p. 214

بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف است و شماره هجاهای آن یازده می باشد و شباهت میان این دو نوع شعر را ، که یکی پهلوی و دیگری فارسی جدید است، قافیه تأیید می کند.^۱

کریستن سن خود مدعی است که در یکی دیگر از قسمتهای بند هشن ، که در سرگذشت کودکی کیقباد است، پنج مصراع هشت هجائی یافته که مصراعهای سومی و چهارمی در آن میان مقفئی است .

میان دانشمندان و محققان اروپائی ظاهراً آقای بنونیست فرانسوی بیش از همه برای یافتن شعر در زبان پهلوی و کشف قواعد نظم در این زبان کوشیده است. این دانشمند نخست کتاب درخت آسوریک را که یکی از متون پهلوی است و ظاهراً اصل آن به زبان پهلوی اشکانی بوده و در دوره ساسانیان تصرفاتی در عبارات آن شده است مورد مطالعه قرار داد و در باره آن مقاله ای در روزنامه آسیائی^۲ منتشر کرد :

آقای بنونیست از مضمون این رساله و از تکرار عبارت ذیل در گفتار^۳ بز :
ایوم اپر تر هچ تو درخت آسوریک
(هستم برتر از تو [ای] درخت آسوری)

که یازده هجائی است حدس زده که همه این رساله باید منظوم باشد. آنگاه از این مبدأ رو به راه گذاشته وعده کثیری عبارات یازده هجائی در پی یکدیگر یافته و سپس متن کتاب را به تکه های ۵ و ۶ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ هجائی تقسیم و به این طریق نظم در عبارات پراکنده کتاب ایجاد کرده است و چون عبارات رساله درخت آسوریک در صورت اصلی که بجا مانده کاملاً تحت این نظم در نمی آید آقای بنونیست آنها را مشوش دانسته و بنا بر این درصدد برآمده که کلمات الحاقی یعنی عباراتی را که به عقیده او و به موجب موازین زبان شناسی در دوره ساسانی و بعد به متن اشکانی افزوده شده است از متن خارج کند و به این طریق متن اصلی اشکانی را یافته صورت

1- Les Gestes des Rois, p. 48

2- Journal Asiatique, 1930, p. 193 et suiv.

منظومی به آن ببخشد .

نتیجه‌ای که آقای بنونیست از این کار بدست آورد او را تشویق کرد که باز در پی کشف منظومه‌های دیگری در زبان پهلوی بر آید و دو سال بعد همین شیوه را در کتاب پهلوی دیگر به نام «ایاتکار زیران» بکار بست^۱ و با حذف بعضی قسمتها که بادلایل زبان‌شناسی آنها را الحاقی می‌دانست صورت منظومی از عبارات آن استخراج نمود و سپس همین عمل را در يك رساله دیگر پهلوی که «جاماسب نامک» نامیده می‌شود به مورد اجرا گذاشت و نظم آن را آشکار ساخت^۲. این محقق در آخر مقاله‌ای که راجع به نظم یادگار زیران نوشته چنین نتیجه می‌گیرد :

«همچنان که رساله یادگار زیران از جهت موضوع در تاریخ ادبیات ایران واسطه میان اوستا ودقیقی و فردوسی است از حیث قواعد نظم نیز حد فاصل میان اوزان اوستائی و اوزان اشعار عامیانه فارسی امروزی شمرده می‌شود. صفت اصلی و مهم این سه نوع وزن، که اوستائی و پهلوی و فارسی عامیانه باشد، این است که بر اساس شماره هجاها استوار است و به هیچ روی کمیّت هجاها در آنها ملحوظ نیست. این مدعا در باره اوستا ثابت است و به برهان احتیاج ندارد اما در زبان پهلوی اعم از متون زرتشتی و مانوی شعر شامل شماره معینی از هجاها است و شاهد این مقال ، رساله‌های درخت آسوریک و یادگار زیران و همچنین سرودهای مکتشف در تورفان می‌باشد. از جانب دیگر تمام نمونه‌های شعر عامیانه که نفوذ فنی عروض را پذیرفته و توسط پژوهندگان از نواحی مختلف ایران بدست آمده است تابع اوزان هجائی و اغلب تکیه‌دار می‌باشد. در شعر لهجه‌های کردی و گورانی و اورامانی و خراسانی (که همه لهجه‌های شمالی می‌باشند) کمیّت هجا هیچ دخالتی ندارد ... در واقع همه اوزانی که تا کنون در زبان پهلوی یافت شده بر این مبنا استوار است و همه اوزان عامیانه لهجه‌های شمالی (شمال شرقی و شمال غربی) نیز تابع این قاعده می‌باشد. آنچه نزدیکی رابطه میان

1- Journal Asiatique, 1932 p. 245

2. La Revue de l'histoire des Religions, 1932, p. 337

یادگار زیربان و شعرهجائی امروزی را تأیید می کند ، آن است که ، در این هردو قافیه نسبتاً رعایت می شود و حال آن که رعایت قافیه در قطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریک بسیار نادر است. در دو نمونه شعر فوق اغلب قطعات دارای پنج مصراع می باشد که در آن میان مصراعی اول و سوم به يك قافیه و مصراعی دوم و چهارم به يك قافیه و مصراع پنجم به قافیه دیگر است .

«ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آن است که موازین هجائی ایرانی را با عروض کُمّی عربی تطبیق کرده اند و از این انطباق که قدیمترین و کاملترین نمونه آن بحر متقارب است شعر فصیح فارسی جدید به وجود آمده است.»

مرحوم کریستن سن در کتاب اعمال پادشاهان پس از ذکر تحقیقات دیگران در باره شعرزبان پهلوی چنین می گوید :

«این تحقیقات جدید کم کم عقاید متداول قدیمی را درباره مبادی شعر فارسی و چگونگی تکامل آن باطل می کند . قواعد نظم فارسی جدید مقتبس از اعراب است و اصطلاحات آن نیز همه عربی است و مبنای وزن در فارسی جدید مانند عربی بر کمیت هجاها قرار دارد . قافیه را نیز حدس می زنند که اصلاً به زبان عربی اختصاص داشته است ^۱ . اما در این میان نکته جالب توجه این است که میان بحور کثیر - الاستعمال در شعر عربی مانند طویل و کامل و وافر و بسیط و متقارب و سریع فقط يك بحر که متقارب باشد در فارسی مورد استعمال فراوان دارد در حالی که متداولترین اوزان در فارسی هزج و رمل و خفیف است که به نسبت بحور مذکور کمتر در عربی بکار می رود ، قطع نظر از وزن رباعی که کاملاً ایرانی است .

» بنا بر این می بینیم گذشته از اصول کُمّی که از عروض عرب مأخوذ است بحر متقارب و حتی شکل مثنوی در فارسی پیش از اسلام وجود داشته و قافیه را نیز

۱- خواجه نصیر هم در اساس الاقتباس چنین عقیده دارد آنجا که می گوید : اعتبار

وزن حقیقی بدان می ماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه.

بکار می برده اند.^۱ اکنون شعر هشت هجائی را، که از زمانهای مقارن قبل از تاریخ تا آخر دوره ساسانی ظاهراً از همه انواع دیگر بیشتر بکار می رفته، مورد مطالعه دقیق قرار می دهیم. من در این جا نمونه ای از شعر هشت هجائی پهلوی که دارای چهار تکیه است می آورم:

کواذ	اندر	کبودی	بود
یعنی: قباد	در	سبیدی	بود

«اگر بخواهیم در این نمونه هجاهای کوتاه و بلند را به ترتیب معینی دنبال یکدیگر قرار دهیم در هر مصراع دو پایه (جزء) بر وزن مفاعیلن یا مفاعیلن که مبنای اصلی بحر فارسی و عربی موسوم به هزج می باشد بدست خواهیم آورد.

«اما من حاضر قول آقای هنینگ (W. B. Henning) را تصدیق کنم که می گوید: مبنای شعر پهلوی نه کمیت هجاها بوده و نه شماره آنها؛ بلکه اشعار این زبان فقط موزون بوده است. من این عقیده را به عبارت دیگر بیان می کنم و می گویم در شعر پهلوی و شعر قدیم ایرانی [اوستائی] اصل وزن که تکیه باشد مبنای اصلی بوده و تساوی شماره هجاها در یک بند یا یک قطعه شعر به تقریب رعایت می شده و بعضی اختلافات جزئی در آن مجاز بوده است.

«روی هم رفته می بینیم که بعضی از قواعد نظم فارسی جدید، که از عربی مقتبس است در حقیقت میراث ساسانیان شمرده می شود و آنگاه سؤالی مطرح می شود و آن این است که آیا ممکن نیست در زمانهای پیش از اسلام عرب در صنعت شاعری بعضی نکات را از ایرانیان اقتباس کرده باشد؟ دولت عربی حیره که منبع تمدن عرب است همسایه پایتخت ساسانی و از جنبه سیاسی تابع این شاهنشاهی بزرگ بود، بنابراین ممکن است از هر حیث تحت تأثیر آن قرار گرفته باشد.

مرحوم ملک الشعراء بهار نیز ضمن مقاله مبسوط و دقیقی که راجع به «شعر در ایران» نوشته است و در مقاله «یک قصیده پهلوی» چنین اظهار عقیده می کند که

۱ - مثنوی که عربها آن را مزدوجه می خوانند به شعر فارسی اختصاص داشته و در زبان عرب نبوده است و بعدها اعراب آنرا از ایرانیان اقتباس کرده اند.

یکی دیگر از متون پهلوی « ابرمتنی شه وهرامی ورژاوند » [اندر آمدن شاه بهرام مقدس] از آثار پهلوی بعد از اسلام منظوم می باشد و آن قطعه را مرکب از مصراعهای ۱۲ هجائی می داند که نوعی قافیه نیز دارد.^۱

آخرین تحقیقاتی که در باره وزن شعر پهلوی به عمل آمده عبارت است از مقاله آقای و . ب . هنینگ و رساله مرحوم دکتر ج . سی . تاوادیا .

هنینگ در مقاله ای به عنوان « يك منظومه پهلوی » که در مجله مدرسه شرق شناسی لندن^۲ انتشار داده است به مشکلاتی که در راه تعیین وزن قطعی شعر پهلوی وجود دارد اشاره کرده چنین می نویسد :

«تحقیق در شعر پهلوی که آقای بنوئیست سالها پیش از این باشوق و شور تمام آغاز کرده بود گوئی دیگر به بن بست رسیده است . این که بعضی از متون پهلوی مانند «ایاتکار زیران» یا «درخت آسوریک» شعر است مورد قبول و اتفاق نظر است، اما نکات مربوط به ساختمان شعر و موضوع وزن و میزان و قافیه هنوز مبهم مانده است . در این که مواد موجود از زبان پهلوی برای اتخاذ نظر قطعی کافی باشد نیز جای شک است . در این راه دو مانع بزرگ وجود دارد : نخست مسامحه فراوان کاتبان است . در این قسمت تنها حذف یا الحاق حرف «و» یا «حرف اضافه» به متن اصلی کافی است که وزن را برهم بزند . دوم آن که ما بطور قطع تاریخ تألیف متون موجود را نمی دانیم، و در نتیجه نمی توانیم بگوئیم که نویسنده کلمات نوشته خود را چگونه تلفظ می کرده است . وجوه مختلف تلفظ در وزن (از هر نوع که باشد) تغییرات عمده ایجاد می کند . مثلاً به حسب آن که کلمات ذیل را به یکی از صورت های مختلف محتمل بخوانیم صورت وزن تغییر می کند :

Paṣak

Paig

Mazdayasn

Mazdesn

Awis

ōš

۱ - مجله مهر . شماره ۳ سال پنجم - مجله سخن . سال دوم شماره ۸ . صفحه ۵۷۷

2 - W. B. Henning, A Pahlavi Poem, BSOAS., 1950, XIII/3.

<i>Rōšn</i>	<i>Rōšan</i>
<i>Aḡak</i>	<i>Aḡ</i>
<i>šikanǎ</i>	<i>škanǎ</i>
<i>Giyān</i>	<i>Gyān</i>
<i>Yazat</i>	<i>Yazd</i>
<i>Druyist</i>	<i>Drīst-Durust</i>
<i>Hačaḡar</i>	<i>Azér</i>

اگر بنای وزن را ضربی (accentuel) فرض کنیم از مشکل تصرف و اضافه و نقصان در متن موجود خلاص می یابیم ، زیرا که در این حال شماره هجاهای هر مصراع ممکن است چنانکه هست بیش و کم باشد و تعیین تلفظ صریح کلمات مانند *rōšn* و *rōšan* مورد احتیاج نخواهد بود .

از همان متنی که مبنا و آغاز تحقیق آقای بنونیست بوده ، یعنی « درخت آسوریک » ترجیح قبول وزن ضربی آشکار می شود . تمام این منظومه که از اکثر متون دیگر پهلوی کمتر در آن کلمات اضافی توضیحی بکار رفته است به صورت مصراع های بلندی که بطور متوسط متضمن دوازده هجا است و در میانه وقفی دارد نوشته شده است . در این مصراعها جمله ترجیعی هست که نیمه اول مصراع را فرا می گیرد و آن این است :

... اژمن کریند

یعنی : [فلان چیز را] از من می سازند

کلمه اول این عبارت گاهی *یک* ، گاه دو و گاه سه هجا دارد و به این سبب نیمه اول مصراع ممکن است پنج یا شش یا هفت هجائی باشد . از این جا معلوم می شود که ارزش کلمه از نظر وزن تابع شماره هجاهای آن نیست . طول نیمه دوم مصراع نیز به هیچ وجه تابع کوتاهی یا بلندی نیمه اول آن نیست .

سپس آقای هنینگ تصریح می کند که « اگرچه قبول کنیم که وزن این شعر مبتنی بر تکیه است از تحقیق بیشتری در این باب بی نیاز نخواهیم شد ، بلکه بالعکس

تحقیق بسیار لازم است تا هجاهای تکیه دار معین شود و محل آنها در هر مصراع مشخص گردد و بعضی نکته‌های فرعی دیگر نیز معلوم شود. مثلاً به نظرمی آید که حدود تغییرات شماره هجاها اکنون معین است و تفاوت میان حد اکثر هجاها با معدل و حداقل با معدل تقریباً یکسان است. در کتاب درخت آسوریک عدد متوسط هجاها در هر مصراع ۱۲ است و حداکثر ۱۴ و حداقل ۱۰، بنابراین تفاوت از هر دو طرف عدد ۲ است. در بعضی سروده‌های مانوی نیز معدل یا تعداد متوسط هجا ۱۲ اما میزان تفاوت ۳ است (حد اکثر ۱۵ - حداقل ۹). بنا بر این در ساختمان شعرها اختلافات دقیقی وجود دارد که باید مورد تحقیق قرار گیرد.

اما درباره موضوع مشکل قافیه باید صریحاً گفت که در تمام آثار ایرانی میانه که تا کنون منظوم شمرده شده است حتی یک قافیه هم، به معنی صریح آن، دیده نمی‌شود. البته بعضی قافیه‌ها و هم صوتی‌های اتفاقی وجود دارد اما قاعده قافیه و آنهم قافیه مشخص ظاهراً معمول نبوده است.

با این حال در یک منظومه پهلوی، که تا کنون مورد مطالعه واقع نشده است، قافیه به معنی دقیق وجود دارد و محتاط‌ترین محققان نیز آن را انکار نمی‌تواند کرد. این قطعه قسمتی از متن «اندرزی» است که در «متون پهلوی» فراهم آورده جاماسب - آسانا چاپ شده است. لحن عبارات این قطعه کاملاً شاعرانه است. اگرچه متن این قسمت مخدوش است و اضافه و نقصان و تقدیم و تأخیر بسیار در آن رخ داده، در منظوم بودن آن شک نیست. قافیه این قسمت به ترتیب قصیده و مطلع آن مصرع است. به نظر می‌آید که در این جا از هر دو بیت یک بند یا واحد شعر تشکیل می‌شود و بیت اول هر بند به «اندر گیهان» خاتمه می‌یابد. متن این قسمت که در صحت بعضی موارد آن هنوز تردیدی وجود دارد چنین است:

دأرم اندرزی از داناگان	از گفت پیشینگان
اُشماه ربی وزأرم	پد راستیه اندر گیهان
اگر [این از من] پدیرید	برید سود - ی دو گیهان
پد گیتی و سناخ م بید	وس آرزوگی اندر گیهان

چی گیتی پد کس بی نی هشتهند نی کوشک اد [نی] خان ومان
(این جا شاید يك سطر ساقط شده باشد)

شادیه ی پد دل چی خندید	اد چی نازید گیـتـیان
چند مردمان دید - هم	وس [آرزوگ؟] اندر گیـهـان
چند خودایان دید - هم	مه - سرداریه ابر مردمان
اویشان مه ویش - مینیدار	بی رفته - پند اندر گیـهـان
اویشان آبـراه شد - پند	اباگ درد بی رفته پند آسامان
هرو کی چون این دید چی رای	ک و ستار اندر گیـهـان
ک نی دارید گیتی پد سنج	اد [نی] تن پد آسان ^۱

آقای هنینگ در پایان این مقاله تأمل می کند در این که آیا این منظومه کهن و ازدوره ساسانی یا متعلق به دوره های بعد و تقلیدی از منظومه های فارسی دری است. همچنین می گوید که اگر مصوتهای این متن را به صورت معمول در دوره فارسی جدید بخوانیم شاید وزن آن آشکارتر شود.

مرحوم تاوادی در مقاله ای به عنوان «يك منظومه اندرزی در پهلوی زردشتی»^۲ اظهار عقیده می کند که قسمتی از عبارات منظومه هایی که آقای بنونیست یافته به نثر است و رسالات پهلوی مزبور را مخلوطی از نظم و نثر می داند و می گوید که آوردن قطعات منظوم میان عبارات منثور از دوره های کهن در زبانهای هند و اروپائی معمول

۱ - ترجمه این منظومه چنین است :

اندرزی دارم ازدانایان، از گفت پیشینیان. برای شما براستی در جهان بیان می کنم. اگر آن را از من بپذیرید سود دو جهان می برید. به مال دنیا حریص و در دنیا پر طمع نباشید. زیرا که مال دنیا به کس نمانده است، نه کوشک نه خانمان. از دلشادی چرا می خندید یا چرا به مال دنیا می نازید؟ چه بسا مردمان پر طمع در جهان دیده ام! چه بسا امیران دیده ام که بر خلق سرداری داشته اند! ایشان با همه هوسهای بزرگ خود از جهان رفتند، با درد و بی سامانی به جائی رفتند که راه [بازگشت] ندارد. چون کسی این دیده باشد برای چه دلبسته دنیا باشد، چرا زندگانی دنیا را سنج نداند و تن را خوار نشمارد؟

بوده و به احتمال غالب در پهلوی نیز این میراث باستان باقی مانده و نمونه‌های نظم آمیخته با نثر که در ادبیات فارسی دری وجود دارد دنباله همان رسم و آئین است و چنانکه بعضی گمان برده‌اند تقلید از ادبیات عرب نیست.

این محقق درباره منظومه «درخت آسوریک» عقیده دارد که بسیاری از عبارت‌های آن را به قطعات یازده هجائی می‌توان تقطیع کرد که با بحر متقارب شباهت بسیار دارد.

سپس قطعه شعری را که در همان متون پهلوی چاپ جاماسب آسانا یافته‌است و آنرا متعلق به «ادبیات اندرزی» دوره ساسانی می‌داند معرفی می‌کند.

قسمت منظوم این متن به عقیده تاوادیا مرکب از مصرع‌های هشت هجائی است و می‌گوید که این نوع شعر از کهن‌ترین نمونه‌های شعر هند و اروپائی است که در یشتها و قطعات دیگر اوستائی دیده می‌شود. تمام متن این «اندرزنامه» منظوم نیست بلکه از نظم و نثر ترکیب شده یا مجموعه‌ای است که از آثار منثور و منظوم فراهم آمده است. نمونه قطعاتی که در این مقاله منظوم شمرده شده از این قرار است:

[چی؟] و س رفت هم اندر اوام
 وس - آم وچیت کُستک کُستک
 وس - آم چست هیچ دین ات مانسر
 وس - آم هیچ نیک ات نامک
 کرت هم دُستو ور وچارتار
 کرت هم همپر سکیه ستایتک^۱

۱- ترجمه قطعه فوق چنین است:

[زیرا] بسیار در سال [عمر] پیش رفته‌ام
 بسیار کشورها دیده‌ام
 بسیار در دین ها و سنت ها پژوهش کرده‌ام
 بسیار از نوشته و کتاب [آموخته‌ام]
 رهبری فصیح برگزیده‌ام
 و مباحثات دینی داشته‌ام

در باره شعر پهلوی نشانه‌ای دیگر در آثار عهد اسلامی مانده است و آن از ابن خردادبه است در کتاب «اللهو والملاهی» که می‌نویسد: بزرگترین خنیاگران ایران در زمان خسرو پرویز «بهبند» بود و او از مردمان شهر مرو بود و در چنگ - زدن دست داشت و سخنان موزون می‌خواند و برای آنها آهنگ می‌ساخت. و هرگاه حادثه‌ای روی می‌داد که دیران و خبر گزاران از رسانیدن آن به شاه بیم داشتند به او می‌گفتند و او آوازی بر آن می‌ساخت و ضربی بر آن ترتیب می‌داد که خشم را فرو می‌نشاند. و آوازه‌های او از این نوع، و سرودهای معروف او در مدیح و تهنیت و آنچه بدین ماند هفتاد و پنج نغمه است و از آن جمله است سرودی که هنگام دیدار قیصر و خاقان از خسرو پرویز ساخته است:

قیصر ماه ماند و خاقان خرشید،

ای: قیصر یشبهُ القمر و خاقان الشمس

آن من خدای ابر ماند کامغاران،

ای: الذی هو مولای یشبهُ الغیم المتمکن

کخواهد ماه پوشد کخواهد خرشید

ای: اذا شاء غطّا القمر و اذا شاء الشمس^۱

آغاز شعر دری

آنچه تا کنون گفتیم در باره متونی بود که به خط وزبان پهلوی از دوره ساسانی باقی مانده و احتمال منظوم بودن در آنها می رود . اما میانه سقوط دولت ساسانی و نخستین آثاری که از شعر فارسی بعد از اسلام بجا مانده و تابع قواعد عروض است بیش از دویست سال فاصله است و باید دید در این دویست سال ایرانیان چگونه شعر می ساخته اند و مورخان بعد از اسلام در باره شعر دوره ساسانی چه عقیده دارند ؟ در کتاب المسالك والممالك ابن خردادبه (چاپ لیدن صفحه ۱۱۸ تألیف شده در حدود سنه ۲۳۰) به يك قطعه شعر یا « نثر مسجع » از بهرام گور بر می خوریم ، و آن چنان است :

منم شیر شلنبه ، او منم بیر تله

که درواقع دو قطعه هفت هجائی است .

دیگر قطعه ای است از ابوالینبغی العباس بن طرخان در خصوص شهر سمرقند

که باز در کتاب سابق الذکر ابن خردادبه (ص ۲۶) آمده بدین قرار :

سمرقند گند مند بدینت کی افکند

از شاش ته بهی همی شه ته خهی

که چهار مصراع شش هجائی است . از این ابوالینبغی عباس از راه دیگری

خبر نداریم ولی به هر حال اگر قدیمتر نباشد اقلأ در اواخر قرن دوم یا اوایل قرن

سوم و در واقع در عهد مأمون عباسی باید باشد .^۱

۱ - به نقل از مقاله آقای تقی زاده (شاهنامه و فردوسی) که در مجله کاوه چاپ شده *

در مجمل التواریخ هم در شرح حال همای چهر آزاد آمده است « و اندر عهد خویش بفرمود که بر نقش زر و درم نوشتند :

بخور [ی] بانوی جهان هزار سال نوروز و مهرگان^۱

آقای تقی زاده عقیده دارند که اگرچه این شعر به يك شخص غیر تاریخی (همای) نسبت داده شده ولی خیلی هم دور از عقل و قبول نیست چه وزن و سیاقش شبیه اشعار سابق الذکر است و شاید پادشاهی که این شعر به عهد او نسبت داده شده با یکی از سلاطین ساسانی خلط و اشتباه شده باشد.^۲

در کتاب تاریخ سیستان نیز يك قطعه شعر قدیمی به نام «سرود کرکوی» در ستایش آتشکده کرکوی سیستان نقل شده که مرحوم بهار آن را از آثار ادبی ساسانی دانسته و گفته است که « این سرود ظاهراً به زبان دری است نه پهلوی . زیرا اطلاع داریم که در مشرق ایران زبان ادبی زبان دری بوده و طبعاً این شیوه مملکت جنوبی خراسان را هم متأثر می ساخته است .»

متن سرود مزبور چنانکه مرحوم بهار تصحیح و ترجمه کرده اند این است :

فُرختُ بادا روش	خنیده گرشاسب هوش
همی پر است از جوش	[آ] نوش کن می [آ] نوش
دوست بد [آ؟] آگوش	به آفرین نهاده [نه؟] گوش
همیشه نیکی کوش	[که] دی گذشت و دوش
شاهها خدا یگانا	به آفرین شاهی
ترجمه آن :	

افروخته بادا روشنائی عالمگیر باد هوش گرشاسب

* در کتاب مجموعه سخنرانیهای کنکرة فردوسی مجدداً نقل گردیده و مأخذ من کتاب اخیر است . در باره دو شعر فوق مرحوم بهار در مجله مهر (شماره ۳ و ۷ سال پنجم) توضیحات مبسوطی داده است . درباره شرح حال ابوالبنی رجوع کنید به مقاله مرحوم عباس اقبال در مجله مهر (سال اول - شماره ۱۰)

۱ - مجمل التواریخ - چاپ تهران - به تصحیح و تحشیه مرحوم بهار ص ۵۵

۲ - مقاله (فردوسی و شاهنامه) که در مجله کاوه و مجموعه کنکرة فردوسی چاپ شده است.

همی پر است از جوش نوش کن می نوش
دوست بدار در آغوش (۹) به آفرین نه گوش
همیشه نیکی کن و نیکوکار باش که دیروز و دیشب بگذشت
شاهها خدایگانا با آفرین شاهی . . .^۱

در تاریخ قم نیز عباراتی به زبان پهلوی باقی مانده که صاحب تاریخ بعضی از آنها را به پادشاهان افسانه‌ای و تاریخی ساسانی نسبت داده و مرحوم بهار آنها را شعر دوازده هجائی دانسته و درین باب دلایلی اقامه کرده است.^۲

يك قطعه دیگر از سخنان منظوم فارسی نیز در آغانی به یزیدبن مفرغ نسبت داده شده که قصه آن معروف و خود قطعه چنین است :

آبست و نیذست و عصارات زیب است

و سمیه رو سپید است

تاریخ سرودن این شعر سال پنجاه و يك هجری است و بنابراین قطعه مذکور از قدیمترین نمونه‌هایی است که از زبان و شعر فارسی بعد از اسلام به یادگار مانده است.^۳

از منظومه‌های فارسی بعد از اسلام باز قطعات بسیاری در دست است . از آن جمله یکی تصنیف ماندنی است که به گفته طبری ، در سال ۱۸۰ هجری مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله القسری والی خراسان پس از شکست وی از امیر ختلان و خاقان ترك سروده بودند^۴ و آن قطعه این است.

از ختلان آمدیه برو تباه آمدیه

آبار باز آمدیه خشک نزار آمدیه

۱ - مجله مهر . شماره ۳ سال پنجم ص ۲۱۹ .

۲ - مجله مهر . شماره ۵ سال پنجم : مقاله شعر در ایران به قلم مرحوم بهار .

۳ - بیست مقاله مرحوم قزوینی : مقاله قدیمترین شعر فارسی .

غیر از کتاب آغانی قطعه فوق با اختلاف نسخه در تاریخ طبری و البیان و التبیان جاحظ و تاریخ سیستان هم ذکر شده است - به مقاله شعر در ایران مندرج در شماره ۵ سال پنجم مجله مهر رجوع شود .

۴ - طبری - چاپ مصر - جلد هشتم ص ۱۹۰ - ۱۹۱ .

درمجمعل التواریخ (چاپ خاور ص ۵۲۱) نیز عباراتی از همدان نامه نقل شده که ظاهراً شعر است و آن درضمن ذکر بنای همدان می باشد که چنین نوشته است :
 « و در همدان نامه که عبدالرحمن بن عیسی الکاتب الهمدانی کرده است آورده است یکی [ظ : بیتی] به الفاظ پهلوی که :

سارو جم کرد^۱ بهمن کمر بست
 دارای دارا گرد آهم آورد

و این کلمات پهلوی حجت است [شاید : بیتی است] پهلوی گویان را همچنان که عرب را شعر تازی و هر چند که تلفظ اصلی این کلمات اکنون معلوم نیست ، اما پیداست که چهار پاره متساوی موزون بوده است و میان این کلمات و ترانهائی که امروز میان عوام و اهل لهجه های مختلف فارسی رایج است کمال شباهت دیده می شود .

پس از این آثار پراکنده و کوتاه که از شعر فارسی دو سه قرن اول بعد از اسلام به دست مانده و بعضی پاره های دیگر که تذکار آنها رشته سخن را دراز خواهد کرد به نخستین منظومه مفصل زبان فارسی دری یعنی شاهنامه مسعودی مروزی می رسم .
 از این مثنوی ، که بی شک کتاب بزرگی بوده ، فقط سه بیت در کتاب «البدء - والتاریخ» تألیف مطهر بن طاهر المقدسی (در سال ۳۵۵) باقی مانده و آن سه بیت این است :

نخستین کیومرث آمد به شاهی گرفتش به گیتی درون پادشاهی
 چو سی سالی به گیتی پادشاه بود که فرمانش به هر جائی روا بود
 و بیت آخر منظومه :

سپری شد نشان خسروانا چو کام خویش راندند در جهاننا
 مقدسی می نویسد که «ایرانیان این ابیات وقصیده را بزرگی می شمارند و آن را مصور می کنند و مانند تاریخی برای خود می پندارند» . آقای تقی زاده از این

۱ - شاید : بارو ، به قرینه عبارت قبل که بنیاد کردن شهر همدان را به جمشید نسبت

عبارت حدس می‌زنند که تاریخ سرودن این منظومه ناچار بسیار قدیمتر از زمان تألیف کتاب « البدء والتاریخ » (۳۵۵) بوده که کتاب مسعودی به این حد شهرت و رواج یافته است^۱ و بنا براین تاریخ سرودن شاهنامه مسعودی مروزی را باید در اواخر قرن سوم یا اوایل قرن چهارم هجری دانست .



پس از این نظر اجمالی به نمونه‌های شعر اوستائی و پهلوی و اشعار قرون اول اسلامی و ذکر مختصری از عقاید مختلف درباره وزن این اشعار ، وقت آن است که نتیجه‌ای از این گفتگوها بدست آوریم .

با این همه کوششی که دانشمندان برای یافتن شعر در زبان پهلوی و اصول اوزان شعری در آن زبان بکار برده‌اند ، هنوز از مرحله حدس و گمان پا بیرون نگذاشته‌اند و دومیطلب است که با این تحقیق تحقق نیافته :

۱ - اصول وزن شعر در ایران پیش از رواج قواعد عروض عرب چه بوده است؟

۲ - چگونه عروض عرب در ایران به این حد رواج یافته و جانشین قواعد

شعری پیش از اسلام شده است ؟

اکنون نگارنده می‌کوشد که برای این دو پرسش پاسخی بدست بیاورد .

نخست باید دید که برای یافتن وزن واقعی شعر در زبان پهلوی چه مشکلاتی در پیش داریم تا بعد راه حلی برای آنها بیندیشیم . مشکلات این راه به گمان من اینهاست :

۱ - در آثاری که از زبان پهلوی بجا مانده و نوشته‌هایی که مورخان عرب و

ایرانی و رومی درباره ایران پیش از اسلام نوشته‌اند از قواعد نظم در زبان پهلوی ذکری نرفته و به این طریق ما هیچ گونه سند کتبی درباره اصول شاعری در ایران ساسانی بدست نداریم . فقط از نوشته‌های دوره اسلامی و قرائن بسیاری دیگر این قدر می‌دانیم که اصول شاعری در زبان پهلوی با قوانین عروض عرب یکسان نبوده است .

۱ - مقاله « شاهنامه و فردوسی » به قلم آقای تقی زاده ، مندرج در مجموعه سخنرانیهای

کنگره فردوسی .

خواجه نصیر وزن شعر پهلوی را در مقابل شعر عربی مجازی شمرده و وزن مجازی را چنین تعریف کرده است: «آن هیئتی بود سخن را از جهة تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه بودن چنانچه در خسروانیهای قدیم بوده است»^۱ و جای دیگر در تعریف وزن می گوید: «وزن هیأتی است تابع نظام و ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار... الا آن که هیئتهایی باشد که تناسب آن تام نباشد و نزدیک باشد به تام مانند اوزان خسروانیها»^۲

۲ - در آثاری که از زبان پهلوی اکنون باقی است طرز تلفظ کلمات بطور قطع مسلم و آشکار نیست زیرا چنانکه همه می دانند زبان پهلوی اکنون مرده است و کسی نیست که به این زبان سخن بگوید و چون در الفبای پهلوی حرکات جزء حروف نوشته نمی شود و کلمات هزوارش در نوشته های پهلوی فراوان است نمی توان درست دانست که هر کلمه در اصل چگونه تلفظ می شده است و اگر قرائتی در دست نداشتیم شاید اکنون به هیچ روی نمی توانستیم از صورت مکتوب کلمات به صورت ملفوظ آنها پی ببریم. اما قرائتی که هست از روی آنها کلمات پهلوی رامی خوانند دو گونه است:

یکی موازین زبان شناسی، یعنی به وسیله مقایسه کلمات زبانهای هم ریشه آن و لهجه های مختلف دیگری که با آن هم عصر بوده اند و زبان فارسی امروز، دانشمندان این فن حدس می زنند که کلمه پهلوی در اصل چگونه تلفظ می شده است. دیگر پازند بعضی از کتابهای پهلوی است. پازند که در اواخر دوره ساسانی و قرون بعد از اسلام بوجود آمده اغلب عبارت از آن است که طرز تلفظ لغت را که با الفبای پهلوی درست خوانده نمی شود با الفبای کاملتری که حرکات در آن جزء حروف است بنویسند.

اگر این کار در دوره ساسانیان انجام گرفته بود اکنون تا حدی می توانستیم به طرز صحیح تلفظ کلمات پهلوی از روی آن پی ببریم. اما متون پازندی که در

۱ - اساس الاقباس . خواجه نصیرالدین طوسی . چاپ دانشگاه - ص ۵۸۶ .

۲ - معیار الاشعار . چاپ تهران . ص ۳ - ۴ .

دست است متعلق به بعد از اسلام می باشد و به این سبب هر گز نمی توان آنها را معرّف تلفظ صحیح کلمات در دوره ساسانی دانست و از طرف دیگر می دانیم که در زبان فارسی پیش از اسلام نیز مانند فارسی امروز لهجه های مختلفی وجود داشته که بعضی از آنها را حمزه اصفهانی در کتاب «التنبیه علی حدوث التصحیف» و ابن النّدیّم در کتاب «الفهرست» ذکر کرده اند و بی شک شماره لهجه های زبان فارسی در دوره ساسانیان چند برابر آن بوده که در این دو کتاب آمده است.^۱ بنا بر این معلوم نیست لهجه ای که یازند متون پهلوی به آن نوشته شده با لهجه اصل تألیف تا چه اندازه نزدیک بوده است و به این سبب اکنون حکم به این که کلمات پهلوی در اصل چگونه تلفظ می شده امری محال است.

این نکته را نیز باید دانست که برای خواندن عبارات منثور و دریافتن معانی آنها به تلفظ تقریبی اکتفا و اقتصار می توان کرد و اگر اندک اختلافی میان تلفظ فعلی و تلفظ اصلی کلمات باشد به دریافتن معنی لطمه ای نمی زند. اما برای آن که وزن شعری عبارتی را دریابیم کوچکترین اختلاف و انحراف از اصل مانع کار است، چنان که در لهجه های مختلف فارسی امروز (مانند کردی و لری و طبری) تا آنها را درست مانند اهل همان لهجه تلفظ نکنیم به وزنی که در اشعار محلی ایشان است پی نمی توانیم برد.

این دو مشکل بزرگ راه هر گونه تحقیقی را درباره اصول شعر پهلوی بر ما بسته است. اما اینکه محققان اروپائی و به تبع ایشان دانشمندان ایرانی تساوی تقریبی شماره هجاها را میزان شعر در زبان پهلوی گرفته اند در نظر نگارنده درست نیست زیرا اگر شعر سخنی است که موزون است در این گونه عبارات وزنی تشخیص نمی توان داد، و اگر اصول شاعری در زبان پهلوی فقط همین تساوی تقریبی هجاها

۱ - حمزه در کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف (نسخه خطی مملوق به کتابخانه مروی) زبان فارسی را در زمان ساسانیان شامل پنج لغت (لهجه) می داند: فهلوی، دری، فارسی، خوزی، سریانی. ابن النّدیّم نیز همین پنج لهجه را در زبان فارسی از قول عبدالله بن المقفع می شمارد (الفهرست چاپ مصر، ص ۱۸) و هر دو می نویسند که فهلوی لغت مردم اصفهان و ری و همدان و مام و آذربایجان است.

بوده است باید گفت که خواجه عبدالله انصاری در مناجات‌ها و سعدی در گلستان ، اشعاری به سبك زبان پهلوی سروده‌اند ! زیرا در اکثر عبارات ایشان قرینه وجود دارد و تساوی هجا (به تحقیق نه به تقریب مانند آنچه در شعر پهلوی گمان می‌برند) در پاره‌های عباراتشان رعایت می‌شود و علاوه بر اینها سجع و قافیه را هم که در اشعار پهلوی نیست یا نادر است در سخنان اینان می‌توان یافت^۱.

کوششی که دانشمندان اروپائی و ایرانی برای یافتن شعر در زبان پهلوی بکار برده‌اند در هر حال سودمند است و نتیجه‌ای که از آنها بدست می‌آید این است که وجود شعر را در زبان پهلوی اثبات می‌کند. تساوی تقریبی یا تحقیقی شماره هجاها در پاره‌های شعر مبنای اصلی هر يك از سه نوع وزنی است که در فصل دوم شرح دادیم زیرا شرط اصلی وجود وزن در عبارتی، قرینه‌ای است میان اجزاء آن و نخستین شرط وجود قرینه تساوی ظاهری یا تقریبی است . اما نگارنده معتقد است که بی شك ، قواعد شاعری در زبان پهلوی به همین تساوی تقریبی شماره هجاها منحصر نبوده بلکه قواعد دیگری نیز در شعر زبان پهلوی وجود داشته است که باید تا آنجا که میسر است در پی کشف آنها بود .

شاید با اسناد و مدارکی که اکنون در دست است یقین نتوان اصول اوزان شعر را در زبان پهلوی تعیین کرد ، اما قرائن و اماراتی هست که راه گمان را باز می‌کند . از جمله آن قرائن یکی اصول اوزان شعری در زبانهای است که با زبان پهلوی هم ریشه و هم تراد و هم زمان بوده است . در باره وزن این زبانها که از آن جمله زبان سنسکریت و پارسی باستان و اوستائی و زبانهای غیر ایرانی مانند یونانی و لاتینی است پیش از این بحث کردیم و دانستیم که در زبانهای سنسکریت و یونانی و لاتینی بنای وزن بر کمیت هجاها بوده است و در زبانهای ایرانی، پارسی باستان و اوستائی گمان اهل فن بر آن است که بنای وزن بر تکیه کلمات قرار داشته است . قرینه دیگر، وزن اشعار محلی است که هنوز هم میان عوام در شهرها و در لهجه‌های

۱ - مانند عبارت «مشك آن است که خود ببوید - نه آن که عطار بگوید» که دو پاره

هشت هجائی است و قافیه نیز دارد .

محلّی مردم ده نشین و کوهستانی متداول است. دربارهٔ وزن این گونه شعرها هنوز تحقیق دقیقی بعمل نیامده است. اما پرفسور مار مستشرق شوروی تا آنجا که من خبردارم نخستین کسی است که به اهمیت این موضوع پی برده و متذکر شده است که برای دریافتن وزن شعر پهلوی به اوزان شعرهای محلّی فارسی و لهجه های مختلف زبان فارسی که امروز متداول است نیز توجه باید کرد.

این دانشمند عبارات اخیر مقالهٔ آقای بنو نیست را دربارهٔ این که اشعار اوستائی و پهلوی و شعرهای محلّی و عامیانهٔ امروزی همه هجائی است نقل و سپس چنین اظهار عقیده می کند «با نظریهٔ اخیر ما به هیچ وجه نمی توانیم هم عقیده شویم. البته نمی توان در این باب بحث کرد که اشعار اوستائی و پهلوی با آنهمه قدمت به چه ترتیب و لحن خوانده می شده است. به دلیل آن که تا کنون کسی خواندن آنها را نشنیده و هر چه از مختصات آنها می دانیم فقط به واسطهٔ تحقیقات و مطالعهٔ متن آنها تحصیل شده است. اما شعر عامیانهٔ امروزه ایران را می توان شنید. بنده خودم مکرر شنیده ام و در خصوص هجائی محض بودن آن جداً مردد می باشم» و پس از ذکر این نکته که تا کنون خاورشناسان دربارهٔ لهجه های محلّی و عامیانه تحقیقاتی کرده اند اما، به سبب آشنا نبودن ایشان با زبان فارسی و لهجه های آن، تحقیقات این دانشمندان کامل و معتبر نیست، چنین می گوید «تا زمانی که اشعار ملی و محلّی ایران از آهنگ سرود و گفتگوی عادی جدا گانه تحقیق و تدقیق نگردد و تا موقعی که محققان زائیدهٔ همان محیط به این تحقیق نپردازند ما در این باب بطور قطعی هیچ چیز نمی توانیم گفت. اهمیت این مطلب به مراتب بیشتر است از آن که در وهلهٔ اول به نظر می رسد؛ تدقیق در آن، افق جدیدی برای اطلاع بر ادوار گذشتهٔ ملت ایران بازمی کند». سپس چند سطر پائین تر می گوید: «لازم است آن آثار نظمی را که برخلاف اسناد کتبی اکنون نیز موجود و دارای وزنی هستند در تحت تحقیق و تجزیه در آوریم» اکنون که اهمیت این مطلب آشکار شد بنده می کوشد تا آنجا که می تواند و این مجال تنگ اجازه می دهد در این تحقیق وارد شود. البته در مطلبی که چنین

۱- وزن شعری شاهنامه. خطابهٔ آقای پرفسور مار در کنگرهٔ فردوسی. تهران ۱۳۱۳.

تاکنون از چنگ محققان گریخته و بکر مانده است با وسایل و مدارك کمی که داریم استقصا نمی‌توان کرد. اما به هر حال از کوششی در این راه چاره نیست.

وزن شعر در لهجه های محلی و عامیانه

برای تحقیق در اشعار عامیانه و سرودهای محلی دو راه درپیش است: یکی مراجعه به اسناد کتبی که از این گونه اشعار در کتب قدیم مضبوط است. دیگر مطالعه سرودها و تصنیفهایی که امروز میان مردم عامی به لهجه های مختلف شیوع دارد و بر سر زبانهاست.

راه اول پیراهه ای است که از آن به مقصد نمی‌توان رسید زیرا همان مشکلی که در کشف وزن شعر پهلوی وجود داشت، این جا نیز هست. یعنی طرز تلفظ صحیح عبارات را از روی صورت مکتوب آنها نمی‌توان دریافت و علاوه بر این چون کاتبان اغلب با لهجه هایی که بعضی عبارات یا مصراعها از آنها نقل شده آشنائی نداشته اند کلمات را تصحیف و تحریف بسیار کرده اند و در بسیاری از موارد معنی درستی هم از این گونه مدارك بدست نمی‌آید.

راست است که در بعضی از این شعرها وزنی عروضی یا غیر عروضی احتمال می‌توان داد، اما این حدس و گمان است و با هیچ میزانی صحت آن را نمی‌توان سنجید و مدلل ساخت.

نکته دیگر این که در بسیار جاها همین که شعر یا سرودی عامیانه به دست ادیب یا متادی افتاده آن را با موازین معروف خود یعنی قواعد عروض سنجیده و به تکلف کوشیده است که این موازین را بر آن منطبق کند.

نمونه آشکار این کار، قول شمس قیس رازی در المعجم راجع به فہلویات است.^۱ شمس قیس هیچ گمان نبرده که ممکن است اشعار محلی میزانی جز عروض داشته باشد و به این سبب آنها را با قواعد عروض سنجیده و بعضی زحافات غیر عادی در آنها یافته و شاعران محلی را به خطا منسوب داشته است.

وزنی که در این مورد موضوع بحث صاحب المعجم است «مفاعیلن مفاعیلن

فعولن ، یعنی هزج مسدس محذوف می باشد و ایراد شمس قیس این است که شاعران محلی در سرودن فہلویات گاهی بہ جای جزء اول کہ باید «مفاعیلن» باشد «فاعلاتن» یا «مفعولاتن» بکار می برند و بحور مختلف ترکیب ہزج مسدس محذوف و مشاکل محذوف و رمل مشعث را بہ ہم می آمیزند و این عمل بہ عقیدہ او خطائی فاحش است و چنان است کہ بیت اول خسرو و شیرین نظامی را چنین بخوانیم :

خداوندا در توفیق بگشای بندگان را رہ تحقیق بنمای

از گفتہ شمس قیس برمی آید کہ این گونه اختلاف وزن نزد شعرای عراق (والبتہ منظور وی شاعرانی است کہ بہ لہجہ محلی شعر می گفتہ اند) امری عادی بودہ و خطا شمردہ نمی شدہ و حتی بہ این اختلاف متوجہ نمی شدہ اند ، چنانکہ شمس قیس برای اثبات اختلاف ضرب در این دو وزن ، ناگزیر با ایشان در افتادہ و مباحثہ کردہ تا سر انجام بہ گمان خود مجابشان ساختہ است . اما صاحب المعجم هیچ نیندیشیدہ کہ وزن شعر تابع ذوق ، و ذوق تابع عادت است و قواعد وزن حکم ازلی نیست کہ تخلف از آن جایز نباشد بلکہ این قواعد را از عرف و عادت استنباط باید کرد . بنابراین ہر چہ ذوق اکثریت گروہی آن را می پسندد ، درست است و خود قانون است و نسبت خطا بہ آن دادن خطاست .

اما مراد نگارندہ از بیان این نکات بدست آوردن نتیجہ دیگری بود و آن این است کہ در المعجم يك دوبیتی از «لہجہ اہل زنگان و ہمدان» نقل شدہ کہ وزن آن مورد ایراد شمس قیس است و آن دوبیتی این است :

ارکری مون خواری اج کہ ترسی ورکشی مون باری (بزاری) اج کہ ترسی
ازینمہ دلی نترسم اج کیح ای گہان دل تہ داری اج کہ ترسی
کہ بر «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع شدہ است^۱.

این دوبیتی امروز نیز معروف و بہ باباطاہر عریان منسوب است . اما صورت آن تغییر یافته و گذشتہ از تحریف و تغییر کلمات ، وزن آن نیز درست بر «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» تطبیق می شود . برای این وجہ :

کشیمان گر بزاری از که ترسی برونی گر بخواری از که ترسی
 به این نیمه دل از کس مو نترسم دو عالم دل ته داری از که ترسی^۱
 یعنی ادیبان یا متادبان بعد از قرن هفتم این زحمت را هم به خود نداده‌اند
 که مانند شمس قیس وجه اختلاف اوزان فہلویات را با شعر عروضی فارسی باز
 نمایند و بررد آن شیوه دلیل بیاورند و به جای این کار به آسانی تمام این گونه شعرها
 را تحریف و به عقیده خود تصحیح کرده‌اند.

بدیهی است که مردم عادی برخلاف ادیبان، قواعد مدونی برای اصول شاعری
 خود در دست نداشته‌اند و حفظ سنت دیرین در مقابل تأثیر قواعد مدون عروض برای
 ایشان میسر نبوده و همیشه آثار این مردم ساده‌دل به دست مدعیان ادب افتاده و تغییر
 یافته است. با این حال در نسخه‌هایی که تاریخ کتابت آنها قدیمتر است هنوز بعضی
 شعرها می‌توان یافت که از چنگ تربیت نادرست و ناروای عروض گریخته‌اند. مانند
 دویتی ذیل که در مجموعه دویتی‌های منسوب به باباطاهر ثبت است و مصراع سوم
 آن بر «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» تقطیع می‌شود. یعنی همان زحافی که شمس قیس
 آن را نادرست و ناپسند شمرده به حال اصلی وجود دارد.

همه عالم پراز گرده چه واجم چو مو دلها پر از درده چه واجم
 سنبلی کشته بیم دامن الوند اونم از طالع زرده چه واجم^۲
 اما در «هفتصد ترانه» که در سال ۱۳۱۷ چاپ شده هیچ شعری که خلاف نظم
 عروض باشد نمی‌توان یافت^۳ و پیداست که این ترانه‌ها به دست گردآورنده آنها،
 یا پیش از وی به دست دیگران، تحریف و به گمان ایشان تصحیح شده‌است.

پرفسور مار دربارۀ وزن دویتی‌های فہلوی در مقاله وزن شعری شاهنامه‌چنین
 می‌نویسد: «ما نه با آقای سید احمد کسروی که در کتاب خود (آذری یازبان باستان
 آذر بایگان) فہلویات را با عیار عروض رسمی می‌سنجد هم عقیده هستیم نه با پرفسور

۱ - دیوان باباطاهر عریان. ضمیمه مجله ارمنان. چاپ دوم. ص ۳۳.

۲ - دیوان باباطاهر عریان. همان نسخه. ص ۱۷.

۳ - هفتصد ترانه. گردآورده کوهی کرمانی.

میلر که برخلاف آقای کسروی در فہلویات فقط اصول ہجائی می بیند . هیچ يك از قوانین عروض و اصول ہجا را بہ صورت خالص برای فہلویات نمی توان قائل شد . ممکن است تعداد ہجا اہمیتی داشتہ باشد بہ شرط آن کہ تغییر و تبدیل اجزائی مانند مفاعیلن و فاعلاتن مجاز شمرده شود . از نقطہ نظر عروض این اجزاء ہم از حیث کیفیت و ہم از حیث کمیّت مختلف اند ، اما تعداد ہجاہای آنها یکی است . نتیجہ قطعی کہ می توانیم از مطالب فوق اخذ کنیم این است کہ : وزن فہلویات نسبت بہ وزن ہزج محذوف کمتر تکامل یافته و بدین مناسبت خیلی قدیمتر از آن است . ما هیچ دلیلی نداریم تا گمان کنیم کہ در این جا اوزان ادبی غلط است یا آنکہ تغییر داده شدہ است ، در حالی کہ اصناف قدیمی ہمین بحر ہزج در محیط زندہ باقی است شاید سایر اوزان ہم دارای چنین اقسامی بودہ باشند . شاید اقسام قدیمی حتی ابتدائی بحر متقارب ہم باقی و بردوام باشند .»

از آنچه گفتیم ثابت شد کہ برای تحقیق در وزن اشعار محلی بہ آثار و اسناد کتبی نمی توان اعتماد کرد . پس ، از این راہ بہ مقصد نمی رسم .
راہ دیگر بررسی و تدقیق در اشعاری است کہ اکنون در لہجہہای مختلف وجود دارد و بہ وسیلہ زندگان بہ ما می رسد ، یعنی کسانی ہنوز ہستند کہ آنها را می خوانند . سپردن این راہ نیز چندان آسان نیست ، زیرا ہنوز کسی آن را تا پایان نپیمودہ کہ راہنمای ما باشد .

راست است کہ بعضی از خاور شناسان مانند ژو کوفسکی و درن و رابینو و کریستن سن و دیگران و دیگمان دربارہ ترانہہا و بعضی از لہجہہای فارسی از قبیل مشہدی و سمنانی و سرخہای و لاسگردی و سنگسری و شہمیرزادی و گیلکی و طبری (مازندرانی) و یارانی و نطنزی و ہمدانی و اصفہانی و لہجہ عامیانہ طہرانی تحقیقاتی کردہ اند ، اما بہ گفتہ پرفسور مار چون ایشان اہل زبان نبودہ اند با ہمہ دقت علمی کہ در این باب بکار بردہ اند نمی توان کار را انجام یافته دانست ، خاصہ کہ بیشتر ایشان مدت بسیار قلیلی در نقاط مختلف ایران اقامت داشتہ و طبعاً مجال فحص و تدقیق مبسوط و کاملی نیافتہ اند .

اما آشکار است که وزن فوق هیچ شباهتی با وزن معروف این ترانه ندارد. اگر هجای نخستین «دی» را، چنان که در وزن اصلی این ترانه است، کوتاه و تند بخوانیم تقطیع مصراع بر این وضع خواهد شد: «مفاعِلن مفعولن»:

دِ شَبْ که با رِ رِ نو مد
م فا ع ن م ف عو ن
— — — — —

و این وزن هم غیر از وزن اصلی است. آخر الامر اگر هجای پنجمین «رو» هم تند و کوتاه خوانده شود شعر به وزن «مفاعِلن فعولن» درمی آید. به این طریق:

دِ شَبْ که با رِ رِ نو مد
م فا ع ن ف عو ن
— — — — —

و لازم نیست بگوئیم که آن وزن بر این میزان نیز منطبق نمی شود، زیرا:

اولاً در وزن «مفاعِلن فعولن» دو جزء هست که هر جزء يك تکیه دارد. تکیه اول روی هجای «فا» از مفاعِلن قرار می گیرد و محل تکیه دوم روی هجای «عو» از فعولن می باشد. و اگر تغییر محل تکیه ها را در حدود معینی چنان که در شعر رسمی فارسی هست مجاز بدانیم^۱ باز در این وزن بیش از دو جزء و دو تکیه وجود ندارد، و حال آن که در وزن اصلی ترانه فوق چنان که گفته شد سه جزء وجود دارد که دو جزء اول هر يك دارای دو هجا و يك تکیه اند و جزء سومی سه هجا و يك تکیه دارد و اگر اصرار داشته باشیم که امثله اجزاء وزن را از ماده فا و عین و لام چنان که در عروض معمول است استخراج کنیم، میزان وزن ترانه ای که مورد بحث ماست چنین می شود: «فَعْل - فَعْل - فَعولن»

اما باز هم این میزان درست نیست و برهان نادرستی آن را از توضیحاتی که بعد داده می شود می توان دریافت.

ثانیاً در شعر رسمی فارسی که مبنای اصلی آن بر کمیّت هجاهاست ارزش هر هجائی معین است (جز در بعضی موارد خاص مانند حرف آخر مضاف که مکسور خوانده می شود و معادل يك هجای کوتاه است اما می توان کسره را به اشباع خواند

ومعادل هجای بلند شمرد). مثلاً يك متحرك به حرکت کوتاه (زبر- زیر- پیش) هجای کوتاه شمرده می‌شود و يك متحرك به حرکت بلند (آ- او- ای) یا يك متحرك و يك ساکن همیشه هجای بلند است. اما در ترانه‌های عامیانه، امتداد هجاها تا این حد ثابت و قطعی نیست؛ بلکه بیشتر تابع تکیه کلمه است، به این معنی که اگر روی هجای کوتاهی تکیه واقع شود از لحاظ کمیّت مانند هجای بلند تلفظ می‌شود، و بعکس اگر هجای بلندی تکیه نداشته باشد ممکن است ارزش هجای کوتاه پیدا کند. به این طریق گاهی به جای هجای کوتاه، هجای بلند و به جای بلند، کوتاه می‌توان قرار داد؛ مشروط به آن که محل تکیه‌ها رعایت شود.

ثالثاً شماره هجاها نیز در اوزان ترانه‌های عامیانه مانند شعر عروضی ثابت نیست. یعنی ممکن است دو هجای بی تکیه تند خوانده شود و به جای يك هجا قرار بگیرد در این حال شماره هجاها اصل وزن افزوده می‌شود.

ابتدا یکی از ترانه‌های عامیانه را اختیار کرده مصراع‌های آن را يك يك تجزیه می‌کنیم. نشانه‌هایی که جلو هر شعر نوشته می‌شود از این قرار است:

$$\left\{ \begin{array}{l} ۱ : \cup = \text{هجای کوتاه} \\ ۲ : \text{—} = \text{هجای بلند} \end{array} \right. \text{این دو نشانه برای بیان کمیّت هجا است}$$

۳ : / = تکیه. این نشانه روی دو علامت پیشین قرار می‌گیرد.

۴ : هر گاه دو نشانه اولی روی هم واقع شود نشانه زیرین کمیّت هجا را در تلفظ فصیح و نشانه بالائی، کمیّت آن را در صورت ملفوظ در این ترانه نشان می‌دهد. برای وجه: $\overline{\cup}$ یا $\underline{\cup}$

تجزیه يك ترانه

- | | |
|--|-------------------------|
| $\underline{\cup} \text{—} \underline{\cup} \mid \underline{\cup} \cup \mid \underline{\cup} \cup$ | (۱) اتل مثل توتوله |
| $\underline{\cup} \text{—} \underline{\cup} \mid \underline{\cup} \cup \mid \underline{\cup} \cup$ | (۲) صاب حسن کوتوله |
| $\underline{\cup} \text{—} \cup \mid \underline{\cup} \underline{\cup} \mid \underline{\cup} \cup$ | (۳) نه شیرداره نه پستون |
| $\underline{\cup} \text{—} \underline{\cup} \mid \text{—} \cup \mid \cup \cup \cup$ | (۴) شیرش ببر کردسون |

— / — | — / — | — / —

(۵) به زن کردی بستون

— / — | — / — | — / —

(۶) اسمشو بزار عم قزی

از نظری دقیق به مجموع نشانه‌های فوق نکات زیرین استنباط می‌شود :

(۱) هر مصراع به سه جزء یا سه پایه تقسیم شده است . دو پایه نخستین هر يك دارای دوهجاست که در اصل باید یکی کوتاه و یکی بلند باشد . پایه سوم سه هجا دارد که اولی کوتاه و دوتای دیگر بلند است .

(۲) هر يك از پایه‌ها دارای يك تکیه یا ضرب قوی هستند که موضع آنها روی یکی از هجاهای هر پایه ثابت نیست .

(۳) کمیّت پایه‌ها همیشه محفوظ و تغییر ناپذیر است . اما شماره هجاها و محل انواع دو گانه آنها در داخل هر پایه تغییر می‌پذیرد . مثلاً در پایه نخستین مصراع شماره ۱ هجای کوتاه پیش از هجای بلند قرار دارد . برون (فَعْل) یا (نوا) . در پایه نخستین مصراع شماره ۲ بعکس هجای بلند پیش از کوتاه است برون (فَعْل) یا (چامه) . چنان که ملاحظه می‌شود در هر دو حال کمیّت پایه اول تغییر نپذیرفته بلکه فقط جای هجاها عوض شده است .

در مصراعهای شماره ۴ و ۶ سه هجا در پایه اول گنجد که اولی در تلفظ فارسی فصیح بلند و دوتای دیگر کوتاه است . اما در این جا در هر دو مورد هجای اول تند و معادل هجای کوتاه خوانده می‌شود . بنابراین چون هر هجای بلندی معادل دو کوتاه است باز کمیّت پایه اول ثابت می‌ماند .

(۴) در هر يك از پایه‌های اول و دوم و سوم يك تکیه ضروری است اما محل تکیه‌ها ثابت نیست . در پایه‌های دوهجائی تکیه‌ها بیشتر روی هجای اولی قرار گرفته ولی در چند مورد هم روی هجای دومی است . در پایه سه هجائی ، اصل آن است که تکیه روی هجای سومی واقع شود . اما تغییر موضع آن مجاز است چنان که در مصراع شماره ۵ تکیه روی هجای دومی قرار گرفته است .

نتیجه‌ای که از این گفتگو درباره وزن ترانه‌های محلی بدست می‌آوریم این است :

وزن ترانه های عامیانه که اکنون در تهران و بسیاری از شهرستانها متداول است نه هجائی است و نه عروضی، بلکه مبنای وزن در آنها دو اصل است: یکی کمیّت هجاها (و این اصل همان مبنای شعر رسمی فارسی است) و دیگری تکیه.

این دواصل در ترانه ها هر دو با هم مورد اعتبار است و در یکدیگر تأثیر دارد. کمیّت هجاها در لجه های عامیانه آنچنان که در فارسی فصیح هست ثابت و قطعی نیست به این معنی که به مناسبت وزن، می توان هجای بلندی را کوتاه تلفظ کرد و بعکس. اما در مقابل ثابت نبودن کمیّت، تکیه در لجه های عامیانه بارزتر از زبان فصیح فارسی است و به این سبب در وزن ترانه ها تأثیر دارد و با تغییر کلی نظم آنها، وزن تغییر می پذیرد.

وزنی که این جا مورد تجزیه قرار گرفت یکی از اوزان بسیار معروف ترانه های عامیانه است و قطعات بسیار به این وزن می توان یافت.

نکته ای در باره وزن شعر در زبان پهلوی

پس از این بحث کوتاه در باره وزن اشعار محلی و ترانه های عامیانه به مبحث وزن شعر در زبان پهلوی بر می گردیم. چنان که در صفحات پیش دیدیم بیشتر خاورشناسان و دانشمندان ایرانی در زبان پهلوی شعر هجائی می جویند یعنی شعری که مبنای اصلی وزن آنها تساوی شماره هجاهاست.

من به دلائل ذیل در این که شعر پهلوی هجائی صرف بوده است تردید دارم:

۱- ادراک وزن از طبعی ترین و ابتدائی ترین مدرکات ذهن بشر است و شاید نیز بتوان گفت که پیش از پیدایش لغت، وزن به وجود آمده است. در نظم هجائی تشخیص وزن بسیار دشوار است و به صرف شنیدن نمی توان تساوی شماره هجاها را در دو پاره عبارت دریافت؛ مگر آن که با نغمه و غنا توأم باشد. بنابراین اگر شعر به معنی کلام موزون در زبان پهلوی وجود داشته قطعاً باید مبنائی آشکارتر از تساوی تقریبی یا تحقیقی شماره هجاها در آن بوده باشد.

۲- مبنای وزن در هیچ يك از زبانهای هند و اروپائی که مقدم بر پهلوی یا معاصر آن بوده اند فقط تساوی شماره هجاها نبوده است.

۳ - از آغاز پیدایش شعر در زبان فارسی جدید مبنای وزن، کمیّت هجاها بوده است. سخنان پراکنده و کوتاهی که از فارسی قرون دوم و سوم در دست است و به بعضی از آنها در این فصل اشاره شد اولاً شعر رسمی نبوده و بیشتر باید آنها را از نوع تصنیف شمرد. ثانیاً امروز تشخیص تلفظ اصلی آنها برای ما مشکل است. مثلاً در قطعه‌ای که ابن خردادبه از ابوالینبغی عباس بن طرخان درباره شهر سمرقند ذکر کرده و دو پاره اول آن چنین است :

سمرقند گندمند بدینت کی افکند

نمی دانیم که کلمه «گندمند» درست نقل شده یا در آن تصحیف و تحریفی بکار رفته است و به فرض صحت نقل آیا این کلمه مطابق تلفظ امروزی به سکون دال در جزء اول «گند» خوانده می‌شده یا مانند تلفظ پهلوی آن را «گنداومند» یا «گندمند» مثل «ارجمند» می‌خوانده‌اند.

بنابر این نمی‌توان به این نمونه‌ها استدلال و از روی آنها حکم کرد که شعر فارسی پیش از قرن سوم هجائی بوده است.

اما همه شعرهای نخستین فارسی که از شعرای معین در دست مانده تابع قواعد عروض است و مبنای وزن در آنها کمیّت هجا می‌باشد.

۴ - وزن اشعار و ترانه‌های محلی که اکنون در زبان فارسی و لهجه‌های مختلف آن باقی مانده چنان که دیدیم و گذشت تابع قواعد عروض نیست. بنابر این در باره مبدأ آنها دو احتمال می‌توان داد. یکی آن که شیوه نظم این ترانه‌ها از زمانهای قدیم پیش از اسلام باقی مانده و یادگار اشعار دوره ساسانیان است. دیگر آن که بعد از تسلط عرب بر ایران، توده ایرانیانی که با ادبیات رسمی فارسی سروکار نداشته‌اند اصول هجائی را که در دوره پیش بکار می‌بردند ترك گفته این شیوه نظم را در مقابل عروض عرب ابداع کرده‌اند. بدیهی است که احتمال دومی بسیار بعید می‌نماید و حدس اول بیشتر قابل قبول است.

به موجب این قرائن، نگارنده درباره اصول وزن شعر در زبان پهلوی چنین حدس می‌زند که در زبان پهلوی مانند اشعار عامیانه و محلی که اکنون رایج است

بنای وزن بر کمیّت هجاها و تکیه کلمه قرار داشته و این دو عامل با هم ایجاد وزن می کرده است .

مبانی وزن شعر فارسی دری

وزن شعر فارسی دری چنان که می دانیم و در فصول بعد به تفصیل از آن گفتگو خواهد شد ، مبتنی بر کمیّت هجاهاست . در شعر این زبان نسبت امتداد مصوتها و به تبع آن نسبت کمیّت هجاها مشخص و صریح است و نظم و تناسب هجاهای کوتاه و بلند در شعر ، تابع قواعد دقیقی است که در شعر زبان عربی به آن صراحت و دقت وجود ندارد .

قواعد وزن شعر فارسی که « علم عروض » خوانده می شود یکباره و به تمامی از عربی اقتباس شده و تصرفاتی که دانشمندان ایرانی به حسب احتیاج در آن روا داشته اند در اصول آن تغییری ایجاد نکرده است . به این سبب همیشه دانشمندان پنداشته اند که وزن شعر فارسی نیز مأخوذ از عربی است . اما باید دانست که میان قواعد و اصطلاحات با مبانی و اصول فرق است . راست است که فارسی و عربی در نام اوزان و بحور اشتراك دارند اما صورت معمول وزن واحد در دو زبان اغلب مختلف است و چگونگی بکار بردن آنها نیز یکسان نیست . بعضی از وزنهای متداول در شعر عربی هرگز در فارسی بکار نرفته است و اوزان مشترك در هر يك از این دو زبان صورت خاصی دارند . درباره بعضی وزنهای این شبهه وجود دارد که اصل ایرانی داشته باشند . از آن جمله است بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف که در فارسی به منظومه های رزمی اختصاص دارد .

بحر متقارب در اشعار جاهلی عرب بکار نرفته است^۱ و نخستین بار که در شعر دقیقی به آن بر می خوریم صورتی کامل و ساخته و پرداخته دارد و پیداست که نخستین بار نیست که در فارسی بکار می رود . کیفیت استعمال این بحر در عربی با فارسی فرق بسیار دارد . گذشته از آن که هر يك از سه جزء اول آن یعنی سه « فَعُولِ » نخستین را در عربی ممکن است به صورت « فَعُولُ » بکار برد و این جواز در شعر فارسی مطلقاً

وجود ندارد، جزء آخر را نیز در عربی ممکن است به صورت سالم یا مقصور یا محذوف، یعنی «فعولن» یا «فعول» یا «فعل» استعمال کرد، و به این طریق مصراعهای کوتاه و بلند سرود. این تفاوت در نتیجه یعنی صورت معمول وزن تغییری اساسی به وجود می آورد.

روکرت Rückert خاورشناس آلمانی چنین اظهار نظر کرده بود که ایرانیان پس از اقتباس این بحر از عربی آن را تحت قواعد دقیق درآورده اند تا تزلزل و عدم ثبوت فوق العاده ای را که در کمیّت هجاهای زبان فارسی وجود دارد، چاره کرده باشند^۱. نولدکه Nöldeke نیز همین عقیده را بی اعتراض و مخالفتی نقل کرده و تنهایك نکته كوچك، که آن نیز محل گفتگوست، بدان افزوده است^۲. ر. گوتیو در مقاله ای به عنوان «یادداشت در باره وزن شعر رزمی فارسی» اختلافهای اصلی را که در استعمال بحر متقارب میان فارسی و عربی وجود دارد شرح می دهد^۳.

در این که ایرانیان، پیش از اسلام و پیش از آشنا شدن با شعر عربی، خود شعر می سروده اند جای هیچ تردید و تأمل نیست و در صفحات قبل از نمونه اشعار اوستائی و پهلوی گفتگو کردیم. اما این که وزن شعر در ایران پیش از اسلام بر اصول دیگری مبتنی بوده و به تقلید عربی یکباره تغییر کرده باشد نیز پذیرفتنی نیست. مشکلاتی که در خواندن متون پهلوی و تشخیص وزن آنها به طرز قطعی و مطمئن وجود دارد در بحث های قبل ذکر شد. هنوز درست نمی دانیم که يك متن پهلوی را هنگام خواندن چگونه باید تلفظ کرد و به این سبب البته درباره وزن آن که ارتباط تام با چگونگی تلفظ دارد آنچه می گوئیم از مرحله حدس و گمان پیشتر نمی رود.

نکته دیگر آن که زبان دری با زبان پهلوی یکسان نیست. مورخان قدیم این دوزبان را در عرض هم شمرده اند، یعنی در دوره ساسانی نیز دو زبان پهلوی و دری با هم وجود داشته است و به این سبب فرض آن که دری دنباله و مشتق از پهلوی

1- Z.D.M.G., X, p.280 et suiv.

2- Grundr. d. Iran. phil., t.II, p.188.

3- R.Gauthiot, Note sur le rythme du vers épique persan., M.S.L., t. XIV, 1906.

باشد درست نیست. همه نویسندگان عرب و ایرانی بعد از اسلام لهجه های محلی نواحی مرکزی و جنوبی و شمال غربی ایران را «پهلوی» خوانده و آن لهجه ها را از زبان «دری» متمایز شمرده اند. میان متنهای پهلوی موجود و بعضی لهجه های امروزی این قسمت از ایران نیز وجوه اشتراکی هست و این مشترکات اغلب با خصوصیات زبان دری، یعنی زبانی که در دوره های بعد از اسلام زبان ادبی و رسمی کشور گردید اختلاف دارد.

بنابراین اگر نیز بتحقیق درباره اصول وزن شعر پهلوی اظهار نظر بتوان کرد نمی توان یقین گفت که زبان دری پیش از اسلام هم تابع همان اصول بوده است. ثابت بودن امتداد مصوتها و هجاها در زبان دری از خواص اصلی این زبان است و این صفت قابل تقلید از زبان دیگر نیست، خاصه که می دانیم این خاصیت به زبانهای هند و اروپائی باستان و به نحو اخص به زبانهای آریائی تعلق داشته است. فرض آن که زبان دری این خاصیت اصلی خود را بر اثر تحول از دست داده و بار دیگر به تقلید زبان عربی آن را تجدید و احیا کرده باشد با موازین زبان شناسی قابل قبول نیست. اگر از بعضی تصنیفها و سرودها که به لهجه های محلی ایران است چشم بپوشیم، نخستین نمونه های شعر دری که در دست است بخوبی نشان می دهد که این شیوه شاعری از همان زمان کاملاً پخته و ورزیده بوده است و از قبیل آزمایشهای خام نخستین شمرده نمی شود.

با توجه به این نکات، هر قدر تأثیر و نفوذ شعر عربی را در فارسی قوی بگیریم انکار سابقه این گونه شاعری در فارسی دری بسیار دشوار است. داستانهای افسانه مانند که درباره آغاز ظهور بعضی از وزنهای خاص شعر فارسی در کتب قدیم آمده است، مانند داستانی که درباره ابداع وزن رباعی گفته اند، خود قرینه ای است برای اثبات آن که این وزن در فارسی سابقه قدیمتری داشته است.

بنابراین برای یافتن مبانی وزن شعر در پهلوی و فارسی دری باید کوشش بیشتری بکاربرد و در این جستجو سزاوار است که توجه ما به یافتن اوزانی که بر همین اساس وزن فارسی دری مبتنی باشد بیشتر معطوف شود.

باب دوم

بحث و تحقیق در باره
عروض فارسی

فصل اول

مبانی علم عروض

از میان علوم لغت عربی، یعنی علومی که با زبان و کلمات ارتباط دارد، علم عروض دارای وضع خاصی است. رشته‌های دیگر این علوم مانند علم لغت به معنی خاص و صرف و نحو و فنون بلاغت بتدریج به وجود آمده و با کوشش دانشمندان متعددی در طی مدتی دراز بنیاد آن استحکام یافته و کامل شده است. اما علم عروض، بی آن که هیچ سابقه‌ای در زبان و ادبیات عرب داشته باشد، یکباره از جانب يك تن ابداع شده و چنان نزد اهل فن قبول عام یافته که کسی در اساس آن تصرفی روا نداشته و تا امروز این اساس همچنان مقبول و متقن مانده است.

واضع این علم دانشمندی از مردم بصره است که نام و نسب او ابو عبد الرحمن الخلیل بن احمد بن عمر بن تمیم البصری الفراهیدی (یا الفرهودی) الیحمدی است. این دانشمند در حدود سال ۱۰۰ هجری در بصره به دنیا آمد و تاریخ وفاتش را که هم در آن شهر اتفاق افتاد به اختلاف سالهای ۱۳۰ و ۱۶۰ و ۱۷۰ و ۱۷۵ هجری نوشته‌اند و ظاهراً دو عدد آخر به صواب نزدیکتر است.

علم عروض علم اوزان شعر عربی است. در معنی این لفظ نیز اقوال یکسان نیست بعضی گفته‌اند که «آن را از بهر آن عروض خواندند که (معروض علیه) شعر است، یعنی شعر را بر آن عرض کنند تا موزون از ناموزون پدید آید... و آن فعلولی است به معنی مفعول^۱». بعضی دیگر معتقدند که این لفظ به معنی «چوبی باشد که خیمه بدان قائم ماند^۲» و چون قوام بیت شعر به قسمت آخر مصراع اول است،

۱ - المعجم . چاپ دانشگاه تهران - ص ۲۴ .

۲ - همان کتاب . ص ۲۸ .

این قسمت را مجازاً «عروض» خوانده‌اند و آنگاه این لفظ از باب تسمیه کل به اسم جزء بر علمی که از اوزان شعر بحث می‌کند اطلاق شده است. عقیده دیگر آن است که «عروض» در لغت عربی ماده شتر توسن را می‌گویند و اوزان شعر را که شاعر باید رام خود کند به این سبب «عروض» خوانده‌اند.^۱ نظر آخرین آن که «العروض» لقب شهر مکه است و چون خلیل بن احمد این علم را در مکه وضع کرد آن را به این نام خواند.

از توجه به این عقاید مختلف متعدد بخوبی معلوم می‌شود که معنی کلمه «عروض» از آغاز درست روشن نبوده است. اما چگونگی وضع این علم نیز روشن نیست. همه مورخان و علمای لغت که در باره خلیل بن احمد و کیفیت وضع علم عروض گفتگو کرده‌اند متفق‌اند در این که پیش از او هیچ کس در زبان عرب قواعدی برای اوزان شعر نمی‌دانسته و کمترین سابقه‌ای در این باب وجود نداشته است، به این سبب وضع عروض را نوعی ازالهام شمرده‌اند. گفته‌اند که خلیل بن-احمد مردی متعبد و زاهد بود و به خانه کعبه رفت و دعا کرد که خداوند علمی به او ببخشد که پیش از آن به هیچ بشر نداده باشد. چون از حج باز آمد دعایش مستجاب شد و خداوند علم عروض را به او الهام کرد.^۲

این افسانه خود دلیل عجایی است که معاصران و متأخران خلیل از کیفیت اختراع بی سابقه او داشته‌اند. در هیچ يك از کتب تاریخ و لغت نیز کسی در ابتکار خلیل شك نکرده است و هیچ جا اشاره‌ای به علمی در زبان دیگر، که خلیل قواعد عروض را از آن اقتباس کرده باشد، نشده است.

یگانه مؤلفی که در اصالت ابتکار خلیل شبهه‌ای کرده است ابوالریحان بیرونی است که در کتاب «تحقیق مال الهند» هنگام بحث از قواعد اوزان شعر هندی و مقایسه آن با عروض عرب اشاره‌ای به این معنی دارد و عجب آن که قول او هیچ در کتب دیگر نقل نشده و انتشاری نیافته است.

۱ - درباره معانی مختلف این کلمه رجوع شود به تاج العروس ج ۵ ص ۴۰ - ۴۱

۲ - ابن خلکان. چاپ بولاق، ج ۱ ص ۱۷۲.

اما علاوه بر اشاره‌ای که خود آن دانشمند بزرگ به امکان استفاده خلیل از اصول علمی عروض هند کرده است، مشابهت‌های متعدد میان عروض عرب و عروض هند بر حسب آنچه در کتاب‌الهند آمده است وجود دارد که شایان توجه است. از آن جمله نخست افسانه‌ای است که به روایت بیرونی میان مردم هند درباره آغاز پیدایش علم لغت و علم اوزان شعر رایج بوده است. خلاصه این داستان آن است که «یکی از شاهان هند به یکی از زنان حرم خود بختی گفت و او درست معنی آن را دریافت و بر سر این معنی شاه خشمگین شد و چنان که عادت هندوان است از خوردن دست کشید و در به روی خود بست تا یکی از دانشمندان به نزد او رفت و او را دلداری داد به این که علم صرف و نحو به او خواهد آموخت تا دیگر چنین اشتباهی در سخنانش روی ندهد. آنگاه این دانشمند به بتکده «مهادیو» رفت و نماز خواند و تسبیح گفت و روزه گرفت و زاری کرد تا آن که خدا بر او ظاهر شد و قواعدی آسان به او بخشید، (مانند قواعدی که ابوالاسود الدلی در عربی وضع کرده است) و وعده داد که او را در وضع جزئیات و فروع علم تأیید کند. پس دانشمند نزد شاه باز گشت و آن اصول کلی را به او آموخت و این مبداء علم لغت نزد هندوان شد^۱. و آن دانشمند در دنبال بحث صرف و نحو علم «چند» را که علم اوزان شعر و مقابل علم عروض است قرارداد. «بنا بر این در هند نیز وضع علم لغت و عروض را نتیجه تأییدات یا الهام ربانی می‌شمرده‌اند.

سپس بیرونی می‌نویسد: نخستین کسی که این صنعت را استخراج کرد «پنگل وچکیت» بود و کتابهای معمول در این باب بسیار است و مشهورتر از همه کتاب «گبست» است که به نام نویسنده آن است و حتی علم عروض را نیز به این لقب می‌خوانند. دیگر کتاب «مرگالانچن» و کتاب «پنگل» و کتاب «اولیاند» را نام می‌برد و می‌گوید که این کتابها را نیافته و نخوانده است و فقط آنچه را که از قواعد عروض هندیان دریافته بیان می‌کند.

اما وجوه مشابهت و مشارکت میان عروض عرب و هند بر حسب آنچه بیرونی

گفته است از این قرار است :

۱ - بیرونی می گوید که « هندوان در شمارش حروف صورتهائی بکار می برند مانند آنچه خلیل بن احمد و عروضیان ما برای ساکن و متحرك معمول دارند . » صورت خط معمول در عروض عرب آن است که برای حرف متحرك « هائی يك چشمه مانند آن که در ارقام هند آن را صفر خوانند » می نویسند و برای حرف ساکن « الفی مانند آن که در حساب جمل آن را یکی نهند » برین مثال : « ۱۰ » هندیان نیز دو صورت به کار می برده اند . براین شکل :

| <

اولی را از طرف چپ « لگْ » می خواندند که خفیف بود و دومی را « گرْ » که ثقیل شمرده می شد . هر ثقیلی از حیث وزن دو برابر خفیف بشمار می آمد و دو خفیف ممکن بود به جای يك ثقیل بنشیند .

ابوالریحان به استنباط خود می گوید که خفیف و ثقیل معادل با ساکن و متحرك عربی نیست؛ بلکه خفیف به يك حرف متحرك اطلاق می شود و ثقیل عبارت است از يك متحرك و يك ساکن در پی آن، مانند سبب در عروض عرب .

۲ - بیرونی سپس می گوید : همچنان که اصحاب ما قالبهائی برای نشان دادن بناهای شعر از « افاعیل » ساخته اند و رقمهائی برای متحرك وساکن هر قالب قرار داده اند که از موزون به آنها تعبیر می کنند هندوان نیز برای انواع ترکیبات خفیف و ثقیل و تقدیم و تأخیر آنها - و حفظ انواع وزن بدون شمارش حروف ، القابی گذاشته اند که وزن مفروض را با آن القاب بیان می کنند .

« لگْ »^۱ يك « ماتر »^۲ یعنی يك واحد وزن محسوب می شود و « گرْ »^۳ دو ماتر یعنی دو واحد است . هر يك از این دو رکن نامهای متعدد دارند . اولی « لا » و « کل » و « روپ » و « چامر » و « گره » نیز خوانده می شود و دومی را که ثقیل باشد به نامهای

۱ - المعجم . چاپ دانشگاه تهران - ص ۲۹ .

«گا» و «نیور» و «نیم‌انشك» نیز می‌توان خواند. بنابراین «انشك» تام با دو «گر» یا معادل آن برابر است.

اما از ترکیب دو رکن «لگ» و «گر» صورتهائی حاصل می‌شود که بیرونی به تفصیل شرح داده است. هندوان برای هر يك از صورتهای ترکیبی نامی قرار داده بودند. مثلاً صورتی که از ترکیب دو جزء متضمن دو «ماتر» یعنی دو واحد وزن حاصل می‌شده است بر این شکل: «||» و صورتهائی که از دو جزء (نه ازدو واحد) بدست می‌آمده دو نوع بوده: یکی «<|» و دیگری «<|>» که هر يك با سه «ماتر» معادل بوده است. دومی را «گرتك» می‌خوانده‌اند. برای صورتهائی که از چهار واحد حاصل می‌شده نامهای مختلف داشته‌اند. از آن جمله:

<< پگش (یعنی نصف ماه).

<| جلن (آتش)

<| مذ(؟).

||< پربت (کوه) همچنین «هار» و «رس».

|||| گهن (مکعب).

برای ترکیبات پنج واحدی صورتهای متعدد بوده که آنچه نام خاص داشته عبارت بوده است از:

<<| هست (یعنی فیل).

<|< کام (آرزو).

<<|< (؟).

<|||| کسم(؟).

و ترکیبات شش واحدی نیز از این قبیل؛ و هر يك به نامی خوانده می‌شده است و این نامها در کتابهای مختلف متفاوت بوده است. مثلاً در کتابی هر يك از

صورتها را به نام یکی از مهره‌های شطرنج می‌خوانده‌اند. از آن جمله «جلن» را فیل و «مذ» را رخ و «پربت» را پیاده و «گهن» را اسب می‌نامیده‌اند. در کتاب دیگر برای هر يك از صورتهای مزبور یکی از حروف الفبا را قرار داده بودند.

۳- همچنان که شعر عربی به وسیله عروض و ضرب به دو نیمه تقسیم می‌شود شعر هندی دو قسمت داشته که هر يك را «پاد» یعنی پا (رجل) می‌خوانده‌اند. یونانیان نیز این قسمت‌ها را «پایه» می‌نامند...

هر بیت شعر هندی به سه یا اغلب به چهار پایه تقسیم می‌شده است. پایه‌ها قافیه نداشته، اما آخر پایه‌های اول و دوم حرف واحدی مانند قافیه می‌آمده و همچنین پایه‌های سوم و چهارم نیز به حرف واحدی ختم می‌شده و این نوع را «آری»^۱ می‌خوانده‌اند.

۴- مشابَهت بعضی از اصطلاحات لغوی و عروضی سنسکریت با آنچه در عروض عربی بکار رفته قابل تأمل است، از آن جمله مشابَهت همین کلمه «آری» با لفظ عروض که نام جزء آخر نیمه اول بیت است. دیگر مشابَهت اصطلاح Sabda با «سبب» و Varta (به معنی مرکب) با «وتد» و ترکیب Sabdavattvat با «سبب و وتد» و بعضی کلمات دیگر که یا به حسب لفظ یا در معنی شباهت دارند.

۵- بیرونی می‌گوید: «علت آن که در این باب چنین به تفصیل سخن راندم آن است که... خواننده بداند که خلیل بن احمد در ابداع قواعد اوزان تا چه حد توفیق یافته‌است. اگر چه ممکن است، چنان که بعضی از مردمان گمان برده‌اند، وی شنیده باشد که هندوان بعضی از موازین را در شاعری بکار می‌برند.»

بنابر اشاره ابوالریحان بیرونی و به موجب مشابَهتی که میان قواعد اوزان هند و عروض عرب هست، و این که بسیار بعید می‌نماید که کسی علمی را از آغاز تا انجام خود یکباره ابداع کرده باشد، می‌توان گمان برد که خلیل بن احمد در اختراع قواعد عروض به اصول علم اوزان سنسکریت نظر داشته و قوانین عروض عرب را از روی آن ساخته و پرداخته باشد. آنچه این حدس را تأیید می‌کند تولد و

اقامت اوست در بصره که بندر تجارتی بوده و با هند و هندیان ناچار رابطه داشته است. دیگر ترتیبی که او نخستین بار در حروف تهجی اتخاذ کرده و کتاب العین را بر آن وجه مرتب ساخته است و این همان ترتیب حروف درسسکریت است.^۱

فصل دوم

نقص های علم عروض

وزن نظم و تناسبی است در اصوات ؛ و در شعر بجای اصوات کلمات است ؛ و کلمه شامل چند صوت ملفوظ است که به مواضعه میان اهل زبان نشانهٔ معنی خاصی باشد .

پس در تقسیم کلمه به اجزاء آن کوچکترین جزئی که می‌توان یافت واحد ملفوظی است که اگر چه خود از اجزاء کوچکتری ترکیب یافته اما با يك دم زدن بی‌فاصله و قطع ادا می‌شود ، و گوینده و شنونده آن را به عنوان « واحد گفتار » ادراك می‌کنند . هر يك از این واحدهای گفتار را اکنون هجا می‌خوانند و نزد دانشمندان پیشین مقطع خوانده می‌شد^۱ .

بنابراین مقدمه ، واحد وزن هجاست و این نکته‌ای است که مورد اتفاق همه است و در آن اگر مگر راه ندارد . اما در عروض بنیاد وزن را بر حروف متحرك و ساکن گذاشته‌اند و به این معنی توجه نکرده‌اند که حرف ساکن (یا صامت ، به قول شیخ الرئيس ابوعلی سینا ؛ و مصمت ، به قول خواجه نصیرطوسی) در سخن به تلفظ نمی‌آید ، مگر آن که با حرکتی ترکیب شود . منشاء این اشتباه گویا رسم الخط عربی بوده است که در آن حرکات را از حروف نمی‌شمارند بلکه از اعراض حروف محسوب می‌دارند . واضع عروض خود بداین نکته پی برده و برای

۱- کلمهٔ «هجا» در لغت به معنی يك حرف هاست و استعمال آن به این معنی جدید است . قدیمترین مأخذی که این لفظ با این معنی اصطلاحی در آن دیده شد کتابی است به نام « میزان الشعر فی عروض العرب والعجم » تألیف کفام بن کبرقور مرغوصیان ، چاپ قسطنطنیه ۱۳۰۸ . اما کلمهٔ «مقطع» به این معنی در شفای ابوعلی سینا (کتاب المنطق ، باب الشعر) و معیار الاشعار خواجه نصیر (چاپ تهران ، ص ۱۲) بکار رفته است .

رفع اشکال حروف ساکن و متحرك را ترکیب کرده از آنها اسباب و اوتاد و فواصل ساخته و اسباب و اوتاد و فواصل را اجزاء وزن پنداشته است .

براین نهج « مدار اوزان عروضی براین سه رکن نهادند: سبب و وتد و فاصله . و سبب را دو نوع نهادند: خفیف و ثقیل . سبب خفیف يك متحرك و يك ساکن چنان که نم . سبب ثقیل دو متحرك متوالی چنان که همه . و وتد نیز دو نوع : مقرون و مفروق . و تد مقرون دو متحرك و ساکنی چنان که اعر . و تد مفروق دو متحرك بر دو طرف ساکنی چنان که ناله . و فاصله نیز دو نوع صغری و کبری : فاصله صغری سه متحرك و ساکنی چنان که چکنم . و فاصله کبری چهار متحرك و ساکنی چنان که بدهمش .^۱ »

و حال آن که جز سبب خفیف همه این ارکان قابل تجزیه است . چنان که همه را که سبب ثقیل است به دو جزء مساوی یعنی ه و م تقسیم می توان کرد و وتد مقرون اعر را به آ و عر و وتد مفروق را که مثال آن ناله است به دو جزء نا و لِ و چکنم را که فاصله صغری است به چ و نُ و نم ، و بدهمش یعنی فاصله کبری را به پ و د و ه و مَش می توان تجزیه نمود و در این اجزاء ر - م - ا - لِ - چ - نُ - پ - د - ه مساوی یکدیگرند و همچنین نم - عر - نا - نم - مَش نیز با هم متساویند . بنا براین به جای دو رکن بی هیچ موجبی عروضیان بعضی به تفصیل فوق شش رکن و بعضی دیگر نه رکن^۲ قرار داده اند که همه وجوه ترکیبی همان دو رکن است .

اگر مراد از تقسیم شعر به ارکان ، تجزیه آن به اجزاء بسیط بوده است چنان که می بینیم این اجزاء بسیط نیست و اگر در این کار ترکیبات اصوات بسیط یعنی هجاها را در نظر داشته اند پس افاعیل چیست ؟ و چرا افاعیل را نیز به ارکان

۱- المعجم فی ماییرا شمار المعجم . تصحیح آقای مدرس رضوی . چاپ دانشگاه . ص ۲۹ .

۲- سه رکن دیگر که بعضی عروضیان بر آن شش رکن افزوده اند از این قرار است : سبب متوسط که يك متحرك است و دو ساکن مانند یار ، و وتد کثرت که دو متحرك است و دو ساکن مانند فراز ، و فاصله عظمی که پنج متحرك است و يك ساکن مانند بدهمش . (دره - نجفی) .

تجزیه کرده‌اند و چرا فقط بعضی از وجوه ترکیبی هجاها را از ارکان شمرده و وجوه دیگر را از قلم انداخته‌اند .

خطای دیگر در اجزاء عروضی یا افاعیلی است که قرار داده‌اند. خلیل پانزده وزن از اوزان اشعار عرب را در پنج دایره گرد آورد و آن اوزان پانزده گانه را اصلی دانسته هر يك را جنسی مستقل شمرده و بحر خواند . آنگاه این پانزده بحر را به اجزائی تقسیم کرد و هشت جزء بدست آورد که در همه آن بحور مشترك بود . این اجزاء را که فاعلن و فمولن و مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعِلن و مفاعِلتن و متفاعِلن و مفعولات باشند چون از بحور اصلی بدست آمده بود اجزاء اصلی نام نهاد . پس اوزان دیگر را که در دوایر پنجگانه نمی‌گنجید با اجزاء آنها که جز این هشت جزء بود همه را فرعی دانست .

نتیجه‌ای که از این طریقه حاصل شد این بود که خلیل و اتباع وی ناچار شدند اجزائی را که در اوزان فرعی یافته بودند مشتق از اجزاء اصلی هشتگانه بشمارند و برای اشتقاق آنها قواعد معضل و درهمی به نام ازاحیف و علل بتراشند .

اما اصلی دانستن پانزده بحر از میان بحور عروضی و جنس شمردن آنها هیچ محملی ندارد و تقسیم هر يك از آن اوزان به این اجزاء معین نیز معلوم نیست که مبتنی بر چه اصلی است؟ چرا مستفعِلن از افاعیل اصلی و سالم است و مفاعِلن مزاحف و فرعی؟ اگر پاسخی به این پرسشها در کتب عروض بتوان یافت این است که مستفعِلن از دوایر پنجگانه بدست آمده و مفاعِلن در هیچ يك از آن دوایر نیست .

از جانب دیگر اگر وزن نظم و تناسبی است در اجزاء سخن موزون پس غایت مقصود در علم عروض باید این باشد که آن نظم را نشان دهد و مراد از تقسیم سخن موزون به اجزاء جز این نیست. اما علمای عروض با این دستگاه عریض و طویلی که چیده‌اند در تقطیع اکثر اوزان نظمی نشان نمی‌دهند و بلکه نظم موجود را برهم می‌زنند . مثلاً یکی از اوزان رباعی را که هزج مثنوی آخرم اشتر ازل (با این نام کوتاه و دلپذیر) خوانده‌اند بر « مفعولن فاعِلن مفاعیلن فع » تقطیع می‌کنند یعنی مصراع را به چهار جزء تقسیم کرده‌اند که میان آنها نه تساوی و نه تشابهی وجود

دارد . حال آن که اگر مثلاً همین وزن را به پنج جزء به طریق ذیل تقسیم کنیم :

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن

یا :

آوا آوا آوا ترانه آوا آوا

در نخستین نظر نظم و تناسب اجزاء آن آشکار می گردد .

روی هم رفته شمارهٔ اجزاء وزن یا افاعیل در عروض از سی می گذرد . به این طریق که جز هشت جزء مذکور دو جزء دیگر (مس - تفع - لن و فاع - لاتن) را نیز از افاعیل اصلی شمرده اند . شمس قیس شمارهٔ افاعیل فرعی را که در فارسی متداول است بیست و شش دانسته و پنج فعل را که می گوید « شعراء متقدم در اشعار مستثقل خویش آورده اند » در فارسی مردود شمرده است . اما خود او در ضمن تقطیع بعضی از اوزان چند جزء دیگر آورده که نه در شمار آن بیست و شش فعل مقبول است و نه از جملهٔ این پنج فعل مردود . این افاعیل از يك هجائی تا پنج هجائی است و به ترتیب شمارهٔ هجاهای آنها از این قرار است :

بیست و شش فرع که مقبول شمس قیس است :

- ۱- فَع ۲- فاع ۳- فَعْل ۴- فَعْل ۵- فَعْلَن ۶- فَعْلان ۷- مفعول ۸- فَعْلُ
- ۹- فَعْلَن ۱۰- فَعْلان ۱۱- فَعْلان ۱۲- فاعلان ۱۳- مفاعیل ۱۴- فَعْلَن ۱۵- فاعلن
- ۱۶- مفعولن ۱۷- مفعولان ۱۸- مفعول ۱۹- مفاعیل ۲۰- فاعلات ۲۱- فعات
- ۲۲- فَعْلانن ۲۳- مفاعلن ۲۴- مفتعلن ۲۵- مفاعیلان ۲۶- فاعلییان

پنج فرع که شمس قیس مردود دانسته :

- ۱- فَعْلَن ۲- مفاعل ۳- مستفعل ۴- مستفعلان ۵- متفاعلن .

اما بعضی از این پنج فرع را خود شمس قیس بکار برده است مانند مستفعلاتن که مرفل خوانده است^۱ و بعضی را عروضیان دیگر مورد استفاده قرار داده اند مانند متفاعلن . جز اینها سه جزء مستفعلان (مذال) و مفاعلان (مخبون مذال) و مفتعلان (مطوی مذال) را که در شمار افعال فوق نیامده نیز خود شمس قیس آورده است.^۲

۱- المعجم ، همان نسخه ، ص ۵۶ . ۲- همان کتاب ص ۱۲۰ .

بنابراین اجزاء فرعی بیش از سی فعل است اما تفرع این افعال از اجزاء اصلی به موجب قواعدی انجام می گیرد که زحاف و علت خوانده می شود و شماره آنها نزد شمس قیس سی و پنج است و عروضیان دیگر چند تای دیگر نیز بر این شماره افزوده اند. نام ازاحیف سی و پنج گانه که در المعجم آمده از این قرار است:

- ۱- قبض ۲- قصر ۳- حذف ۴- خبن ۵- کف ۶- شکل ۷- خرم ۸- خرب
- ۹- شتر ۱۰- قطع ۱۱- تشعیت ۱۲- طی ۱۳- وقف ۱۴- کشف ۱۵- صلم ۱۶- معاقبت
- ۱۷- صدر ۱۸- عجز ۱۹- طرفان ۲۰- مراقبت ۲۱- اسباغ ۲۲- اذاله ۲۳- جدع
- ۲۴- هتم ۲۵- جحف ۲۶- تخنیق ۲۷- سلخ ۲۸- طمس ۲۹- جب ۳۰- زل ۳۱- نحر
- ۳۲- رفع ۳۳- ربع ۳۴- بتر ۳۵- حنذ.

شمس قیس زحافات دیگری شمرده و در فارسی مردود دانسته است. عروضیان دیگر بر این شماره مزید کرده اند. از آن جمله صفی الدین علاء بن صفی الدین بن علی البسطامی در رساله تحفة الشعر شماره زحافات را تا چهل و نه رسانیده است.^۲ کافی است که بگوئیم هر چند تا از این ازاحیف به يك یا چند فعل از افاعیل اصلی هشت- گانه یا ده گانه تعلق دارد و بر اثر عمل آنها افاعیل فرعی که شمردیم از افاعیل اصلی منشعب و متفرع می شود. بخاطر سپردن و بکار بستن همه این قواعد اگر عملاً محال نباشد در کمال دشواری است.

در اینجا نخست این نکته به خاطر می گذرد که چه می شد اگر امتیاز اصل و فرع را از افاعیل عروضی برمی داشتند تا از چنگ این همه زحاف و علت رهایی یابند؟ اما ایرادی بزرگتر و اساسی تر از این نیز هست و آن این است که آن سی و چند فعل را از کجا آورده اند و آیا ممکن نبود که در وضع موازینی برای اوزان شعر به شماره کمتری از افعال اکتفا کنند؟ می دانیم که برای نشان دادن میزان هروزن اختیار امثله ای که در عروض آورده اند ضروری نیست. یعنی می توان امثله دیگری به جای آنها قرارداد و همان نتیجه را بدست آورد. مثلاً وزن متقارب مثنی محذوف را در عروض بر «فعولن فعولن فعل» تقطیع می کنند و حال آن که همین وزن را

۱- المعجم. ص ۴۳. ۲- تحفة الشعر در علم عروض، نسخه خطی متعلق به مؤلف کتاب.

اگر بر «مفاعیل مستفعلن فاعلن» یا «فعولن مفاعیل مستفعلن» تقطیع کنیم هیچ تغییری در وزن داده نخواهد شد^۱. این کار را بعضی از دانشمندان قدیم نیز کرده‌اند و از آن جمله ابوالعباس عبدالله بن محمد الناشی الانباری (متوفی در ۲۹۳ هجری) امثله‌ای جز امثله خلیل برای قواعد عروض وضع کرده بود^۲. ویل (Weil) ضمن مقاله انتقادی که درباره عروض در دایرة المعارف اسلامی نوشته حفظ این امثله را لازم شمرده و معتقد است که بی‌شک واضعان عروض امثله بحور و اوزان را به‌استماع یافته‌اند و بنابراین درست و طبیعی است.

خود دانشمندان قدیم عرب نیز عقیده دارند که اوزان شعر از اوزان اصوات طبیعی مأخوذ است و از آن میان وزن «حداء» را که در بحر رجز است از قدیم‌ترین اوزان دانسته‌آن را مقتبس از وزن قدمهای شتر می‌شمارند. در این باب مسعودی در مروج الذهب افسانه‌ای از قول ابن خرداذبه نقل می‌کند که عیناً چنین است: «قال (ابن خرداذبه در محضر المعتمد) كان الحداء في العرب قبل الغناء وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض اسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول ياياده ياياده. و كان من احسن الناس صوتاً؛ فاستوسقت الابل و طاب لها السير؛ فاتخذته العرب حداء برجز الشعر وجعلوا كلامه اول الحداء. فمن قول الحادی:

يا هاديا يا هاديا و يا يده يا يده

فكان الحداء اول السماع والترجيع في العرب. ثم اشتق الغناء من الحداء و تحن نساء العرب على موتاهن. ولم تكن امة من الامم بعد فارس والروم اولع بالملاهي والطرب من العرب»^۳.

۱- و از این جا معلوم شود که تا بحرها و وزن‌ها و ارکان آن ندانند تقطیع ممکن نباشد چه این بیت همچنان که برین وزن «فعولن فعولن فعولن فعول» ۲ بار، تقطیع توان کرد براین وزن که «مفاعیل مستفعلن فاعلن» ۲ بار، تقطیع توان کرد و براین وزن نیز که «فعولن مفاعیل مستفعلن» ۲ بار، هم تقطیع توان کرد و تا ندانند که کدام بحر است و ارکان آن چیست میان آنچه تقطیع حقیقی بود و آنچه بر آن وزن بود اما نه تقطیع بود امتیاز ممکن نباشد. (معیار الاشعار- ص ۲۲)

۲- ابن خلکان، جلد اول، چاپ تهران، ص ۲۸۵.

۳- مروج الذهب مسعودی - چاپ مصر - جلد ۲ ص ۳۵۷.

در هر حال اگر عقیده ویل را دربارهٔ امثلهٔ عروض بپذیریم و به موجب آن امثلهٔ مزبور را برای شعر عربی درست بدانیم باز این حکم دربارهٔ اوزان شعر فارسی صادق نیست، زیرا می‌دانیم که امثلهٔ عروض در فارسی به تشخیص سمع وضع نشده بلکه عیناً آنها را از عرب اقتباس کرده‌اند.

اکنون باید دید این مثالهای اوزان که درست یا نادرست برای زبان عرب وضع شده تا چه اندازه بر زبان فارسی قابل تطبیق است؟
به گمان من امثله‌ای که برای اوزان اختیار می‌شود باید دارای دو شرط ذیل باشد:

- ۱- فواصل اجزاء حتی الامکان با فواصل کلمات شعر تطبیق شود.
 - ۲- شماره و محل تکیه‌ها تا ممکن است در میزان و در اشعاری که به آن وزن سروده می‌شود یکسان باشند.
- از ده جزء اصلی که در عروض قرار داده‌اند فقط دو جزء (فعولن و فاعلن) سه هجائی و هشت جزء دیگر همه چهار هجائی است. به این طریق مثلاً بحر هزج مثنی‌سالم به چهار جزء چهار هجائی یعنی چهار «مفاعیلن» تقسیم می‌شود و همچنین است بحر رمل که چهار «فاعلاتن» می‌باشد و بحر رجز که چهار «مستعلن» است. اما اشعاری که در زبان فارسی به بحر هزج یا یکی از این دو بحر دیگر سروده می‌شود هیچ‌گاه دارای چهار جزء نیست و شمارهٔ اجزاء آن همیشه بیش از این است، زیرا در زبان فارسی کلمهٔ واحدی که چهار هجائی و بروزن یکی از سه جزء فوق باشد به ندرت دیده می‌شود و حال آن که در عربی شمارهٔ این گونه کلمات بسیار بیش از زبان فارسی است. من در اینجا قصد ندارم که زبان فارسی را با عربی بسنجم بلکه فقط در بارهٔ فارسی گفتگو می‌کنم. زبان فارسی زبان کلمات کوتاه است. اکثر کلمات در این زبان از يك هجائی تا سه هجائی است و کلماتی که شمارهٔ هجاهای آنها بیشتر باشد بسیار کم است.

با آن که اثبات این نکته را به برهان محتاج نمی‌دانم برای مزید اطمینان خواستم در این باب استقرائی کرده باشم. بدیهی است که اگر این عمل از روی

فرهنگی بعمل می آمد نتیجه مطلوب از آن حاصل نمی شد . زیرا که اولاً هنوز در زبان فارسی فرهنگی که جامع همه لغات متداول در این زبان باشد وجود ندارد و ثانیاً همه لغاتی که در فرهنگ به ترتیب حروف ذکر می شود از جهت مقدار استعمال و مکرر شدن در عبارت با هم یکسان نیستند . بعضی کلمات در چند صفحه ممکن است هیچ بکار نرود و در همان صفحات بعضی کلمات دیگر مانند افعال معین و حروف اضافه و ربط و ادوات در هر سطر مکرر استعمال می شوند .

بنابر این لازم دانستم که این سنجش را در متن عبارات اجرا کنم . شعر را نیز برای این منظور اختیار نکردم زیرا در شعر ممکن است شاعر به ضرورت وزن از آوردن بعضی کلمات چشم پپوشد . اما در اختیار نثر نیز مناسب تر دانستم عباراتی انتخاب شود که در آنها کلمات معمول در شعر بکار رفته باشد ، زیرا منظور از این آزمایش بدست آوردن نتیجه ای است که در اوزان شعر می خواهیم از آن استفاده کنیم . بنا بر این عبارات کتب حکمت و فن و غیره ، که لغات و اصطلاحات آنها در شعر کمتر راه دارد ، برای این مقصود مناسب نیست .

پس از منظور داشتن این نکات آنچه اختیار شد عبارات منشور باب اول گلستان سعدی بود . هزار کلمه از اول این باب را اختیار کردم و تعداد هجاهای آن کلمات را شمردم . در این محاسبه وجه ترکیبی کلمه در نظر گرفته شد یعنی مثلاً اگر کلمه در حالت اضافه بود آن را در همان حالت بحساب آوردم . بعلاوه شماره هجاهای هر کلمه را به همان اعتبار که در وزن شعر دارند منظور داشتم . به این معنی که مثلاً کلمه « سرهنگ » را که در میان شعر بجای (مفعول — —) می نشیند سه هجائی دانستم . محتاج به گفتن نیست که ایات و قطعات شعری که میان عبارات منشور وجود دارد در این سنجش بکلی ترك شده است . نتیجه ای که از این استقراء بدست آمد چنین بود :

۱- این هزار کلمه شامل حکایات ذیل است: کشتن بی گناه - خواب سبکتکین - ملک -

زاده کوتاه قد - طایفه دزدان عرب - سرهنگ زاده .

۳۴۰	کلمات يك هجائی
۲۸۷	« دو هجائی
۲۴۶	« سه هجائی
۹۹	« چهارهجائی
۲۳	« پنج هجائی
۵	« شش هجائی

 ۱۰۰۰ کلمه

مجموع

چنان که ملاحظه می شود از هزار کلمه ای که مورد سنجش قرار گرفته ۸۷۳ کلمه از يك هجائی تا سه هجائی است . کلماتی که شماره هجاهای آنها از سه بیشتر است اغلب مرکب است و وجه ترکیب آنها در بیشتر موارد چنان آشکار است که می توان آنها را دو یا چند کلمه بشمار آورد .

نتیجه ای که از این آزمایش بدست می آید این است : در اشعار فارسی که به یکی از بحور هزج و رمل و رجز سروده شده فواصل کلمات با فواصل اجزاء در مثال عروضی آنها بسیار کم منطبق می شود .

در این جا ممکن است بگویند که این انطباق ضرورتی هم ندارد و در هر حال اجزاء عروضی را هر طور قرار دهیم باز ممکن نیست که همیشه فواصل کلمات شعر با فواصل مثال عروضی آنها تطبیق کند . این ایراد بجاست . اما از طرف دیگر این نکته نیز ثابت است که در سنجش باید تا ممکن است میزان با موزون متناسب و متساوی باشد . بنابراین اگر به جای اجزاء چهارهجائی در بحر هزج مثلاً اجزاء دو هجائی قرار دهیم و چنین میزانی معین کنیم :

فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ

شك نیست که این منظور بیشتر اجرا خواهد شد .

شرط دیگری که برای امثله اوزان ذکر کردیم این بود که شماره تکیه های کلمات و محل آنها در میزان و در اشعاری که طبق آن سروده می شود یکسان باشد . اکنون ببینیم که در امثله عروض این شرط وجود دارد یا نه ؟

در عروض فارسی که مبنای آن بر کمیّت هجاهاست ، تکیه در حکم قائم‌ای است که چند هجا را گرد هم می‌آورد و به آنها صورت ترکیبی واحدی که جزء یا فعل عروضی خوانده می‌شود می‌بخشد .

این نکته را بخصوص در اوزانی که هجاهای آنها همه از جهت کمیّت یکسانند می‌توان بخوبی دریافت . مثلاً دو بحر متدارك مقطوع و رجز مقطوع الاجزاء هر دو از هجاهای بلند (یا بقول عروض نویسان از اسباب خفیف) مرکب شده‌اند . اما اولی بر چند « فعلن » و دومی بر چند « مفعولن » تقطیع می‌شود ، و بنا بر این دو وزن مختلف‌اند . علت این اختلاف وزن چنان که می‌بینیم در کمیّت هجاهای در ترتیب آنها نیست . بلکه اختلاف از این جاست که در وزن اول دو هجای بلند یا دو سبب خفیف يك جزء حاصل شده است . به این سبب در دو شعر ذیل :

جانا در دل کردم کز مهرت بر گردم (المعجم)

و

چون رفتی افکندی بر خاکم از خواری

وقت آمد باز آیی از خاکم برداری (مشتاق)

دو وزن مختلف وجود دارد زیرا در اولی روی هر دو هجا يك تکیه است و در دومی هر سه هجا يك تکیه دارد ، و مثال آنها با تقسیم به اجزاء و تعیین محل تکیه از روی افعیل عروضی چنین است :

(۱) — / — / — /

(۲) — / — / — / — / — / — /

و اگر مثلاً شعر اول را بر وزن شعر دوم بخوانیم و تقطیع کنیم چنین

می‌شود :

جانا در دل کردم کز مهرت بر گردم

بر وزن :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

و در این حال هر صاحب ذوقی نادرستی این تقطیع را درمی یابد . عکس قضیه نیز صادق است یعنی شعر دوم را هم بر وزن اول نمی توان تقطیع کرد ، و این جا اختلاف میزان و موزون آشکارتر است :

خواری	کم از	برخا	کندی	تی اف	چون رف
فع لن	فع لن	فع لن	فع لن	فع لن	فع لن

بنابر این ملاحظه می شود که شماره تکیه ها و موضع آنها در وزن شعر فارسی

تأثیر دارد .

اکنون بحر رمل مخبون مقصور را از این نظر می آزمائیم . این وزن شامل چهار جزء است : سه فعلاتن و يك فعلن . در هر جزء از مثال عروضی يك تکیه وجود دارد که در سه جزء اول روی هجای ماقبل آخر (لا) و در جزء چهارم روی هجای آخر (لن) قرار می گیرد . بنابراین اگر تقسیم این وزن به چهار جزء ، چنان که در عروض آمده است درست باشد باید بطور متوسط هر مصراع شعر فارسی که بر این وزن سروده شده دارای چهار تکیه باشد و مواضع تکیه ها نیز در میزان و موزون ، اگر نه به تحقیق ، لا اقل به تقریب یکسان باشند . اما من آزموده ام که چنین نیست . برای این آزمایش غزل های سعدی را که به خوش آهنگی مشهور است اختیار کردم . صد مصراع از غزل هایی را که به وزن رمل مخبون مقصور سروده شده است مورد آزمایش قرار دادم . مطلع غزل هایی که مورد این سنجش قرار گرفته از این قرار است :

۱- چه کند بنده که گردن نهد فرمان را

۲- دوست دارم که بیوشی رخ همچون قمر

۳- هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر

۴- ما در این شهر غریبیم و در این ملک فقیر

۵- ساعتی کز درم آذ سرو روان باز آید^۱

تکیه هایی را که روی کلمات این صد مصراع قرار دارد شمردم و موضع آنها را

۱- غزلیات سعدی . به تصحیح مرحوم فروغی ، چاپ تهران .

تعیین کردم . مجموعاً در صد مصراع مذکور ۶۱۸ تکیه وجود دارد یعنی بطور متوسط هر مصراع دارای بیش از شش تکیه است .

از این تجربه نیز این نتیجه بدست می آید که میزان حقیقی این وزن چنان که در عروض قرار داده اند چهار جزء با چهار تکیه نیست ، بلکه اگر در آن به چهار جزء قائل شویم سه جزء «فعلاتن» هر يك دارای دو تکیه است . اولی روی یکی از دو هجای اول (فَع) و دیگری روی یکی از دو هجای دوم (لاتن) و جزء سوم (فَعَلَن) يك تکیه دارد .

اما اگر هر جزء را عبارت از چند هجا بدانیم که به وسیله يك تکیه قوی به هم مربوطند، چنان که در علم موسیقی نیز معمولاً در هر میزان يك ضرب قوی وجود دارد ، آنگاه باید در وزن فوق به هفت جزء قائل شد و میزان آن را چنین قرار داد :

فَع — لاتن — فَع — لاتن — فَع — لاتن — فَعَلَن

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

اختلاف فاحش دیگری میان اوزان شعرهای فارسی و عربی و قواعد عروض این دو زبان وجود دارد و این اختلاف در زحافات است .

زحافات در زبان عربی عبارتند از تغییراتی که جایز است در وزنی واحد رخ دهد ، به این معنی که در يك قطعه شعر ممکن است مصراعی بر مثال سالم بحری و مصراع دیگر بر یکی از امثله مزاحف آن بحر سروده شود ؛ مثلاً در بحر رجز مفاعِلن و مفتعلن را که به خبن و طی از مستفعِلن حاصل می شود می توان به جای مستفعِلن بکار برد ، بر این مثال :

مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن

بیاض شیب قدنصع

رفعتهُ فما ارتفع

إذا رای البیض انقمع

من بین یأس وطمع

لله ایام النخع

یا لیتنی فیها جذع مستفعّلن مستفعّلن
 اخب فیها و اضع^۱ مفاعّلن مفتعلّن

و حال آن که در فارسی شاعر ناچار است میزانی را که در مصراع نخست اختیار کرده چه سالم و چه مزاحف تا آخر قطعه حفظ کند و اختیار او در تغییر وزن به مراتب کمتر از شاعر عرب است. مثلاً در وزنی که بر «مفتعلّن مفاعّلن ۲ بار» بنا شده باشد بعضی از شاعران ایران مانند خاقانی آوردن مفاعّلن را به جای مفتعلّن یا بعکس روا داشته اند^۲ اما ذوق عمومی فارسی زبانان این تغییر جزئی را نیز نمی-پسندد. دامنه اختیارات شاعر عرب از این نیز وسیع تر است. مثلاً در شعر عربی ممکن است بعضی از اجزاء مصراعی را سالم و همان اجزاء را در مصراع دیگر مقصور یا محذوف آورد و به این طریق مصراع های غیر متساوی سرود. برای مثال:

یا قتیلاً من یده میتاً من کمدہ
 قدحت للشوق ناراً عینه فی کبدہ^۳

که بیت اول بر «فاعلاتن فاعّلن - فاعلاتن فعلن» و بیت دوم بر «فعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن فعلن» تقطیع می شود.

بنابراین ملاحظه می شود که اکثر زحافات در عروض فارسی اوزان مستقل تازه ای به وجود می آورد و حال آن که در عربی اختلافات و تغییرات مجاز را در وزن واحد نشان می دهد.

این نکته را همه عروض نویسان ایرانی دریافته و متعرض آن شده اند. خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار می گوید: «قاعده لغت پارسی آن است که بیشتر تغییرات مستعمل را در همه ابیات که در وزنی گویند به یک نسق استعمال

۱- عقد الفرید. جزء رابع - طبع مصر ص ۶۰.

۲- کیسه هنوز فر به است با توازن قوی دلم چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری
 گرچه به موضع لقب مفتعلّن دوباره شد وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری
 (معیار الاشعار و عروض شهرستانی)

۳- عقد الفرید، جزء رابع، ص ۶۳.

کنند ، به خلاف عادت تازی گویان ؛ چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند ^۱ و شمس قیس می گوید: « در جمیع صور اوزان ، اتفاق اجزاء و تناسب نظم ارکان و تعادل متحرکات و سواکن آن علت عذوبت شعراست . اما علت آن که این اختلافات در اشعار تازی متحمل است و موجب گرانی شعر نمی شود و در اشعار پارسی متحمل نیست و سبب گرانی شعر می گردد عالم السرّ و الخفیات داند و همانا هیچ آفریده را بر سر آن وقوف نتواند بود . » ^۲

این گونه اختلافات میان شعر فارسی و عربی از همان آغاز ورود عروض به ایران مورد نظر ایرانیان قرار گرفته و دانشمندان ایرانی در پی آن شده اند که قواعد خاصی متناسب با زبان فارسی و ذوق فارسی زبانان وضع کنند . از نکته ای که ابوالریحان در تفاوت میان فارسی و عربی بیان می کند و اصطلاح « عروضیان ایرانی » را در آن مورد می آورد می توان دریافت که در زمان او دانشمندان ایرانی قواعد خاصی برای اوزان شعر فارسی مدون کرده بودند . ^۳ البته بسیاری از این قواعد که ظاهراً بیش از همه بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی ^۴ در وضع یا کشف آنها کوشیده بودند منسوخ یا مردود شده ، اما بعضی از آنها نیز باقی مانده است ، از آن جمله وضع مزاحفات بعضی از بحور در دوایر جداگانه که اختصاص به عروض فارسی دارد . این کار بسیار درست و بجاست و شمس قیس بیهوده کوشیده است که بر رد آن برهان بترشد ^۵ زیرا در فارسی رمل مخبون و رجز مطوی و هزج مکفوف اوزان مستقلی هستند که با سواالم همین بحور در یک قطعه شعر هرگز نمی آمیزند و بنابراین سزاوار است که آنها را در ردیف اوزان مستقل یعنی بحور قرار دهیم .

نکته دیگری که موجب دشواری قواعد این فن شده آن است که عروضیان قواعد عروض را با قواعد صرف زبان عربی در آمیخته اند . به این معنی که کوشیده اند همه امثله اجزاء عروضی را با صیغه هائی که در کلمات عربی می توان یافت وفق بدهند .

۱- معیار الاشعار ، چاپ تهران ، ص ۶۱ .

۲- المعجم ، چاپ دانشگاه ، ص ۸۲ . ۳- والعرب لم تجمع بین ساکنین ،

و امکان فی سائر اللغات وهی التي سماها عروضاً الفارسیة متحرکات خفیفة الحركة (تحقیق مالهند . ص ۶۶) . ۴- المعجم ، ص ۱۳۵ . ۵- المعجم ، ص ۶۶ و ص ۶۷ .

برای اجرای این منظور هر گاه یکی از امثله عروضی بر اثر عمل یکی از زحافات از شکل اصلی منحرف شده و به صورتی درآمده که با صیغ کلمات عربی مطابق نبوده است آن را به صیغهای که هم وزن آن است تبدیل نموده اند .

مثلا در جزء مستفعلن چون حرف «س» به خبن ساقط شود متفعلن می ماند و آن را به مفاعیلن تبدیل می کنند و هم چنین چون از مفاعیلن حرف «ی» به قبض ساقط گردد «مفاعیلن» می ماند و فرا گرفتن این نکته که آیا مفاعیلن در اصل متفعلن بوده و مخبون مستفعلن است یا مقبوض مفاعیلن خود دشواری دیگری برای متعلم ایجاد می کند .

اما همین قاعده زائد را نیز همه جا رعایت نکرده اند . مثلا چون به وسیله زحاف «زلل» از مفاعیلن «فاع» می ماند بایستی این کلمه را که از صیغ کلمات عربی نیست به «فعل» که هم وزن آن است تبدیل کرده باشند و نکرده اند .

از این همه گفتگو که در باره نقصها و خطاها و دشواری های علم عروض و اختلاف میان اوزان شعر فارسی و عربی بمیان آمد يك نتیجه حاصل می شود و آن این است که اکنون برای بیان قواعد وزن در شعر فارسی باید دستگاه خاصی ایجاد کرد و راه تازه ای پیش گرفت . از همین مقدمات و دلایل نیز معلوم می شود که در این راه تازه هیچ به استعانت از ادبیات عرب محتاج نیستیم و بلکه باید از مقید بودن به قواعد صرف و نحو و عروض عرب احتراز کنیم زیرا زبان فارسی زبان مستقلی است و چون با عربی هم نژاد و هم ریشه نیست میان قواعد وزن در این دو زبان نیز ارتباط و مشابهتی نباید جست و همچنانکه صرف و نحو فارسی بکلی از صرف و نحو عربی جداست ، ممکن است قواعد نظم این دو زبان نیز از هم جدا باشند .

پس هدف دستگاه جدیدی که برای بیان قواعد اوزان فارسی بوجود می آید باید در درجه اول احتراز از نقصها و خطاهای علم عروض و در درجه دوم سهولت فهم و حفظ آن باشد . برای نیل به دو مقصود فوق باید نکات زیرین در وضع قواعد جدید مورد توجه قرار گیرد :

۱- قرار دادن مبنای اوزان شعر فارسی بر کمیّت هجا و ترك مبانی قدیم که

متحرکات و سواکن و اسباب و اوتاد و فواصل باشند؛ و برهان نادرستی این مبانی در صفحات پیشین ذکر شد.

۲- ترك از احیف عروضی که اسامی نامأنوس آنها موجب نفرت ذهن فارسی-زبانان و قواعد آنها معضل و معوج و نادر است، و در هر حال بخاطر سپردن و بکار بستن آنها در کمال دشواری است.

۳- وضع اجزاء جدیدی برای اوزان به جای افاعیل عروضی به طریقی که این اجزاء جدید با طول کلمات زبان فارسی و تکیه کلمات این زبان متناسب باشد.

۴- تعیین اجناس و انواع اوزان فارسی و متفرعات هر نوع و طبقه بندی اوزان متداول در شعر فارسی بر حسب این قاعده.

۵- جدا کردن تغییرات مجاز از انواع اوزان که در کتب عروض بهم آمیخته است و تعیین حدود جوازات.

فصل سوم

مبانی وزن شعر فارسی

اجزاء وزن

وزن نظم و تناسبی است در اصوات ؛ شعر از کلمات تشکیل می‌شود و کلمه مجموعه‌ای از اصوات ملفوظ است . پس « وزن شعر » حاصل نظم و تناسبی است که در صوتهای ملفوظ ایجاد شده باشد . برای تحلیل و تجزیه وزن هر نوع شعر نخست باید الفاظ آن را که از اصوات متعدد مرکب است به اجزاء بسیط تجزیه کرد .

جزء بسیط و مشخص و مفارق را در اصوات ملفوظ « حرف »

حرف

می‌خوانیم . مراد از قید « بسیط » در این تعریف آن است که

نتوان آن را به اجزائی کوچکتر تقسیم کرد که بعضی از آنها با اجزاء دیگر قابل ترکیب باشد . مثلاً کلمه « در » مرکب از سه جزء است . جزء اول آن همان است که در کلمات دوش و داد و دم و دیر نیز وجود دارد و آن « د » ($d =$) است . جزء دوم را در کلمات شب و کم و لب و سگ نیز می‌توان یافت و آن حرکت زبر یا فتنحه ($a =$) است . جزء سوم در کلمات یار و مور و روز و رخت نیز یافت می‌شود و آن « ر » ($r =$) است . بجز این اجزاء سه گانه محال است که بتوانیم در کلمه « در » جزئی پیدا کنیم که آن را در کلمات دیگر نیز بتوان تشخیص داد .

هر يك از این اجزاء بسیط است ، یعنی آنچنان که کلمه « در » را به سه جزء تقسیم می‌توان کرد ، نمی‌توان هر يك از این سه را باز به اجزاء کوچکتری قسمت کرد که قابل ترکیب با اصوات دیگر باشد . به عبارت صریحتر ، نمی‌توان نیمی از جزء « $d =$ » را جدا کرد و جای دیگر بکار برد . همچنین اجزاء « زبر $a =$ »

و «ر = r» نیز قابل تقسیم به اجزائی که جدا گانه در کلمات فارسی بکار برود نیستند .

بسیط بودن این اجزاء از نظر کیفیت استعمال آنها در ترکیب اصوات ، یعنی ساختمان کلمات فارسی است ، اما هیچ يك از آنها در حقیقت بسیط نیستند بلکه هر جزء مرکب از يك سلسله ارتعاشاتی است که گوش ما مجموع آنها را یکجا به صورت واحدی در می یابد .

اما قید «مفارق» از آن جهت است که هر يك از این اجزاء به تنهایی میان دو کلمه فرق ایجاد می کند . مثلاً در کلمات دَر و سَر اجزاء «زبر» (a =) و «ر» (r =) با هم یکسانند ، اما مفارق این دو کلمه اجزاء «س» (s =) و «د» (d =) اند که با هم تفاوت دارند و کلمات سَر و دَر را از هم متمایز می کنند . دو کلمه دَر و دُر در يك جزء با هم اختلاف دارند که در یکی «زبر» (a =) و در دیگری «پیش» (o =) است . کلمات دَم و دَر نیز در دو جزء یکسان و در جزء سوم متفاوتند و این جزء در یکی «ر» (r =) و در دیگری «م» (m =) است . پس هر يك از اجزاء سه گانه که در کلمه دَر تشخیص دادیم گذشته از آن که بسیط و از اجزاء دیگر مشخص است مفارق این کلمه از کلمات دیگر نیز می باشد .

هر گاه این صفت در دو جزء وجود نداشته باشد ، یعنی دو جزء از اصوات ملفوظ در عین آن که هر دو بسیط و با هم متفاوت هستند میان معانی دو کلمه فرقی ایجاد نکنند آنها را از هم متمایز و هر يك را واحد یا جزء مستقلی نمی توان خواند . مثلاً در فارسی حرف «ن» به دو طریق تلفظ می شود ؛ یکی در کلماتی مانند جان و نماز که هنگام ادای آنها سر زبان به پشت دندانهای پیشین بالا می چسبد ، دیگر در کلماتی مانند چنگ و بانگ که در تلفظ آنها پشت زبان با میان کام تلاقی می یابد . پس این دو حرف از جهت چگونگی حدوث با هم اختلاف دارند . ادراک سمعی ما نیز از این دو نوع «ن» یکسان نیست ، به این معنی که در نوع دوم غنّه بیشتر است یعنی آواز بیشتر در حفره بینی می پیچد . اما آنها را در فارسی دو

حرف مختلف نمی‌توان خواند ، زیرا که در کلمات فارسی هر گز ممکن نیست که این اختلاف تلفظ میان معانی دو کلمه فرقی پدید آورد. به عبارت دیگر، در فارسی نمی‌توان دو کلمه یافت که تفاوت آنها در معنی تنها بر تفاوتی که در تلفظ این حرف است مبتنی باشد .

اصطلاح حرف را این‌جا در مقابل اصطلاح علمی Phonème بکار می‌بریم . این لفظ برای معنی مقصود ما مناسب نیست ، زیرا که در زبان فارسی معنی‌های متعدد مختلف دارد که موجب اشتباه می‌شود . یکی از معانی آن «سخن» است در عبارت « حرف زدن » . دیگر معنی کلام و عبارت می‌دهد ، چنان که در این شعر حافظ :

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است بادوستان مروت ، با دشمنان مدارا
دیگر به معنی یکی از انواع سه گانه کلمه است (اسم ، فعل ، حرف).
دیگر به معنی نام اجزاء کلمه است (مانند حرف الف) . دیگر شکل نوشتن هر يك از این اجزاء را بیان می‌کند ، و آخرین معنی آن صورت ملفوظ یا صوت اجزاء کلمه است . مراد ما این‌جا تنها معنی اخیر است . اما لفظ «حرف» در این مورد خاص نیز در اصطلاح قدمای ما با آنچه این‌جا منظور است درست یکسان نیست ؛ زیرا که در صرف و نحو عربی و دستور فارسی بعضی از اجزاء لفظ مشمول تعریف «حرف» می‌شود و بعضی دیگر ، مانند مصوت‌های مقصور یا حرکات ، در شمار حروف نمی‌آید و از عوارض آنها بشمار می‌رود.

این همه اختلاف و ابهام برای اصطلاح علمی که لازمه آن صراحت و دقت در حکایت از معنی مقصود است مناسب نیست . کلمه « فونم » در زبانهای خارجی نیز لفظی جدید است که برای این معنی خاص در قرن اخیر وضع شده است ^۱ و حال آن‌که در آن زبانها نیز کلماتی که معنی عام « حرف » از آنها برآید وجود داشته‌است و هنوز هم هست .

در فارسی اگر بخواهیم از این ابهام بپرهیزیم و اصطلاحات علمی زبان‌شناسی را صریح و دقیق بیان کنیم یا باید همان اصطلاح مشترك زبانهای خارجی را بپذیریم و «فونم» بگوئیم ، یا اگر کلمات خارجی را نمی‌پسندیم باید لفظی وضع کنیم که معانی دیگر از آن در ذهن‌ها نباشد . کلمه فونم از

۱ - این کلمه نخستین بار در سال ۱۸۷۶ در زبان فرانسه بکار رفته و بعدها زبانهای دیگر آن را اقتباس کرده‌اند . رجوع شود به :

ریشه یونانی - Phon به معنی بانگ و آواز اخذ شده است . به قیاس آن ممکن است در فارسی لفظ « واك » را که در کلمه « پژواك » (به معنی انعکاس صوت) وجود دارد و با کلمات واژه و آوا و آواز هم ریشه است برای این معنی بکاربرد . اما من این جا از استعمال الفاظ جدید پرهیز کردم ، تا مبادا وحشتی که از غرابت لفظ در ذهن بعضی از خوانندگان ایجاد می شود ایشان را از توجه به مطلب باز دارد .

در باره تعریف « حرف » (Phonème) رشته بحث دراز است و این جا مجال آن نیست زیرا که آن فصلی از « علم حروف » (Phonétique) است . اما برای بحثی که ما در پیش داریم این مقدار کفایت است ^۱ .

در کتب صرف و نحو عربی و فارسی به تعریف حرف پرداخته اند ، اما از اوصافی که برای حروف عربی و فارسی ذکر کرده اند و مباحثی که در این باب آورده اند می توان دریافت که بعضی از حرفهای مصوت را از جمله حرف نشمرده بلکه از اعراض حرف قرار داده اند و از این جاست که در شناختن هجا (یا مقطع = Syllabe) نیز توفیق نیافته اند و در این باب بعد گفتگو خواهیم کرد .

مصوت و صامت

معمولاً حروف ، یعنی اجزاء اولی کلمه را به دو گروه مصوت (Voyelle) و صامت (Consonne) تقسیم می کنند . تعیین حد این دو گروه و آوردن تعریفی که جامع و مانع باشد برای هر يك از آنها بسیار دشوار است و علمای فونتیک و فونولژی در این باب بحث فراوان کرده اند .

این جا مجال ورود در این بحث نیست اما می کوشیم که به اختصار تمام وجوه تمایز این دو گروه را بیان کنیم .

هنگامی که حرف « آ » را تلفظ می کنیم جریان هوا از ریه به گلوله می رسد و تار آواها را می لرزاند . این لرزه ها به هوای دهان می رسد و بی آن که گذرگاه آن در نقطه ای بسته یا تنگ شود از میان لبهای گشاده بیرون می آید . پس ، از جمله خصوصیات ادای این حرف لرزه تار آواها و گشادگی دهان است به طریقی

۱ - خواننده ای که بخواهد بیش از این بداند می تواند به کتابهای مربوط که

در آخر کتاب فهرست آنها داده شده است مراجعه کند .

که هوای لرزان در طی گذر خود به هیچ تنگنا یا سدّی برخورد .
 اکنون اگر حرف «آ» را تلفظ کنیم می بینیم که همان خصوصیات در ادای
 این حرف وجود دارد با این تفاوت که شکل زبان و لبها و درجه گشادگی دهان
 فرق می کند . این تفاوتهاست که انواع مختلف مصوت را بوجود می آورد .^۱
 بنابراین مصوت عبارت است از صوتی آوایی^۲ که در ادای آن هوا با جریانی
 مداوم از گلو و دهان می گذرد، بی آن که به سدّی برخورد کند یا از تنگنایی
 بگذرد که بر اثر سایش با اطراف آن صوت شنیدنی دیگری حادث شود .^۳
 کلیه حروف دیگر که دارای این صفات نیستند از گروه «صامت» شمرده
 می شوند .

اصطلاحات «مصوت» ، و «صامت» در زبان عربی در کتب فلسفه به همین
 معنی آمده است و ظاهراً کلمه اول ترجمه اصطلاح یونانی Phōnénta و دومی
 ترجمه کلمه áphōna است . قدیمترین جایی که در آن به این اصطلاحات
 برمی خوریم «کتاب الموسیقی» فارابی است
 پس از آن در کتاب «مخارج الحروف» ابوعلی سینا این اصطلاحات
 آمده است .^۴ در کتب صرف و نحو عربی در مقابل «صامت» و «مصوت» ، دو اصطلاح
 «حرف» و «حرکت» قرار دارد . به این طریق کلمه «حرف» به معنی «صامت»
 بکار رفته و مصوتها را شامل نمی شود . اما مصوتهای مدود را نیز جزء «حروف»
 یعنی «صامتها» شمرده و «حرف مدّ» خوانده اند . علت این امر ظاهراً آن است
 که در زبان عربی بیش از سه مصوت وجود ندارد (فتنحه ، ضمه ، کسره) و از
 اشباع آنها سه مصوت دیگر حاصل می شود که با مصوتهای مقصور (یا حرکات)
 تنها از جهت امتداد تفاوت دارند . در خط عربی حروف (ا - و - ی) فقط نشانه
 امتداد مصوت ماقبل است و به این سبب «حرف مدّ» خوانده شده اند . دانشمندیانی
 که با فلسفه و شعبه موسیقی آن سر و کار داشته اند این تقسیم را نپذیرفته و اصطلاح

1- J. Marouzeau, La linguistique, 1944, p.11.

2- Sonore (انگلیسی) Voiced (فرانسه)

3- D. Jones, An outline of English phonetics, 6th Ed., p.23.

۴ - مخارج الحروف . انتشارات دانشگاه تهران . تصحیح و ترجمه مؤلف این

«حرف» را عام شمرده اند. ابوعلی سینا در این باب تصریح می کند: «انت تعلم ان الشعر كلام مؤلف من حروف؛ و یعنی بالحرف کل ما یسمع بالصوت حتی الحركات» و پس از تقسیم حروف به «صامت» و «مصوت» این گروه اخیر را نیز به دو نوع مقصور و ممدود تقسیم کرده می گوید: «و علمت انها اما المقصورة و هي الحركات، و اما الممدودة و هي المدات»^۱.

خواجه نصیرطوسی نیز، که پیرو ابوعلی سیناست، همین تقسیم را پذیرفته است و می نویسد: «اجزاء لفظ حروف باشد و حروف صامت بود یا مصوت... و مصوت یا ممدود بود و آن حروف مد بود یا مقصور و آن حرکات بود»^۲.
همین معنی را خواجه طوسی در معیارالاشعار تکرار کرده است: «در علوم دیگر تقریر کرده اند که حروف در اصل دو نوع بوده است: یکی مصوت و یکی مصمت؛ و مصوت یا مقصور است یا ممدود؛ و مقصور حرکات باشد مانند ضمت و فتحت و کسرت و ممدود حروف مد که اخوات آن حرکات باشند، چه هریکی از اشباع یکی از آن حرکات تولد کند. و حروف مصمت باقی حروف است؛ و واو و الف و یا هر يك به اشتراك بر دو حرف افتد: یکی مصوت که حروف مد مذکور است و آن حروف جز ساکن نتوانند بود؛ و دیگر مصمت که هم متحرک باشند و هم ساکن؛ و اما مصمت در واو و یاء ظاهر است. و اما در الف مصمت را همزه نیز خوانند»^۳.

حروف فارسی دری

چون بحث ما در این کتاب درباره قواعد وزن فارسی دری است و نخستین آثار منظومی که از این زبان در دست داریم متعلق به قرون اولیه اسلامی است باید تا آنجا که می توانیم حروف و اصوات معمول در این زبان را مقارن زمانی که نخستین نمونه های شعر را در دست داریم بشناسیم، و سپس به تحول هر يك از آن حروف و تبدیل آنها به صورتی که اکنون در فارسی درسی^۴ معمول است اشاره کنیم.

۱ - کتاب الشفاء. نسخه خطی متعلق به آقای مشکوة استاد دانشگاه تهران.

۲ - اساس الاقتباس. انتشارات دانشگاه تهران. ص ۵۹۵.

۳ - معیارالاشعار، چاپ تهران، ص ۱۱ و ۱۲.

۴ - مراد از اصطلاح «فارسی درسی» شیوه تلفظ و استعمال کلمات و جمله هاست به طریقی که هنگام خواندن نظم و نثر بکار می رود و در مدرسه ها به شاگردان می آموزند و پیداست که این شیوه بانحوه تلفظ و تعبیر در محاوره عادی نقاط مختلف کشور اختلاف دارد.

قدیمترین سندی که درباره حروف فارسی و شیوه تلفظ این زبان در دست هست اشاراتی است که در کتاب سیبویه (متوفی ۱۸۳) آمده است.

سیبویه در «باب اطراد الابدال فی الفارسیة» سه حرف صامت و يك حرف مصوت (حرکت) فارسی را که در عربی نبوده و هنگام استعمال کلمات فارسی در عربی به حروف مشابه تبدیل می شده است ذکر می کند. این حروف عبارتند از:

۱- حرفی که میان کاف و جیم است و در عربی به جیم بدل شده زیرا که به جیم نزدیک بوده؛ و چاره ای جز ابدال آن نداشته اند زیرا که آن حرف از جمله حروف ایشان نبوده است، مانند: جریز و آجر و جورب. و گاهی آن حرف را به قاف بدل می کرده اند زیرا که آن نیز به تلفظ حرف مزبور نزدیک بوده است.^۱ و بعضی می گویند قربز (کلمه فارسی گریز است).

۲- حرفی را که در زبان فارسی هنگام وصل کلمات به جا نمی ماند (می افتد) نیز به جیم بدل می کنند، مانند: کوسه و موزه. زیرا که این حرف در زبان ایرانیان حذف می شود و گاهی به همزه و گاهی به یاء تبدیل می یابد، و چون به این حرف مبدل شد شبیه اواخر کلمات عربی نیست و از این رو مانند حرفی شمرده می شود که در زبان ایشان نباشد. و آن را به جیم بدل می کنند زیرا که جیم به یاء نزدیک است و یاء نیز در آخر قرار می گیرد، و چون چنین است این را بدل از آن می آورند چنانکه آن بدل از کاف نیز می آید، و جیم را مقدم می شمارند زیرا که آن بدل است از حرفی فارسی که میان کاف و جیم است. و گاهی قاف

۱- باید توجه داشت که تلفظ حرف جیم در زبان سیبویه یعنی عربی معمول در زمان او با تلفظ «کاف» بسیار نزدیک بوده است و این معنی را از وصفی که سیبویه از چگونگی حدوث حرف جیم و ذکر مخرج آن کرده است می توان دریافت. وی در ضمن توصیف حروف عربی می نویسد: «ومن وسط اللسان بینة (ای بین الکاف) و بین وسط الحنک الاعلی مخرج الجیم والشین والباء». قید این که مخرج حرف جیم میان مخرج کاف و شین قرار دارد و از میان کام ادا می شود بخوبی حاکی است که تلفظ آن با تلفظ امروزی جیم تفاوت بسیار داشته و با تلفظ «کاف» بسیار نزدیک بوده است، این معنی را جرجی زیدان نیز دریافته است و می گوید: «یستفاد من ترتیب الحروف فی کتاب العین ان الجیم کانت تلفظه کالکاف الفارسیة» (تاریخ آداب اللغة العربیة - مطبعة الهلال - ۱۹۳۰ - الجزء الثانی - ص ۱۲۲)

در آن داخل می کنند چنانکه در اول (کلمه) نیز در می آید ، و بعضی می گویند :
کوسق و بعضی کَرَبَق و بعضی قَرَبَق ...

۳ - حرفی را که میان باء و فاء است به فاء بدل می کنند . مانند فِرَند و مُفندق . و گاهی آن را به باء بدل می کنند ، زیرا که این حروف همه بهم نزدیک هستند . پس بعضی می گویند برند ...

۴ - از این جمله است تغییر حرکتی که در کلمات زور و آشوب هست . در عربی می گویند زور و آشوب و این فاسد کردن است زیرا که آن حرکت در زبان ایشان نیست ...^۱

پس از سیبویه ، ابو عبدالله حمزة بن الحسن الاصفهانی (متوفی در حوالی سالهای ۳۵۰ - ۳۶۰) در « کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف » درباره حروف فارسی اطلاعاتی می دهد . وی هشت حرف فارسی را که در حروف عربی وجود نداشته است می شمارد . از این قرار :

۱ - حرفی که میان باء و فاء است ، وقتی که می گوئی « پا » (رِجل) و « پَیر » (جَبین) .

۲ - حرفی که آن نیز میان باء و فاء است ، و این وقتی است که می گوئی « لف » (یعنی الشفه) ، و چون می گوئی « شف » (یعنی اللیل) .

۳ - حرفی که میان جیم و صاد است ، وقتی که می گوئی « جِراغ » (یعنی السراج) و چون می گویی « جاشت » (یعنی الغذاء) .

۴ - حرفی که میان جیم و زای است ، چون می گوئی « واجار » (یعنی السوق) و چون می گویی « هوجستان » (یعنی خوزستان) .

۵ - حرفی که میان کاف و غین است ، و آن حرف اول کلمه « گازر » است (لفارسیة القصار) و در اول کلمه « گچ » (لفارسیة الجص) .

۶ - حرفی که میان خاء و واواست ، در اول کلمه « خرشید » (لفارسیة الشمس) و خرم (لفارسیة النوم) .

۷ - حرفی که به واو شبیه است در حرف دوم کلمه «نو» (لفارسیة الجدید) و «بو» (لفارسیة الرايحة) .

۸ - حرفی که به یاء شبیه است در حرف دوم کلمه «سیر» (لفارسیة الشبعان) و در حرف دوم کلمه «شیر» (لفارسیة الاسد) .^۱

دیگر از مآخذی که درباره تلفظ حروف فارسی داریم کتاب «مخارج الحروف» ابوعلی سیناست . وی بخش پنجم این رساله را به «حرفهائی که در زبان تازی نیست» اختصاص داده و آنجا از حروف خاص فارسی که در عربی نیست چهار حرف ذکر کرده است . بدین قرار :

۱ - حرفی که به جیم مانند است و در گفتار ایرانیان چون بگویند «چاه» شنیده می شود ...

۲ - شین زائی که در زبان فارسی چون بگویند «ژرف» شنیده می شود . . .
 ۳ - دیگر فاء که نزدیک به همانند شدن با باء است و در زبان ایرانیان چون بگویند «فرونی» واقع می شود. فرق آن با باء در این است که حبس آن تام نیست، و فرق آن با فاء این که تنگی مخرج آواز در لب این جا بیشتر است و فشار هوا شدیدتر ، چنانکه نزدیک می شود که در سطح نرم درون لب لرزه ای پدید آید .
 ۴ - و از این جمله است باء مشدد که در زبان فارسی چون بگویند «پیروزی» واقع می شود و آن از فشردن لبان بقوت در هنگام حبس و سخت کردن و سخت راندن هوا حادث می شود^{۲۰}

بدیع الزمان نطنزی (متوفی ۴۹۷) در کتاب الخلاص حروف خاص فارسی را که در عربی نیست شش حرف دانسته است : پ - چ - ژ - گ - ف - خو .

۱ - کتاب التنبیه علی حدوث التصحیف - نقل از نسخه ای که آقای معینی مینوی از روی نسخه منحصر متعلق به کتابخانه مروی نوشته اند. ورق ۲۲ تا ۲۳. در اصل نسخه نقطه های کلمات افتادگی دارد و این جا از روی قرینه و قیاس درست شده است .

۲ - مخارج الحروف - شیخ الرئیس ابوعلی سینا . به تصحیح و ترجمه پرویز نائل خانلری . انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۳ - ص ۲۱ - ۲۴ .

صاحب کتاب دستور دبیری می نویسد: چند حرف است در زبان پارسی که در زبان تازی نیست چون «پ» و «ژ» و «ف» و «گ». این هر يك را به سه نقطه علامت کند تا اشتباهی نیارد. (ص ۵)

خواجه نصیر طوسی نیز در معیارالاشعار اطلاعات دقیقی درباره بعضی از حروف خاص فارسی بدست می دهد. عین عبارات او این است:

«... پنج حرف مصمت دیگر در این لغت (فارسی) زیادت شود و آن پ، چ، ژ، ف، گ است؛ و دو حرف مصوت ممدود که یکی از آن حرفی است که میان ضمت و فتحت باشد چنان که در لفظ «شور» افتد که به تازی «مالح» باشد. و دیگر حرفی که میان فتحه و کسره باشد چنانکه در لفظ «شیر» باشد که به تازی «اسد» باشد و این حروف را در تازی بکار دارند و آن را امالت خوانند. اما از اصل لغت نشمرند... و حرفهای دیگر باشد که هم از ترکیب دو حرف حادث شود. مثلاً چنانکه از ترکیب یکی از حروف مد با غتت نون در لفظهای دون و دین و دان و امثال آن افتد، که بر وزن دو و دا و دی باشد. و چنانکه از ترکیب یکی از حرفی که مخرج آن آخر کام باشد با حرف واو باشد در لفظ خوش. و در بعضی لغات عجم در لفظ دُرغوش که به جای درویش گویند و در لفظ گُوس (حاشیه: به زبان کرمانی) که به جای بس گویند واقع باشد.»

بعضی از لغویان دیگر عرب نیز مطالبی در باره حروف غیر عربی، گاه با تصریح به این که فارسی است و گاه بی آن، نوشته اند که بعضی از آنها نقل همان مطالب سیویه است و بهر حال اطلاعات بیشتری را در بر ندارد. از آن جمله است ابن درید (متوفی ۳۲۱) صاحب کتاب «جمهرة اللغة» که از جمله حروف غیر تازی

۱- از نسخه خطی معیارالاشعار که با خط مؤلف مقابله شده است. نسخه عکسی متعلق به آقای مجتبی مینوی.

در باره دو حرف مصوت مذکور در فوق خواجه نصیر در همین کتاب جای دیگر توضیح می دهد: حرفی که به واو ماند در کور و شور - و حرفی که به یاء ماند در دیرو زیر. (معیارالاشعار. چاپ تهران. ص ۱۹۴)

حرف «میان باء و فاء» را ذکر می کند و کلمه «پور» را مثال می آورد^۱. دیگر ابومنصور جوالبقی (متوفی ۵۴۰) در کتاب «المعرب» که مطالب او در این باب از سیبویه مأخوذ است^۲.

کتاب دیگری که در آن اطلاعاتی از حروف فارسی می توان یافت «المعجم فی معانی اشعارالعجم» تألیف شمس قیس رازی (نیمه اول قرن هفتم) است. این مؤلف در باب دوم از قسم دوم کتاب خود در ضمن ذکر حروف قافیه نکاتی درباره تلفظ حروف فارسی آورده است. از این قرار :

۱- جیم اعجمی چون چراغ و چاکر^۳.

۲- کاف اعجمی که در وصل بدل همزه ملینه در لفظ آرند چنانکه بندگ و بندگی و بندگان و دایگ و دایگی و دایگان^۴.

۳- فاء اعجمی - « حرف تلون و آن باء و الف و میمی است که در اواخر الوان معنی تلون فایده دهد، چنانکه سرخ بام و سیاه بام، و بعضی فاء اعجمی در لفظ آرند. گویند سرخ فام و سیاه فام^۵.

۴- ذال معجمه، هردال که ما قبل آن یکی از حروف مد و لّین است چنانکه باز و شاذ و سوز و شنوز و دید و کلید، یا یکی از حروف صحیح متحرك است چنانکه. نمذ و سبذ و دذ همه ذال معجمه اند^۶.

ضمناً شمس قیس بعضی حروف عربی را که در فارسی دری نیست ذکر

۱ - جمهرة اللغة . لابی بکر محمد بن الحسن بن دریدالازدی. چاپ حیدرآباد دکن. سنة ۱۳۴۴ هـ . ص ۴.

۲ - المعرب من الکلام الاعجمی علی حروف المعجم . لابی منصور الجوالیقی. چاپ قاهره . ۱۳۶۱ - ص ۶-۱۰.

۳ - المعجم . ص ۲۱۱.

۴ - ایضاً ص ۲۲۲.

۵ - المعجم . ص ۲۲۴ - توضیحاتی که در ذیل این صفحه از مرحوم قزوینی و آقای مدرس رضوی داده شده درست نیست. مراد از فاء اعجمی چنان که در صفحات بعد خواهد آمد «و» فارسی است که در خط عربی به صورت فاء با سه نقطه فوقانی نوشته می شود.

۶ - ایضاً . ص ۲۱۴.

می کند. از این قرار: حرف ثی، حرف حی^۱ حروف صاد و ضاد و طاء و ظاء و عین و قاف^۲.

در مقدمه فرهنگها نیز گاهی به ذکر حروف خاص فارسی و حروفی که در فارسی نیست پرداخته اند. از آن جمله در برهان قاطع چنین آمده است: «بنای کلام فارسی بر بیست و چهار حرف است. چه هشت حرف که ثقیل بوده ترك کرده اند و آن ثاء و حاء و صاد و ضاد و طاء و ظاء و عین و قاف است. و چهار حرف دیگر که خاصه عجمان است داخل نموده اند و آن پ و چ و ژ و گ باشد ... و امتیاز میان چهار حرفی که خاصه فارسیان است بر سه نقطه باشد.»^۳

از مآخذی که ذکر کردیم، بجز برهان قاطع که نکته تازه ای در بر ندارد، می توان در باره تلفظ فارسی در میانه قرون دوم تا هفتم اطلاعاتی بدست آورد و حروف ملفوظ این زبان را چنین طبقه بندی کرد:

حروف مصوت ساده:

مصوت های کوتاه

۱- a (زبر در فارسی و فتحه در عربی) چنانکه در کلمات بد، تن، شلغم، اگر، هست.

۲- e (زیر در فارسی و کسره در عربی) چنانکه در کلمات بهشت، سرشک، سرشت، هست.

۳- o (پیش در فارسی و ضمه در عربی) چنانکه در کلمات شتر، شخم، تخم، هست.

مصوت های بلند

۴- ê (یاء مجهول که در خط فارسی مانند یاء نوشته می شده است) این حرف را حمزه اصفهانی در کتاب التنبیه با تعریف «حرفی که به یاء شبیه است» ذکر

۱- المعجم . ص ۲۱۱.

۲- ایضاً . ص ۲۲۱.

۳- برهان قاطع . چاپ بمبئی ۱۲۵۹ . ص ۴.

می کند و کلمات فارسی سیر (ضد گرسنه) و شیر (جانور درنده) را مثال می آورد. خواجه نصیرطوسی آن را با عبارات «حرفی که میان فتحه و کسره باشد» و «حرفی که به یاء ماند» وصف می کند و کلمات شیر (به تازی اسد) و دیر و زیر را مثال می آورد.

۵ - ô (واو مجهول، که در خط فارسی مانند واو نوشته می شود) سیبویه می نویسد که این حرف در زبان تازی نیست و آن را به حرف دیگر (که واو ماقبل مضموم است) بدل می کنند و کلمات زور و آشوب را مثال می آورد. حمزه اصفهانی آن را «حرفی که به واو شبیه است» شمرده و کلمات فارسی نو (به معنی جدید) و بو (به معنی رایحه) را برای آن مثال آورده است. خواجه نصیرمی گوید: «حرفی است که میان ضمه و فتحه باشد چنانکه در لفظ شور افتد که به تازی مالح باشد، و جای دیگر آن را حرفی که به «واو» ماند دانسته و کلمات کور و شور را برای مثال ذکر می کند.

تلفظ این دو حرف در فارسی دری از چند قرن پیش تغییر یافته و به «واو» و «یاء» معروف بدل شده است. تاریخ این تحول بیقین معلوم نیست، و همچنین نمی دانیم که نخست در کدام يك از نقاط ایران این تحول روی داده است. شاعران قرون چهارم تا هفتم واو و یاء مجهول را با واو و یاء معروف قافیه نمی کرده اند و از همین جا پیداست که تلفظ آنها به حدی متفاوت بوده که شنوندگان به آسانی آن تفاوت را درمی یافته اند.

خواجه نصیر در ذکر حروف و حرکات قوافی می گوید: «یاء که در خطاب باشد مثلاً گوئی تو در این سخنی، یا در صفت چنانکه در لفظ خوش سخنی، یا در نسبت چنانکه در شهری دیگر باشد، و شبیه به یاء که در نکره آید، مثلاً گوئی سخنی از سخنها یا در تقدیر فعل چنانکه گوئی اگر رفتی و ناشکی گفتم و بخواب دیدم که گفتمی دیگر. و این دو حرف باشد و یکی گرفته اند»^۱.

به هر حال، چنانکه خواهیم گفت، در وزن شعر فارسی تنها امتداد مصوتها

معتبر است نه صوت یا زنگ خاص آنها، و تغییری که در تلفظ این حروف رخ داده در امتداد آنها تغییری ایجاد نکرده است، زیرا چنانکه خواجه نصیر تصریح کرده این دو مصوت ممدود بوده و به دو مصوت ممدود معروف بدل شده است، بنا براین تحول مزبور در وزن اشعار سخنوران قرون نخستین تغییری پدید نیاورده است.^۱

۶ - ē (حرف مد یا الف ما قبل مفتوح) چنانکه در کلمات باد، راه، دار می آید.

۷ - i (یای ماقبل مکسور) چنانکه در کلمات پیر و بینی می آید.

۸ - ū (واو ماقبل مضموم) چنانکه در کلمات نوش و موش و خو می آید. سه مصوت اخیر همیشه بلند (ممدود) است مگر آن که بعد از آنها مصوتی دیگر بیاید، و تفصیل این معنی در ضمن تقطیع شعر گفته خواهد شد. نکته ای که ذکر آن در این جا ضروری است آن است که میان مصوتهای ممدود فارسی و عربی تفاوتی اساسی هست که به طنین یا زنگ (timbre) آنها ارتباط دارد. در عربی مصوتها از حیث محل حدوث و زنگ صوت سه نوع است (فتحه، ضمه، کسره) و سه حرف مد درست از همین مخارج ادا می شود و همان زنگ را دارد و تفاوت آنها جز در امتداد نیست.

ابوعلی سینا در رساله مخارج الحروف برای هر حرکت با مصوت ممدود مربوط به آن (یعنی فتحه و الف - کسره و یاء - ضمه و واو) وصف واحدی آورده و درباره اختلاف يك فرد هر يك از این سه جفت با فرد دیگر همان جفت گفته است: «این قدر یقین می دانم که الف ممدود مصوت در زمانی بیشتر، یا دو برابر زمان فتحه واقع می شود و زبر در کوچکترین زمانی که در آن انتقال از حرفی به حرف دیگر ممکن باشد. و نیز چنین است نسبت واو مصوت به ضمه و یاء مصوت به کسره.^۲»

۱ - تلفظ اصلی این دو حرف هنوز در تاجیکستان و افغانستان و بسیاری از لهجه های

ایران باقی است. ۲ - مخارج الحروف. چاپ دانشگاه. ص ۷۳.

در این باب همه دانشمندانی که در علم حروف عربی تحقیق کرده‌اند اتفاق نظر دارند^۱ یعنی مصوت‌های زبان عرب سه مخرج بیشتر ندارد و از هر مخرج دو صوت ادامی شود که یکی مقصور و دیگری ممدود است. پس فرق ضمه و واو ماقبل مضموم در آن زبان تنها این است که دومی دو برابر اولی امتداد می‌یابد. در زبان فارسی چنین نیست یعنی هم مخرج و هم زنگ این دو مصوت با هم متفاوت است و تنها تفاوت امتداد نیست که میان آنها فرق ایجاد می‌کند. به این طریق مصوت‌های اصلی فارسی دارای شش مخرج مختلف است که از حلق به جلو دهان عبارتند از:

i e ā a o ū

رسم خط عربی که در فارسی متداول شده این شبهه را ایجاد کرده که از این حیث دو زبان فارسی و عربی یکسان است و بسیاری از خاورشناسان هم دچار این اشتباه شده‌اند. از آن جمله کرامسکی در مقاله «تحقیق در تلفظ فارسی جدید» سه مصوت اصلی برای فارسی شمرد و سه مصوت بلند را صورت ممتد همان سه مصوت کوتاه دانسته و با آن که در این باب بحثی مفصل آورده نتوانسته‌است از این اشتباه بگذرد^۲.

تروبتسکوی در کتاب «اصول علم تلفظ حروف» ضمن بحث از دستگام‌های گوناگون مصوت‌ها در زبان‌های مختلف، اشاره کرده‌است که «در فارسی جدید تفاوت میان زنگ مصوت‌های کوتاه با زنگ مصوت‌های بلند چنان شدید است که ممکن است مصوت‌های این زبان را شش حرف مختلف شمرد و تفاوت امتداد میان ā و ū را با i و a و o اصلی نپنداشت. اما البته این فرض مخالف قواعد وزن شعر فارسی خواهد شد»^۳.

1 - J. Cantineau. *Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique*, B.S.L., t. 43. fasc. I, 1947, p. 125.

2 - J. Kramsky, *A Study in the Phonology of Modern Persian*, Archiv orientální, vol XI, No I, Praha, 1939

3 - N.S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, trad. française par J. Cantineau, Paris, 1949, p. 114.

درست آن است که تفاوت اصلی میان مصوت‌های ششگانه فارسی امروز همان اختلاف در زنگ است به دلیل آن که در محاوره عادی اختلاف امتداد غالباً از میان می‌رود و حتی گاهی ممکن است مصوت کوتاهی بر اثر تکیه کلام به اندازه مصوت بلند یا بیش از آن امتداد بیابد و در این حال باز تفاوت دو مصوت که موجب تفاوت در معنی دو کلمه می‌شود آشکار است. یعنی هر قدر مثلاً در کلمه باد مصوت آن را تند ادا کنیم شنونده این کلمه را با بد اشتباه نمی‌کند. (تفصیل این معنی در قسمت‌های دیگر این کتاب خواهد آمد). اما اکنون برای من میسر نیست که به یقین بگویم این اختلاف اساسی در «زنگ» از آغاز رواج زبان دری وجود داشته یا در زمان‌های اخیر ایجاد شده است و چون هیچ سند دقیق علمی در این باب موجود نیست شاید هر گز این مشکل حل نشود.

مصوت مرکب

مصوت مرکب (Diphlongue) به مصوتی اطلاق می‌شود که در حین ادای آن وضع اعضای گفتار تغییر می‌پذیرد و بر اثر آن زنگ صوت نیز مختلف می‌گردد چنان که می‌توان آن را در حکم دو مصوت مختلف شمرد که با یکدیگر آمیخته و مصوت واحدی پدید آورده باشند^۱. مصوت مرکب يك حرف شمرده می‌شود، یعنی اگر چه بسیط نیست واحداست. هر گاه دو مصوت در کلمه‌ای پهلوی یکدیگر قرار گیرند که هر يك جداگانه قابل تشخیص باشند، آنها را مصوت مرکب نمی‌توان خواند^۲. پس این که در تعریف مصوت مرکب گفته شود «مجموعه متوالی چند مصوت، یا مصوت و نیم مصوت» است^۳ موجب اشتباه می‌شود، زیرا ممکن است بر حسب این تعریف همیشه مصوت‌های متعدد متوالی را با مصوت واحد مرکب اشتباه کنیم.

1- J. Marouzeau, Lexique de la terminologie linguistique, Paris, 1943.

2 - L. Bloomfield, Language, New York, 1956. pp. 90, 124, 131

3 - H A. Gleason, An Introduction to Descriptive Linguistics, New York, 1956, p. 202.

مصوت‌های مرکبی که در فارسی امروز وجود دارد عبارتند از :

۱ - $o + u$ چنان که در کلمات نو، روشن، کولی، و مانند آنها هست. هنگام تلفظ این حرف در قسمت اول وضع اعضای گفتار درست همچنان است که در تلفظ مصوت ساده « o » باید باشد، اما در قسمت آخر، این اعضا در وضعی قرار می‌گیرند که برای ادای مصوت « u » باید داشته باشند. صوتی که شنیده می‌شود نیز در هر قسمت بایکی از آن دو حرف یکسان است.

۲ - $e + i$ چنان که در کلمات می، کمی، پی، ری، جیحون، میدان وجود دارد. قسمت اول این حرف از حیث وضع اعضای گفتار و صوتی که شنیده می‌شود درست مانند « e » و قسمت دوم نیز از هر دو جهت با « i » یکسان است.

بحث در این است که هر يك از این دو مصوت مرکب فارسی را باید در حکم حرف خاص واحدی شمرد یا آنها را مجموعه دو حرف باید دانست.

تروبتسکوی برای تمیز میان حرف ساده و حرف مرکب شش شرط قید کرده است از این قرار :

۱ - هرگاه « مجموعه اصواتی » در يك زبان قابل تجزیه و تقسیم میان دوهجا باشد نمی‌توان آن را در حکم حرف واحدی شمرد.

۲ - هیچ « مجموعه اصواتی » در حکم حرف واحد شمرده نمی‌شود مگر آن که با يك حرکت ساده عضلانی یا تغییر تدریجی يك حرکت مرکب عضلانی ادا شود.

۳ - اگر امتداد « مجموعه اصواتی » از امتداد حروف واحد دیگری زبان بیشتر باشد آن مجموعه را در حکم حرف واحد نباید شمرد.

۴ - هرگاه « مجموعه اصواتی » دارای شرایط سه گانه مذکور در فوق باشد تنها در صورتی حرف واحد شمرده می‌شود که در زبان مورد بحث مانند حرف واحدی استعمال شود، یعنی در مواضعی قرار گیرد که چند حرف در آن واقع نمی‌شود.

۵ - هر « مجموعه اصواتی » که شرایط مذکور در سه قاعده اول را داشته باشد در صورتی ممکن است « حرف واحد » شمرده شود که بتوان اجزاء آن را در سلسله حروف آن زبان یافت و نسبت آن اجزاء را با حروف دیگر معین کرد.

۶ - اگر یکی از اجزاء يك « مجموعه اصوات » را که دارای شرایط سه گانه اول باشد بتوان صورت ترکیبی دیگری از يك حرف موجود در همان زبان شمرد باید همه آن « مجموعه » را در حکم ادای « حرف خاصی » بشمار آورد.^۱

گرامسکی در بحث از «حروف فارسی جدید»^۱ بر طبق همین قواعد وضع کرده تروپتسکوی در مصوت‌های مرکب فارسی نظر کرده چنین نتیجه می‌گیرد که در فارسی هر يك از مصوت‌های مرکب را در حکم دو حرف باید بشمار آورد.

حقیقت این است که دو مصوت مرکب (Diphthong) فارسی شرط اول از قواعد تروپتسکوی را ندارد یعنی همیشه قابل تجزیه و تقسیم میان دو هجاست. مصوت ou همین که بعد از آن مصوت دیگری درآید در تلفظ ادبی به دو قسمت تجزیه می‌شود. قسمت اول که o است عیناً مانند مصوت ساده o (= پیش یا ضمه) به تلفظ در می‌آید و قسمت دوم که u بود به v تبدیل می‌شود و با مصوت بعدی هجای دیگری می‌سازد:

نو (nou) نوی (no - vi) خسرو (xos - rou) خسروی (Xos - ro - vi).
اما در تلفظ عادی چون مصوت ساده‌ای بعد از این مصوت مرکب در آید جزء دوم مصوت مرکب ساقط می‌شود: رخت به این نویی! (no-i).
و در هر دو حال مصوت «ou» تجزیه شده است.

همین نکته را درباره مصوت «ei» می‌توان گفت: می (mei) - می چون لعل (me-i) شرط ششم نیز در این حروف نیست. یعنی همه اجزاء ترکیب کننده آنها در زبان فارسی وجود دارد. به این طریق که دو جزء مصوت اولی o و u و دو جزء مصوت دومی e و i است و این چهار جزء همه از مصوت‌های عادی زبان فارسی است.

با این حال برای آنکه این حروف را دو جزء مجزا بشماریم اشکالی هست و آن این که جزء دوم آنها وقتی که در این صورت ترکیبی واقع نشده باشند بلند (ممدود) تلفظ می‌شوند فقط در این مورد است که کوتاه به تلفظ در می‌آیند. به عبارت دیگر اگر امتداد جزء دوم به اندازه عادی باشد امتداد مجموع باید از مقدار يك مصوت ممدود تجاوز کند و حال آن که در وزن شعر فارسی امتداد هر مصوت مرکب معادل يك مصوت بلند است نه بیشتر.

اما اگر چنانکه بعضی پنداشته‌اند، جزء دوم این مصوت‌ها را حروف صامت w و y (یعنی حروف لین عربی نه حروف مد) فرض کنیم اشکال تفاوت امتداد رفع می‌شود ولی در این حال دو اشکال دیگر پیش می‌آید یکی این که نیم مصوت (Semi - voyelle) w در سلسله حروف فارسی وجود ندارد و تنها در این يك مورد خاص و آن هم در حالت ترکیب باید به وجود آن قائل شویم، دیگر آن که تلفظ جزء دوم مصوتی که در کلمه «نو» هست با تلفظ کامل حرف w (نیم مصوت لبی) چنانکه مثلاً در عربی وجود دارد یکسان نیست.

پس همان تحلیل نخستین را درست باید دانست و لااقل از نظر وزن باید هر يك از این دو حرف را مصوت مرکب واحدی بشمار آورد که امتداد آنها معادل مصوتهای بلند است .

حروف صامت

در تلفظ فارسی درسی امروز بیست و سه حرف صامت وجود دارد ؛ از این قرار :

پ . ب . ت . د . ك . گ . ق . ع . خ . س . ز . ش . ژ . چ . ج . ف . و .
ه . ی . م . ن . ل . ر .

از این حروف هشت حرف اول از حبس تام هوا در یکی از مخرجها حاصل می شود که آنها را حروف انسدادی^۱ می خوانیم . شش حرف نخستین به سه دسته دو تایی تقسیم می شود که هر دسته دارای مخرج واحدی است و تفاوت دو حرف این است که در اولی تارآواها نمی لرزد و ادای دومی با لرزه تارآواها همراه است . نوع اول را « آوایی »^۲ و نوع دوم را « بی آوا »^۳ می خوانیم و توصیف آنها چنین است :

پ : انسدادی لبی بی آوا
ب : « آوایی
ت : « دندان بی آوا
د : « آوایی
ك : « کامی بی آوا
گ : « آوایی
ق : « پسکامی
ع : « گلوئی

1 - Oclusives (به فرانسه) Plosives (به انگلیسی)

2 - Sonore (به فرانسه) Voiced (به انگلیسی)

3 - Sourde (به فرانسه) Voiceless (به انگلیسی)

در باره دو حرف اخیر تفصیل بیشتری خواهیم داد .

گروه دیگر از حروف فارسی از حبس غیر تام حاصل می شود ، یعنی هنگام ادای آنها گذرگاه هوا در مخرج بسته نمی شود بلکه تنگ می گردد یا منقبض می شود چنانکه هوا با فشار از آن می گذرد و از سائیده شدن هوا به کناره های تنگ مخرج آوازی بر می خیزد که همان صوت حرف است . این گروه را انقباضی^۱ می خوانیم، حروفی که از این گروه هستند نیز به دو نوع آوائی و بی آوا تقسیم می شوند از این قرار :

خ : انقباضی ملازی بی آوا

س : « دندانی »

ز : « آوائی »

ش : « پیشکامی بی آوا »

ژ : « آوائی »

ف : « لبودندانی بی آوا »

و : « آوائی^۲ »

از همین گروه شمرده می شوند حروف ه (نفسی) ی (نیم مصوت) م ، ن

(لبی خیشومی و دندانی خیشومی) ل (روان) ر (تکریری)

اما دو حرف «ج» و «چ» صامت های مرکب^۳ شمرده می شوند ، زیرا که جزء

(به انگلیسی) Fricative (به فرانسه) Constrictives - 1

2- Constrictives vélaire Sourde

» , dentale , »

» , Sonore

» , prépalatale , Sourde

» , Sonore

» , labio-dentale , Sourde

» , Sonore

3 - Affriquées (به انگلیسی) Affricated (به فرانسه)

اول آنها انسدادی و جزء دوم انقباضی است. حرف «ج» در تلفظ امروز فارسی مرکب است از «د» و «ژ» و حرف «چ» از «ت» و «ش».

توضیحی در باره بعضی از حروف صامت

همزه - این حرف از تنگ شدن عضلات گلو و گذشتن هوا به فشار از آن میان حادث می شود. در زبان فارسی هیچ کلمه ای با حرف مصوت ابتدا نمی شود و در آغاز کلمه همیشه پیش از مصوت همزه وجود دارد. در لغات فارسی همزه هرگز در میان و آخر کلمه قرار نمی گیرد اما در کلماتی که از عربی اخذ شده است همزه یا عین (که آن نیز مانند همزه تلفظ می شود) فراوان است. مانند: وعظ، وضع، فرع، موضوع، عاشق، عاجز، جزء، مؤمن، مؤذن.

ق و غ - نویسندگان قدیم همه نوشته اند که حرف «ق» از حروف مخصوص عربی است و در فارسی وجود ندارد، اما «غین» از حروف مشترك میان دو زبان است. برای قبول این نکته نخست باید حد و رسم این دو حرف معین شود. علمای صرف و نحو و علم حروف در تعریف این دو حرف متفق نیستند. سیبویه غین را از حروف حلق شمرده و قاف را حرف پسکامی (Postpalatale) می داند که از بیخ زبان و محاذی آن در آخر کام ادا می شود^۱ ضمناً قاف را از حروف شدیده که مانع گذشتن هوا می شود شمرده است و غین را از حروف رخوة که در ادای آنها نفس بند نمی آید^۲.

ابن درید نیز غین را حرف حلق و قاف را از حرفهای بیخ دهان و آخر زبان دانسته است و می گوید که مخرج قاف و کاف بسیار به هم نزدیک است و به این سبب است که این دو حرف در يك کلمه با هم جمع نمی شوند و در زبان عربی

۱ - ولحروف العربیة ستة عشر مخرجاً: فللحلق منها ثلاثة، فاقصاها مخرجاً الهمزة و الهاء والالف. و من اوسط الحلق مخرج العين والحاء، و ادناها مخرجاً من الفم الفین و الخاء. و من اقصى اللسان و ما فوقه من الحنك الاعلى مخرج القاف. (الكتاب. چاپ بولاق. ص ۴۰۴)

۲ - ايضاً. همان صفحه - اصطلاحات شدیده و رخوة نزد سیبویه معادل است با کلمات انسدادی و انقباضی، که ما بکار برده ایم.

کلماتی مانند «كك» و «كق» وجود ندارد^۱ و او نیز غین را از حروف رخوة دانسته است^۲.

ابوعلی سینا برای بیان معانی انسدادی و انقباضی دو اصطلاح «مفرد» و «مرکب» را بکار می برد که اولی معادل اصطلاح «شدید» و دومی معادل «رخوة» نزد سیبویه و ابن درید است. در نظر او حروف مفرد حروفی است که پدید آمدن آنها از حبس تام آواز - یا هوای موجب آواز - و رها کردن ناگهانی آن است و حروف مرکب از حبسهای حاصل می شوند که تام نیستند بلکه هوا پیاپی رها کرده می شود. قاف را از حروف مفرد شمرده و پیداست که غین را بر طبق تعریف فوق مرکب می داند^۳. تا اینجا تعریف او با سیبویه و ابن درید یکسان است. اما در تعیین مخرج این حروف با ایشان اختلاف دارد زیرا که مخرج قاف را بعد از خاء قرار می دهد و غین را با کاف هم مخرج می شمارد و صریحاً می گوید که نسبت قاف به خاء همچون نسبت کاف است به غین^۴. بنابراین در نظر او قاف حلقی و غین پسکامی است.

دانشمندان اخیر اروپا، که درباره حروف عربی تحقیق کرده اند، نیز در تعریف غین و قاف به اشکال برخورد کرده اند. کانتینو می نویسد: «تعریف قاف آسان نیست» و به اختلافی که میان تعریف این حرف در کتب سیبویه و زمخشری با کیفیت ادای آن در تلفظ قرآنی امروز وجود دارد اشاره می کند^۵. فلیش مخرج غین را نرم کام (حفاف) و مخرج قاف را ملازه (لهأة) یعنی عقب تر از آن می شمارد^۶.

۱ - جمهرة اللغة، چاپ حیدرآباد ۱۳۴۴ - ص ۶.

۲ - ایضاً. ص ۸.

۳ - مخارج الحروف - چاپ دانشگاه، ص ۵۳.

۴ - مخارج الحروف، ص ۶۳.

5 - J. Cantineau, Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique., B.S.L., t. 43, fasc. 1, p. 103.

6 - H. Fleisch. S. J., Etudes de phonétique arabe., Mel. de l'Université S.J., t. XXVIII, fasc. 6, p. 242.

حرفی که امروز در تلفظ درسی فارسی ادا می‌شود در مورد قاف و غین یکسان است و آن حرف انسدادی بی‌آواست که مخرج آن در قسمت آخر کام واقع است، یعنی در نرم کام و بعد از مخرج کاف به سوی گلو. این تلفظ درست با آنچه سیبویه و ابن درید برای حرف قاف گفته‌اند مطابقت دارد و با تعریف غین که حرف انتقاضی حلقی است مختلف است. بنا بر این اگر قول سیبویه و ابن درید را بپذیریم باید گفت که حرف ملفوظ فارسی امروز قاف است نه غین. در بعضی نقاط ایران هنوز میان تلفظ غین و قاف تفاوتی آشکار هست. مثلاً در کرمان و بعضی از نواحی فارس غین را از مخرج خاء ادا می‌کنند. اما این تلفظ که در فارسی درسی راه ندارد به سبب رواج تلفظ پایتخت رو به نابودی است. خو (xw) - این صامت عبارت است از حرفی که در آن واحد از دو مخرج ملازه (Luette) و لب ادا می‌شود. صوتی که از گلو می‌آید مانند خ و صوتی که از لب حاصل می‌گردد مانند w (واو عربی) است و این دو صوت هنگام ادای حرف بهم می‌آمیزد. در اصطلاح علمی آنرا حرف «ملازی و لبی» (Labio - vélaire) می‌نامند.

حرف «خو» که در زبان اوستائی «H^v» بوده و از حرفهای اصلی زبانهای باستانی هند و اروپائی است^۱ در تلفظ فارسی دری قرون نخستین اسلامی وجود داشته است و آن را به صورت «خو» می‌نوشته‌اند اما لغویان می‌پنداشتند که نوعی از واواست و به این سبب آنرا «واو معدوله» خوانده‌اند. تنها حمزه اصفهانی آنرا درست تعریف کرده و می‌نویسد: «حرفی که میان خاء و واو است در اول کلمه خرشید به معنی شمس»^۲ و درست آن است که جامع هردو حرف است. این حرف چنان که گفته شد صامت واحدی بوده است. اما علت آن که در خط فارسی آنرا به صورت دو حرف نوشته‌اند شاید این باشد که در خط پهلوی نیز

۱- دربارهٔ این حرف در زبانهای هند و اروپائی رجوع کنید به :

A. Meillet, ECLIE, p. 91.

۲- کتاب التنبیه. نسخهٔ سابق الذکر. ص ۲۳. a.

به صورت دو حرف متصل «خ-و» نوشته می شده است به این صورت ۳۰ .
تلفظ امروزی این حرف تغییر یافته و درست با «خ» یکسان شده است .
یعنی جزء لبی آن از میان رفته و تنها جزء ملازی باقی مانده است . اما در بسیاری
از لهجه های محلی ایران هنوز به صورت اصلی باقی است .

ذ - این حرف در فارسی دری صورت تغییر یافته حرف «م» پهلوی است که
ما قبل آن مصوت بوده است . شاعران کلمات فارسی را که حرف روی آنها دال
و ما قبل آن مصوتی بوده با کلمات عربی که همین صورت را داشته است قافیه
نمی کردند ؛ یعنی مثلاً سود را با حسود و دود را با مردود نمی آوردند . اما اینگونه
کلمات فارسی را با کلمات عربی که حرف روی آنها «ذال» بوده است ، قافیه
می کردند مثلاً آوردن بود را با اعوذ روا می داشتند . از این جا پیداست که تلفظ
دال های بعد از مصوت درست با تلفظ ذال عربی یکسان بوده است .

اما این تلفظ در همه جای سرزمین ایران یکسان نبوده است . شمس قیس
می نویسد که : « در زبان اهل غزنین و بلخ و ماوراءالنهر ذال معجمه نیست و جمله
دالات مهمله در لفظ آرند » .

فرخی سیستانی در قصیده ای کلمات فارسی « بستدی و شدی و آمدی و زدی
و خودی و ایزدی و بخردی » را که درهمه آنها می بایست حرف روی ذال معجمه
تلفظ شود با کلمات عربی « مهتدی و واجدی و مبتدی » قافیه کرده است ^۱ و از
این جا پیداست که در زبان او نیز این حرف مانند دال تلفظ می شده است نه به صورت
ذال معجمه .

اما در حدود قرن هفتم ظاهراً تلفظ ذال در این مورد بکلی متروک شده است
به دلیل آن که برای تشخیص دال و ذال ناگزیر از وضع قاعده شده اند . قاعده ای
که شمس قیس ذکر کرده است پیش از این نقل شد (ص ۱۲۲) قطعه ذیل نیز منسوب
به خواجه نصیرطوسی در بیان قاعده تشخیص این دو حرف از یکدیگر است :

۱ - المعجم . ص ۲۱۴ .

۲ - دیوان فرخی سیستانی - چاپ عبدالرسولی - ص ۳۹۸ .

آنان که به پارسی سخن می‌رانند در معرض دال ذال را نشانند
 ما قبل اگر ساکن و جز «وای» بود دال است و گرنه دال معجم خوانند
 اما این که از آن پس نیز بسیاری از شاعران قافیه دال و ذال را مراعات
 کرده‌اند به حکم حفظ سنت قدیم بوده‌است و دلیلی بر دوام این تلفظ در قرون
 پس از هفتم نیست.

امروز در کلمات فارسی این حرف یا به دال تبدیل یافته و درست مانند آن
 ادا می‌شود یا آن‌جا که به صورت ذال نوشته شود تلفظ آن مانند زای است. مثل:
 گذشتن، آذر، کاغذ و مانند آنها.

حروف دیگر که در خط عربی بکار می‌رود یعنی: ط، ظ، ص، ض، ث، ح، ع،
 ظاهراً هیچ‌گاه در زبان فارسی تلفظ خاص نداشته و همیشه ط مانند ت، ظ وض
 مانند ز، ص و ث مانند س، ح مانند ه، و ع مانند ا ادا می‌شده‌است.^۱

فاء اعجمی - صامت واو در زبان عربی از حروف لین خوانده می‌شود و آن
 حرفی است که مخرج آن میان دو لب است (bilabiale). این حرف در زبان
 فارسی وجود ندارد. اما حرفی که اکنون در فارسی به صورت و نوشته می‌شود
 حرفی است که با فشردن دندانهای بالا بر لب پایین ادا می‌شود و آنرا حرف
 «لب و دندانی» (Labio - dentale) می‌خوانند. این حرف که معادل v در
 فرانسه و انگلیسی است در زبان عربی وجود نداشته و هنوز نیز در لهجه‌های امروزی
 عربی چنین حرفی نیست. چون شکل «و» در خط عربی که برای نوشتن فارسی نیز
 به کار رفت از تلفظ خاص آن حرف حکایت می‌کرد برای نوشتن حرف فارسی
 شکل «ف» با سه نقطه فوقانی بکار رفت و آن را «فاء اعجمی» خواندند.

ظاهراً همین حرف است که حمزه اصفهانی و ابوعلی سینا آن را «حرف میان
 باء و فاء» خوانده‌اند، اما مثالهایی که در آثار ایشان آمده‌است اکنون تغییر
 یافته و گاهی به ب و گاهی به ف، بدل شده‌است (کلمات لف و شف که حمزه

۱ - لبس فی کلام الفرس حاء مهملة واذا تکلموا بکلمة فیها حاء قلبوها هاء. قالوا فی

حسن حسن و فی محمد ممد. (یاقوت. جلد اول. ص ۴۱۰)

ذکر کرده است اکنون به صورت لب و شب ادا می شود و کلمه قزونی - با سه نقطه - که ابوعلی سینا آورده اکنون حرف اول آن درست مانند ف است).

خواجه نصیر حروف خاص فارسی را که در عربی نیست پنج حرف شمرده و حرف ف را (با سه نقطه فوقانی) که مراد از آن همان و فارسی است از آن جمله ذکر کرده است، و شمس قیس اصطلاح «فاء اعجمی» را قید می کند.

بعد ها این دقت و تصریح را در خط لازم شمرده اند و چون تلفظ واو صامت عربی در فارسی وجود نداشته نشانه خطی آن را برای حرف فارسی معادل آن که واو کنونی باشد بکار برده اند.

هجا

حروف، که در صفحات پیش شناخته شد، اجزای اولی کلمه است اما هیچ يك از این اجزاء تنها در کلام نمی آید و کوچکترین جزئی که به تنهایی قابل تلفظ باشد ترکیب و تألیفی از چند حرف است.

ابوعلی سینا در تعریف هجا که آن را «مُقَطَّع» می خواند چنین گفته است: «الحرف اذا صار بحيث يمكن أن ينطق به على الاتصال سمى مقطوعاً»^۱.

خواجه نصیر طوسی نیز در این باب چنین تعریفی دارد و می گوید: «به حرف مصمت تنها ابتدا نتوان کرد، مگر بعد از آن که حرف مصوت مقارن او شود و مجموع را حرف متحرك خوانند. پس اگر مصوت مقصور باشد حرف متحرك را يك حرف بیش نشمرند و آن را «مقطع مقصور» خوانند، و اگر ممدود باشد مقدار فضل ممدود را بر مقصور حرفی ساکن شمرند و مجموع را... «مقطع ممدود» خوانند»^۲.

تعریف دقیق و کامل هجا آسان نیست و رشته بحث آن دراز است. ما این جا به اختصار می آگوشیم:

۱- شفا، نسخه خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة استاد دانشگاه تهران. باب منطق، صناعت شعر.

۲- معیار الاشعار. ص ۱۲.

گفتار عبارت است از يك سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیایی به گوش شنونده می‌رسد. اما شنونده در این سلسله قطعاتی تشخیص می‌دهد که به منزله حلقه‌های متصل زنجیر است. این حلقه‌ها را هجا یا مقطع Syllable می‌خوانیم. اما حدود این قطعات کدام است؟ وقتی کلمه‌ای مانند شب‌بو را تلفظ می‌کنیم در حرف «ب» اول دهان بسته می‌شود. قسمت اول این سلسله ارتعاشات که از مجموع آنها کلمه شب‌بو را در می‌یابیم در اینجا قطع می‌گردد، و با تلفظ «ب» دوم قسمت دیگر این سلسله آغاز می‌شود. انقطاعی که میان این سلسله وجود دارد حدّ فاصل دو قسمت است. و هر يك از این قسمت‌ها «هجا» یا «مقطع» واحدی است.

هر هجا از دو حرف یا بیشتر تشکیل می‌شود که از آن میان يك حرف مرکز یا رأس هجاست و حرفهای دیگر تابع آنند. این حرف مرکزی غالباً مصوت است، اما گاهی ممکن است صامت باشد و در این حال حرفی که درجه گشادگی آن بیشتر است یعنی هنگام ادای آن مخرج وسعت بیشتری دارد مرکز واقع می‌شود. به این طریق حرفهای انسدادی که از حبس تام حاصل می‌شوند هرگز در مرکز هجا قرار نمی‌گیرند.

کلمه راست مرکب از دو هجاست: هجای اول «را» که مرکز یا رأس آن مصوت «â» است. هجای دوم «ست = st» که رأس آن حرف «س = s» است. این حرف صامت است اما درجه گشادگی آن بیش از حرف دیگر این هجاست که «ت = t» باشد.

اما در وزن شعر فارسی همیشه مرکز هجا را مصوتی دانسته‌اند و برای توجیه هجاهائی که در آنها حرف مصوت (یا حرکت) وجود ندارد به حرکتی «ربوده» قائل شده‌اند. ابوالریحان می‌گوید که عروضیان ایرانی این گونه حرفهای ساکن را «متحرکات خفیفه الحركة» خوانده‌اند. خواجه نصیر می‌نویسد: «در پارسی حرکتی دیگر است که آن را به هیچ کدام از این حرکات سه گانه یعنی ضمت و فتحت و کسرت نسبت نتوان کرد و آن را حرکت مجهوله و حرکت مختلسه خوانند

مانند حرکت لفظ «راء» در لفظ پارسی که بوزن فاعلن است . و اگر کسی آن را از قبیل حرکات نشمرد به سبب آن که به یکی از حرکات مذکوره منسوب نیست با او در عبارت مضایقت نیست . اما در شعر آن را از قبیل حرکات باید شمرد بدلیل وزن^۱ . و جای دیگر نوشته است : « اما در پارسی اجتماع دو ساکن بسیار بود ؛ و باشد که زیاده از دو ساکن نیز جمع آید و باشد که بعضی از آن به حقیقت ساکن نبود ولیکن مجهول الحركة باشد . اما دو ساکن چنانکه در *کار و مرد افتد* . و چون امثال این در اثنای شعر افتد حرف اول ساکن باشد و دوم متحرك باید شمرد ، چه در وزن در مقابل متحرکی افتد ، مثلاً *کار سر بر وزن فاعلن* باشد بی هیچ تفاوت^۲ » این توجیه با تجربه آزمایشگاهی نیز مطابقت دارد .

تجربه با دستگاهی به نام Kymographe یا Enregistreur بعمل می آید . به این طریق که محفظه ای جلو دهان قرار می دهیم که اطراف آن به عضلات چهره بچسبد . از این محفظه لوله ای لاستیکی به طبلیکی مربوط می شود که روی آن را پوست بسیار نازکی پوشانیده است . چون در محفظه کلمه ای ادا کنیم ارتعاشات صوت از لوله می گذرد و به طبلك می رسد و جدار نازك آن را می لرزاند . روی این پوست خاشاکی مانند قلم چسبانده شده که سر آن بر اثر لرزه پوست زیر آن به لرزه در می آید . این لرزه ها روی استوانه ای که با سرعت ثابتی دور خود در گردش است ثبت می شود و مورد مطالعه قرار می گیرد . چون ارتعاشات یا امواج صوتی کلمه ای را که از يك هجای بلند و یا دو حرف صامت در پی آن ترکیب شده است ثبت کنیم در اکثر موارد مشاهده می شود که پس از حرف صامت آخرین ، ارتعاشاتی که معرف آواز مصوت است روی ورقه ثبت شده است . مانند شکل ذیل :



در این شکل از چپ به راست خط بالائی ارتعاشات صوت را هنگام تلفظ کلمه

۱- معیار الاشعار ص ۱۴ .

۲- ایضاً . ص ۱۸ .

فارسی «دود» نشان می‌دهد. خط راست افقی در قسمت اول سکوتی است که پیش از ادای کلمه وجود داشته‌است. جهش خط افقی به طرف بالا نشانه آغاز حرف «d» است. ارتعاشات متوالی از مصوت «u» حاصل شده و سپس که باز خط افقی می‌شود نشانه مدتی است که نفس برای ادای «d» دوم حبس شده است. ارتعاشات کوتاه بعد از خط افقی نشانه باز شدن نفس است و همین ارتعاشات صوتی است که در حکم مصوت کوتاهی شمرده شده و آن را «حرکت مجهوله» یا «مختلسه» یا «ربوده» خوانده‌اند. این ارتعاشات با دستگاه «Kymographe» در آزمایشگاه «انستیتو دوفونتیک» پاریس ثبت شده است.

کمیت هجاها

هجا که بنای وزن شعر فارسی بر آن است از حیث کمیت دو نوع دارد که یکی را هجای بلند و دیگری را هجای کوتاه می‌خوانیم.

در همه زبانهایی که بنای وزن آنها بر کمیت هجاهاست همین دو نوع وجود دارد و همیشه مقدار هجای بلند دو برابر هجای کوتاه است. علت آن که میان انواع هجا در همه زبانها نسبت ۱ به ۲ وجود دارد شاید این است که این نسبت ساده‌ترین نسبتهای ریاضی است و در اصوات ملفوظ که حدوث آن‌ها به وسیله آلات دقیق مانند آلات موسیقی انجام نمی‌گیرد حفظ نسبتهای مشکل‌تر و ادراک آن نسبتها به وسیله سمع دشوار است و ناچار به ساده‌ترین نسبت اکتفا باید کرد.

به هر حال در سنسکریت، چنان که ابوالریحان نیز متعرض شده‌است، هجای ثقیل دو برابر هجای خفیف است و جای يك ثقیل را دو خفیف ممکن است بگیرد^۱. در یونانی و لاتینی هم يك هجای بلند از حیث امتداد با دو هجای کوتاه برابر است^۲.

در شعر فارسی نیز مانند سنسکریت و یونانی و لاتینی امتداد هجای بلند در همه حال معادل دو هجای کوتاه است.

اما کوتاهی و بلندی هجاها تابع امتداد مصوتها و ساختمان هجا از حیث

۱ - تحقیق ماللهند . ص ۶۶ .

2 - L. Nougaret, Traité de métrique latine classique, p. 2.

بستگی و گشادگی است .

هجای گشاده هجائی است که به مصوّت ختم شود مانند : سه ، ما ، بو ،

بی ، می .

هجای بسته هجائی را می گویند که حرف آخر آن حرف صامتی باشد . مانند :

کر ، پس ، شب ، تن ، سر .

هر هجای گشاده ای ، چه در آغاز و چه در میان یا آخر کلمه ، اگر مصوت آن کوتاه باشد کمیت آن کوتاه شمرده می شود . مانند : که ، به ، همه (۲ هجای کوتاه) .

هر هجای گشاده ای ، اگر مصوت آن بلند باشد هجای بلند بشمار می آید .

مانند : پا ، مو ، بی ، پی ، نو .

هجای بسته همیشه از دو صامت که مصوت کوتاهی در میان آن ها باشد حاصل می شود و در همه حال کمیت آن بلند است .

امتداد هجاها هیچ با نوع حروف صامتی که در ترکیب آن ها بکار رفته است ارتباط ندارد . مگر در مورد حرف «ن» که پس از مصوتهای ساده بلند قرار گرفته باشد و در این باب بعد سخن خواهیم گفت .

امتداد فیزیکی و امتداد ادراکی

گفتیم در زبانهایی که مبنای وزن آن ها بر امتداد هجاهاست هر هجای بلند و برابر هجای کوتاه شمرده می شود . همچنین گفته شد که امتداد هجاها تابع امتداد مصوتی است که در بر دارد . این امتدادها ذهنی است ، یعنی این که می گوئیم يك هجا بلند و دیگری کوتاه یا دو کوتاه با يك بلند برابر است ، همه بر حسب احساس سمعی و ادراك ذهنی ماست . آیا این ادراك با حقیقت فیزیکی نیز مطابقت دارد ؟ می دانیم که صوت و زمان امور فیزیکی قابل سنجش و اندازه گیری هستند و جنبه فیزیکی امر غیر از جنبه ادراکی آن است . در موسیقی هر صوتی امتداد خاصی دارد و همیشه می توان امتداد اصوات را با آلات دقیقی مانند مترونوم (Métronome) اندازه گرفت .

« امتداد مصوتها را نیز می‌توان بادقت روی خطوطی که به وسیله دستگاه ثبت ارتعاش بدست می‌آید اندازه گرفت، اما باید در نظر داشت که این امتدادها در عمل نسبی است. در زبانهای کمی تفاوت میان مصوت کوتاه و مصوت بلند به ادراک سمع صریح است و همیشه امتداد مصوت بلند بیش از دو برابر حد متوسط امتداد کوتاههاست. در زبانهای دیگر، مانند فرانسوی، امتدادها تغییرپذیر است. در این زبانها می‌توان مصوتهای کوتاه و بلند و متوسط تشخیص داد، اما امتداد آنها بسیار مختلف است ...

هجاها هم در امتداد مختلف اند. امتداد هجاها را نیز مانند امتداد مصوتها می‌توان از روی خطوط حاصل از دستگاه ثبت امواج صوت بدقت اندازه گیری کرد ...^۱

برای این که اندازه صریح مصوتها و هجاها در زبان فارسی بدست بیاید خود نگارنده در آزمایشگاه فونیتیک پاریس مدتها به تحقیق پرداخته و نتیجه آن را در رساله‌ای نگاشته است که به زبان فرانسه منتشر خواهد شد^۲، و اینک مختصری از آن را این جا ذکر می‌کند:

این تحقیق نخست درباره امتداد مصوتها در تلفظ و ادای شعر فارسی بعمل آمده است. چون امتداد همیشه نسبی است و در خواندن هر بیت شعر، یا حتی هر مصراع، ممکن است آهنگ کلی تندتر یا کندتر باشد لازم است که مصوتها و هجاهای هر مصراع جداگانه اندازه گیری و با هم سنجیده شوند و در غیر این صورت نتیجه‌ای که بدست بیاید قطعی و مسلم نخواهد بود.

با این نظر ده مصراع شعر به آهنگ عادی به طریقی که در خواندن آنها وزن اصلی بدقت مراعات شده باشد قرائت و به وسیله دستگاه مذکور ثبت شد. آنگاه هر يك از آنها جداگانه مورد تجزیه و اندازه گیری قرار گرفت. نتیجه‌ای که بدست آمد نشان داد که امتداد مصوتها بسیار متفاوت و تنبیر پذیر است. به این معنی که مصوت کوتاه در يك مصراع، که با مراعات وزن خوانده شده باشد ممکن است میان ۵ تا ۴۷ صدم ثانیه امتداد داشته باشند و حال آن که در همان

1 - M. Grammont, op. cit., p. 111-112.

2 - P. N. Khanlari, Etudes de phonétique persane. (sous presse)

مصراع مصوت‌های بلند دارای امتدادی میان ۱۵ تا ۴۷/۵ صدم ثانیه می‌باشند .
پیدااست که این نتیجه به هیچوجه با ادراك سمعی ما متناسب نیست و مسلم
است که این دو نوع امتداد یعنی امتداد فیزیکی و امتداد ادراکی باید با هم
نسبتی داشته باشند .

برای حل این مشکل ناچار به مطالعه بیشتر و مبسوط‌تری پرداختم و وضع
مصوت‌ها را در انواع هجا منظور داشته از این نظر آنها را تجزیه و اندازه گیری
کردم . نتیجه در مورد مصوت کوتاه چنین بود :

حد متوسط	حد اکثر	حداقل	
۷	۱۰/۸	۵/۸	مصوت کوتاه در هجای کوتاه (۲۰ مصوت)
۱۹/۵	۳۰/۸	۱۱/۶	مصوت کوتاه در هجای بلند (بسته) (۱۵ مصوت)
۴۳/۵	۴۷/۵	۳۸/۳	مصوت کوتاه در هجای دراز ^۱ (۵ مصوت)

چنان که می‌بینیم اختلاف فاحشی که در امتداد مصوت‌های کوتاه وجود دارد
با وضع آنها در هجاهای مختلف مربوط است .

یعنی مصوتی که در هجای کوتاه به حد متوسط ۷ صدم ثانیه امتداد دارد در
هجای بلند بیش از دو برابر و نیم آن دوام می‌یابد . همین نوع مصوت در هجاهای
دراز دارای امتدادی بیش از دو برابر آن است که در هجای بلند داشت .
اما امتداد مصوت‌های بلند :

۲۶/۵	۳۵	۱۸/۳	مصوت بلند در هجای گشاده (۲۰ مصوت)
۴۰/۱	۴۷/۵	۳۴/۱	مصوت بلند در هجای دراز (۶ مصوت)

از مقایسه این ارقام با آنچه در باره مصوت‌های کوتاه ثبت شد مشاهده می‌شود
که مصوت بلند در هجای گشاده (مانند : با) به جای آن که دو برابر مصوت کوتاه

۱ - «هجای دراز» به هجائی می‌گوئیم که پس از مصوت بلند حرف صامتی در پی-

در همین نوع هجا باشد نزدیک به چهار برابر آن است. نظیر این تجربه را در مورد مصوت‌های زبان سنسکریت به عمل آورده‌اند. موریس گرامون می‌نویسد: «من ثبت ارتعاشات بعضی ابیات ودائی را در اختیار دارم که برطبق سنت ادبی تلفظ و خوانده شده، و می‌بینم که در اکثر موارد مصوت‌های بلند پنج شش بار بیش از مصوت‌های کوتاه حقیقی امتداد یافته‌است.^۱»

اکنون همین تجربه را دربارهٔ امتداد هجاها به عمل می‌آوریم. این کار دقیق و دشوار است و مشکل آن بیشتر تعیین حدود صریح و قطعی هجاهاست. این جا مجال تفصیل بیان دربارهٔ روشی که برای این آزمایش اتخاذ شده نیست و تنها به ذکر نتیجهٔ آزمایش می‌پردازیم.

از ده مصراع که امواج صوتی آنها با دستگاه ثبت شده‌است اینک امتداد هجاهای بلند و کوتاه هر مصراع را جداگانه با هم می‌سنجیم:

(ارقام نشانهٔ صدم ثانیه است)

هجای بلند			هجای کوتاه		
حد متوسط	حد اکثر	حد اقل	حد متوسط	حد اکثر	حد اقل
۳۶/۳	۴۵	۳۰/۸	۱۴/۵	۱۷/۵	۱۱/۶ (۱)
۳۴/۶	۴۱/۶	۲۸/۳	۱۲/۹	۱۵/۸	۱۰ (۲)
۳۴/۲	۳۶/۶	۳۳/۳	۱۵/۱	۱۷/۵	۱۳/۳ (۳)
۳۵/۵	۴۰	۳۱/۶	۱۵/۹	۲۰/۸	۱۱/۶ (۴)
۳۹/۷	۴۶/۶	۳۳/۳	۱۷/۹	۱۸/۳	۱۷/۵ (۵)
۳۵/۸	۴۳/۳	۳۱/۶	۱۷/۱	۱۸/۳	۱۶/۶ (۶)
۳۷	۴۵	۳۱	۱۵/۱	۱۷/۵	۱۲ (۷)
۳۵/۶	۴۷	۳۰	۱۴	۱۶/۵	۱۱ (۸)
۴۰/۶	۵۰	۳۴	۱۷/۶	۲۲/۵	۱۲/۵ (۹)
۳۸/۷	۵۴	۳۳	۱۴/۱	۱۷	۱۰ (۱۰)

از توجه به ارقام مذکور در فوق نکات ذیل را می‌توان یافت :

۱- حداقل امتداد هجای بلند همیشه بیش از دو برابر حداقل هجای کوتاه است .

۲- حداکثر امتداد هجای بلند در نه مورد از ده مورد فوق بیش از دو برابر حداکثر هجای کوتاه است .

۳- حد متوسط امتداد هجای بلند در تمام موارد بیش از دو برابر حد متوسط هجای کوتاه است .

۴- در هیچ يك از موارد سنجش ، نسبت فزونی امتداد هجای بلند به هجای کوتاه به سه برابر نمی‌رسد .

از آنچه گفته شد ، در باره رابطه امتداد فیزیکی یا امتداد حقیقی مصوتها و هجاهای فارسی با امتداد ادراکی یا ذهنی آنها ، نتایج ذیل به دست می‌آید :

۱- امتداد مصوتهای فارسی تابع امتداد هجائی است که شامل آن مصوتها است ؛ یعنی امتداد مصوت در تلفظ فارسی امروزی اصلی نیست . این نکته درست خلاف آن است که از جنبه نظری در باره امتداد هجا بیان می‌شود .

علت این امر ظاهراً این است که امتداد خاص مصوتها در تلفظ عادی فارسی امروز از میان رفته است و تنها در تلفظ شعری به حکم حفظ قواعد وزن بر طبق سنت قدیم امتدادها مراعات می‌شود .

۲- امتداد هجاها در وزن شعر فارسی با دقت کافی مراعات می‌شود و این دقت در زبان فارسی بیش از سایر زبانهای است که بنای وزن آنها بر کمیت هجاها است . ادراک سمعی ما که هجای بلند را دو برابر هجای کوتاه تشخیص می‌دهد تقریباً با حقیقت فیزیکی برابر است و اندک اختلافی که وجود دارد قابل توجه نیست ؛ زیرا که در خواندن عادی شعر و ادراک سمعی دقت بیش از این یا میسر نیست ، یا در کمال دشواری است .

مصوت‌های خیشومی

خواجه نصیرطوسی ضمن بحث از حروف فارسی می‌گوید : «حرفهای دیگر

باشد که هم از ترکیب دو حرف حادث شود، مثلاً چنان که از ترکیب یکی از حروف مدّ با غنّت نون در لفظهای دون و دین و دان و امثال آن افتد که بر وزن دی و دا و دو باشد.

این نکته درست است که حرف «ن» هرگاه پس از یکی از سه مصوت بلند واقع شود از نظر وزن مانند حروف صامت دیگر نیست. شمس قیس رازی این حرف را «نون غیر ملفوظ» خوانده است و می گوید «هر نون که ما قبل آن ساکن باشد و در شعر به تحقیق آن احتیاج نبود در تقطیع ساقط آید. چنان که:

چون نگارین روی او در شهر نیست

که «نون» چون و نگارین از تقطیع ساقطند»^۱.

اما این «نون» غیر ملفوظ نیست و درست تلفظ می شود. بحث در این است که آیا باید آن را در ترکیب با مصوت ماقبل چنان که خواجه نصیر گفته است حرف واحدی به شمار آورد و «مصوت خیشومی» (Voyelle nasale) دانست، یا برای اسقاط آن از تقطیع علتی دیگر باید جست.

کیفیت حدوث «مصوت خیشومی» آن است که پرده کام میان جدار گلو و بیخ زبان آویخته بماند چنان که نفس چون از تار آواها گذشت و بر اثر لرزه آنها به هوای لرزان یعنی صوت تبدیل شد در آن واحد از دو راه دهان و خیشوم بیرون بیاید.^۲

مصوت خیشومی در آن قسمت از کیفیت حدوث که مربوط به زبان و دهان است درست مانند مصوت های ساده ادا می شود، اما پرده کام هنگام تلفظ آنها آویخته است به طریقی که گذرگاه هوا را به حفره های خیشوم باز می گذارد و همین امر در صوتی که حادث می شود صفتی خاص ایجاد می کند که گوش تفاوت آن را با مصوت ساده معادل آن به خوبی در می یابد.^۳

با توجه به این نکات می بینیم که کیفیت ادای حروف مورد بحث در تلفظ

۱- المعجم، ص ۹۲.

2 - M. Grammont, op. cit., p. 83.

3 - Ibid, p. 96.

فارسی درسی چنین نیست؛ یعنی در تلفظ کلمه‌ای مانند جان یا خون هنگامی که مصوت «ا» یا «آ» ادا می‌شود صوت تنها از دهان بیرون می‌آید و هنگام تلفظ «نون» راه حفره دهان به وسیله تکیه کردن سر زبان به لثه دندانهای بالا بسته می‌شود و نفس تنها از حفره بینی خارج می‌گردد و تلفظ این حرف در این مورد، یعنی پس از مصوت‌های بلند درست مانند تلفظ آن پس از مصوت‌های کوتاه است و تفاوتی در این دو مورد وجود ندارد بنابراین ترکیبات آن، اون، این را مصوت‌های خیشومی برطبق تعریف نمی‌توان خواند.

اما اختلافی در امتداد کلماتی مانند خاك با خان و خوب با خون و دیر با دین وجود دارد و به موجب آن کلمات اول از این سه جفت (یعنی: خاك - خوب - دیر) معادل يك هجای بلند و يك هجای کوتاه (— u) شمرده می‌شوند و کلمات دوم (یعنی: خان - خون - دین) تنها معادل يك هجای بلند (—) به حساب می‌آیند.

علت این اختلاف آن است که در تلفظ هجاهایی که در آنها پس از مصوت بلند حرف «ن» هست پرده کام زودتر فرومی‌افتد و دنباله ارتعاشات گلو که موجب ایجاد آواز مصوت پیشین بوده است از راه حفره‌های خیشوم خارج می‌شود. به عبارت دیگر امتداد مصوت‌های بلند در این مورد و به این سبب که ذکر شد کمتر از امتداد همان مصوت‌ها در موارد دیگر است.

این نکته را از روی تجربه آزمایشگاهی نیز می‌توان دریافت. به این معنی که پس از ثبت ارتعاشات يك بیت شعر (که در آن مصوت‌های بلند هم در هجای گشاده و هم در هجای بسته‌ای که به حرف «ن» ختم می‌شود وجود داشته باشد) و اندازه‌گیری طول ارتعاشات مصوت‌ها در دو مورد فوق، می‌بینیم که همین نکته تأیید می‌شود.

جدول مقابل نسبت امتداد مصوت‌های کوتاه را در هجای بسته (بلند) بامصوت‌های بلند در هجای گشاده و مصوت‌های بلندی که دنبال آنها حرف خیشومی «ن» آمده است نشان می‌دهد. هر يك از ارقام معدل بیست مورد اندازه‌گیری است:

معادل طول ارتعاشات

نوع مصوت

۱۹/۵

مصوت کوتاه در هجای بسته

۱۹/۸

» بلند پیش از «ن»

۲۶/۵

» بلند در هجای گشاده

بنا بر آنچه گذشت در فارسی امروز به وجود مصوت‌های خیشومی نمی‌توان قائل شد. اما از نظر وزن سه مصوت بلند ساده (i - ā - ū) را در هجاهائی که به حرف «ن» ختم می‌شود باید کوتاه به شمار آورد. یا چنان که شمس قیس گفته است و معمول عروضیان ایران است «حرف نون ساکن را پس از مصوت‌های بلند (حروف مد) از تقطیع ساقط باید کرد».

نشانه‌های هجاها

برای نشان دادن نظم و تناسب هجاهای کوتاه و بلند که خود اساس وزن شعر فارسی است لازم است که نشانه‌ای برای هر يك قرار دهیم.

در سنسکریت چنان که دیدیم برای هجای ثقیل (یا بلند) نشانه < و برای هجای خفیف (یا کوتاه) نشانه | بکار رفته است. اما در این جا ما نشانه‌هائی را که در لاتینی بکار می‌رفته و اکنون در همه زبانهای دنیا برای نشان دادن وزن معمول است اختیار می‌کنیم. صورت این نشانه‌ها چنین است:

هجای کوتاه = u

هجای بلند = —

نامهای هجاها

برای آن که بتوانیم نشانه‌های فوق را بخوانیم به طریقی که ضمناً وزن مقصود در این خواندن آشکار شود لازم است لفظی که کمیت آن معادل امتداد هجا باشد قرار دهیم تا همیشه اصوات دیگر را به همان الفاظ معهود بسنجیم و از خطا و اشتباه مصون بمانیم. در علم ایقاع نیز چنین الفاظی قرار داده‌اند اما چون در این علم به اصل تقطیع و تشخیص دو نوع هجا در وزن توجه نداشته‌اند لفظهای واحدی برای هر يك از این دو نوع هجا مقرر نیست و تغییر می‌پذیرد. زیرا

متوالی در ادای یکی از آنها نفس با شدت بیشتری خارج شود در این حال تکیه را تکیه شدت^۱ می خوانند . در این مورد چون عامل اصلی نفس است اصطلاح تکیه نفس^۲ نیز به کار می رود .

همچنین ممکن است تکیه نتیجه ارتفاع صوت باشد یعنی در تلفظ یکی از هجاها صوت زیرتر شود . این نوع را تکیه ارتفاع^۳ ، یا تکیه موسیقی^۴ می خوانند . اکنون باید دید که تکیه موجود در فارسی دری از کدام نوع است .

علمای لغت که به عربی و فارسی درباره قواعد زبان دری بحث کرده اند هیچ يك متعرض این معنی نشده و به تأثیری که تکیه در صرف فارسی دارد توجه نکرده اند ، به این سبب در این دو زبان حتی اصطلاحی برای بیان این خاصیت هجاها وجود نداشته است . (اصطلاح تکیه را نخستین بار نویسنده این کتاب در «تحقیق انتقادی در عروض فارسی» وضع کرده و به کار برده است) .

اما دانشمندان اروپائی که از نیمه دوم قرن نوزدهم به مطالعه و بحث در صرف و نحو فارسی پرداختند به این نکته توجه کرده و درباره آن مطالبی نوشته اند . تا آنجا که نویسنده این سطور اطلاع دارد نخستین بار الکساندر خودز کو A. Chodzko در صرف و نحو فارسی خود فصل مختصری به این بحث اختصاص داد^۵ . پس از او زالمن و ژو کوفسکی در دستور زبان فارسی که به آلمانی تألیف کردند بحثی درباره تکیه و موضع آن در کلمات فارسی آوردند^۶ . این دانشمندان در کلمات فارسی

1- Accent d'intensité.Stress .

2- Accent expiratoire.

3- Accent de hauteur.

4- Accent musical.

5- A. Chodzko, Grammaire persane ou Principes de l'Iranien moderne, Paris, 1852. p. 182-185.

6- Carl Salemann - V. Shukovski, Persische Grammatik mit Litteratur, Chrestomathie und Glossar. Berlin, 1889. §8. B.

يك تكيهٔ اصلی و يك تكيهٔ ثانوی یا فرعی تشخیص دادند و اگرچه صریحاً دربارهٔ ماهیت تكيهٔ فارسی چیزی ننوشتند از بیان ایشان به خوبی آشکار است که آن را «تكيهٔ شدت» شمرده‌اند.

اما آنتوان میه زبان شناس معروف فرانسوی در رساله‌ای به‌عنوان «صرف و تكيهٔ شدت در پارسی» تصریح کرده‌است که «مراد از تكيه در این جا فقط تكيهٔ شدت است و آن بکلی از آهنگ (ton) هند و اروپائی که عبارت از ارتفاع صوت بوده‌است جداست»^۱.

روبر گوتیو شاگرد دانشمند آنتوان میه نیز در دنبالهٔ تحقیقات استاد خود چند مقاله دربارهٔ تكيهٔ کلمات فارسی منتشر کرد و او نیز همه جا تصریح می‌کند که در فارسی از قدیم‌ترین زمان تا امروز همیشه تكيه عبارت از شدت صوت بوده و با تكيهٔ کلمه در زبانهای سنسکریت و یونانی که از زیری یا ارتفاع صوت حاصل می‌شده بکلی متمایز بوده‌است^۲.

این که تكيهٔ کلمه در ایرانی باستان (که دو شعبهٔ آن یعنی پارسی هخامنشی و اوستائی را می‌شناسیم) از چه نوع بوده‌است این جا مورد بحث نیست. اما دربارهٔ تكيهٔ فارسی امروز که نزد زبان شناسان اروپائی همه جا «تكيهٔ شدت» (Accent d'intensité) خوانده شده‌است نگارنده خود در آزمایشگاه فونیک پاریس تحقیقی دقیق به‌عمل آورده و حاصل آن را در رساله‌ای به زبان فرانسه نوشته که تحت طبع است.

به موجب این تحقیق ثابت شده‌است که تكيهٔ کلمه در فارسی امروز نتیجهٔ شدت صوت نیست بلکه به خلاف نظریهٔ زبان شناسان اروپائی عامل «شدت» در آن بسیار ضعیف است و در مقابل، عامل ارتفاع به وضوح تمام وجود دارد. یعنی همان

1- A.Meillet, La déclinaison et l'accent d'intensité en perse. J.A., mars-avril 1900 pp.254 et suiv.

2- R. Gauthiot, De l'accent d'intensité iranien. MSL t.xx 1^e fasc. 1916 ; De la réduction de la finale nominale en iranien. MSL.2^e fasc. 1916.

صفت زبانهای باستانی هند و اروپائی و از آن جمله سنسکریت و یونانی در فارسی امروز وجود دارد^۱.

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

۱ - هجای تکیه دار ، چه در آغاز و چه در پایان کلمه ، همیشه شامل ارتفاع صوت است و این ارتفاع (یا زیری) نسبت به هجای بی تکیه میان ۹ و ۳ نیم پرده می‌باشد .

۲ - آهنگ (ton) از تکیه (Accent) جدا نیست . هر جا که تکیه هست ارتفاع صوت بیشتر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدا از آن دیگر نمی‌توان یافت . بنابراین می‌توان گفت تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است

۳ - تکیه فارسی هیچ با امتداد مربوط نیست . یعنی تکیه هم روی هجای کوتاه و هم روی هجای بلند ممکن است واقع شود .

۴ - موضع تکیه روی یکی از هجاهای هر کلمه تابع ساختمان صرفی آن کلمه است . یعنی هر يك از انواع کلمه در محل معینی تکیه دارد و در موارد بسیار نوع صرفی دو کلمه که از حیث حروف با هم یکسان هستند به حسب موضع تکیه تشخیص داده می‌شود .

موضع تکیه در کلمات فارسی

در باره تأثیر و دخالت تکیه در ساختمان صرفی کلمات فارسی تا کنون در این زبان بحثی نشده است و نخستین بار نگارنده این کتاب در « تحقیق انتقادی در عروض فارسی^۲ » از این مطلب ذکری به میان آورد .

اما، چنان که گفته شد ، زبان‌شناسان اروپائی این معنی را مورد تحقیق قرار

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

۲ - انتشارات دانشگاه - شماره ۳۷ - سال ۱۳۲۷ .

داده‌اند و اخیراً نیز یکی از دانشمندان امریکائی طی مقاله‌ای در این باب بحث کرده‌است^۱.

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

۱ - اسماء و صفات

اسم و صفت در حالات تجرد و فاعلی و مفعولی روی هجای آخری تکیه دارند و اگر کلمه يك هجائی باشد خود دارای تکیه است:

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

مرد آمد . پسر را گفت . رستم یلی بود . کار نیکو کن

کلمات ذیل مشمول این قاعده است: اسم جامد عام - اسم خاص - مصدر - اسم مصدر «شینی» - اسم مصدر مختوم به «تار» - صفت مشبیه مختوم به «ا» - اسم فاعل (مختوم به «ان» و «نده») - اسم مفعول - صفات جامد - صفات مرکب (باتمام انواع آن) - اسماء مرکب (تمام انواع).

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

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

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

مرد : مرد خوب . مادر : مادر خوشخو .

در حالت نکره - این حالت نیز درست مانند حالت اضافه است. یعنی حرف

ساکن آخر کلمه با یای نکره هجای دیگری می‌سازد که همیشه بی تکیه است .
در دو حالت فوق اگر کلمه مختوم به هاء غیر ملفوظ باشد یعنی به حرف
متحرک ختم شود یائی یا همزه‌ای به آن افزوده می‌شود و این حروف از حیث
ترکیب با کسره و یای نکره همان حکم حرف ساکن آخر کلمه را دارد .

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

۲- افعال

در ماضی مطلق همه صیغه‌ها جز مفرد غایب روی هجای ما قبل آخر تکیه
دارند و در صیغه مفرد غایب تکیه روی هجای آخری است مگر وقتی که باء زینت
بر سر فعل در آید که در این حال در هرشش صیغه تکیه روی «ب» قرار می‌گیرد.
در ماضی استمراری تکیه قوی روی حرف «می» واقع می‌شود .
در ماضی نقلی تکیه در تمام صیغه‌ها روی هجای آخر جزء اصلی فعل (اسم
مفعول) قرار دارد : رفته ام .

در ماضی بعید دو تکیه وجود دارد که یکی روی هجای آخر اسم مفعول و
دیگری روی هجای اول فعل معین «بودن» است : رفته بودم .
فعل مضارع اگر بی حرف استمرار(می) بکار رود تکیه روی هجای آخری
آن است و اگر با «می» استعمال شود تکیه قوی روی (می) قرار می‌گیرد : روم -
می‌روم .

امر اگر بی بای امر بکار رود تکیه روی هجای آخرین آن است : نشین .
نویس .

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

در نهی و نفی همیشه تکیه قوی روی حرف نهی «م» یا نفی «ن» است .

مستقبل دارای دو تکیه است: یکی روی هجای آخر کلمه «خواهم» و دیگری روی هجای آخر فعلی که صرف می شود: خواهم نشست.

۳ - حروف استفهام

اگر حروف استفهام يك هجائی باشند (مانند كه و چه و چون) دارای تکیه هستند و همیشه تکیه را محفوظ دارند.

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

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

۴ - مبهمات

در مبهمات همان حکم اسماء و صفات جاری است.

۵ - ضمائر

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

۶ - پیشاوندهای افعال

پیشاوندهائی که بر سر فعل درمی آیند همه دارای تکیه می باشند. اما اگر فعل مصدر مرخم باشد و از ترکیب آن با پیشاوند اسمی حاصل شود تابع قاعده اسماء خواهد بود و تکیه به هجای آخرین آن تعلق خواهد گرفت: دانشمند در گذشت. دانشمند

در کلمات ذیل که همه از حروف شمرده می شوند تکیه روی هجای اول قرار

دارد:

ولیکن - لیکن - ولی - بلکه - بلی - آری - اما - مگر - اگر - شاید - هر - کس ، هر چند ، باری ، همان . همین .

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

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

تأثیر تکیه در شعر فارسی

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

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

اگر به امثله عروضی یعنی مقیاسهائی که برای سنجیدن اوزان شعر وضع کرده‌اند مراجعه کنیم می‌بینیم که میزان هر مصراع به اجزائی تقسیم می‌شود و هر جزء عبارت است از چند هجا که با هم پیوندی دارند. مانند: مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن و غیره.

پیوندی که هجاهای هریک از این اجزاء را به هم متصل می‌کند تکیه‌ای است

که درمفاعیلن روی هجای سوم (عی) و درفاعلاتن نیز روی سومی (لا) و در مستفعلن روی هجای دومی (تف) قرار دارد. بنابراین در هر يك از میزانهای بحور هزج و رمل و رجز شانزده هجا هست که از آن جمله دوازده بلند و چهار کوتاه است بعلاوه هر يك از این موازین به چهار جزء چهارهجائی تقسیم می شود و هر جزء دارای يك تکیه است که در محل معین قرار می گیرد و وجه تشخیص هر جزء از جزء دیگر همین تکیه می باشد. مثال بحر هزج به طور نمونه این است:

— / — — | — / — — | — / — — | — / — —
ت تن تن تن | ت تن تن تن | ت تن تن تن | ت تن تن تن

و مثال رجز چنین است:

— / — — | — / — — | — / — — | — / — —
تن تن تن تن | تن تن تن تن | تن تن تن تن | تن تن تن تن

اما اشعار فارسی که بر این وزن سروده شده کاملاً با این میزان منطبق نمی شود، زیرا چنان که گفتیم، اکثر کلمات فارسی دو یا سه هجائی است و چون همه کلمات تقریباً دارای تکیه می باشند شماره تکیه هائی که در هر مصراع می افتد بیش از چهار است و این یکی از موارد عدم تطبیق عروض عرب با شعر فارسی است. اکثر اشعاری که در فارسی بر بحر رجز سالم سروده شده بجای چهار جزء به هشت جزء تقسیم می شود که هر جزء به ضرورت دارای تکیه ای است. اما در هر جزء وضع تکیه روی هجای معینی ضروری نیست. مثلاً مصراع اول قصیده معروف معزی چنین تقطیع می شود:

ای سا | ر بان | منز ل | مکن | جز در | د یا | ر (ی) یا | ر من
/ / / / / / / /
— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

چنان که مشاهده می شود شعر به هشت جزء تقسیم شده و هر جزء يك تکیه دارد اما درشش جزء (اولی و دومی و سومی و ششمی و هفتمی و هشتمی) تکیه روی هجای آخر جزء و در دو جزء (چهارمی و پنجمی) تکیه روی هجای اولی قرار دارد. اگر مصراعهای دیگر همین قصیده را نیز بیازمائیم می بینیم که تقریباً در همه

آنها هشت جزء هست و در همه اشعار هر جزء دارای تکیه‌ای است. اما محل تکیه‌ها در داخل اجزاء تغییر می‌پذیرد. اکنون اگر شعری در فارسی به همین وزن سروده شود که نظم هجاها از لحاظ کمیّت در آنها مراعات شده باشد اما نظم تکیه‌ها چنین نباشد ذهن شنونده فوراً به اختلافی در وزن متوجه می‌گردد. مثال این معنی را در دیوان ناصر خسرو می‌توان جست:

از مر | د | ما | ند | مل | ك | هر | گز | جز | پسر | یا | دخ | ترش
 / / / / / / / /
 — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

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

منکر | شدش | نادا | ن ولی | کن | نی | ست | دا | نا | من | مکرش
 / / / / / / / /
 — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

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

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

پایه

پایه عبارت است از مجموعه چند هجا که به وسیله يك تکیه یا يك ضرب قوی به هم متصل شوند ، و از تکرار يك پایه (یا تکرار چند پایه به تناوب) وزن حاصل می شود. به این طریق پایه کوچکترین واحد وزن بشمار می آید^۱. مثلاً در وزن ذیل:

ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن
— — | — — | — — | — — | — —

(که در عروض رجز مخبون نام دارد و بر مفاعیلن ۳ بار تقطیع می شود) پایه

ت تن = — — است که از تکرار آن این وزن حاصل می گردد . و در وزن ذیل :

ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن | ت تن
— — | — — | — — | — — | — — | — —

(که به اصطلاح عروض هزج مثنی سالم است و بر چهار مفاعیلن تقطیع می شود)

دو پایه وجود دارد : یکی ت تن = — — و دیگری تن تن = — — که به

تناوب دنبال یکدیگر می آید و وزن معروف به هزج را ایجاد می کند .

غرض از افاعیلی که در علم عروض وضع کرده اند نشان دادن همین پایه ها بوده است . اما در بخشهای گذشته گفتیم که افاعیل عروضی برای شعر فارسی نادرست است . زیرا اولاً وزن را به اجزاء متساوی و متشابه تقسیم نمی کند . ثانیاً ارتباط و پیوند هجاهای آنها به وسیله تکیه مراعات نشده است . ثالثاً فواصل افاعیل عروضی با فواصل کلمات اشعاری که در فارسی بر وزن آنها ساخته می شود به ندرت مطابقت می نماید . از این ها گذشته کثرت شمار افاعیل عروضی چنان کار را دشوار ساخته که نمی توان آنها را به خاطر سپرد و به سهولت اشعار را با آن موازین سنجید .

بنابراین باید اجزاء جدیدی برای اوزان شعر فارسی یافت که اولاً همه وزنهایی که در این زبان بکار می رود قابل تقسیم به آنها باشد . ثانیاً شماره و موضع

۱- پایه اصطلاح تازه ای است ، زیرا که اصطلاحات رکن و جزء و افاعیل هیچیک با تعریفی که منظور است مطابقت ندارد . این لفظ را در مقابل «رجل» که ترجمه اصطلاح عروض هندی است و ابوالریحان در التفهیم آورده است و همچنین در مقابل کلمات Foot انگلیسی و Pied فرانسوی قرار داده ایم .

تکیه‌هایی که در آنهاست با کلمات زبان فارسی که در شعر بکار می‌رود متناسب باشد. ثالثاً فواصل اجزاء عروضی با فواصل کلمات شعر بیشتر قابل انطباق باشد. رابعاً اوزان را به اجزاء مساوی و متشابه تقسیم نماید تا از روی آنها بتوان نظم و تناسب میان هجاهای کوتاه و بلندی را که در هر وزن وجود دارد دریافت.

چنانکه گفتیم اجزاء عروضی از يك هجائی تا پنج هجائی است و همین تنوع از جهت شماره هجاها موجب کثرت شماره اجزاء می‌باشد. اما از استقرائی که درباره شماره هجاهای کلمات فارسی بعمل آوردیم معلوم شد که اکثر کلمات زبان فارسی از سه هجائی تا يك هجائی است. بنابراین اگر پایه‌های وزن شعر را دو هجائی و سه هجائی کنیم اولاً فواصل کلمات بیشتر با فواصل وزن منطبق می‌شود و ثانیاً چون هر کلمه دارای يك تکیه است و در هر جزء یا پایه نیز يك تکیه قرار دارد شماره تکیه‌ها و موضع آنها در میزان و موزون با هم متناسب‌تر می‌گردد و ثالثاً شماره انواع پایه‌ها بالطبع کم می‌شود.

نگارنده پس از سنجش و آزمایش بسیار ده پایه یافته‌است که همه اوزان اشعار فارسی را به آنها تقسیم و تجزیه می‌توان کرد و همه شرایطی که باید میزان شعر داشته باشد در آنها وجود دارد. این پایه‌ها چنان که گفته شد یا دو هجائی و یا سه هجائی است و چون اجزاء مرکب کننده هر پایه دو نوع (هجای کوتاه و هجای بلند) بیشتر نیست پایه دو هجائی به قاعده ریاضی چهار صورت بیشتر پیدا نمی‌کند:

۱- ت تن —

۲- تن ت —

۳- ت ت —

۴- تن تن —

اما پایه‌های سه هجائی نیز به قاعده ریاضی از هشت نوع تجاوز نمی‌کند و از این انواع هشتگانه يك نوع که از سه هجای کوتاه تشکیل می‌شود (ت ت ت = — — —) در اوزان فارسی محال است و يك نوع دیگر که از دو هجای بلند و يك کوتاه در پی آنها (تن تن ت = — — —) فراهم می‌آید، در تقطیع اوزان مورد احتیاج

نیست . بنابراین شش پایه سه هجائی دیگر باقی می ماند که اینهاست :

۱- ت تن تن — —

۲- ت ت تن — —

۳- تن تن تن — — —

۴- ت تن ت — —

۵- تن ت تن — —

۶- تن ت ت — —

به این طریق مجموع پایه هائی که در اوزان شعر فارسی مورد استعمال دارد و از تکرار متوالی یکی یا تکرار متناوب چند تای آنها اوزان مختلف حاصل می شود از ده پایه تجاوز نمی کند. چهار پایه دو هجائی و شش پایه سه هجائی . بر این ترتیب :

۱- ت تن — —

۲- تن ت — —

۳- ت ت — —

۴- تن تن — —

۵- ت تن تن — — —

۶- ت ت تن — —

۷- تن تن تن — — —

۸- ت تن ت — —

۹- تن ت تن — —

۱۰- تن ت ت — —

نام پایه ها

اگر در میز انهای هر يك از اوزان به خواندن هجاهای آنها اکتفا کنیم چون هجاهای هر پایه با هم مشابه هستند فواصل پایه ها درست معلوم نمی شود ؛ برای آن که در میزان هر وزن مجموعه های چند هجائی را که به وسیله تکیه به هم مربوط شده اند بتوان تشخیص داد و فواصل آنها را از یکدیگر باز شناخت لازم است به هر

يك از پایه‌ها نامی بدهیم. چون اکثر این پایه‌ها جزء افعال عروضی هستند آنها را به همان نام که در عروض دارند می‌توان خواند. اما اکنون که از چنگ آن همه دشواریهای عروض خلاص یافته‌ایم نگارنده دیگر لازم نمی‌داند که به ضرورت امثله پایه‌ها از همان ماده فا و عین و لام اختیار شود و ترجیح می‌دهد که کلمات فارسی به جای آنها بگذارد. اینک نامهایی را که اختیار کرده است می‌نویسد و مثال آنها را از افعال عروضی نیز در مقابل آن قرار می‌دهد و انتخاب یکی از آنها را به ذوق خوانندگان وا می‌گذارد:

$$(۱) \quad \text{نوا} = \text{—} = \text{—} = \text{فَعْل}$$

$$(۲) \quad \text{—} = \text{—} = \text{چامه} = (\text{از ارکان است و وتد مفروق خوانده می‌شود})$$

$$(۳) \quad \text{—} = \text{—} = \text{آوا} = \text{فَعْلِن}$$

$$(۴) \quad \text{—} = \text{—} = \text{همه} = (\text{از ارکان است و سبب ثقیل خوانده می‌شود})$$

$$(۵) \quad \text{—} = \text{—} = \text{خشاوا (خوش آوا)} = \text{فَعُولِن}$$

$$(۶) \quad \text{—} = \text{—} = \text{بنوا} = \text{فَعْلُنْ}$$

$$(۷) \quad \text{—} = \text{—} = \text{نیکاوا (نیک آوا)} = \text{مفعولِن}$$

$$(۸) \quad \text{—} = \text{—} = \text{خشنوا (خوش نوا)} = \text{فاعلِن}$$

$$(۹) \quad \text{—} = \text{—} = \text{لرانه} = \text{فَعُولْ}$$

$$(۱۰) \quad \text{—} = \text{—} = \text{زمزمه} = \text{فَاعْلْ}$$

همه اوزان فارسی نتیجه تکرار يك یا چند تا از این پایه‌هاست. افعال عروضی که دارای چهار یا پنج هجا هستند همه، یا به دو پایه دو هجائی و یا به يك دو هجائی و يك سه هجائی تقسیم می‌شوند^۱.

فصل چہارم

اوزان اصلی یا بحور

در علم عروض اجناس وزن را بحر می نامند و هر بحر را به نامی می خوانند و همه متفرعات آن را به اصل باز می گردانند . نگارنده نیز به پیروی از پیشینیان این اصطلاح را که معنی آن معروف همه اهل فن می باشد بر اصطلاح تازه ترجیح می دهد . اما باید دانست که شماره بحور نزد قدما بسیار محدود است و روی هم رفته اوزانی را که در عربی و فارسی به کار رفته ۱۹ جنس شمرده به هر يك نامی داده اند و اوزان دیگر را از متفرعات آن بحور نوزده گانه دانسته اند . اما در روشی که بنده پیش گرفته است شماره بحور چند برابر این مقدار است . البته نباید چنین گمان ببرند که این جا اوزان تازه اختراع شده است . هر چند چون بنا را بر این روش جدید که دارای اساس علمی و منطقی است بگذاریم همه اوزانی که ممکن است در نظم فارسی ایجاد شود یکباره خود به خود آشکار می شود و بنده در ضمن کار خود از این اوزان نو فراوان یافته است اما نباید فراموش شود که غرض از تحقیق در علم عروض یافتن آسانترین و درست ترین روشهاست برای تشخیص اوزانی که تا کنون در شعر فارسی به کار رفته نه اختراع اوزان جدید . بنابراین اگر گاهی برای آشکار ساختن شیوه اشتقاق اوزان از یکدیگر ، ناچار وزن تازه ای در این مجموعه آمده خود به تازه بودن آن اعتراف کرده ام تا با اوزان متداول و معمول اشتباه نشود .

اما سبب آن که شماره بحور در این جا بیشتر است این است که در عروض عربی همه اوزان مختلفی را که شاعر می توانسته است در ابیات و مصراعهای يك قطعه شعر به کار ببرد در ذیل عنوان يك بحر آورده اند و این اوزان هر يك صورتی

از وزن اصلی شمرده می‌شوند که آمیختن آنها با هم در يك قصیده عربی مجاز است .

پس شمارهٔ بحور در عربی شانزده است و هر بحر چند صورت مختلف دارد. از این صورتهای گوناگون یکی را اصلی شمرده و در دایره قرار داده‌اند و آن را به اجزائی تقسیم کرده‌اند که آنها نیز اجزاء اصلی یا سالم به شمار می‌آیند . آنگاه هر تغییری که در این صورت اصلی یا سالم بحر ممکن است حاصل شود بی آن که وزن تغییر کلی پذیرد ، صورت فرعی یا مزاحف یا معلول آن محسوب شده و اجزائی را که این تغییر در آنها رخ داده اجزاء مزاحف دانسته به وسیلهٔ قواعد ازاحیف و علل کیفیت اشتقاق آنها را از اجزاء اصلی بیان کرده‌اند .

عروض‌دانان ایرانی که قواعد عروض را عیناً از عربی گرفته‌اند ، در این شیوه نیز به ایشان اقتفا کرده و متوجه نشده‌اند که چون اکثر صورتهای فرعی را در شعر فارسی با صورت اصلی یا سالم بحر و سایر صورتهای فرعی یا مزاحف نمی‌توان آمیخت و اغلب هر يك از آنها وزنی جداگانه به شمار می‌آید پیروی از قواعد عروض عرب در زبان فارسی بکلی نادرست است .

در این کتاب ما هروزی را که مستقل باشد یعنی نتوان آن را در شعر فارسی با اوزان دیگر آمیخت وزنی جداگانه شمرده‌ایم و علت فزونی شمارهٔ بحور در این روش نسبت به کتب قدیم عروض فارسی جز این نیست .

پس اصطلاح بحر در این کتاب به صورتی خاص از ترکیب هجاها اطلاق می‌شود که در آن تناسب معینی میان هجاهای کوتاه و بلند وجود داشته باشد و آن را با صورتی دیگر که حاصل تناسب دیگری باشد نتوان در يك قطعه آمیخت. اما میان بعضی از بحور مستقل رابطه‌ای وجود دارد که به حسب آن می‌توان آنها را طبقه بندی کرد و هر دسته را در ذیل طبقهٔ خاصی در آورد و این رابطه با قاعده‌ای که برای طبقه بندی بحرهای فارسی باید به کاربرد در ذیل بیان خواهد شد:

دوایر خلیل

خلیل بن احمد اوزان اصلی را در پنج دایره قرار داده بود . به این طریق :

دایره اول مختلفه خوانده می شود و سه بحر ذیل را دربر دارد :

طویل = فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن .

مدید = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن .

بسیط = مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن .

دایره دوم که مؤتلفه نامیده شده شامل دو بحر ذیل است :

وافر = مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

کامل = متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

دایره سوم مشتمل بر سه بحر است و دایره مجتلبه^۱ خوانده می شود :

هزج = مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن .

رمل = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

رجز = مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن .

دایره چهارم که آن را مشبّه نام نهاده اند مشتمل بر بحور ذیل :

منسرح = مستفعّلن مفعولات مستفعّلن .

خفیف = فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن .

مضارع = مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن .

مقتضب = مفعولات مستفعّلن مستفعّلن .

سریع = مستفعّلن مستفعّلن مفعولات .

مجتث = مستفعّلن فاعلاتن فاعلاتن .

دایره پنجم دایره متفقه است که خلیل یک بحر در آن جا داده :

متقارب = فعولن فعولن فعولن فعولن .

و اخفش نحوی بحر متدارك را نیز از همین دایره استخراج کرده است که

از چهار بار فاعلن تشکیل می شود .

۱ - نامه‌ای دوائر ظاهر از خلیل بن احمد نیست و بعدها دیگران وضع کرده اند، گذشته از این در همه کتب عروض نام دوایر یکسان نیست . خواجه نصیر می گوید : « بعضی القاب دایره ها بر شکل دیگر کنند » در عروض وحید تبریزی و در نسخه ای از قصیده مصنوع اهلی شیرازی که اشکال دوایر در آن ثبت است دایره اول مجتلبه و دوم متفقه و پنجم مشبّه خوانده شده است .

دوایر عروض پارسیان

عروضیان ایرانی از همان آغاز رواج این فن در فارسی به این نکته برخورد کرده اند که در تنظیم و ترسیم دوایر بحور فارسی پیروی تام از عروض عرب نمی توان کرد و به این سبب بحرهای خاص فارسی را در دوایر جدیدی قرار داده و بعضی از دوایر عربی را که بحور آنها در فارسی مورد استعمال نداشته ترك کرده اند.

صاحب قابوس نامه به پسر خود سفارش می کند که:

« این هفده بحر که از دایره هاء عروض پارسیان برخیزد نام دایرها و نام این هفده بحر چون هزج، و رجز، و رمل، و هزج مکفوف، و هزج اُخرب، و رجز مطوی، و رمل مخبون، و منسرح، و خفیف، و مضارع، و مضارع اُخرب، و مقتضب، و مجتث، و متقارب، و سریع، و قریب، و قریب اُخرب، و آن پنجاه و سه عروض و هشتاد و دو ضرب که در این هفده بحر بیاید جمله معلوم خویش کن^۱. » و از این جا پیداست که در قرن پنجم دوایر عروض فارسی مشخص بوده و هر يك نام معینی داشته است.

در متن قابوس نامه های چاپی عبارات این قسمت محذوف و مخدوش است. در چاپ لیوی نام شائزده بحر ذکر شده که یکی از آنها « طویل » از بحور خاص عربی و مربوط به سطور بعد می باشد که به اشتباه جزء نام های بحور فارسی آمده است. در چاپ نفیسی^۲ نیز از اصل نسخه او نام شش بحر افتاده بوده که مصحح از روی مآخذ دیگر به متن افزوده است.

اما از متنی که در بالا آوردیم و صورت صحیح عبارت کتاب است می توان دریافت که یکی از دوایر خاص فارسی دایره ای بوده است که در آن بحر های « هزج مکفوف » و « هزج اُخرب » و « رجز مطوی » و « رمل مخبون » قرار داشته و دایره دیگر شاید شامل مزاحفات بحور منسرح و خفیف و مضارع و مقتضب و مجتث و سریع بوده است.

خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار بعضی از این دوایر بحور فارسی را به

۱ - قابوسنامه - نسخه مورخ به سال ۶۲۴ عکسی دانشگاه تهران.

۲ - منتخب قابوسنامه، چاپ وزارت فرهنگ، ۱۳۲۰، ص ۲۱۲.

تفصیل ذکر کرده است. از آن جمله در دایره سوم، پس از ذکر آن که بحور رمل و هزج و رجز در عربی مسدس است و در فارسی مثنی، می گوید «این دایره را دایره مجتلبه خوانند و مثنی را مجتلبه زائده... و باشد که همین بحر ها به حذف ساکن سبب دوم بکاردارند تا هزج بر این گونه شود «مفاعیلُ ۴ بار» و رجز بر این گونه «مفتعلن ۴ بار» و رمل بر این گونه «فعلاتن ۴ بار» و بیت دائرة هزج بر این منوال بود:

مرا کس ندهد داد مرا کس نکند شاد

و پروزن رجز:

کس ندهد داد مرا کس نکند شاد مرا

و پروزن رمل:

ندهد داد مرا کس نکند شاد مرا کس

و این بحر ها را هزج مکفوف و رجز مطوی و رمل مخبون خوانند، و دایره ای بر قیاس گذشته بنهند و آن را دایره «مجتلبه زائده مزاحفه» خوانند و بعضی به لغتی دیگر بخوانند^۱.

پس در ذکر بحور دایره چهارم (مشتبه) می نویسد: «به زبان پارسی هم این بحر ها سالم بکار ندارند، یعنی ارکان همچنین به سلامت. ولیکن به حذف ساکن سبب دوم از همه ارکان بکاردارند و دایره ای را که برین وضع نهند^۲ «مشتبه مزاحفه» خوانند و سریع و منسرح و مقتضب را به مطوی مقید کنند و قریب و مضارع را به مکفوف و خفیف و مجتث را به مخبون^۳».

آنگاه می گوید: «و نیز پارسیان بعضی از این بحر ها مثنی بکار دارند و يك مصراع از رکنی مجموعی و رکنی مفروقی باشد دوبار؛ و بحر های ممکن با شش آمد. و سه بحر اول که رکن مکرر در اوایل مصرعها افتد. و آن سریع است و مهمل اول و قریب. بیفتد و شش بماند بر این گونه: وزن منسرح «مفتعلن

۱ - معیار الاشعار. ص ۳۵ - ۳۶

۲ - ایضاً. ص ۳۹

فاعلات ۲ بار « وزن خفیف » فعلاتن مفاعلن ۲ بار « وزن مضارع » مفاعیل فاعلات ۲ بار « وزن مقتضب » فاعلات مفتعلن ۲ بار « وزن مجتث » مفاعلن فعلاتن ۲ بار « وزن مهمل » فاعلات مفاعیل ۲ بار . و از این شش سه مستعمل باشد و آن منسرح و مضارع و مجتث است، و خفیف مثنی بسیار نیامده است و مقتضب در پارسی نیامده است، و این دایره را مشتبه زائده خوانند و بعضی القاب دایره ها بر شکل دیگر کنند^۱.

سپس می نویسد : « باشد که بعضی دائره بنهند جهت بحر ها که مسدس و مزاحف آمده بود ، مانند سریع و قریب و خفیف و بحر مقتضب هم در آن دایره آورند و بدل دایره مشتبه این دو دایره آورند » (در نسخه چاپی دو دایره سفید مانده است^۲)

بنا بر آنچه گذشت ، خواجه نصیر در معیار الاشعار سه دایره خاص اوزان فارسی آورده است که در عروض عرب وجود ندارد و آن سه عبارتند از :

اول - دایره مجتلبه زائده مزاحفه که شامل اوزان ذیل است :

۱- هزج مکفوف (مفاعیل چهار بار)

۲- رجز مطوی (مفتعلن چهار بار)

۳- رمل مخبون (فعلاتن چهار بار)

دوم - دایره مشتبه مزاحفه شامل اوزان ذیل :

۱- سریع مطوی (مفتعلن مفتعلن فاعلات)

۲- منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات مفتعلن)

۳- مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن مفتعلن)

۴- قریب مکفوف (مفاعیل مفاعیل فاعلات)

۵- مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات مفاعیل)

۶- خفیف مخبون (فعلاتن مفاعلن فعلاتن)

۱- معیار الاشعار . ص ۴۱

۲- ایضاً . ص ۴۱

۷ - مجتث مخبون (مفاعِلن فعلاَتِن)

سوم - دایرهٔ مشتبّه زائده که وزنهای مثنی ذیل را شامل است :

۱ - منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات ۲ بار)

۲ - مضارع مکفوف (مفاعیل فاعلات ۲ بار)

۳ - مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن ۲ بار)

۴ - مجتث مخبون (مفاعِلن فعلاَتِن ۲ بار)

۵ - وزن مهمل (فاعلات مفاعیل^{*} ۲ بار)

شمس قیس می گوید : « مدعیان علم عروض . . . هزج را سه بحر نهاده اند :

بحر سالم و بحر مکفوف و بحر اُخرب . و رجز را دو بحر نهاده اند: بحر سالم و بحر مطوی . و رمل را دو بحر کرده اند: سالم و مخبون . و سوالم هر سه بحر را در دایره ای نهاده اند و نام آن «دایرهٔ مؤتلفه» کرده و مزاحفات آن را در دایرهٔ دیگر نهاده و نام آن دایرهٔ مجتلبه کرده ، و الحق این استادی سخت جاهلانه است . . . دیگر آن که چون از بحور دایرهٔ مشتبّه در اشعار عجم بعضی مثنی الاجزاء می آید و بعضی مسدس الاجزاء، و ازین جهت آن را دو دایره لازم بود ایشان درین نیز مبالغی خبط کرده اند . اول آن که منسرح را دو بحر نهاده اند ، مثنی آن را منسرح کبیر خوانده اند و مسدس آن را منسرح صغیر . و خفیف را دو بحر نهاده اند مثنی آن را خفیف صغیر خوانده اند و مسدس را خفیف کبیر برعکس تسمیت منسرح^۱ .

بنابر این شمس قیس دایره ای را که عروضیان ایرانی وضع کرده بودند و خواجه نصیر آن را مجتلبه زائدهٔ مزاحفه خوانده است رد کرده اما دو دایرهٔ دیگر را می پذیرد و می گوید :

« جملهٔ بحور اشعار عجم را در چهار دایره نهیم و هزج و رجز و رمل در يك دایره و جملگی مفترعات و منشعبات هریك به اصول آن ملحق گردانیم ، و چون به علت بی انتظامی ارکان بحور دایرهٔ مشتبّه چنان که پیش از این تقریر رفته است در هیچ يك از آن بحور بر اجزاء سالمه شعری مستعذب نیست از هریك وزنی خوش

که اوزان دیگر بحور بی اختلال ارکان از آن مفكوك شود اصل دایره سازیم و منسرح مطوی و مضارع مكفوف و مقتضب مطوی و مجثث مخبون را به سبب تئمین اجزاء در دایره ای نهیم و مسدسات و مزاحفات هر يك به اصول آن ملحق داریم و سریع مطوی و غریب مخبون و قریب مكفوف و خفیف مخبون و مشاكل مكفوف را به علت تسدیس اجزاء در دایره دیگر آریم.

پس دو دایره مورد قبول شمس قیس ازین قراراست :

دایره مختلفه شامل چهار وزن :

- ۱ - منسرح مطوی - مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات .
- ۲ - مضارع مكفوف - مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات .
- ۳ - مقتضب مطوی - فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن .
- ۴ - مجثث مخبون - مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن .

این دایره چنان که ملاحظه می شود علاوه بر زحافاتى که به اجزاء آن راه یافته با اصل دایره مشتبّه ازلحاظ تعداد اجزاء نیز متفاوت است؛ یعنی بحور دایره مشتبّه دارای سه جزء و بحور دایره مختلفه دارای چهار جزء می باشد و این همان دایره مشتبّه زائده است که در معیار الاشعار آمده است .

آنگاه شمس قیس از همین اجزای مزاحف دایره دیگری انتزاع کرده که سه جزء دارد و آن همان سه جزء آخر مجثث مخبون است (یعنی فعلاتن مفاعلن فعلاتن) . این دایره را منتزعه نام نهاده و از آن پنج وزن ذیل را استخراج کرده است :

دایره منتزعه :

- ۱ - خفیف مخبون - فعلاتن مفاعلن فعلاتن .
- ۲ - سریع مطوی - مفتعلن مفتعلن فاعلات .
- ۳ - غریب مخبون - فعلاتن فعلاتن مفاعلن .
- ۴ - قریب مكفوف - مفاعیل مفاعیل فاعلات .
- ۵ - مشاكل مكفوف - فاعلات مفاعیل مفاعیل .

این دایره نیز همان است که در معیار الاشعار به نام *مشتبهه مزاحفه* آمده است .
 به این طریق دو دایره و سه بحر (غریب و قریب و مشاکل) به موضوعات
 خلیل و اخفش افزوده شده است و در عروض فارسی هفت دایره و نوزده بحریا وزن
 اصلی که از آن دوایر استخراج می شود ذکر و همه اوزان دیگر از متفرعات آنها
 شمرده شده است . اما شماره بحر و دوایری که عروضیان ایرانی یافته بودند بسیار
 بیش از این ها است . از آن جمله شمس قیس نام سه دایره و بیست و یک بحر مستحدث
 را که می گوید عروضیان عجم چون بهرامی سرخسی و بزرجمهر قسیمی و امثال
 ایشان احداث کرده اند ذکر و رد کرده است .^۱

روش نو

نژوم مراعات دواير

اکنون باید دید اصل ترسیم دواير، و استخراج بحور از آنها، تا چه اندازه درست است. مستشرق محترم ویل (Weil) در مقاله‌ای که راجع به عروض در دائرةالمعارف اسلامی نوشته پس از انتقاد اصول عروض عرب می‌گوید:

«نظریه ترسیم دواير نخستین عیب اساسی عروضی است که عربها ابداع و تدوین کرده‌اند و قواعد معضل زحافات و علل از این جا ناشی شده‌است. نخستین نتیجه‌ای که از طرح ادوار حاصل شد این بود که بحوری را که در آن دواير می‌گنجید یا از آن منشعب می‌شد اصل قرار دادند و اوزان دیگر را با عروض و ضربهای غیر مجانس و نامنظم از فروع آنها یا از مستثنیات و خلاف قاعده‌ها شمردند و حال آن که در حقیقت چنین نیست. یعنی از ۱۶ بحر اصلی ۱۱ بحر هرگز به صورت تام و کامل خود به کار نمی‌رود^۱ و پنج بحر دیگر (کامل - رجز - خفیف - متقارب - متدارك) در حالت سلامت استعمال می‌شود. . . اگر ادوار وجود نداشت بحور اصلی وده جزء اصلی همه از میان می‌رفت و اعراب می‌توانستند ۶۷ نوع وزن و ۸۵ جزء یا تفعلیل عروضی را که در آنها می‌توان یافت جدا جدا محسوب دارند.»

آنچه این محقق نوشته‌است درباره عروض عرب درست نیست؛ زیرا که در شعر عربی اکثر بحور فرعی هر يك وجه استعمال دیگری از يك وزن اصلی است و علت آن که به اجزاء اصلی و فرعی قائل شده‌اند این بوده که به این وسیله خواسته‌اند

۱ - این نکته مربوط به عروض عرب است و در فارسی صادق نیست.

وجوه مختلف استعمال يك وزن را كه آميختن آن‌ها با هم در يك قطعه شعر مجاز بوده است نشان بدهند و اگر هر يك از وجوه را جداگانه به شمار می‌آوردند شاید رابطه بعضی با بعضی دیگر به‌خوبی آشکار نمی‌شد اما در شعر فارسی كه اوزان فرعی مستقل هستند و نمی‌توان آن‌ها را با يكديگر درآميخت اين ايراد وارد است .

با اين حال در فارسی نیز نمی‌توان گفت كه تشخيص اصل و فرع مطلقاً لازم نيست زیرا بسياری از اوزان با يكديگر رابطه نزديکی دارند يعنی در بسياری از اوزان نظم هجاهاى کوتاه و بلند يكسان است ، با اين تفاوت كه در يکی از اوزان شماره هجاها بيش از وزنهای ديگراست و همه اوزان ديگری كه از آن دسته است با حذف يك يا چند هجا از آخر آن وزن كه بلندتر است به دست می‌آيد. اينك مثال :

وزنی را كه عروضيان رمل خوانده‌اند نمونه قرار می‌دهيم. اين وزن به حسب روش ايشان دارای چهار جزء مشابه است كه فاعلاتن باشد . پس اصل آن دارای شانزده هجاست : چهار کوتاه و دوازده بلند . ما آن را به هشت جزء دو هجائی تقسيم کرده‌ايم و در هر حال نتيجه يکی است و براین وجه نوشته می‌شود :

— — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

اگر از آخر اين وزن به ترتيب از يك تا هفت هجا كم كنيم هفت وزن فرعی به دست می‌آيد كه در شعر فارسی يا در كتب عروض به كار رفته است . به اين طريق :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۳: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۴: — — | — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۵: — — | — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۶: — — | — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۷: — — | — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

۸: — — | — — | — — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بدیهی است که هفت وزن اخیر این جدول را باید متفرع از وزن اولی دانست و سزاوار نیست که این اوزان را هشت نوع مختلف بشماریم و به هر يك جدا گانه نامی بدهیم .

اما قاعدهٔ دوایر را نیز نمی توان از بن رد کرد زیرا در حقیقت دوایر وجود دارند و اینك توجیه و بیان آن :

هر وزنی عبارت است از يك سلسلهٔ نامتناهی از ضربهای کوتاه و بلند یا قوی و ضعیف که بر حسب نظمی معین در پی یکدیگر قرار گرفته . اما ذهن انسان امور نامحدود را نمی تواند ادراك کند و برای ادراك هر امری باید آن را به حدودی محدود سازد یعنی ابتدا و انتهای برای آن قائل شود و طول قطعه ای که از سلسلهٔ لایتنهای امری مجزا شده است باید به حدی باشد که ذهن بتواند آن را يك جا ادراك کند و رابطه ای را که میان اجزاء آن هست در یابد . در عرف شعر فارسی بلندترین قطعهٔ سلسلهٔ اوزان که قابل ادراك ذهن است بیست ضرب یا بیست هجا می باشد . اما ادراك قطعهٔ بیست هجائی نیز مستلزم کوشش ذهن است و به این سبب بحر کامل مثنوی در فارسی رواجی نیافته است .

بنابراین بلندترین قطعه ای که در شعر فارسی به سهولت قابل ادراك ذهن است قطعهٔ ۱۶ ضربی یا ۱۶ هجائی اوزان می باشد . اکنون سلسله ای از هجاهای کوتاه و بلند را که به نظم معینی در پی یکدیگر قرار گرفته باشند در نظر می گیریم .

مثلا سلسلهٔ ذیل :

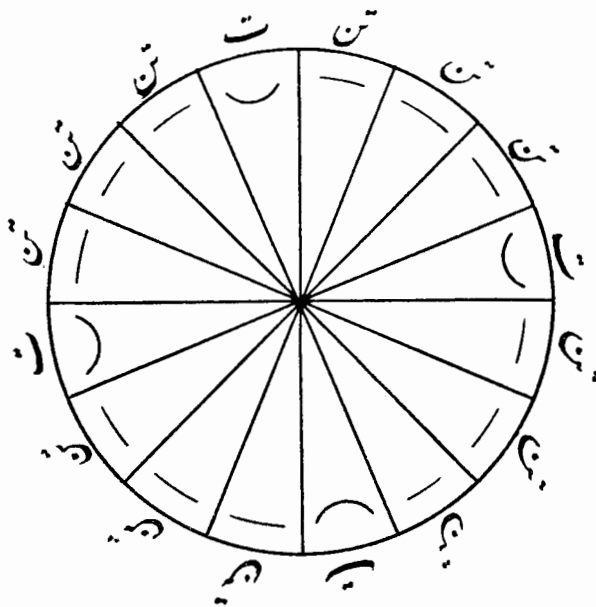


در این سلسله که آن را نامتناهی فرض می کنیم چنان که مشاهده می شود نظمی هست یعنی يك هجای کوتاه در میان قرار گرفته و در هر يك از اطراف آن سه هجای بلند وجود دارد . اگر بخواهیم از این سلسلهٔ نامحدود قطعات ۱۶ هجائی جدا کنیم از حیث نظمی که میان هجاهای کوتاه و بلند واقع می شود چهار نوع به دست خواهد آمد و نوع پنجم آن محال است .

آن چهار نوع از قرار ذیل می باشد:

$$\begin{aligned} \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup &= ۱ \\ \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup &= ۲ \\ \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup &= ۳ \\ \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup \text{---} \text{---} \text{---} \cup &= ۴ \end{aligned}$$

اکنون اگر یکی از این قطعات ۱۶ هجائی را در دایره ای بنویسیم از هر هجا که شروع کنیم و محیط دایره را بپیمائیم تا باز به همان هجا برسیم یکی از این اوزان چهار گانه حاصل می شود و چون به هجای پنجمی برسیم و همین روش را اجرا کنیم وزن حاصل همان وزنی خواهد بود که با شروع از هجای اولی به دست آمد و به این قرار وزن حاصل از هجای ششمی درست مانند دومی و هفتمی بعینه مثل سومی و هشتمی مانند چهارمی خواهد بود و همین وضع تا هجای شانزدهمی تکرار می شود. (شکل ۱)



شکل (۱)

نکته‌ای که از این عمل استنباط می‌شود این است که میان این چهار وزن رابطه‌ای هست و همه از سلسله واحدی جدا شده‌اند. بنابراین همه اوزان به‌دسته‌هایی منقسم می‌شوند که هر دسته شامل قطعات متساوی مجزا از سلسله واحد می‌باشد. عروض دانان ایرانی برای طبقه‌بندی بحور متعدد فرعی که هر يك در شعر فارسی وزن مستقلی شمرده می‌شود به وضع و طرح دوایر جدید پرداخته‌اند. اما این کار را به پایان نرسانیده و نتوانسته‌اند دستگاہ اوزان شعر فارسی را برحسب مقتضیات خاص آن منظم کنند. بعضی از ابتکارات ایشان نیز با مخالفت و تعصب کسانی مانند شمس‌قیس رازی مواجه شده است. شمس‌قیس با دلایلی که اغلب بر مقدمات لفظی مبتنی است این شیوه را رد کرده، اما خود او در بعضی موارد ناگزیر از پیروی آن شده است.^۱

در هر حال شیوه‌ای که عروض دانان ایرانی پیش گرفته بودند نادرست نبوده است و نادرست استدلال شمس‌قیس است و توضیح این معنی آن که: بحر را اسم جنسی از کلام منظوم شمرده‌اند. پس باید همه اوزانی که در تحت يك بحر قرار می‌گیرند از يك جنس باشند. برای تحقیق در این که آیا در عروض چنین هست یا نیست نخست باید به تعریف جنس وزن پرداخت. عروض دانان قدیم در این باب چیزی نگفته‌اند و این جا نخستین بار باید در این بحث وارد شد. نگارنده گمان می‌کند چند وزن را در صورتی همجنس می‌توان خواند که دارای دو شرط ذیل باشند:

۱- نسبت میان هجاهای کوتاه و هجاهای بلند آن‌ها در قطعات متساوی یکی باشد.

۱- دلیلی که شمس‌قیس برای رد این طریقه می‌آورد این است: بحر اسم جنسی است از کلام منظوم که تحت آن انواع اوزان است و هر نوع را به‌صفتی معرف گردانیده‌اند چون هزج مکفوف و هزج اخرب و مانند آن. پس هر نوع را که از جنس منبعث و بر آن متفرع باشد اسم جنس نهادن و در دایره علیحده آوردن وجهی ندارد. و آن جماعت چون دیده‌اند که مزاحفات بحور از سوالم مفكوك نمی‌شود پنداشته‌اند که همچنانك سوالم بحور را دوایر لازم است مزاحفات را نیز دوایر باید و در این هم غلط کرده‌اند... (المعجم، چاپ دانشگاه، ص ۸۳)

فصل پنجم

اجناس و انواع وزن

درمبحث گذشته ملاك تشخیص جنس در اوزان شعر فارسی بیان شد . چون بنا را بر این قاعده بگذاریم و همه اوزانی را که در شعر فارسی به کار رفته است بر حسب این قاعده مورد آزمایش قرار دهیم اجناس معینی میان آن ها خواهیم یافت . از قبیل جنسی که در آن دو هجای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر قرار گرفته اند و جنس دیگری که در آن يك هجای کوتاه و دو هجای بلند دنبال یکدیگر می آیند و از این قبیل . اکنون بلندترین قطعه ای را که در هريك از این اجناس مورد استعمال دارد اختیار می کنیم و آن را در دایره ای می نویسیم . در دایره ای که به این طریق به دست آمده است به حسب آن که از کدام هجا شروع کنیم باز اوزان مختلفی به دست می آید . این اوزان مختلف را که از يك دایره به دست آمده است انواع يك جنس می شماریم . مثلاً از همان دایره شکل (۱) چنان که گفتیم چهار وزن حاصل می گردد . و از این چهار ، سه وزن معمول است و چهارمی که صورت ذیل باشد :

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

مورد استفاده قرار نگرفته و دلیل عدم استعمال آن در صفحات بعد بیان خواهد شد بنا بر این هريك از آن سه نوع وزن را بحری جدا گانه می شماریم و همه آن ها را که از يك دایره منشعب شده اند در تحت يك جنس قرار می دهیم . اما هريك از این انواع فروغ و منشعباتی نیز دارد . به این معنی که مثلاً از هر وزن اصلی این جنس که دارای ۱۶ هجا می باشد به حسب آن که يك یا چند هجا از اول یا آخر آن حذف کنیم قطعات کوتاهتری به دست می آید که نظم هجاها در

آن هیچ گونه تغییری نکرده است. و حال آن که اگر از میان آن اوزان، هجائی کم یا افزون می کردیم نظم هجاها مختل می شد یا نظم دیگری به وجود می آمد. این قطعات کوتاهتر را که از وزن اصلی فوق استخراج کردیم فروع و منشعبات آن وزن می خوانیم و بعد در باره چگونگی تفرع و انشعاب آنها سخن خواهیم گفت.

اکنون باید دید که چند جنس وزن یعنی چند قسم دایره در اوزان شعر فارسی وجود دارد.

نگارنده با تفحصات دقیق ممتد و دشوار پانزده جنس وزن یعنی پانزده سلسله در اوزان شعر فارسی یافته است و هیچ يك از اوزانی که در شعر فارسی به کار رفته حتی اوزان نامطبوع و نامنظمی که در کتب عروض هست و هرگز شاعر خوش طبع معروفی به آن اوزان شعر نساخته از این پانزده سلسله بیرون نیست. پیش از بیان اجناس پانزده گانه تذکار چند نکته ضروری است:

۱- میان پانزده سلسله اوزان که شرح خواهیم داد چهار دایره از موضوعات خلیل بن احمد است و سه دایره از عروض دانان ایرانی می باشد. یکی ازدوایر خلیل را که بحور بسیط و مدید و طویل از آن استخراج می شود بنده رد کرده است. زیرا این دایره چنان که دیده خواهد شد فرع دایره دیگری است که او و عروض دانان ایرانی بدان پی نبرده اند. نه سلسله دیگر را بنده خود یافته است و در ضمن شرح دوایر و بحور مستخرج از آنها به واضع هر يك نیز اشاره خواهد کرد.

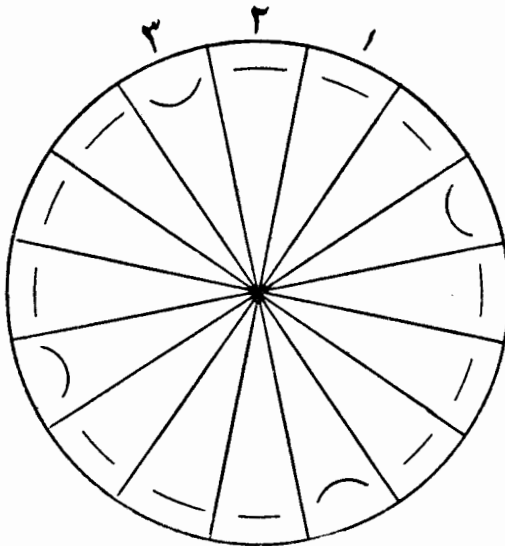
۲- شماره سلسله های اوزان به این قدر که بنده یافته است و در این جا بیان می کند محدود نیست بلکه با ترکیب پایه های مختلف و قرار دادن آنها در پی یکدیگر و اختیار قطعاتی از آنها که از حیث شماره هجاها مختلف باشند می توان دوایر بیشتری یافت. اما چنان که پیش از این گفته شد منظور بنده اختراع اوزان جدید نبوده است تا در پی این کار برود و از این گذشته اوزانی که به طریق فوق به دست خواهد آمد همه مطبوع و درخور استعمال نخواهد بود و تشخیص اوزان مطبوع و قابل استعمال منوط به اطلاع از نکات و دقایقی است که بعضی از آنها

در صفحات دیگر همین کتاب بیان خواهد شد .

۳ - اختیارات شاعری یعنی تغییراتی که شاعر می تواند در وزنی به کار برد بی آن که وزن از قاعده خارج شود در میان اجناس و انواع اوزان نیامده زیرا این گونه تغییرات وزن خاصی نیست و در مبحث جدا گانه از آن ها گفتگو خواهد شد .

۴ - در انواع وزن یعنی بحوری که از هر دایره به دست می آید بعضی اوزان به طور تام و بعضی به طور ناقص به کار می رود . اوزان تام آن هاست که شماره هجاهای آن ها درست به اندازه شماره هجاهای دایره است و اوزان ناقص اوزانی است که يك يا چند هجا کمتر از دایره دارد . نگارنده فقط اوزان تام را نوع مستقل شمرده و اوزان ناقص را از متفرعات اوزان دیگر قرار داده است این ترتیب کاملاً قراردادی است یعنی می توان از آن چشم پوشید و همه اوزان مستخرج از يك دایره را انواع مستقل فرض کرد . اما در این جا دو اشکال رخ می دهد : یکی آن که در این حال شماره انواع وزن یعنی بحور اصلی بسیار می شود و اصل طبقه بندی که موجب سهولت فهم است از میان می رود . دیگر آن که با اتخاذ این روش از رابطه ای که میان بعضی از انواع اوزان هست و ضمن بحث از سلسله های اوزان و دوایر درباره آن گفتگو شد باید به عمد چشم بپوشیم .

سلسلة اول



این دایره مشتمل بر شانزده هجاست : ۱۲ بلند و ۴ کوتاه ؛ و بحوری که از آن حاصل می شود سه است :

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

در عروض این بحر را رجز خوانده و آن را بر چهار مستفعِلن تقطیع کرده اند.

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

این وزن در عروض رمل خوانده شده و بر چهار فاعِلاتن تقطیع گردیده است .

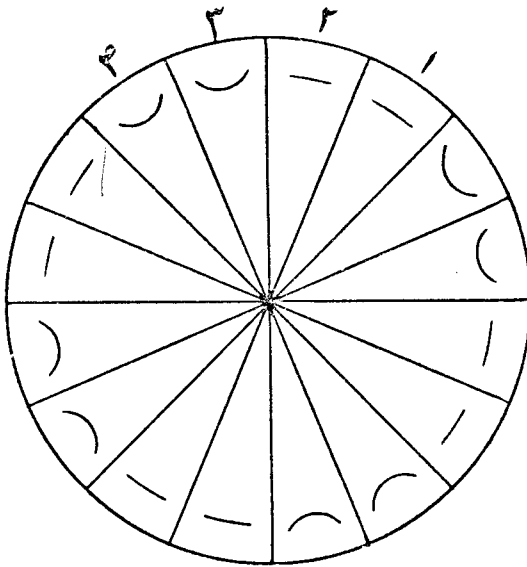
۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

این وزن را هزج نامیده و بر چهار مفاعیلن تقطیع کرده اند .
 وضع این دایره را به خلیل بن احمد نسبت می دهند و آن را دایره مؤتلفه
 خوانده اند از این دایره وزن چهارمی نیز می توان استخراج کرد که این است :

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

اما این وزن در شعر به کار نمی رود زیرا هجای کوتاه در آخر وزن مانند
 هجای بلند شنیده می شود . بنابراین وزن فوق در عمل مرکب از سه هجای کوتاه
 و سیزده هجای بلند می شود که نسبت بسیار بزرگی است . در اوزان شعر فارسی
 بزرگترین نسبتی که ممکن است میان هجاهای کوتاه و بلند باشد نسبت $\frac{4}{16}$ یعنی
 $\frac{1}{4}$ است و چنان که ملاحظه می شود نسبت در وزن فوق از این هم بزرگتر می باشد
 و از این گذشته وجود سه هجای بلند در اول و چهار هجای بلند در آخر، وزن فوق
 را بسیار ثقیل و ناخوشایند می سازد .

سلسله دوم

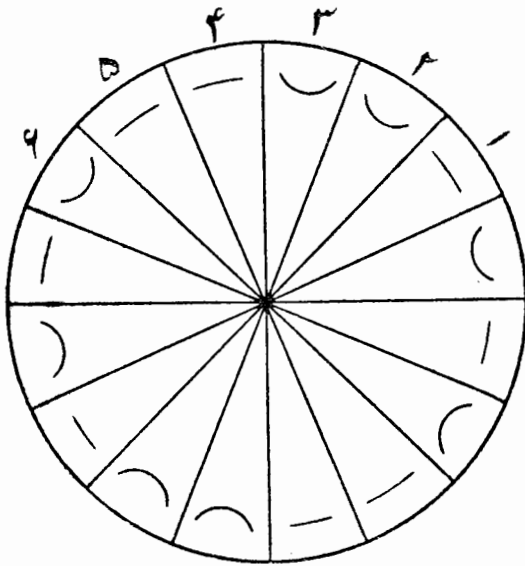


این دایره نیز شانزده هجائی است : ۸ بلند و ۸ کوتاه ؛ و سه بحر ذیل از آن بدست می آید :

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

در عروض این بحر را از اوزان فرعی شمرده و هزج اخرب مکفوف سالم ضرب و عروض نامیده اند و آن را بر مفعولٌ مفاعیلٌ مفاعیلٌ مفاعیلن تقطیع کرده اند . چنان که دیدیم هجای کوتاه در آخر وزن قابل تشخیص نیست و همچنین می دانیم که امتداد دو هجای کوتاه مساوی يك هجای بلند است . بنابراین دو هجای

سلسله سوم



این دایره هم مثل دو دایره دیگر شانزده هجا دارد (هشت بلند و هشت کوتاه) و از آن شش بحر حاصل می شود :

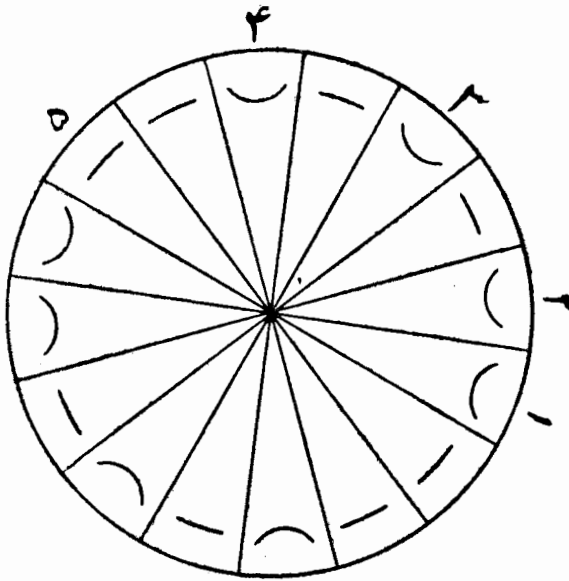
۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

این بحر را منسرح مطوی نامیده اند . در شعر هجای کوتاه آخر آن حذف می گردد و بر مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلن تقطیع می شود .

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بحر خفیف مثنی مخبون و تقطیع آن بر ۲ بارفعلاتن مفاعلن می باشد .

سلسله چهارم



این دایره دارای شانزده هجاست ، هشت کوتاه و هشت بلند :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را در عروض رمل مشکول می نامند و بر فعلات فاعلاتن ۲ بار

تقطیع می کنند .

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را به قاعده عروض می توان هزج مقبوض مکفوف خواند . ولی این

بحر نیز در حالت سلامت به کار نمی رود . هجای کوتاه آخرین آن ناچار باید

حذف شود یا در هجای بلند ماقبل آن ادغام شده هجای درازی تشکیل دهد . در حالت اول به اصطلاح عروض محذوف و در حالت دوم مقصور خوانده می شود و بر مفاعِلن مفاعیلُ مفاعِلن مفاعیل - یا فعولن تقطیع می شود. پس از حذف یا ادغام هجای کوتاه آخرین چون نظم هجاها به هم می خورد اغلب هجای کوتاهی را که در آخر نیمه اول مصرع یعنی در پایه چهارم است نیز به قرینه حذف یا ادغام می کنند تا دو نیمه مصراع متساوی شود و به این صورت در آید :

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

مفاعِلن فعولن مفاعِلن فعولن

۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

در عروض رجز مخبون مطوی خوانده می شود و تقطیع آن بر ۲ بار مفاعِلن مفتعلن

می باشد .

۴: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

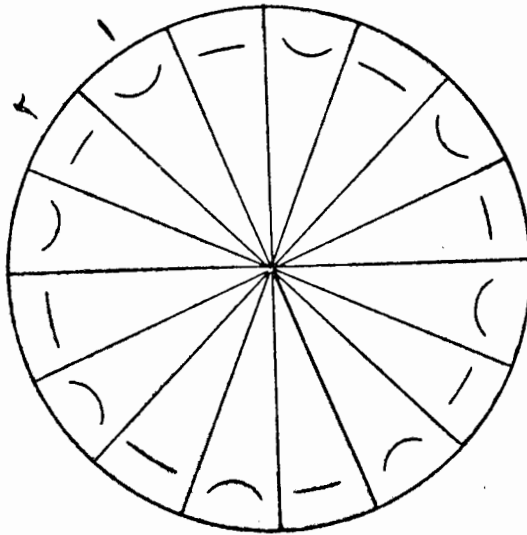
هزج مکفوف مقبوض ۲ بار مفاعیلُ مفاعِلن

۵: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

رجز مطوی مخبون ۲ بار مفتعلن مفاعِلن

این دایره را نیز نگارنده خود یافته است و در کتب عروض نیست .

سلسله پنجم



این دایره هم شانزده هجائی است که هشت هجای کوتاه و هشت هجای بلند دارد . چون ترتیب هجاهای آن يك در میان است بیش از دو وزن از آن نمی توان استخراج کرد :

۱ : — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

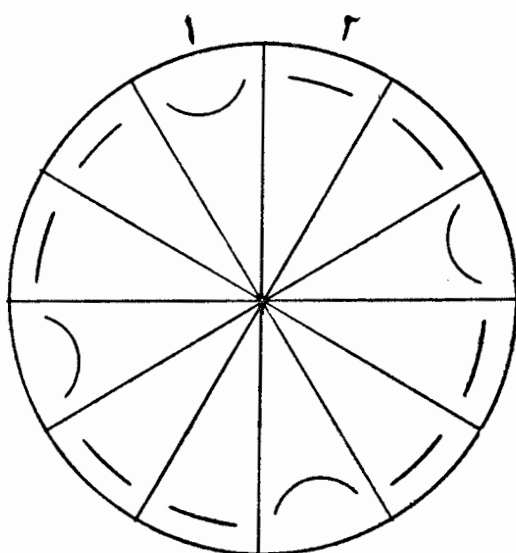
این وزن در عروض رجز مخبون نام دارد و بر ۴ بار مفاعیلن تقطیع می شود . اما وزن دوم که از هجای بلند شروع و به هجای کوتاه ختم می شود مستعمل نیست زیرا هجای کوتاه در آخر باید حذف یا ادغام شود و آنگاه در این وزن که

نظم آن بسیار آشکار است اختلال محسوس خواهد بود:

۲: — | — | — | — | — | — | — | —

این دایره نیز جدید است .

سلسله ششم



۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بحر متدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

این دایره از موضوعات خلیل است ولی او فقط بحر متقارب را از این دایره استخراج کرده و دلایلی برای رد کردن بحر دوم آورده که شمس قیس نقل می کند^۱ و در کتاب عقدالفرید نیز که صورت دوایر رسم شده از بحر متدارك نامی

۱ - خلیل رحمه الله علیه ازین جزو هیچ بحر دیگر تخریج نکرده است و از وی ←

نیست . بحر متدارك را اخفش اوسط وضع کرده و در این دایره قرار داده و این شخص ظاهراً روشی جز روش خلیل پیش گرفته بوده که این بحر تنها یادگار آن است . بحر متدارك را بحر خبب و دق الناقوس و بحر محدث و ركض الخیل و شقیق و مخترع و منتسق و متدانی و ضرب الخیل و غریب نیز نامیده اند^۱ .

→ پرسیدند که چرا سبب فعولن بر وتد تقدیم نکردند و بحری برون فاعلن فاعلن بیرون نیاوردند ؟ جواب داد که از بهر آن که ابتدا باید که قویتر از انتها باشد و چون ارکان این بحر وتدی و سببی بیش نیست کراهیت داشتند که ابتدا را ضعیف گردانند و بحری بر عکس ترکیب متقارب تخریج کنند که آنکه سبب مفرد را بر وتد مفرد تقدیم کرده باشند . المعجم . ص ۵۵

۱- دایرة المعارف اسلامی به زبان فرانسه در لغت متدارك . المعجم . ص ۵۶ .

معیار الاشعار . ص ۱۴۸

۲: — | — | — | — | — | — | — | —

فعلاتن فعلاتن مفاعِلن بحر قریب مخبون

۳: — | — | — | — | — | — | — | —

مفاعیل مفاعیل فاعلات بحر قریب مکفوف

در این بحر هم هجای کوتاه آخرین یا ادغام و یا حذف می‌شود و بحر به این صورت در می‌آید :

— | — | — | — | — | — | — | —

مفاعیل مفاعیل فاعِلن (یا فاعلات)

۴: — | — | — | — | — | — | — | —

چون هجای کوتاه در آخر قرار نمی‌گیرد در این بحر دو هجای کوتاه آخرین به يك بلند تبدیل می‌شود . تقطیع آن در عروض بر این وجه است «مفعول مفاعیل مفاعیلن» و آن را در عروض بحر قریب اخرب مکفوف صحیح ضرب و عروض خوانده‌اند .

۵: — | — | — | — | — | — | — | —

بحر خفیف مخبون (فعلاتن مفاعِلن فعلاتن)

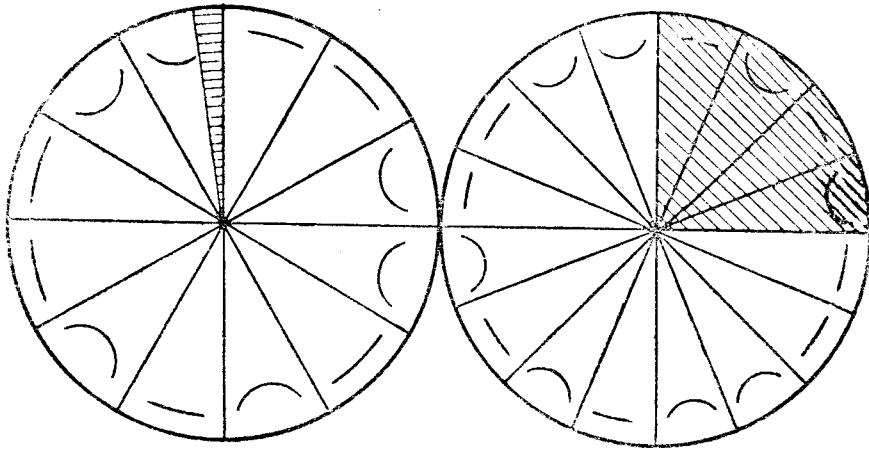
۶: — | — | — | — | — | — | — | —

این بحر نیز با حذف یا ادغام هجای کوتاه آخری به کار می‌رود و به اصطلاح عروض بحر مشاکل مکفوف مقصور یا محذوف است و بر (فاعلات مفاعیل مفاعیل - یا فعولن) تقطیع می‌شود که بر این وجه است :

— | — | — | — | — | — | — | —

این دایره را عروض دانان ایرانی رسم کرده‌اند . در معیار الاشعار دایره مشبّهه سدسه نامیده شده و شمس قیس آن را دایره منتزعه نامیده زیرا از دایره دیگری که دارای شانزده هجاست انتزاع می‌شود و آن دایره مختلفه است که در این کتاب به شماره (۳) آمده است . در واقع اگر از همان دایره که دارای شانزده هجاست چهار هجا حذف کنیم بی آن که ترتیب هجاهای دیگر را برهم بزنیم این دایره

بی کم و کاست از آن به دست می آید براین وجه :



دایره هفتم

دایره سوم

از همه دواير شانزده هجائي با حذف چند هجا ممكن است به همين طريق دواير تازه درست كرد و از آن دواير تازه بحور ديگري به دست آورد . ولي نخست بايد ديد كه آن بحور جديد قابل استعمال هست يا نه ؟

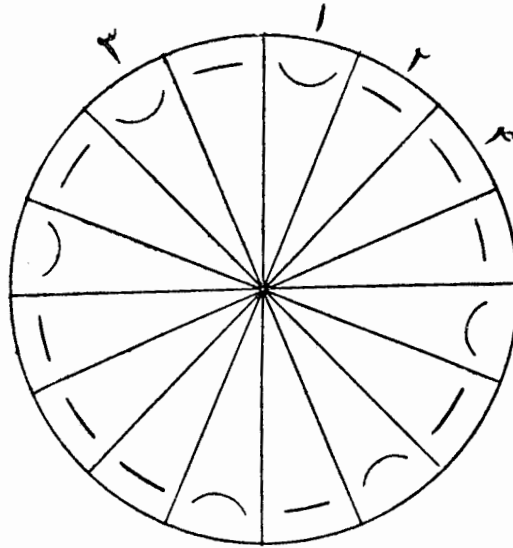
مست .

بحر کامل مضمن (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

بحر وافر مٹمن (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)

این دایره هم از موضوعات خلیل است . ولی دایره عربی پانزده هجا دارد
 یعنی به صورت مسدس (سه بار متفاعلن یا مفاعلتن) به کار می رود . در فارسی از قرن
 هشتم به بعد بعضی از شاعران غزل سرا مانند سلمان ساوجی و محتشم کاشانی و هاتف
 و عاشق و مشتاق و دیگران در بحر اولی شعر ساخته اند .

مطالعه نهم



این دایره شانزده هجا دارد : شش کوتاه و ده بلند .

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

هزج مثنیٰ اشتر صدر سالم عروض (مفاعیلن مفاعیلن ۲ بار)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

رمل مکفوف و سالم (فاعلات فاعلاتن ۲ بار)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

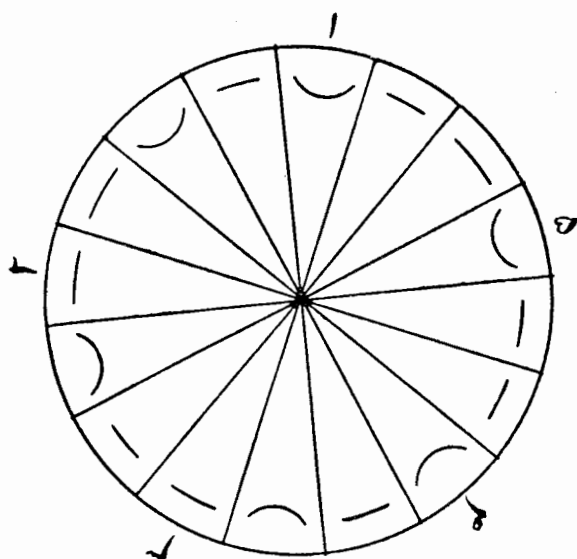
رجز مخبون و سالم (مفاعیلن مستفعلن ۲ بار)

۴: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

رجز سالم و مخبون (مستفعلن مفاعلهن ۲ بار)

این دایره هم جدید است ، و بحور آن در عروض مزاحفات بحور دیگر می باشد که کم و بیش مورد استعمال یافته است .

سلسله دهم



این دایره دارای شانزده هجاست : شش کوتاه و ده بلند .

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

مضارع مثنی مقبوض (مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فاعلاتن)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این بحر را به این وضع در دواوین شاعران و کتب عروض ندیده‌ام و علت عدم ذکر آن این است که در این وزن شاعر می‌تواند دو پایه اولی و پنجمی را به جای — — چنین — — بیاورد ، و در این حال بحر اول از دایره سوم حاصل

می شود . اما در وضعی که این جا ذکر شده به قاعده عروض می توان آن را بر « فاعلاتن مفاعیلن ۲ بار » تقطیع کرد و بحر خفیف سالم صدر و مخبون عروض خواند.

۳: — — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — | — — —

مقتضب مطوی سالم ضرب و عروض (فاعلاتن مستفعلن ۲ بار)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — | — — —

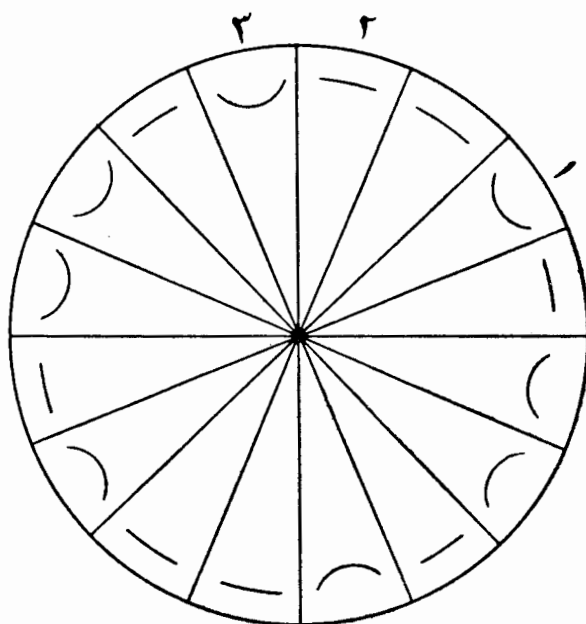
این وزن را هم در کتب عروض ندیده ام . می توان به قاعده قدیم آن را مقتضب مخبون صدر و سالم عروض دانست و بر « مفاعیلن مستفعلن ۲ بار » تقطیع کرد.

۵: — — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — | — — —

باز این وزن را نه در عروض آورده و نه در شعر بکار برده اند . به قاعده قدیم بحر قریب مثنی مکفوف صدر و سالم عروض است با این تقطیع : « مفاعیل فاعلاتن ۲ بار »

این دایره را نیز بنده یافته است . بیشتر بحور آن در حالت تام غیر مستعمل است اما متفرعات آن ها استعمال می شود .

سلسله یازدهم



این دایره شانزده هجا دارد : هشت کوتاه و هشت بلند .

۱: — ۲ | ۲ — | ۲ — | — ۲ || — ۲ | ۲ — | ۲ — | — ۲

بحر مقتضب مخبون صدرین مطوی ضربین (مفاعیل مفتعلن ۲ بار)

۲: — ۲ | — ۲ | ۲ — | ۲ — || — ۲ | — ۲ | ۲ — | ۲ —

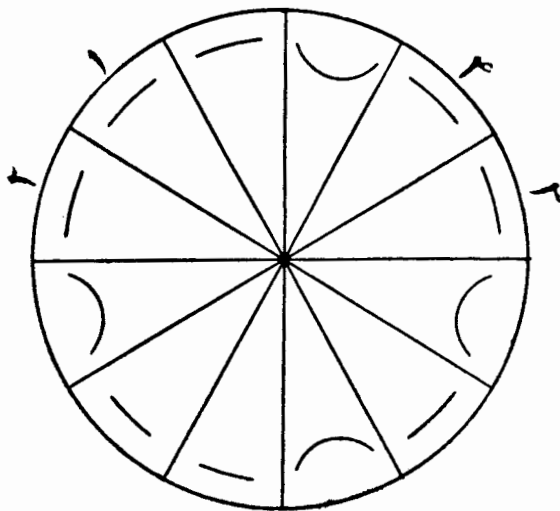
این وزن در کتب عروض نیست . می توان آن را از بحر مشاکل بیرون آورد

و بر « فاعلات مفتعلن ۲ بار » تقطیع کرد .

۳: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

این وزن را خواجه نصیر از مخترعات متأخران می‌داند و آن را بر «مفاعلُ
فاعلاتن ۲ بار» تقطیع کرده مجتث مشکول صدر می‌خواند .
این دایره نیز جدید است .

سلسله دوازدهم



این دایره دوازده هجائی است و در آن چهار هجای کوتاه و هشت هجای بلند است .

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

این وزن را به این صورت در کتب عروض نیاورده اند . می توان آن را بر « مستعلن فاعلات مستعلن » تقطیع کرد و در این صورت بحر منسرح سدس مطوی حشو خوانده می شود . شمس قیس آن را بر « مستعلن فاعلان مستعلن » تقطیع نموده و آن را منسرح سدس مختلف اجزاء نامیده است .

— — — — — : ٢

این وزن نیز به این صورت در کتب عروض ثبت نشده است. ممکن است بر «فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن» تقطیع شود و در این حال بحر خفیف مسدس مخبون حشو است.

۳ : — — — — —

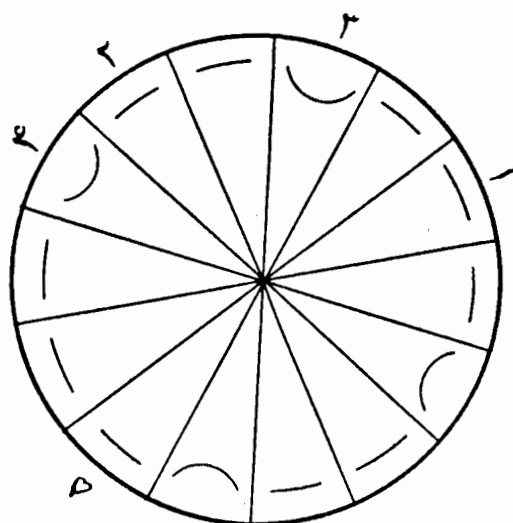
در این بحر به قاعده‌ای که می‌دانیم ناگزیر هجای کوتاه آخرین حذف می‌شود و آن را بر « مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن » یا بر « مستفعِلن مفعول مستفعِلن » می‌توان تقطیع کرد. شمس قیس صورت اخیر را برگزیده و آن را منسرح مفسد مرفوع حشو نامیده است.

— ८ | — ८ | — — | ८ — | — — | ८ — : ५

این بحر را هم عروض نویسان ذکر نکرده اند . به روش ایشان می توان آن را بحر غریب مخبون عروض خواند و در این صورت با « فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن » تقطیع می شود .

این دایره را نیز نگارنده یافته است. بیشتر بحور آن به صورت تام غیر-مستعمل است ولی با نقصان يك یا چند هجا از آخر به کار می رود.

سلسله چهاردهم



این دایره چهارده هجائی است که در آن چهار هجای کوتاه و ده هجای بلند است و سه بحر ذیل از آن استخراج می شود :

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — —

بحر بسیط (مستفعلن فاعلن ۲ بار)

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — —

بحر مدید (فاعلاتن فاعلن ۲ بار)

۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — —

بحر طویل (فعولن مفاعیلن ۲ بار)

این دایره را نیز خلیل رسم کرده و عروض دانان آن را دایرهٔ مختلفه نامیده‌اند. در عربی همین سه بحر از آن به کار رفته، اما عروض نویسان ایران دو بحر دیگر نیز از این دایره بیرون کشیده‌اند که در معیار الاشعار خواجه نصیر-طوسی آمده و آن دو بحر این است.

۴: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

خواجه نصیر این بحر را بر «مفاعیلن فعولن ۲ بار» تقطیع کرده و می‌نویسد: «برین وزن به تازی شعری نیافته‌اند و بهرامی می‌گوید به پارسی برین وزن اندک شعری دیده‌ام و این را مقلوب طویل نام کرده‌است.»

۵: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

در معیار الاشعار این بحر بر «فاعِلن فاعلاتن ۲ بار» تقطیع شده و خواجه نصیر می‌نویسد: «براین وزن هم به تازی شعر نیافته‌اند و بعضی این دو بحر مهمل را عریض و عمیق نام نهاده‌اند.»

اما چهار بحر نخستین را که از این دایره مشتق می‌گردد از دوایر دیگر می‌توان به دست آورد و به این طریق بحور این دایره در روشی که ما پیش گرفته‌ایم فرعی است نه اصلی و به قاعدهٔ دور چنان که در فصل متفرعات بحور خواهیم دید از بحور دیگر مشتق می‌شود. بحر پنجم که در معیار الاشعار عمیق خوانده شده گاهی در غزل فارسی به کار رفته‌است.

سلسله پانزدهم بحر ترانه

این بحر را عروضیان از مزاحفات بحر هزج دانسته و اصل آن را به صورت
ذیل آورده اند :

— | — — — — | — — — — | — — — —
مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع

اما این بحر اختصاصاتی دارد که در هیچ يك از بحور دیگر نمی توان یافت
و بعضی از آن اختصاصات این است :

۱- اصل این وزن فارسی است و اتفاق نویسندگان بر آن است که نخستین بار
رودکی یا دیگری در اطراف غزنین مصراعی از دهان کودک که گوی بازی
می کرد شنید و این وزن را از آن آموخت و اهل عروض آن را به وسیله زحافات
و علل از بحر هزج استخراج کردند^۱. همچنین می نویسند که کاشف این وزن
بنای قطعه ای را که بر آن ساخته شده باشد بر چهار مصراع گذاشت و آن را
رباعی خواند. اما از قرائن بسیار که از آن جمله یکی کثرت وجود اشعار محلی
یا فهلویات بر این وزن و این اندازه است می توان حکم کرد که این بنا را شخص
معینی نگذاشته ؛ بلکه این نوع شعر از مدتها قبل در ایران شایع و رایج بوده و
از همین حکایت چنین بر می آید که این وزن اختراع نشده بلکه از توده مردم
فارسی زبان اقتباس گردیده و همه جا تصریح هست به این که در عربی چنین وزنی

نبوده و بعد عرب‌ها آن را از ایرانیان آموخته‌اند^۱

۲ - در هیچ يك از بحور متداول در زبان فارسی اختیارات شاعری آن قدر که در این بحر است فراوان نیست . امام حسن قطان ، به روایت بیشتر کتب عروض ، نخستین بار وجوه مختلف استعمال این بحر را در دو شجرهٔ اخرب و اخرم جمع کرده است و به شیوه‌ای که او پیش گرفته ، و اگرچه خالی از نقص نیست بسیار استادانه است ، بیست و چهار وجه استعمال در وزن ترانه هست که شاعر در اختیار هر يك و آمیختن آن‌ها با یکدیگر مختار است و آشکار است که این وجوه مختلف را عروض نویسان اختراع نموده‌اند بلکه عادت بر آن جاری بوده و ایشان فقط آن را ثبت کرده‌اند .

۳ - این بحر را بر پنج جزء یا پایه تقسیم می‌توان کرد که اگر چه شمارهٔ هجای هر پایه و نوع آن‌ها با تغییراتی که در وزن ترانه مجاز است تغییر می‌پذیرد اما کمیت هر پایه همیشه یکسان و مساوی دو هجای بلند است بر این وجه :

— — | — — | و — — | — —

و این نکته بخصوص موجب آن می‌شود که وزن ترانه با همهٔ تغییرات آن همیشه مرتب و موزون بماند . از این پنج پایه دو پایهٔ اولی و چهارمی هیچ گاه تغییر پذیر نیست . اما پایه‌های دوم و پنجم ممکن است از دو هجای کوتاه و يك هجای بلند (و —) یا از دو هجای بلند (— —) تشکیل شود و در پایهٔ سومی سه صورت ذیل ممکن است :

— — : ۱

و — و : ۲

و و — : ۳

بنا بر آنچه گذشت چون این وزن اصلاً ایرانی است و از بحر هزج منشعب

۱ - به حکم آن که زحافی که در این وزن مستعمل است در اشعار عرب نبوده است در قدیم بر این وزن شعر تازی نگفته‌اند و اکنون محدثان ارباب طبع بر آن اقبالی تمام کرده‌اند و رباعیات تازی در همهٔ بلاد عرب شایع و متداول گشته است (المعجم ص ۱۰۸)

نشده بلکه بعدها به تکلف آن را از مزاحفات آن بحر شمرده‌اند و چون تغییراتی که در این بحر جایز است بیش از همه بحور دیگر است و این نکته حالت خاصی به این بحر می‌دهد ، و چون این وزن از تمام اوزان شعری میان عوام و خواص رایج‌تر است و چون در تقسیم آن به پنج پایه مرتب‌ترین صورت را می‌توان به آن بخشید و حال آن که اگر از منشعبات بحر هزج شمرده شود این ترتیب و تساوی پایه‌ها بهم می‌خورد ، من مناسبتر دانستم که بحر *تراانه* را نوعی مستقل بشمارم و از تغییرات و منشعبات آن جداگانه بحث کنم .

فصل ششم

اوزان فرعی یا منشعبات بحور

اوزان فرعی به یکی از چهار وجه ذیل ممکن است از اوزان اصلی متفرع

شوند :

- ۱ - با حذف يك يا چند هجا از آخر .
 - ۲ - با حذف چند هجا از آخر بحر و تکرار پاره باقیمانده .
 - ۳ - با افزودن يك هجا به آخر هر پاره از وزنی اصلی یا فرعی .
- در حالت دوم مصراعهای دو پاره یعنی مصراعهایی که درست در میان آنها وقف یا سکوتی هست حاصل می گردد .

مصراعهای دوپاره را می توان ، به تبع علمای ایقاع ، مصراعهای دوری نیز خواند^۱ و من صفت متناوب را مناسبتر دانسته ام .

در حالت سوم افزودن هجا به آخر وزن اصلی یا تام بسیار نادر است زیرا وزن را بسیار طویل می کند و اغلب نظم هجاها را بر هم می زند ؛ اما به آخر فروع اوزان اغلب هجائی افزوده می شود و وزن تازه ای پدید می آید .

اینک اوزان فرعی هر بحر را به ترتیب دوایر و شماره بحر ذکر می کنیم و مثال هر وزن را نیز از شعری معروف در مقابل آن می آوریم . این نکته را نیز این جا باید گفت که در تقسیم اوزان به پایه ها چون از اول یا آخر پایه ای يك يا دو هجا حذف شود از آن پایه يك هجا باقی می ماند ، و چون يك هجا را پایه مستقلی نمی توان شمرد در این حالت آن را به پایه ماقبل می افزایم و به این طریق

۱ - نفایس الفنون ، قسم دوم ، مقاله سیم ، ص ۱۱۰ و بعد . درة التاج ، چاپ

وزارت فرهنگ تهران ، بخش دوم ، مقالت ۵ از فن ۴ از جمله ۴ «در ایقاع وادوار آن»

در وزنی که مبنای آن بر پایه‌های دو هجائی است ، پایهٔ آخری ممکن است سه هجائی بشود و در پایه‌های سه هجائی با حذف يك هجا پایهٔ آخری به دو هجائی مبدل گردد .

اینك همهٔ اوزان شعر فارسی بر حسب نظمی که در این جا اتخاذ گردید یعنی با تقسیم به سلسله (یا جنس) و بحر (یا نوع) و متفرعات هر بحر که از زیادت یا نقصان هجاها یا تکرار قطعات آن حاصل شده است آورده می‌شود . بعد از نشانه‌های هر وزن مثال شعری که حتی الامکان از آثار شاعران قدیم یا کتب عروض اقتباس شده است ثبت می‌گردد .

هر گاه بخواهند میزان را بخوانند و شعری را با آن بسنجند و تقطیع کنند کافی است که نام پایه‌ها را در هر وزن چنان که در صفحهٔ ۱۶۱ آمده است در پی یکدیگر تکرار کنند تا از توالی آنها وزن ادراک شود .

در بارهٔ کیفیت انشعاب اوزان از بحر اصلی توضیحاتی که لازم به نظر می‌رسید نیز در دنبال هر وزن ذکر شده است .

سلسله نخستین

بحر اول

(رجز)

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تایکزمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
(امیرمعزی)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

تاکی کنی ماها ستم بر عاشق بیچاره
روزی بود کز جور تو گردد ز شهر آواره
«ومتأخران براین وزن شعر کم گویند» (معیارالاشعار)
در این وزن يك هجا از آخر مصراع حذف شده و ماقبل آن که
هجای کوتاه بوده به هجای بلند تبدیل گردیده است.

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ای لعبتی کز لعبتان مختار گشتی بردی دلم وانگه زمن بیزار گشتی
(المعجم)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

پیش آرساقی آن می چون زنگ را تا ما براندازیم نام و ننگ را
(اوحدی)
خواجه نصیر در معیارالاشعار می گوید «بدیع بلخی بر این وزن

قصیده‌ای گفته‌است که اولش این است :

نو شد جهان زین نوبهار و سال نو
و تشبه به عرب کرده و کسی دیگر بر این وزن نگفته‌است « اما پس ازخواجه
بعضی از شاعران بر این وزن شعر سروده‌اند .

۵: — — — | — — — | — — — | — — —

عاشق شدم بر دلبری عیاری شکرلبی سیمین‌بری خونخواری
(المعجم)

دراین وزن پنج هجا از آخر مصراع اصلی حذف شده و چون هجای
باقیمانده آخری کوتاه بوده به هجای بلند تبدیل یافته‌است .
و این وزن را با وزن چهارم می‌توان آمیخت چنان‌که مصراعی چنان
و مصراعی چنین باشد :

هرگز نکردم با توجانا من بدی پس چون که از نیکی نیم برخوردار
(معیار الاشعار)

۶: — — — | — — — | — — — | — — —

بی تو مرا زنده نیستند من ذره‌ام تو آفتابی
(معیار الاشعار)

۷: — — — | — — — | — — — | — — —

ای بهتر از هر داوری بگشای کارم را دری
(المعجم)

اختلاف این وزن با وزن اصلی دراین است که هر مصراع به دو قسمت
تقسیم می‌شود و در آخر هر قسمتی قافیه قرار می‌گیرد . اگر همه قوافی یکسان
باشند هر پاره را می‌توان مصراعی دانست و اگر سه پاره به يك قافیه و پاره چهارم
به قافیه دیگری باشد که در همه غزل یا قصیده رعایت شود وزن را تام باید شمرد
و این صنعت را تسمیط می‌خوانند .

۸: — — — | — — — | — — — || — — — | — — —

سود و زیان در قلب بازاریان جا کرده
پروای جان کی دارند این مردم سودائی
(دکتر شفق)

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده است .

۹ : — — | — — || — — | — — | — —

گفتم که ای جان خود جان چه باشد ای درد و درمان درمان چه باشد
(دیوان شمس)

این وزن به قاعده چهارم از اصل متفرع شده است ، شمس قیس آن را
با فعلن فاعولن تقطیع کرده و متقارب ائلم خوانده اما چنان که دیده می شود جای
آن در این جاست و از فروع رجز است .

۱۰ : — — | — — | — —

« بدیع بلخی گفته است هر مصراع از يك ركن که اولش این است :

« شو بر گذر - و ندر نگر - یا در سفر - یا در حضر - دیدی پسر - زو خوبتر »
(معیار الاشعار)

۱۱ : — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

ای رویت از فردوس بابی و ز سنبلیت بر گل نقابی

هر لحظه ای زان پیچ تابی در حلق جان من طنابی
(خواجو)

این وزن نیز به قاعده چهارم متفرع شده است .

بحر دوم

(رمل)

۱ : — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

سهمگین آبی که مرغابی درو ایمن نبودی

کمترین موج آسیا سنگ از کنارش در ربودی
(گلستان)

۲ : — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

شرط مردان نیست در جان عشق جانان داشتن

پس دل اندر بند وصل و بند هجران داشتن
(سنائی)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

کار خویش از چاکر خویش از چه داری راز

کار خویش از رازداری از سخن چین دار

(معیار الاشعار)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

هر گز عادت نبود این بی وفائی غیر از این نوبت که در پیوند مائی

(واحدی)

۵: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بشنو از نی چون حکایت می کند وز جدائی ها شکایت می کند

(مولوی)

۶: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

من ترا ای بت خریدارم گر تو ما را نا خریداری

(المعجم)

۷: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

من همیشه مستمندم وز غم عشقت نژندم

(المعجم)

۸: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

باده بر گیر ای صنم رود بردار و بزن

(معیار الاشعار)

این وزن را بحر مدید خوانده اند . اما چنانکه آشکار است و من

نیز اشاره کرده ام مدید را بحری مستقل نباید دانست و از متفرعات رمل است .

بحر سوم

(هزج)

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم

بیا کز چشم بیمار هزاران درد بر چینم

(حافظ)

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

نگارینا اگر با من نداری در دل آزار

به قول دشمنان از من چه گردی خیره بیزار

(المعجم)

۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

شب دوشینه در سودای او خفتم وزان امروز با تیمار و غم جفتم

(اوحدی)

۴: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

دل مسکین من گوئی که خانست بخان اندر ز مهرت کاروانست

(فخرگرگانی)

این وزن یکی از شایعترین اوزان فارسی است. اکثر فلولیات بر این

وزن است و بیشتر مثنوی‌های عاشقانه مانند ویس و رامین فخرگرگانی و خسرو -

شیرین نظامی بر این وزن سروده شده است .

۵: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

چه عشقست این که در دل شد کزو پایم در این گل شد

(اوحدی)

۶: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

یا جاننا کجائی چرا زی ما نیائی

(المعجم)

این وزن را خواجه نصیر مقلوب طویل خوانده و از دایره مختلفه انتزاع

کرده اما چنان که گفته شد بحور آن دایره همه فرعی است و پیدا است که باید این

وزن را از فروع بحر هزج شمرد .

۷: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بر فردوس رضوان گر نه رخسارت دلیلستی

مردم را سوی نادیده دیدن کی سیلستی

(المعجم)

در این وزن يك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده است .

سلسله دوم

بحر اول

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

گوئی که چنان کودک من کس به جهان بیند

هم چابك و هم زيرك و هم نيكو و هم بخرد

(المعجم)

این بحر را در عروض هزج مكفوف سالم ضرب و عروض نامیده اند .
در اصل دایره به دو هجای کوتاه ختم می شود . اما چون هجای کوتاه در آخر
قرار نمی گیرد دو کوتاه آخری به يك بلند تبدیل می گردد و به صورت فوق
درمی آید.

اما چون در این وضع نظم هجاها مختل شده است ، چندان خوشایند
نیست و استعمال آن بسیار کم است . به این سبب به قرینه دو هجای کوتاه آخری
که به يك بلند تبدیل شده دو هجای کوتاه میانی را نیز به يك هجای بلند تبدیل
می کنند و آنگاه نظم هجاها و قرینه پایه ها درست می شود و مصراع دوباره
می گردد و در این حالت بسیار مستعمل و صورت آن چنین است :

۲: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — — | — — —

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزين باشد

يك نكته از این دفتر گفتیم و همین باشد

(حافظ)

و پیداست که دو وزن فوق را با هم می توان آمیخت . چنان که گفته خواهد شد .

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

پیرانه سرم عشق جوانی به سرافتاد وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد
(حافظ)

۴: — — | — — | — — | — — | — — | — —

سروست و برو ماه منقش ماه است و برو مشک معقد

(المعجم)

۵: — — | — — | — — | — — | — — | — —

من بی تو چنین زار از دور همی خند

۶: — — | — — | — — | — — | — — | — —

من چنگ توام بر هررگ من تو زخمه زنی من تن تنم
(دیوان شمس)

بحر دوم

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — —

ای که زیك تابش تو کوه احد پاره شود

چه عجب ار مشمت گلی عاشق و بیچاره شود

(دیوان شمس)

این بحر را در عروض وزنی فرعی دانسته و رجز مطوی خوانده اند.

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — —

دی سحری بر گذری گفت مرا یار شیفته و بی خبری چند از این کار

(دیوان شمس)

۳: — — | — — | — — | — — | — — | — —

از پی ناآمده انده چه خوری عمر به تلخی چه گذاری به هدر

(عروض شهرستانی)

۴: — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این وزن نیز پس از حذف پنج هجا از آخر مصراع ، هجای کوتاه آخرین به هجای بلندی تبدیل یافته است . این وزن در فارسی بسیار شایع است و مثنویهای بسیار مانند مخزن الاسرار و روضة الانوار و سبحة الابرار بر این وزن

ساخته اند :

میوه فروشی که یمن جاش بود روبه کی خازن کالاش بود

(نظامی)

این وزن به صورت سالم از سلسله دیگری (دائرة هفتم) بدست می آید و به این سبب مناسب تر است که از شمار متفرعات این بحر حذف و بحر مستغلی شمرده شود چنان که گفته خواهد شد.

۵: — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل شده است :

چند خورم از تو بتا ضربت چند زنی بر دل من حربت

(المعجم)

۶: — — | — — | — — | — — | — — | — —

تا که جهان را لیل و نهار است روز بداندیش شام سیه باد

این وزن هم به قاعده سوم متفرع می شود. در عروض آن را بر فعل فاعولن تقطیع کرده و مقارب مربع اثرم صدر نامیده اند. اما در حقیقت از متفرعات این بحر می باشد.

بحر سوم

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — —

در این بحر جایز است که هجای کوتاه اول مصراع به هجای بلند

تبدیل شود :

پیش ما رسم شکستن نبود عهد وفا را الله الله تو فراموش مکن صحبت ما را

(سعدی)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — —

خبرت هست که بی روی تو آرام نیست

طاقت بار فراق اینهمه ایام نیست

(سعدی)

۳: — — | — — | — — | — — | — — | — —

بت من گریسزا حرمت من داندی نه مرا گه کندی خوار و گهی راندی
(المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند تبدیل یافته است .

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

راست کن طارم و آراسته کن گلشن که غم از دل نرود جز به می روشن

در این وزن هم هجای کوتاه آخرین به بلند مبدل شده است .

۵: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

شکر تنگ تو تنگ شکر آمد حقه لعل تو درج گهر آمد
(خواجو)

۶: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

سحرم دولت بیدار رسید گفت برخیز که خورشید دمید

۷: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

دلم آواده تو کردی خردم پاک تو بردی
(المعجم)

۸: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ز لبانت پسرابه یکی بوسه چرا نکنی شاد مرا بنترسی ز خدا
(معیار الاشعار)

۹: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

نه غم وصلم نه غم هجران چه کنم زاری چه کنم افغان

بحر چهارم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بمیرید بمیرید درین عشق بمیرید

درین عشق چو مرید همه روح پذیرید

(دیوان شمس)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

سیه چشم و سیه زلف غلامی تبه کرد دلم را به سلامی
(المعجم)

۳: — — — | — — — | — — —

چرا باز نیایی عذابم چه نمایی

این وزن به قاعدهٔ سوم متفرع می‌شود . خواجه نصیر آن را مدیدمخبون
نامیده است .

سلسله سوم

بحر اول

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ترك من آن خوب روی سیم بر و ماه روی

قامتش از آن سرو و روی چو ماه تمام

(معیار الاشعار)

در این بحر معمولا هجای کوتاه پایه چهارم را به قرینه پایه آخرین

حذف می کنند تا دور حاصل شود و مصراع به دوپاره متشابه و متساوی تقسیم گردد

و در این حال مورد استعمال آن بسیار است و میزان و مثال آن در زیر دیده

می شود :

۲: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

کیست که پیغام من به شهر شروان برد يك سخن از من بدان مرد سخندان برد

(جمال الدین)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

چشم بدت دور ای بدیع شمایل ماه من و شمع جمع و میر قبایل

(سعدی)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

تیز نگیرد جهان شکار مرا نیست دگر با غمناش کار مرا

(ناصر خسرو)

۵: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

روی مگردان ز من حبیبی زانکه تو درد مرا طیبی

(المعجم)

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل

شده است .

بحر دوم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بگشا در بیا در آ که مباحث بی شما به حق چشم مست تو که تویی چشمهٔ وفا

(دیوان شمس)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

سبزه ها نو دمید و یار نیامد سره شد باغ و آن بهار نیامد

(امیر خسرو)

مثال دیگر :

ترك من ترك من گرفت و خطا کرد جامهٔ صبر من برفت و قبا کرد

(خواجو)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

چکنم صابری چو صبر نماند تنم از رنج صابری بگداخت

(معیار الاشعار)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

رخ چون آینه ز خورشید زده بر روی نقش آذر

(المعجم)

۵: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

دل من می چرا بری چو غم من نمی خوری

(المعجم)

بحر سوم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

جهان را گرچه هست فراوان کده رسد هم از بند گانش هر کده ای را کدیوری

(عنصری)

و چون در این بحر هجای کوتاهی که در آخر قرار گرفته بود حذف شده و تناسب اجزاء وزن به این سبب از میان رفته است اغلب به قرینه آن هجای کوتاهی که در آخر پایه چهارم است نیز حذف می شود و وزنی مرتب و مطبوع بدست می آید که این است :

۲: — — — | — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

بیامد به حجره مست نگارین و دربزد لطافت نمود دوش سمن بر برون ز حد (المعجم)

این وزن را در عروض مضرع مثمن مکفوف محذوف می خوانند . اما اگر از اصل بحر پنج هجای آخر حذف شود این وزن بدست می آید که باز به سبب آشکار نبودن نظم آن مطبوع نیست و در شعر فراوان بکار نمی رود :

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بنا میزد ای نگار پری روی شکر لفظ لاله چهر سمن بوی (المعجم)

این وزن را در عروض مضرع مدس مکفوف مقصور یا محذوف می خوانند .

بحر چهارم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

در این بحر نیز دو هجای کوتاه که در آخر قرار گرفته به يك هجای بلند مبدل شده است :

دیدي که هیچ گونه مراعات من نکردي

در کار من قدم ننهادي به پایمردی

(خاقانی)

ای داده روی خوب تو از حسن داد دیده ایزد ز آفرین فراوانت آفریده

(اوحدی)

معمولا در وزن فوق دو هجای کوتاه پایه چهارم را نیز به قرینه آخر مصراع به يك بلند تبدیل می کنند و مصراع به دو پاره متشابه و متساوی تقسیم می گردد و در این حالت مورد استعمال آن فراوان است :

۲: — — — | — — — | — — — || — — — | — — — | — — —

بگذار تا بگیریم چون ابر در بهاران کز کوه ناله خیزد روز وداع یاران
(سعدی)

وزن های اول و دوم بحر چهارم را با هم می توان آمیخت . در شعر
انوری و خاقانی موارد مثال آن فراوان است :

در اژدهای رایت تو باد حمله تو روح الله است گویی در آستین مریم
(انوری)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

دیدار می نمائی و پرهیز می کنی بازار خویش و آتش ما تیز می کنی
(سعدی)

۴: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ای زینهار خوار بدین روزگار از یار خویشتن که خورد زینهار
(فرخی)

۵: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

در این وزن نیز هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده است :

یادب مرا به عشق شکبا کن یا عاشقی به مرد شکبا ده
(اورمزدی)

۶: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

تا چند از این مجادله کردن ای خون من گرفته به گردن
(المعجم)

بحر پنجم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ای نشسته غافل و بر کف نهاده رطل زری

هیچ انده و غم آن روز بازپس نخوری
(المعجم)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

آن بزرگوار ملك فضل كرد در گذشت هر چه زمن دیده بود
(المعجم)

۳: — | — | — | — | — | —

ترك خوب روی مرا گو چرا نه خوش منشی
(المعجم)

بحر ششم

۱: — | — | — | — | — | — || — | — | — | — | — | —

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم
بدان امید دهم جان که خاك كوی تو باشم
(سعدی)

۲: — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

سحر ز هاتف غییم رسید مژده به گوش که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش
(حافظ)

۳: — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

اسیر محنت آن روی چون نگارم بکرد فرقت او تلخ روزگارم
(المعجم)
در وزن فوق نیز دوهجای کوتاهی که در آخر مصراع مانده به هجای
بلند تبدیل شده است .

۴: — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

بهار بود به چشم خزان و دی که شاد بود برویم نگار من
(المعجم)

۵: — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

جفا مکن که نشاید رهی مکش که نباید
(المعجم)

۶: — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

کار جان زغم عشقت ای نگار به سامان هست چون سر زلفین دلربات پریشان
(المعجم)

در این وزن يك هجای کوتاه از اول مصراع حذف شده است . اگر هجای
اول پایهٔ چهارم را نیز به قرینه حذف کنند يك مصراع دوپاره به دست می آید
که چنین است :

۷: — — | — — | — — || — — | — — | — —

روزگار خزان شد باد سرد وزان شد

سلسله چهارم

بحر اول

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

سر آن ندارد امشب که بر آید آفتابی چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی
این وزن را در عروض رمل مشکول خوانده اند .
(سعدی)

۲: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

ز دلت چه دادخواهم که نه داور منی ز غمت چه شاد باشم که نه غمخور منی
(خاقانی)

۳: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

چکنم حدیث شکر چولبت گزیدم چکنم نبات مصری چو شکر مزیدم
هجای کوتاه آخری به هجای بلند تبدیل شده است .
(خواجو)

بحر دوم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

همیشه شادمان باش و به کام دوستان باش

تو جاودان جوان باش و عدوت خاکسارا

(المعجم)

۲: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

مرا غم تو ای دوست ز خان و مان بر آورد

مرا فراق تو ای ماه ز مال و جان بر آورد

(المعجم)

در این وزن هجای کوتاه پایۀ چهارم به قرینه هجای محذوف آخر
مصراع حذف شده است .

بحر سوم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

فغان کنان هر سحری به کوی تو می گذرم

چو نیست ره سوی توام به کوی ودر می نگرم

(جامی)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

زمین مبعّد نبود از آسمان چنان که بخل توز تو مبعّد

(المعجم)

بحر چهارم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

این بحر را در کتب عروض ودر دواوین شاعران نیافته ام اگر شعری بر آن
ساخته شود چنین خواهد بود :

توئی ترک پری وشم ز هجر تو در آتشم

بدین سوزش دل خوشم گراین است رضای تو

بحر پنجم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

آن که نبات عارضش آب حیات می خورد

در شکرش نگه کند هر که نبات می خورد

(سعدی)

سلسله پنجم

بحر اول

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —
چه کرده ام به جای تو که نیستم سزای تو نه از هوای دلبران بری شدم برای تو
(خاقانی)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —
فغان از این غراب بین و وای او که در نوا فکنده مان نوای او
(منوچهری)

بحر دوم

چون هجای کوتاه در آخر قرار نمی گیرد این بحر با حذف هجای
آخرین قابل استعمال است :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —
شب بر آسمان چو غنچه ستارگان شکفت شد خیال روی یار من شکفته از نهفت
(۹)

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —
تا تو با منی زمانه با من است شور و کام جاودانه با من است
(ه . ا . سایه)

سلسله ششم

بحر اول

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

جهانا چه بدمهرو بدخو جهانی چو آشفته بازار بازار گانی
(منوچهری)

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بر آید ترا این چنین کار چند به نیروی تدبیر و بخت بلند
(فردوسی)

۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

در این وزن هم هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده است :
مرا با نگارم سخن باشد نهانی سخنهای چون شکر

۴: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

نگارا کجائی بیا به غربت از این پس مپا

۵: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

این وزن به قاعده دوم متفرع شده است . پس از حذف پنج هجا از
آخر وزن اصلی هجای کوتاهی که در آخر مانده به هجای بلند تبدیل شده و
آنگاه همان پاره وزن مکرر گردیده است . عروضیان آن را بحر مستقلی
شمرده اند که طویل نامیده می شود و بر فعلون مفاعیلن تقطیع می گردد .
عربی این وزن بسیار معمول است و در فارسی در کمال ندرت بکار می رود .

من از مادری زادم که پارم پدر بود او شدم خاک آن پائی کزین پیش سربود او
(اوحدی)

سلسله هفتم

بحر اول

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

ای دل سرمست کجا می پری بزم تو کو باده کجا می خوری
(دیوان شمس)

این وزن جای دیگر در این کتاب آمده و وزن چهارم از بحر دوم
دایره دوم شمرده شده است (صفحه ۲۲۷) البته بهتر است که در این جا قرار
گیرد و بحر مستقلی شمرده شود .

بحر دوم

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

اجل ار از گل من گل بر آورد گل من باد هوایت پیرورد
(سلمان ساوجی)

بحر سوم

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

چنان که می دانیم هجای کوتاه آخرین ناگزیر حذف می شود و وزن
فوق به این صورت در می آید :

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بیار ای پسر ای ساقی کرام از آن شمع قنینه چراغ جام
(ابوالفرج رونی)

بحر چهارم

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — : ۱

تا ملك جهان را مدار باشد فرمانده او شهریار باشد
(انوری)

در وزن بالا دو هجای کوتاه آخرین به يك بلند تبدیل شده است .

۲: — — | — — | — — | — — | — —

کو آصف جم گو یا بین بر تخت سلیمان راستین
(انوری)

بحر پنجم

— — | — — | — — | — — | — —

صنما طاقت فراق ندارم جز به وصل تو اتفاق ندارم

(المعجم)

این وزن را می توان از فروع بحر اول دایره سوم شمرد و فروع آن ضمن
مشتقات بحر مزبور ثبت شده است (رجوع به یادداشت ص ۱۹۹ راجع به
چگونگی اشتقاق دایره هفتم از دایره سوم)

بحر ششم

— — | — — | — — | — — | — —

که با حذف هجای کوتاه آخرین به این صورت در می آید :

— — | — — | — — | — — | — —

ای نگار سیه چشم سیه موی سروقد نکوروی نکوگوی
(المعجم)

سلسله هشتم

بحر اول

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

به جریم خلوت خود شبی چه شود نهفته بخوانیم

به کنار من بنشینی و به کنار خود بنشانیم

(هاتف)

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

منم آن که گلشن عشق را چمنم ببین گذری کن و گل وسوسن و سمنم ببین

(اوحدی)

۳: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

دراین وزن به آخرپاره اول يك هجای بلند افزوده شده است :

دل من که باشد که ترا نباشد تن من که باشد که فنا نباشد

(دیوان شمس)

بحر دوم

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

چه شد صنما که سوی کسی به چشم رضا نمی نگری

ز رسم جفا نمی گذری طریق وفا نمی سپری

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

چو بر گذری همی نگری به رویم چرا نکنی یکی نگرش به کارم

(المعجم)

دراین وزن هم هجای کوتاه آخری به هجای بلند تبدیل شده است .

سلسله نهم

بحر اول

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

چرا همی نگارینم همیشه نزد من ناید

مرا ز درد هجرانش همیشه مویه می باید

بحر دوم

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

دل ز من ببرد ترکی کو دلی چو سنگ دارد

از غمش چونای نالم چون به چنگ چنگ دارد

این بحر را به اصطلاح عروض رمل مکفوف و سالم می توان خواند .

بحر سوم

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — : ۱

کنون که خوش گردد هوا توخیز وزی بستان بیا

بگیر جامی از بتی که یابی از لعلش شفا

این را نیز رجز مخبون و سالم می توان خواند.

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — — : ۲

نخواند طفل جنون مزاجم خطی ز پست و بلند هستی

شوم فلاطون ملک دانش اگر شناسم سر از کف پا

(بیدل)

بحر چهارم

— ۰ | — ۰ | — ۰ | — — || — ۰ | — ۰ | — ۰ | — —

تا شد ز من بتم جدا از هجر او بود مرا

جانی غمین دلی دژم روئی ز غم چو ضیمران

سلسله دهم بحر اول

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

به چشمت ای روشنائی که بی تو بس بی قرارم

به جانت ای زندگانی که بی تو جان می سپارم

(المعجم)

۲: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

همی کنم مهربانی به جای تو جفا مکن گرتوانی به جای من

(المعجم)

۳: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

تو وصف این عدل کن به وصف نیکو بیان

(مسعود سعد)

۴: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

بیار ساقی شراب باقی که همچو چشم تو نیم مستم

(خواجو)

بحر دوم

۱: — — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

بگذری گر به خاک من بنگری بر مغاک من

بینی آن خاک غرق خون از دل چاک چاک من

این بحر اغلب با بحر دوم دایره سوم می آمیزد و در يك قطعه شعر، بیت

یا مصرعی بر این وزن و بیت یا مصراع دیگر بر آن وزن است .

سلسله یازدهم

بحر اول

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

همی دل ز من ببرد یکی کودکی سفری

مرا جان ز فرقت او بخواهد شدن سپری

۲: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

تو آن ماه زهره جبینی تو آن سرو لاله عذاری

که بر لاله غالیه سائی که از طره غالیه باری

(خواجو)

بحر دوم

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

ای ز روی نکوی تو گشته ماه فلك خجل

وی ز زلف شکسته ات دل شکسته ز عاشقان

بحر سوم

۱: — — — — — | — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

بدان ملك الملوکی که هر دو جهان به امرش

شدند ز هیچ چیزی به گفتن کاف و نونی

(معیار الاشعار)

سلسله دوازدهم

بحر اول

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

ای دلبر جان فزای تندی مکن با عاشقان خوش سرای تندی مکن
(المعجم)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

بیرون شد از احتراق بهرام و آورد زی شاه ماه پیغام
(المعجم)

۳: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

آن روی آن ترک بین گوئی که ماه سماست
(المعجم)

این وزن همان است که از دایرهٔ مختلفهٔ عربی نیز استخراج می‌شود و عروض نویسان آن را بحر مستقلی شمرده و بر مستغفلن فاعلن (۲ بار) تقطیع کرده و بحر بسیط نامیده‌اند.

بحر دوم

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

چند گویم به من مکن بد نگارا تاز عشقت عیان نگردد نهانم
(معیار الاشعار)

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

پیشم آمد نگار من بامداد هر دورخ غازه کرده چون باده‌ای
متفرعات دیگری نیز برای این بحر می‌توان شمرد که چون هیچ يك مستعمل

نیست وامثله آن را عروضیان به تکلف ساخته اند از ذکر آنها می گذریم .

بحر سوم

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

پیچان درختی نام او نارون چون سرو زرین پر عقیق یمن
(فرخی)

بحر چهارم

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

ای نگارین روی دلبر مکن ستم کاین دل من بی تو آغشته شد به غم

سلسله سیزدهم

چنان که گفته شد از این دایره فقط يك بحر بیرون می آید و آن هم در فارسی
مورد استعمال ندارد .

آوردن این دایره در شمار دوایر اوزان فارسی بدان نیت بوده است که هیچ يك
از اوزانی که عروض نویسان شمرده اند در این روش فوت نشود :

۱ : — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

چگلی صنمی که دلم ببرد پس از آن به عنا و بلا سپرد

(المعجم)

۲ : — — — — — | — — — — — | — — — — —

دل من به دغا ببری چه دغا و دغل پسری

(المعجم)

سلسله چهاردهم

درباره اوزانی که از این دایره مشتق می شود گفتیم (ص ۲۱۳) که همه آنها را می توان از متفرعات بحور دوایر دیگر دانست و بنابراین در فارسی به این دایره حاجتی نیست و آوردن آن در این کتاب از آن رو بوده است که در همه کتب عروض فارسی و عربی ثبت است و اصل آن از مبتدعات خلیل بن احمد واضع علم عروض می باشد و سه بحر از بحور این دایره (طویل - بسیط - مدید) در عربی بسیار به کار می رود. چون امثله اوزان این دایره ضمن متفرعات بحور دیگر بیان شده است این جا از تکرار آن چشم پوشیده، خواننده را به شماره آنها در این کتاب رهبری می کنیم:

بحر اول: بسیط - مستفعلن فاعلن دوبار = وزن ۳ بحر اول سلسله ۱۲

بحر دوم: مدید - فاعلاتن فاعلن دوبار = وزن ۸ بحر دوم سلسله ۱

بحر سوم: طویل - فعولن مفاعیلن دوبار = وزن ۵ بحر اول سلسله ۶

بحر چهارم: مقلوب طویل - مفاعیلن فعولن دوبار = وزن ۶ بحر سوم سلسله ۱

بحر پنجم: عمیق - فاعلن فاعلاتن دوبار.

اما در کتب عروض برای این وزن مثالی نیافته ام و فقط خواجه نصیر آن را در عداد بحور دایره مختلفه آورده است. جلال الدین محمد مولوی بر این بحر غزلهایی دارد:

دوش می گفت جانم کی سپهر معظم
بس معلق زنانی شعله ها اندر اشکم
(دیوان کبیر - غزل ۱۶۵۵)

سلسله پانزدهم

چنان که گفته شد (ص ۲۱۴) این بحر نوع مستقلی است و علمی که موجب شده است تا این بحر را مستقل شمرده جدا گانه آورده ایم پیش از این ذکر شد. بحر ترانه در استعمال، بیست و چهار صورت مختلف می پذیرد که عروض نویسان آنها را در دو شجره اخرب و اخرم جمع آورده اند و در فصل «اختیارات شاعری» ذکر خواهد شد.

از یکی از این صورتها که این است :

— — | — — | — — | — — | — —

دو وزن ذیل متفرع می شود :

۱: — — — | — — — | — — — | — — —

دیدنی که وفا به جا نیاوردی رفتنی و خلاف دوستی کردی

(سعدی)

۲: — — — | — — — | — — — | — — —

هان ای پدر ای پدر کجائی کافسر به سرم نمی نمائی

این وزن در مثنوی های عاشقانه بسیار به کار می رود و از آن جمله لیلی و مجنون نظامی بر این وزن است.

فصل ہفتم

اختیارات شاعری

عروضیان اختلافاتی را که ممکن است در هر يك از اوزان اصلی رخ دهد به طریقی که وزن از قاعده خارج نشود تحت قواعدی ذکر و بیان می کنند که مجموع آنها زحافات و علل خوانده می شود . از این قواعد که خود فصل مشبعی از عروض و معضل ترین فصول آن است هر دسته به یکی از افاعیل یا اجزاء اصلی اوزان اختصاص دارد و هر قاعده به نامی خاص خوانده می شود و تعداد مجموع آنها اعم از آنچه به یکی از دو زبان فارسی و عربی مخصوص است و آنچه مشترك میان هر دو زبان می باشد، از چهل و پنج در می گذرد.

جای آن نیست که یکایك این قواعد و القاب آنها را بر طبق قوانین قدیم در این مورد ذکر کنیم زیرا طالبان به سهولت می توانند به یکی از کتب معروف عروض که در دسترس همه قرار دارد مراجعه کنند . اما آنچه ضرورت دارد ذکر مبانی و اصولی است که این قواعد بر آنها مبتنی می باشد . می دانیم که در عروض مبنای وزن را بر متحرکات و سواکن گذارده اند . بنا بر این قواعد ، تغییرات و اختلافاتی را که در هر يك از اجزاء روی می دهد به تسکین متحرك و حذف يك یا چند حرف تعبیر می کرده اند و کثرت شماره قواعد و القاب آنها نتیجه آن است که این تغییرات را ، در حروف متوالی هر يك از اجزاء ، جدا گانه بیان کرده نامی دیگر بدان داده اند و از این گذشته هر جا که دو سه تغییر در يك جزء حاصل می شده آن همه را جمع کرده قاعده واحد ساخته و نام واحد به آن داده اند .

چون قواعد زحاف و علت را بر حسب روشی که در این رساله پیش گرفته شده مورد دقت قرار دهیم مشاهده می کنیم که همه آنها به سه دسته تقسیم می شوند و تحت

سه قاعده حذف و اضافه و تبدیل در می آیند . به طریق ذیل :

« قواعد حذف »

- ۱- حذف يك هجای کوتاه : ازاحیفی که جزو این دسته می باشند عبارتند از :
 ثلم : چنان که از فعولن فعْلن بماند .
 خرم : چنان که از مفاعیلن مفعولن بماند .
 تخنیق : مانند خرم است با این تفاوت که اگر این زحاف در اول مصراع قرار گیرد خرم و اگر در میان مصراع بیفتد تخنیق خوانده می شود .
 تشعیث : چنان که از فاعلاتن مفعولن بماند .
 کشف : چنان که از مفعولات مفعولن بماند .
 وقف : چنان که از مفعولات مفعولان بماند .
 عقل : چنان که از مفاعلتن مفاعلن بماند .
 وقص : چنان که از متفاعلن مفاعلن بماند .
- ۲- حذف يك هجای بلند شامل موارد ذیل است :
 حذف : چنان که از مفاعیلن فعولن بماند .
 قصر : چنان که از مفاعیلن فعولان بماند .
 رفع : چنان که از مستفعلن فاعلن بماند .
- ۳- حذف يك هجای کوتاه و يك هجای بلند شامل موارد ذیل :
 حذذ : چنان که از مستفعلن فعْلن بماند .
 صلم : چنان که از فاعلاتن فعْلن بماند .
 شتر : چنان که از فعولن فع بماند .
- ۴- حذف دوهجای بلند :
 هتم : چنان که از مفاعیلن فعول بماند .
 جب : چنان که از مفاعیلن فَعْل بماند .
 ربع : چنان که از فاعلاتن فَعْل بماند .

۵- حذف دو هجای بلند و يك هجای کوتاه :

جحف : چنان که از فاعلاتن فع بماند .

سلخ : چنان که از فاع لاتن مفروقی فاع بماند .

طمس : چنان که از فاع لاتن مفروقی فع بماند .

جدع : چنان که از مفعولات فاع بماند .

زلل : چنان که از مفاعیلن فاع بماند .

بتر : چنان که از مفاعیلن فع بماند .

در مورد زحافات وقف و قصر و هتم و سلخ و جدد و زلل يك حرف صامت در آخر زائد می ماند و چون این زحافات همه به جزء آخر وزن تعلق دارند و در آخر وزن افزونی يك یا دو حرف صامت جایز است و تغییری در وزن نمی دهد در توجیه زحافات بر حسب روش جدید در این نکته مسامحه روا داشته ام .

« قواعد اضافه »

۱- افزودن يك هجای کوتاه به اول وزن :

خزم (بیشتر وقوعش در اول مصراع باشد - معیار الاشعار)

۲- افزودن يك هجای بلند :

ترفیل : چنان که مستفعّلن مستفعّلاتن شود .

۳- افزودن يك هجای بلند با يك حرف صامت در آخر :

تطویل : چنان که مستفعّلن مستفعّلاتان شود .

۴- افزودن يك حرف صامت به آخر جزء :

اذالت : چنان که مستفعّلن را مستفعّلاتن کنند .

اسباع : چنان که فاعلاتن را فاعلاتان کنند .

« قواعد تبدیل »

۱- تبدیل يك هجای بلند به يك هجای کوتاه :

قبض : چنان که مفاعیلن به مفاعّلن تبدیل شود یا فعولن به فعول^{*}

مبدل گردد .

کف : چنان که مفاعیلن به مفاعیل مبدل شود .

خبین : چنان که مستفعِلن به مفاعِلن مبدل شود یا مفعولات^۲ به

مفاعیل^۳ و یا فاعلاتن به فعلاتن تبدیل گردد .

طی : چنان که مستفعِلن به مفتعلن مبدل شود .

۲- تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند :

عصب : چنان که مفاعِلتن مفاعیلن شود .

اضمار : چنان که متفاعِلن مستفعِلن شود .

۳- تبدیل دو بلند به دو کوتاه :

شکل : چنان که از فاعلاتن فعلات^۴ حاصل شود .

خبل : چنان که از مستفعِلن فعلتن حاصل شود .

« زحافات مرکب »

علاوه بر اینها بعضی از احیف دیگر هست که چون آنها را بر حسب این روش بیان کنیم باید گفت مرکب از قواعد حذف و قلب یا حذف و تبدیل می باشند و آنها عبارتند از ثرم ، خرب ، نقص ، قطف ، عقص ، خزل . عروضیان ایرانی زحاف دیگر نیز شمرده و القابی خاص بر هر یک نهاده اند که چون این القاب نزد همه یکسان نیست و همه در رد و قبول آن قواعد متفق نیستند از ذکر آنها می گذریم^۱ .

معرض از وضع قواعد زحاف و علت

چنان که در مقدمه^۲ این فصل گفته شد غرض اصلی از وضع قواعد زحاف و علت بیان تغییرات و اختلافاتی است که ممکن است در یک وزن روی دهد بی آن که وزن تغییر پذیرد . اما از این حیث فرقی فاحش میان عروض عرب و فارسی وجود دارد که بعضی از عروض نویسان ایرانی هم بدان توجه کرده اند و آن این است که

۱- ه و نیز پارسیان بر همه وزنهای تازیان به تکلف شعر گفته اند و اصول و تغییرات

ایشان به کار داشته و به وزنهای دیگر از ایشان متفرد شده و هر مصنفی از ایشان تغییراتی که یافته است ، غیر مستعمل تازیان ، لقبی نهاده است و هست که دیگران در آن متفق نیستند (معیار الاشعار ص ۵۹) در همین کتاب قواعد خاصی ذکر شده که در کتب دیگر نیست

در عربی وقوع اکثر این تغییرات در مصراعها و ابیات يك قصیده مجاز شمرده می شود. یعنی شاعر می تواند ابیات قصیده خود را به یکی از وجوه و صوری که هر وزن پس از دخول زحافی بر آن می پذیرد بسازد. اما در فارسی چنین نیست. به این معنی که در واقع زحاف و علت از هر بحر، وزنی تازه به وجود می آورد و شاعر اگر بنای شعر خود را بر یکی از مزاحفات بحری گذاشت مجاز نیست که در آن شعر مزاحف دیگری از همان بحر را به کار برد. مگر در موارد معدود خاص.

روشی که بعضی از عروض دانان ایرانی در وضع دوایر جدید و استخراج بحور تازه از آنها پیش گرفته اند و مبنای طبقه بندی اوزان در این رساله نیز بر آن است نتیجه همین اختلاف فاحش میان عروض فارسی و عربی می باشد زیرا چنان که گفته شد مزاحف در عربی وجه استعمال دیگری از وزن سالم است و در فارسی وزنی جداگانه به شمار می رود.

زحاف و علت در روش جدید

بنابر آنچه گفته شد چون اوزان مختلفی را که در زبان فارسی به کار می رود بر حسب روش جدید طبقه بندی کردیم و اختلاف هر يك را با اوزان دیگر باز نمودیم احتیاج ما از اکثر زحافات و عللی که در کتب عروض شرح داده شده سلب می گردد.

اما باید دانست که هیچ يك از اوزانی که در فصل گذشته شمرده شد در شعر، درست آن چنان که در اصل وزن است به کار نمی رود. یعنی اغلب میان میزان و موزون اختلافاتی جزئی است که مجاز شمرده می شود و وجود این اختیارات کار شاعری را آسان می کند. شك نیست که برای این اختیارات نیز قواعدی لازم است

۱- «و بر جمله قاعده لغت فارسی آن است که بیشتر تغییرات مستعمل را در همه ابیات که در وزنی گویند به يك نسق استعمال کنند، به خلاف عادت تازی گویان. چه این لغت احتمال اختلاف بسیار نکند» (معیار الاشعار ص ۶۱)

تا آنها را به حد پسند ذوق محدود کند و تجاوز از آن را مانع شود . پس از میان همه زحافات و عللی که در کتب عروض شمرده اند و حتی آنها که مورد غفلت قرار گرفته و ذکر نشده است باید آنچه را برای افاده این معنی لازم است اختیار کرد و باقی را متروک گذاشت ؛ اما چون روش ما در این جا با روش علم عروض بکلی متفاوت است البته اصطلاحات والقاب زحافات عروضی را نیز ناچار رها باید کرد و ساده ترین و آسان ترین راه را برای بیان مقصود باید برگزید .

قواعد اختیارات شاعری

در شعر فارسی وجه تشخیص هروزن کمیّت معین هجاها و نظم خاص آن می باشد بنابراین هر عارضه‌ای که در این دو امر اختلالی ایجاد کند موجب اختلال یا تغییر وزن می گردد . اما بعضی از این عوارض به سبب آن که جزئی است چندان بارز و آشکار نیست و یا بدان علت که میزان اصلی را از خلل آنها می توان آسان شناخت در شعر فارسی مجاز شناخته می شود .

شماره این اختیارات فراوان نیست اگر چه مورد استعمال هریک ممکن است بسیار فراوان باشد . مجموع تغییرات مجاز را در این جا به چهار نوع تقسیم می کنیم و پس از ذکر قواعد ، مثال آنها را نیز از اشعار معروف استادان قدیم می آوریم .

چهار نوع تغییر مجاز در اوزان فارسی عبارت است از :

۱- اضافه . ۲- حذف . ۳- تبدیل . ۴- قلب .

الف - قواعد اضافه

۱- در آخر هر مصراع و در آخر نیمه اول مصراع در اوزان دوری یا منناب (یعنی اوزانی که به دو پاره متشابه تقسیم می شوند) جایز است که يك یا دو حرف صامت به هجای آخرین افزوده شود و این حروف از تقطیع ساقط می گردد .

خواجه نصیر نیز این حکم را بر حسب قواعد عروض بیان کرده چنین می گوید « حکمی دیگر که همه اواخر مصراعهای شعر فارسی را شامل است آن است که وقوع يك ساکن و دو ساکن در اواخر همه مصراعها و خلط هر دو با یکدیگر در يك بیت روا دارند مگر آن جا که مانعی افتد » .

از موانعی که خواجه نصیر برای این امر می‌شمارد یکی خلط قافیه است و نقل توضیح او این معنی را آشکارتر می‌سازد: «مثلا در مثنوی و اوایل قصائد که ابیات مصرع بود حروف قافیه متساوی باید. پس در عروض و ضرب خلط نشاید و در قصاید ضربها متساوی باید پس بر ضرب تنها خلط نشاید. اما اگر قافیه بگردد مانند آنچه در خانه‌های ترجیع افتد روا بود و چون معلوم است که يك قصیده ترجیعی جز بريك وزن نشاید معلوم که اختلاف اواخر مصرعها به عدد حروف ساکن اقتضاء اختلاف وزن نکند»

در این مورد باید گفت آنچه را خواجه نصیر در خانه‌های ترجیع روا داشته شاعران خوش ذوق روا نمی‌دارند. یعنی احتراز می‌کنند از این که در آخر پاره‌های شعر حروف صامت زائد قرار گیرد. مثال:

ربع از دلم پر خون کنم اطلال را جیحون کنم

خاك دمن گلگون کنم از آب چشم خويشتن

(معزی)

و هر گاه در آخر پاره‌ها کلمه‌ای بیفتد که در آخر آن يك حرف صامت زائد باشد می‌کشند که کلمه نخستین پاره بعد به همزه ابتدا شود زیرا در این حال همزه در تلفظ ساقط می‌گردد و حرف صامت که به آخر هجای بلند افزوده شده به کلمه بعد می‌پیوندد. مثال از شعر معزی:

آن کس که او را آورد آورد لطف جان پدید

ایزد تو گوئی آفرید از جان پاك او را بدن

آزادگان با برک و ساز از نعمت او سرفراز

از حد ایران تا حجاز از مرز توران تا عدن

که تقطیع درست بیت اول آن چنین است:

آنکس که او را آوردی - داورد لطف جان پدی

دیزد تو گوئی آفری - دزجان پاك او را بدن

استثنای دیگری که خواجه نصیر برای این قاعده می‌شمارد این است که وزن در غایت درازی بود که در آن بحر ممکن باشد و مساوی دایره باشد، یعنی

تام بود مانند مفاعیلن چهار بار . پس الحاق ساکنی دیگر به آخر مصراع خروج از دایره باشد و روا نبود و آنچه در شعر شاعران از این جنس یافته شود از قبیل عیوب بود^۱»

شاید خواجه نصیر در این که این زیادتى را ناپسند می‌شمارد محق باشد . اما از جانب دیگر غزلسرایان نامدار پیش از خواجه نصیر و پس از وی همه این زیادتى را روا داشته و در شعر خود به کار برده‌اند :

آن خواجه را از نیمشب بیماری پیدا شدست

تا روز بردیوار ما بی خویشتن سر می‌زدست

(دیوان شمس)

بیاتاکل برافشانیم و می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم

(حافظ)

بنابراین همان حکم نخستین را مطرد باید دانست و قبول باید کرد که افزودن يك یا دو حرف صامت در آخر هر وزنی بی‌استثناء جایز است .
۲- در اول اوزانی که پایه نخستین آنها از دو هجای کوتاه تشکیل شده باشد جایز است که به جای هجای کوتاه اول هجای بلند (که کمیت آن دو برابر هجای کوتاه است) آورده شود : این حکم نیز کلی است و در اکثر موارد صدق می‌کند .
مثال از شعر سعدی :

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

که من از دست تو فردا بروم جای دگر

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

این غزل بر وزن دوم بحر سوم از سلسله دوم است . چنان که دیده می‌شود اصل در آن این است که هجای اول کوتاه باشد اما در مصراع اول این غزل هجای نخستین بلند آورده شده و در این وزن تغییر فوق بسیار معمول است .
مثال از وزن دیگر . رودکی گوید :

گر کند یارئی مرا به غم عشق آن صنم

بتواند زدود زین دل غمخواره زنگ غم

— | — | — | — | — | — | — | — | — | —

این شعر در بحر اول از سلسله سوم است . در اصل می باید هجای نخستین آن کوتاه باشد چنان که در مصراع دوم چنین است . اما در مصراع اول هجای نخستین بلند آورده شده و همه جا این تغییر جایز است .

۳- افزودن يك هجای کوتاه را به اول وزن بعضی از شاعران نخستین فارسی جایز شمرده و به کار بسته اند . از آن جمله رودکی در وزن ذیل :

— | — | — | — | — | — | — | —

که وزن سوم از بحر اول سلسله سوم است پس از اجرای تغییر شماره ۲ (یعنی تبدیل هجای کوتاه نخستین به هجای بلند) يك هجای کوتاه نیز به اول یکی از مصراعها افزوده است .

گوئیا آن چنان شکستستی

جعد همچون نورد آب بیاد

گوئی از یکدگر گستستی

میانکش نازک چو شانه مو

که تقطیع مصراع اول بیت دوم چنین است :

— | — | — | — | — | — | — | —

و هم چنین مرادی گفته است :

که مرگ کند بر سر تو تا ختن

از حشم و گنج چه فریاد و سود

اصل این شعر برون چهارم از بحر دوم سلسله دوم است براین وجه :

— | — | — | — | — | — | — | —

و مصراع دوم با افزودن يك هجای کوتاه به اول آن چنین شده است :

— | — | — | — | — | — | — | —

خواجه نصیر گوید : « حرف که در اول مصراع دویم خزم است و متأخران البته استعمال خزم نمی کنند » .

ب - قواعد حذف

۴ - حذف يك هجای کوتاه از اول وزن . این قاعده از حیث اختلافی که در

وزن ایجاد می کند شبیه قاعده سوم است با این تفاوت که این جا از اصل میزان
هجای کوتاهی کمتر است و آن جا بیشتر . مثال از بحر سوم سلسله اول :

(۱) مر ما را نمارا دادخواهی درد و بیماری

(۲) هم اکنون کرد می باید ز کار عشق بیزاری

(المعجم)

که چنین تقطیع می شود :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

در وزن دیگر این شعر معروف رودکی شاهد دیگری بر این قاعده است :

(۱) می آرد شرف مردمی پدید

(۲) و ازاده نژاد از درم خرید

مصراع اول در بحر سوم از سلسله هفتم است و در مصراع دوم يك هجای کوتاه

از اول مصراع حذف شده است :

۱: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

۲: — — | — — | — — | — — | — — | — — | — — | — —

در المعجم غزلی منسوب به خسروی سرخسی در بحر قریب ثبت است که همین

تغییر در آن دیده می شود این قاعده نیز مترك است و از قرن چهارم به بعد شاعران

از به کار بردن آن خودداری کرده اند .

۵ - حذف يك هجای بلند از آخر مصراع .

این تغییر که در کتب عروض ذکر شده ظاهراً تا اواخر قرن ششم در بعضی

از بحور و اوزان معمول بوده است یعنی این زحاف را روا می داشته اند . مثال از بحر

ترانه :

نام آور کفر و ننگ ایمانیم

این پرده ز کار خویش بدرانیم

از پرده هر دو کون برهانیم

ما گبر قدیم نامسلمانیم

کی باشد و کی که ناگهی ما

عطار شکسته را به يك ذوق

(عطار)^۱

در مثال فوق مصراعهای سوم و پنجم هر کدام يك هجای بلند از آخر کم دارد.
یعنی این دو مصراع بر وزن فرعی دوم از بحر ترانه است و مصراعهای دیگر از
وزن فرعی اول . مثال از بحر دیگر :

دور شد از من قرار و آرامم تاشدم از پیش آن صنم دور
(المعجم)

که تقطیع آن بر این وجه است :

— — — | و — | و — | — و | و —
— — | و — | و — | — و | و —

۶- حذف يك هجای کوتاه از اثنای وزن . این تغییر نیز از شواذی است که
عروض نویسان آورده اند و شاعران فارسی زبان آن را در شعر خود روا نمی دارند .
مثال :

دلبر بتی شکر لبی سیمین بری عمداً همی خواهد دلم بر بودن
(المعجم)

— و | — — | — و | — — | — و | — —
— | — — | — و | — — | — و | — —

پ : قواعد تبدیل

تبدیل عبارت است از قرار دادن هجای کوتاه به جای هجای بلند یا به عکس،
به طریقی که کمیّت اصلی وزن تغییر نپذیرد . با توجه به این که هر هجای کوتاه
مساوی نصف هجای بلند است می توان يك هجای بلند به جای دو کوتاه و یا دو کوتاه
به جای يك بلند قرار داد . تبدیل در همه اوزان جایز و بسیار شایع است . انواع
آن ذیلا ذکر می گردد :

۷- تبدیل دو هجای کوتاه متوالی به يك بلند در اثنای هر وزنی چون دو
هجای کوتاه در پی یکدیگر واقع شوند جایز است به جای آن دو، يك هجای بلند
قرار گیرد . مثال :

(۱) هشتم بادگشته سر از پی نیستی دوان

(خاقانی)

(۲) هستی هر تنم ولی نیست تنم دریغ من

این شعر بر بحر پنجم از دایره چهارم است که در مصراع اول دو هجای کوتاه متوالی به يك هجای بلند تبدیل شده ، و تقطیع آن چنین است :

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

این تغییر ممکن است در میانه یا در آخروزی واقع شود. مثال در آخروزی:

(۱) این دل من هست به درد ارزانی

(۲) تا نکند بار دگر نادانی

این شعر بر وزن سوم از بحر دوم دایره دوم است . بر این وجه :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

و در شعر فوق دو هجای کوتاه متوالی که در پایه های ۵ و ۶ است به يك

هجای بلند مبدل شده و به این صورت در آمده است :

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

مثال از وزن دیگر .

(۱) خوش نفس دارد خاقانی ليك

(۲) چرخ قـدر نفس نشناسد

این شعر بر وزن ششم از بحر سوم دایره دوم است . در مصراع اول دو بار

این تغییر واقع شده و در مصراع دوم يك بار . به علاوه در اول هر دو شعر تغییری

که در شماره ۲ اختیارات شاعری ذکر شد رخ داده و تقطیع آن چنین است .

۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

مثال از شعر مولوی :

(۱) هی به زبان ما گو رمز مگو پیدا گو

(۲) چند خوری خون به ستم ای همه خویت خونین

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

این تغییر نیز از قرن هفتم به بعد یعنی پس از سعدی کمتر به کار می رود و

خاصه غزلسرایان تا بتوانند از آن پرهیز می کنند.

قاعده فوق کلی است و فقط در يك مورد استثناء می پذیرد و آن این است که هر جا تبدیل دو هجای کوتاه به يك هجای بلند موجب شود که وزن از صورت اصلی بگردد و به صورت وزنی دیگر درآید احتراز از این عمل ضروری است مثلاً در وزن ذیل :

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

ر زرت کنند زیور به زرت کشند در بو من بینوای مضطر چه کنم که زر ندارم
هر گاه دو هجای کوتاه متوالی را به يك هجای بلند تبدیل کنیم به صورت
ذیل در می آید که خود وزنی جداگانه است .

— — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید گفتم که ماه من شو گفتا اگر بر آید
۸ - تبدیل يك هجای بلند به دو کوتاه متوالی . این تغییر عکس تغییر قاعده
هفتم است . مثال :

هنگام سپیده دم خروس سحری

این شعر بر وزن مخصوص ترانه است که اصل آن چنان که بیان شد چنین
است :

— — | — — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

و در پایه های دوم و پنجم آن يك هجای بلند به دو کوتاه مبدل شده و به این
صورت درآمده است :

— — | — — | — — || — — | — — | — — | — —

تا آن جا که من دانسته ام این تغییر جز در وزن ترانه مورد استعمال قرار
نمی گیرد .

۹ - تبدیل ترانه (— —) به آوا (— —) در این جا چنان که دیده
می شود دو هجای کوتاه متوالی نیست و هجای بلندی میان آن دو فاصله است .
مثال از بحر ترانه :

بایارم می گفتم این جور چند

که چنین تقطیع می شود :

— — | — — | — — | — — | — —

تغییر در پایه سوم واقع شده که ترانه (— —) به آوا (— —) مبدل گردیده است . این قاعده نیز مخصوص همین بحر است .

ت : قواعد قلب

مراد از قلب در این جا تغییر محل هجاهاست بی آن که در کمیت آنها تغییری رخ دهد یا به کمیت مساوی تبدیل گردد ، و انواع آن به قرار ذیل است :

۱۰ - قلب پایه نوا (— —) به چامه (— —) مثال :

سینه خاقانی و غم تا نرند ز وصل دم دعوی عشق و وصل هم تا زسبحان کیست او

این شعر بر بحر پنجم از دایره چهارم است و تقطیع اصل آن چنین :

— — | — — | — — | — — | — —

و در شعر فوق مصرع اول به این صورت در آمده است :

— — | — — | — — | — — | — —

یعنی پایه چهارم که باید نوا (— —) باشد به چامه (— —) تبدیل یافته . این تغییر را خاقانی بسیار به کار می برد و گاهی خود آن را یادآور می گردد :

کیسه هنوز فر به است با تو از آن قوی دلم

چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری

گر چه به موضع لقب مفتعلن دوباره شد

وزن ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری

۱۱ - قلب پایه چامه (— —) به نوا (— —) و این عکس تغییر فوق است :

دست کسی بر نرسد به شاخ هویت تو تارک انیت او ز بیخ و بن بر تکی (ثنائی)

اصل این شعر بر بحر دوم از دایره دوم است . بر این وجه :

— — | — — | — — | — — | — —

اما در بیت فوق پایه پنجم به جای چامه، نوا شده و به این صورت در آمده :

خوانده شد ممکن است بر اثر تغییرات مجاز به بیست و چهار صورت در آید. دوازده صورت از آن جمله به طریقی است که ذیلاً ذکر می شود :

۱: — — | — — | — — | — — | — —

تا هشیارم طرب زهن پنهان است

۲: — — | — — | — — | — — | — —

عمرت تاکی به خود پرستی گذرد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه پنجم رخ داده است .

۳: — — | — — | — — | — — | — —

راز از همه ناکسان نهان باید داشت

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم واقع شده است .

۴: — — | — — | — — | — — | — —

هنگام سپیده دم خروس سحری

در این شعر تغییر شماره ۸ در دو پایه دوم و پنجم هر دو رخ داده است .

۵: — — | — — | — — | — — | — —

تا بتوانی خدمت رندان می کن

در این شعر تغییر شماره ۱۲ واقع شده است .

۶: — — | — — | — — | — — | — —

شیخی به زنی فاحشه گفتا مستی

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم رخ داده است .

۷: — — | — — | — — | — — | — —

می خور چون دانی ز کجا آمده ای

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و پنجم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم است .

۸: — — | — — | — — | — — | — —

خاقانی را طعنه زنی چون دم تیغ

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه پنجم و تغییر شماره ۱۲ در پایه سوم است.

۹: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

گفتم که سرانجام معلوم نشد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و پنجم و تغییر شماره ۹ در پایه سوم آمده است .

۱۰: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

گفتم که سرانجام معلوم شد

در این شعر تغییر شماره ۸ در پایه دوم و تغییر شماره ۹ در پایه سوم آمده است .

۱۱: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

گفتا دارم گفتم کو گفت اینک

در این شعر تغییر شماره ۹ به تنهائی در پایه سوم آمده است .

۱۲: — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

با یارم می گفتم در خشم مرو

در این شعر تغییر شماره ۹ در پایه سوم و تغییر شماره ۸ در پایه پنجم آمده است . اما دوازده وجه دیگر که در شجره ها آورده اند همین انواع فوق است با این تفاوت که در آنها يك حرف صامت به آخر هر يك از این انواع افزوده می شود. هشت وجه نخستین که در این جا ذکر شد و هشت وجه دیگر که با افزودن يك حرف صامت به آخر آنها حاصل می شود در رباعیات مورد استعمال فراوان دارد و چهار وجه آخرین با چهار وجه نظیر آن نادر و کم استعمال است .

نکته قابل ملاحظه این است که پایه های اول و چهارم در هیچ يك از وجوه فوق تغییر پذیر نیست و فقط پایه های دوم و سوم و پنجم تغییر می پذیرد .

جدول مقابل بجای شجره های اخر و اخرم تغییرات مجاز را در پایه های پنج گانه بحر ترانه نشان می دهد :

۱:	گفتم	زچه رو	ز غصه	سوزد	دل من
۲:	گفتم	زچه رو	عشق تو	سوزد	دل من
۳:	گفتم	زچه رو	عشقت	سوزد	دل من
۴:	گفتم	زچه رو	ز غصه	سوزد	جانم
۵:	گفتم	زچه رو	عشق تو	سوزد	جانم
۶:	گفتم	زچه رو	عشقت	سوزد	جانم
۷:	گفتم	ناکی	ز غصه	سوزد	جانم
۸:	گفتم	ناکی	عشق تو	سوزد	جانم
۹:	گفتم	ناکی	عشقت	سوزد	جانم
۱۰:	گفتم	ناکی	ز غصه	سوزد	دل من
۱۱:	گفتم	ناکی	عشق تو	سوزد	دل من
۱۲:	گفتم	ناکی	عشقت	سوزد	دل من

فهرست ها

اعلام، اصطلاحات، مراجع و منابع

فهرست اعلام

ابوالحسن علی بن احمد الجشوبی [الحکیم...]

۱۸

ابوالریحان بیرونی [بیرونی، ابوالریحان]

۳۴-۸۴-۸۵-۸۶-۸۸-۱۰۶-۱۳۷-

۱۳۹-۱۵۸

ابوالعباس عبدالله بن محمد الناشی الانباری - ۹۸

ابوالفرج رونی- ۲۴۲

ابوالینبئی العباس بن طرخان [ابوالینبئی

عباس] ۵۶-۵۷

ابوعبدالرحمن ← خلیل بن احمد

ابوعلی سینا - ۱۳-۱۴-۱۱۵-۱۱۶-۱۱۹-

۱۲۴-۱۳۲-۱۳۵-۱۳۶

ابومنصور جوالیقی [ابی منصور الجوالیقی]

۱۲۱

اخفش اوسط - ۱۹۷

اردشیر سوم [هخامنشی] ۳۸

ارسطو [Aristote] ۱۳-۱۴-۲۳

ارمغان [مجله ...] ۶۷

اروپا - ۱۳-۱۷-۴۵-۱۳۲

اروپائی [زبان ...] ۴۶-۶۳-۱۴۹-۱۵۰-

۱۵۱

اساس الاقتباس [کتاب] ۱۴-۱۶-۱۸-۴۸-

۶۱-۱۱۶

اسپانیائی [زبان ...] ۲۷

آ - الف

آبراهامیان [دکتر ...] ۶۸

آپولی نراسکندرانی - ۳۶

آذربایجان [آذربایگان] ۶۲-۶۷

آرام [احمد ...] ۲۳

آریا [Arya] ۸۸

آریائی [زبان ...] ۳۲-۳۳-۳۸-۴۰

آریستو کسنوس تارنتومی - ۲۳

آسیائی [روزنامه] ۴۶

آشوری [زبان] ۳۹

آلمانی [زبان ...] ۲۷-۲۸-۳۸-۱۴۹

آلمانی سفلی [زبان ...] ۳۷

آلمانی علیا [زبان ...] ۳۷

آمریکائی [زبان] ۱۵۲

آنتوان میه [زبان شناس فرانسوی] ۳۱-۳۲-

۳۶-۳۷-۳۸-۴۰-۴۳-۱۳۳-۱۵۰

آندرآس - ۴۴

ابن الندیم - ۶۲

ابن خرداذبه - ۵۵-۵۶-۷۴-۹۸

ابن خلکان - ۹۴-۹۸

ابن درید [ابی بکر محمد بن الحسن بن درید

الازدی] ۱۲۰-۱۲۱-۱۳۱-۱۳۲-

۱۳۳

ابوالاسود الدثلی - ۸۵

المعرب من الكلام الاعجمی علی حروف المعجم

[کتاب] ۱۲۱

المنطق [کتاب] ۹۳

الوند - ۳۸-۶۷

امام حسن قطان - ۲۱۵-۲۷۲

امیر خسرو - ۲۳۲

انسیتو دوفونتیک پاریس - ۱۳۹-۱۴۱-۱۵۰

انگلیسی [زبان] ۰۰۰ [۱۸-۲۷-۲۸-۳۳]

۳۷-۳۸-۱۱۵-۱۲۹-۱۳۰-۱۳۵ -

۱۵۸

انگلیسی باستان [زبان] ۳۷

انوری - ۲۳۴-۲۴۳

اوحدی - ۲۲۱-۲۲۴-۲۲۵-۲۳۲-۲۴۰ -

۲۴۸-۲۴۴

اورامانی [لهجه] ۴۷

اورمزدی - ۲۳۴

اوستا - ۳۲-۳۹-۴۱-۴۲-۴۳-۴۷

اوستائی [زبان] ۰۰۰ [۳۸-۴۱-۴۲-۴۳ -

۴۴-۴۷-۵۴-۶۰-۶۳-۶۴-۱۵۰

اولیاند [کتاب] ۸۵

اهلی شیرازی - ۱۶۷

اهنود گات - ۴۱

اهون ویتی - ۴۱

ایاتکار زریران [یادگار زریران] ۴۷-۴۸-۵۰

ایران - ۳۲-۳۹-۴۷-۴۹-۵۵-۵۷-۵۸ -

۶۰-۶۴-۶۸-۶۹-۷۴-۷۷-۱۰۵ -

۱۰۶-۱۲۳-۱۲۴-۱۳۳-۱۳۴-۱۴۷

۱۵۵-۲۱۳-۲۱۴-۲۶۴

ایرانی [زبان، خط] ۳۸-۴۸-۵۲-۶۳ -

۱۰۶-۱۳۷-۱۶۶-۱۶۸-۱۷۸-۱۸۴

۱۹۱-۱۹۹

ایرانی اوستائی [زبان، خط] ۱۸-۴۹

ایرانی باستان [زبان، خط] ۱۵۰

ایسلندی [زبان] ۳۷

ایون [رساله] ۱۳

اسد بن عبدالله القسری - ۵۸

اسلام - ۱۴-۴۸-۴۹-۵۰-۵۶-۵۸-۵۹ -

۶۰-۶۱-۶۲-۷۴-۷۶-۷۷-۱۱۶

اشتاویتی - ۴۱

اشنود گات - ۴۱

اشکانی - ۴۴-۴۶

اصفهان - ۶۲

اصول علم تلفظ حروف [کتاب] ۱۲۵

اصول نغمه [کتاب] ۲۳

اعمال پادشاهان [کتاب] ۴۵-۴۸

اغانی [کتاب] ۵۸

افغانستان - ۱۲۴

افلاطون - ۱۳

البدء والتاریخ [کتاب] ۵۹-۶۰

البیان والتبیین [کتاب] ۵۸

التفهیم [کتاب] ۱۵۸

التنبیه علی الحدوث التصحیف [کتاب] ۶۲ -

۱۱۸-۱۱۹-۱۲۲-۱۳۳

الخلاص [کتاب] ۱۱۹

الشفای [کتاب] ۱۳-۱۱۶

الفهرست [کتاب] ۶۲

الکتاب - ۱۱۸-۱۳۱

الکساندر خود زکو - خود زکو

اللهو والملاهی [کتاب] ۵۵

المسالك والممالك [کتاب] ۵۶

المعتمد - ۹۸

المعجم [المعجم فی معاییر اشعار المعجم]

[کتاب] ۶۵-۶۶-۸۳-۸۶-۹۴-۹۶ -

۹۷-۱۰۲-۱۰۶-۱۲۱-۱۲۲-۱۳۴ -

۱۴۵-۱۷۱-۱۷۳-۱۷۸-۱۸۹-۱۹۱

۱۹۷-۲۱۴-۲۱۵-۲۲۱-۲۲۲-۲۲۴

۲۲۵-۲۲۶-۲۲۷-۲۲۸-۲۲۹-۲۳۲ -

۲۳۳-۲۳۴-۲۳۵-۲۳۷-۲۳۸-۲۴۳ -

۲۴۴-۲۴۷-۲۴۸-۲۵۰-۲۵۲-۲۶۷ -

۲۶۸

پارسی [زبان ...] ۱۰۵-۱۰۶-۱۲۰-۱۳۵
 ۱۳۷-۱۳۸-۱۶۹-۱۷۰-۲۱۳
 پارسی باستان [زبان ...] ۳۸-۳۹-۴۰-۶۳
 پارسی هخامنشی [زبان ...] ۱۵۰
 پاریس [Paris] ۱۴-۱۶-۲۵-۲۸-۳۵-
 ۳۶-۳۸-۴۰-۴۳-۱۲۵-۱۲۶-۱۳۹-
 ۱۴۱-۱۴۵

پراگ [Prague] ۱۲۸
 پنج رساله افلاطون [کتاب ...] ۱۳
 پنگل وچلت-۸۵
 پورداد-۴۲
 پهلوی [زبان، خط] ۱۸-۴۱-۴۴-۴۵-۴۶-
 ۴۷-۴۸-۴۹-۵۰-۵۱-۵۲-۵۳-
 ۵۴-۵۵-۵۶-۵۷-۵۸-۵۹-۶۰-۶۱-
 ۶۲-۶۳-۶۴-۶۵-۷۳-۷۴-۷۶-۷۷-
 ۱۳۳-۱۳۴
 پهلوی اشکانی [زبان ...] ۴۶
 پهلوی ساسانی [زبان ...] ۴۴
 پیوس سروین [Pius Servien] ۱۸

ت

تاج العروس-۸۴
 تاجیکستان-۱۲۴
 تاراپوروالا [I.J. S. Taraporwala]
 ۴۳-۴۴
 تاریخ آداب اللغة العربية [کتاب] ۸۹-۱۱۷
 تاریخ سیستان [کتاب] ۵۷-۵۸
 تاریخ طبری [کتاب] ۵۸
 تاریخ علم [کتاب] ۲۳
 تاریخ قم [کتاب] ۵۸
 تازی-۵۹-۱۰۶-۱۱۹-۱۲۰-۱۲۳-۲۱۳-
 ۲۱۵

تاوادیا [دکتر، J.C. Tavadia] ۵۰-
 ۵۳-۵۴
 تنمّه صوان الحکمة [کتاب] ۱۸

ب

بابا طاهر عریان [بابا طاهر...] ۶۶-۶۷
 بایریوس-۳۶
 بایف-۲۸
 بارتولومه-۴۳
 بدیع الزمان نظنزی-۱۱۹
 بدیع بلخی-۲۲۱-۲۲۳
 برلین [Berlin] ۱۴۹
 برنسویک [M. Breunschwig] ۲۴
 برهان قاطع [کتاب] ۱۲۲
 بزرجمهر قسمی-۱۰۶-۱۷۳
 بصره-۸۳
 بلخ-۱۳۴
 بلوک [J. Bloch] ۴۰
 بلوم فیلد [L. Bloomfield] ۱۲۶
 بمبئی [Bombay] ۴۴-۱۲۲
 بندهشن [کتاب] ۴۵-۴۶
 بنو نیست [محقق فرانسی] ۴۶-۴۷-۵۰-۵۱-
 ۵۳-۶۴

بولاق-۸۴-۱۱۸-۱۳۱
 بهار [ملک الشعراء] ۴۹-۵۷-۵۸
 بهرامی سرخی [بهرامی ...] ۱۰۶-۱۷۳-
 ۲۱۳
 بهرام گور-۵۶
 بهلید-۵۵
 بهمن-۵۹
 بیرونی ← ابوالریحان
 بیدل-۲۴۵
 بیست مقاله [کتاب مرحوم قزوینی] ۵۸
 بیستون [کتیبه ...] ۳۸

پ

پاتریسیاگی لیرماز [Guillermaz]
 ۲۸
 پارتی [زبان] ۱۸

تحفة الشعر [رساله] ۹۷

تحقیق انتقادی در عروض فارسی [کتاب] ۱۴۹-

۱۵۱

تحقیق در تلفظ فارسی جدید [مقاله] ۱۲۵

تحقیق مال الهند [کتاب] ۲۴-۸۴-۸۵-۱۰۶-

۱۳۹

ترعة سوئر-۳۸

ترکی [زبان ...] ۱۵

ترویتسکوی - ۱۲۵ - ۱۲۷ - ۱۲۸

[N. S. Troubetzkoy]

تقی زاده - ۵۶-۵۷-۵۹-۶۰

توران-۲۶۴

تورفان - ۴۴-۴۵-۴۷-۴۸

تهران ، طهران - ۱۵-۲۴-۵۷-۶۱-۶۴-

۷۳-۹۳-۹۸-۱۰۴-۱۰۶-۱۱۶-۱۲۰

۱۲۳-۱۵۵-۲۱۴-۲۱۹

ث

ثنائی-۲۷۱

ج

جاحظ - ۵۸

جاماسب آسافا - ۵۲-۵۴

جاماسب نامک [رساله ...] - ۴۷

جامی-۲۳۸

جرجی زیدان - ۸۹-۱۱۷

جشویی [...] ← ابو الحسن علی بن احمد

الجشویی

جکسن [Jackson] ۴۵

جلال الدین محمد مولوی-۲۵۳-۲۶۹

جم - ۵۹

جمال الدین-۲۳۱

جمشید - ۵۹

جمهرة اللغة [کتاب] ۱۲۰-۱۲۱-۱۳۲

جوالیقی [...] ← ابو منصور جوالیقی

جونز [D. Jones] ۱۱۵

جوهر النضید [کتاب] ۱۴-۱۵

جیحون - ۱۲۷-۲۶۴

چ

چینی [زبان ...] ۲۷-۲۸

ح

حاجی آباد - ۴۴

حافظ ۱۱۳-۲۲۴-۲۲۶-۲۲۷-۲۳۵-۲۶۵

حجاز-۲۶۴

حسن قطان ← امام حسن قطان

حمزة اصفهانی [ابو عبدالله حمزة بن الحسن -

الاصفهانی] ۶۲-۱۱۸-۱۲۲-۱۲۳ -

۱۳۳-۱۳۵

حیدر آباد دکن - ۱۲۱-۱۳۲

حیره - ۴۹

خ

خاقان ترک - ۵۵-۵۸

خاقانی - ۱۰۵ - ۲۳۳-۲۳۴-۲۳۷-۲۳۹-

۲۶۸-۲۷۱-۲۷۳

خانلری [دکتر پرویز ناتل] ۱۱۹-۱۴۱-۱۵۱

ختلان - ۵۸

خراسان - ۵۷-۵۸

خراسانی [لهجه ...] ۴۷

خسرو پرویز-۵۵

خسرو و شیرین [کتاب] ۶۶-۲۲۵

خسروی سرخسی-۲۶۷

خشایارشا - ۳۸

خلیل بن احمد [ابو عبدالرحمن] ۸۳-۸۴ -

۸۵-۸۶-۸۸-۹۵-۹۷-۱۶۶-۱۶۷ -

۱۸۴-۱۹۶-۱۹۷-۲۰۲-۲۱۳-۲۵۳

خواجو-۲۲۳-۲۲۹-۲۳۲-۲۳۷-۲۴۷-

۲۴۹

خواجه عبدالله انصاری - ۶۳

خواجه نصیر طوسی [خواجه نصیر ، خواجه]

۱۴-۱۵-۱۶-۱۸-۲۴-۴۸-۶۱-۹۳-

۱۰۵-۱۱۶-۱۲۰-۱۲۳-۱۲۴-۱۳۴-

۱۳۶-۱۳۷-۱۴۴-۱۴۵-۱۶۷-۱۶۸-

- ۲۲۲-۲۲۱-۲۱۳-۲۰۸-۱۷۱-۱۷۰
 ۲۲۵-۲۳۰-۲۵۳-۲۶۳-۲۶۴-۲۶۵
 ۲۶۶-۲۷۲
 خوارزمی - ۲۳
 خودزکو، الکساندر [A. Chodzko] ۱۴۹
 خوزستان - ۱۱۸
 خوزی [لهجه ...] ۶۲
 د
 دارا - ۵۹
 دارمستتر [Darmesteter] ۴۲
 داریوش بزرگ - ۳۲-۳۵
 دانش پژوه - ۱۴
 دانشگاه [طهران] - ۱۴-۳۳-۶۱-۶۵-۸۳
 ۸۶-۱۰۶-۱۱۵-۱۱۶-۱۱۹-۱۲۴ -
 ۱۳۲-۱۳۶-۱۵۱-۱۶۸-۱۷۱-۱۷۸
 دانمارکی [زبان] ۳۷
 دائرة المعارف اسلامی - ۷۵-۹۷-۱۷۴ -
 ۱۹۷
 درخت آسوریک (درخت آسوری) [کتاب]
 ۴۶-۴۷-۴۸-۵۰-۵۱-۵۲-۵۴
 درن - ۶۸
 درة التاج [کتاب] ۲۳-۲۱۹
 درة نجفی [کتاب] ۹۴
 دری [زبان، شعر] ۵۶-۵۷-۶۲-۷۶-۷۷ -
 ۱۲۶-۱۴۹
 دستور دبیری [کتاب] ۱۲۰
 دقیقی - ۴۷-۷۵
 دوبو [آبه ...] ۱۷
 دوزا [A. Dauzat] ۱۱۳
 دیوان شمس - ۲۲۳-۲۲۷-۲۲۹-۲۳۲-۲۴۲
 ۲۴۴-۲۵۳-۲۶۵
 دیوان فرخی سیستانی - ۱۳۴
 دیوان قصائد و غزلیات عطار - ۲۶۷
 و
 رایینو - ۶
- راجا - ۳۳
 رمپیس [C. Rempie] ۴۴
 روضة الانوار - ۲۲۷
 رودکی - ۲۱۴-۲۶۵-۲۶۶-۲۶۷
 روکرت - ۷۶
 روم - ۱۶-۲۸-۹۸
 رومیایی [زبانهای ...] ۳۷
 ری - ۶۲
 ریختل [Hans Reichelt] ۴۲
 ریگ ودا [کتاب ...] ۳۹
 ز
 زاخائو - ۸۵
 زالمن [Carl Salemann] ۱۴۹
 زرتشت - ۳۹
 زروان - ۴۵
 زمخشری - ۱۳۲
 زنگان - ۶۶
 ژ
 ژرمنی غربی [زبان] ۳۷
 ژرمنی [زبان ...] ۳۷-۳۸
 ژوکوفسکی [shukovski] ۱۴۹-۱۶۸
 س
 سارتن - ۲۳
 ساسانیان [ساسانی] ۳۸-۴۴-۴۶-۴۹-۵۳
 ۵۴-۵۶-۵۷-۵۸-۶۰-۶۱-۶۲-۷۶
 سایه [ه. ا.] ۲۳۹
 سیحۃ الابرار [کتاب] ۲۲۷
 سبکتکین - ۱۰۰
 سپتامینو - ۴۱
 سپنمدگات - ۴۱
 سپنسر - ۱۵
 سخن [مجله ...] ۱۴-۵۰
 سرخه‌ای [لهجه ...] ۶۸
 سرود کرکوی [قطعه شعر] ۵۷
 سروین [Pius Servien] ۱۸

شوری - ۶۴
 شوش - ۳۸
 شهیرزادی [لهجه ...] ۶۸
 شیخ رئیس [ابوعلی سینا] ۱۱۹-۹۳
 ص
 صفی الدین ارموی - ۲۳
 صفی الدین علاء بن صفی الدین بن علی البسطامی -
 ۹۷
 صناعت شعر [از کتاب شفا] ۱۳۶
 صناعی [دکتر محمود ...] ۱۳
 ط
 طبری [کتاب] ۵۸
 طبری مازندرانی [لهجه ...] ۶۸
 طهرانی [لهجه ...] ۶۸
 ع
 عاشق - ۲۰۲
 عباس اقبال - ۵۷
 عبدالرحمن بن عیسی الکاتب الهمدانی - ۵۹
 عبدالرسولی - ۱۳۴
 عبدالله بن المقفع - ۶۲
 عبری [لغت] ۱۶
 عجم - ۱۷۱-۱۷۳
 عدن - ۲۶۴
 عراق - ۶۶
 عرب ۱۵-۱۶-۱۸-۳۴-۴۴-۴۸-۴۹-۵۴
 -۵۹-۶۰-۶۷-۶۸-۶۹-۷۰-۷۴-۷۵-
 -۷۷-۸۳-۸۴-۸۵-۸۶-۸۸-۹۵-۹۸-
 -۹۹-۱۰۰-۱۰۵-۱۰۶-۱۰۷-۱۲۰-
 ۱۲۵ ۱۳۲ ۱۵۶-۱۶۶-۱۶۸-۱۷۰-
 ۱۷۴-۲۱۵-۲۲۲
 عربی [زبان] ۱۵-۱۸-۴۸-۴۹-۷۶-
 ۷۷-۹۳-۹۹-۱۰۴-۱۰۶-۱۰۷-۱۱۳-
 ۱۱۴-۱۱۵-۱۱۷-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۱-
 ۱۲۲-۱۲۴-۱۲۵-۱۲۸-۱۳۱-۱۳۲-
 ۱۳۳-۱۳۵-۱۳۶-۱۳۹-۱۵۵-۱۶۵

سریانی [لغت] ۱۶-۶۲
 سعدی - ۶۳-۱۰۰-۱۰۳-۲۲۸-۲۳۱-۲۳۴
 ۲۳۵-۲۳۷-۲۳۸-۲۵۴-۲۶۵-۲۶۹
 سقراط - ۱۳
 سکائی [زبان ...] ۳۹
 سلمان ساوجی - ۲۰۲-۲۴۲
 سمرقند - ۵۶-۷۴
 سمنانی [لهجه ...] ۶۸
 سمیه - ۵۸
 سنائی - ۲۲۳
 سنسکریت [زبان] ۱۸-۲۷-۳۳-۳۴-۳۵-
 ۳۹-۴۰-۴۳-۴۴-۶۳-۸۸-۸۹-۱۳۹
 ۱۴۳-۱۴۷-۱۵۰-۱۵۱
 سنسکریت ودائی [زبان] ۳۲
 سنگسری [لهجه ...] ۶۸
 سوئدی [زبان] ۳۷-۳۸
 سیبویه - ۱۱۷-۱۱۸-۱۲۰-۱۲۱-۱۲۳-
 ۱۳۱-۱۳۲-۱۳۳
 سیستان - ۵۷
 سیسرون - ۳۵
 ش
 شاپور اول - ۴۴
 شاه شجاع - ۲۳۵
 شاهنامه فردوسی [کتاب] ۵۶-۶۰-۶۴
 شاهنامه مسعودی مروزی [کتاب] ۵۹-۶۰
 شاهنامه و فردوسی [مقاله] ۵۶-۵۷-۶۰
 شروان - ۲۳۱
 شرفیه [رساله] ۲۳
 شعر در ایران [مقاله] ۴۹-۵۸
 شفا [کتاب] ۹۳-۱۳۶
 شفق [دکتر ...] ۲۲۲
 شمس قیس رازی [شمس قیس] ۶۵-۶۶-۶۷-
 ۹۶-۱۰۶-۱۲۱-۱۳۴-۱۴۵-۱۴۷-
 ۱۷۱-۱۷۲-۱۷۳-۱۷۸-۱۹۱-۱۹۶-
 ۱۹۹-۲۰۹-۲۱۰-۲۱۴-۲۲۳

فرانسوی [زبان ...] ۱۵۸-۱۴۱
 فرانسه - ۱۱۵-۱۱۳-۲۸-۲۷-۱۷-۱۶-۱۲۹-۱۳۰-۱۳۵-۱۴۱-۱۵۰-۱۹۷
 فرخی سیستانی - ۲۵۱-۲۳۴-۱۳۴
 فردوس - ۲۲۵-۲۲۳
 فردوسی - ۲۴۰-۶۴-۶۰-۵۸-۵۶-۴۷
 فرس - ۱۵
 فرگسن [Ch. A. Ferguson]
 ۱۵۲-
 فروغی - ۱۰۳
 فلیش [H. Fleisch] ۱۳۲
 فن شعرا بن سینا [کتاب] ۱۴
 فوتتیک پاریس [انستیتو ...] ۱۵۰-۱۴۱
 فهلوی [لهجه لغت] - ۷۷-۶۷-۶۲
 فهلویات - ۲۲۵-۲۱۴-۶۷
 ق
 قابوس نامه [کتاب] ۱۶۸
 قاهره - ۱۲۱
 قیاذ [کواذ] ۴۹
 قدیمترین شعر فارسی [مقاله] ۵۸
 قزوینی - ۱۲۱
 قسطنطنیه - ۹۳
 قیصر - ۵۵
 ک
 کانتینو [J. Cantineau] ۱۳۲-۱۲۵
 کاوه [مجله ...] ۵۷-۵۶
 کتاب العین - ۸۹
 کرامسکی - ۱۲۸-۱۲۵
 کردی [لهجه ...] ۴۷
 کرکوی [آتشکده] ۵۷
 کرمان - ۱۳۳
 کرمانی [لهجه ...] ۱۲۰
 کریستیان رمپس - ۴۳
 کریستن سن [Christensen] - ۴۵-۴۴
 ۶۸-۴۸-۴۶
 کسروی [احمد] ۶۸-۶۷

۲۱۴-۱۷۴-۱۶۹-۱۶۸-۱۶۶
 عروض شهرستانی [کتاب] ۲۲۷-۱۰۵
 عروض عرب - ۷۴-۷۰-۶۹-۶۸-۶۷-۶۰-۸۳-۸۵-۸۸
 عروض هند - ۸۸-۸۵
 عطار - ۲۶۷
 عقدالفرید [کتاب] ۱۹۶-۱۰۵
 علامه حلی - ۱۵-۱۴
 عنصری - ۲۳۳
 غ
 غزنین - ۱۳۴
 ف
 فارس - ۱۳۳-۹۸
 فارسی [زبان ، خط ، شعر] ۲۸-۱۹-۱۵
 ۵۶-۵۴-۴۹-۴۸-۴۷-۴۶-۴۵-۳۱
 ۷۰-۶۹-۶۸-۶۷-۶۴-۶۲-۵۹-۵۸
 ۹۶-۷۷-۷۶-۷۵-۷۴-۷۳-۷۲-۷۱
 ۱۰۴-۱۰۳-۱۰۲-۱۰۱-۱۰۰-۹۹
 ۱۱۳-۱۱۲-۱۰۸-۱۰۷-۱۰۶-۱۰۵
 ۱۲۱-۱۲۰-۱۱۹-۱۱۸-۱۱۷-۱۱۴
 ۱۲۷-۱۲۶-۱۲۵-۱۲۴-۱۲۳-۱۲۲
 ۱۳۵-۱۳۴-۱۳۳-۱۳۱-۱۳۰-۱۲۸
 ۱۴۶-۱۴۴-۱۴۱-۱۳۹-۱۳۷-۱۳۶
 ۱۶۵-۱۶۱-۱۶۰-۱۴۹-۱۴۸-۱۴۷
 ۱۷۴-۱۷۳-۱۷۰-۱۶۹-۱۶۸-۱۶۶
 ۱۹۱-۱۸۹-۱۸۴-۱۷۸-۱۷۶-۱۷۵
 ۲۰۲-۲۱۱-۲۱۴-۲۱۵
 فارسی باستان [زبان ، خط ، شعر] ۳۲
 فارسی جدید - ۲۲۰-۱۴۶-۱۲۸-۱۲۵-۵۳
 ۲۲۵
 فارسی درسی - ۱۴۶-۱۳۳-۱۱۶
 فارسی دری [زبان ...] ۷۷-۷۵-۵۹-۵۳
 ۱۴۹-۱۲۴-۱۲۳-۱۲۸-۱۲۳-۱۱۶
 فارسید - ۱۱۹-۱۱۸
 فخر گرگانی - ۲۲۵

- لیوی (روبن) - ۱۶۸
- م
- مأمون عباسی - ۵۶
 ماد - ۳۹
 مادی [زبان ...] - ۳۹
 مار [پرفسور] ۶۴ - ۶۷ - ۶۸
 ماروزو [J. Marouzeau] ۱۱۵ - ۱۲۶
 مانوی [شعر] ۴۵ - ۴۷ - ۵۲
 مانی - ۴۴ - ۴۵
 ماوراءالنهر - ۱۳۴
 ماه نهاوند - ۶۲
 مجمل التواریخ - ۵۷ - ۵۹
 مجموعه سخنرانیهای کنگره فردوسی [کتاب]
 ۵۷ - ۶۰
 محتشم کاشانی - ۲۰۲
 مخارج الحروف [کتاب] ۱۱۵ - ۱۱۹ - ۱۲۴
 ۱۳۲
 مخزن الاسرار [کتاب] ۲۲۷
 مدرس رضوی - ۹۴ - ۱۳۱
 مدرسه شرق شناسی لندن - ۵۰
 مرادی - ۲۶۶
 مرغاب - ۳۸
 مرگلانچن [کتاب] ۸۵
 مرو - ۵۵
 مروی - [کتابخانه] ۶۲ - ۱۱۹
 مروج الذهب [کتاب] ۹۸
 مریم - ۲۳۴
 مسعود سعد - ۲۴۷
 مسعودی - ۶۰ - ۹۸
 مسیح - ۳۶
 مشتاق - ۱۰۲ - ۲۰۲ - ۲۴۱
 مشکوة [سید محمد] ۱۱۶ - ۱۳۶
 مشهدی [لهجه ...] ۶۸
 مصر - ۲۳ - ۵۸ - ۶۲ - ۹۸ - ۱۰۵
 مضر بن نزار بن معد - ۹۸
- کعبه - ۸۴
 کفام بن کیرقور مرغوصیان - ۹۳
 کمودین - ۳۷
 کوروش بزرگ - ۳۸
 کوریلویچ - ۴۳
 کوهی کرمانی - ۶۷
 کیقباد - ۴۶
 کیومرث - ۵۹
- گ
- گاتها - ۴۱ - ۴۲
 گاناها - ۳۹ - ۴۱ - ۴۳ - ۴۴
 گرامون [موريس M. Grammont]
 ۲۴ - ۲۵ - ۱۴۱ - ۱۴۳ - ۱۴۵
 گر شاسب - ۵۷
 گلدنر [Geldner] ۴۳
 گلستان [کتاب] ۶۳ - ۱۰۰ - ۲۲۳
 گلسون - ۱۲۶
 گوتری [K. S. Guthrie] ۴۲
 گوتی [زبان] ۳۷
 گوتیو [روبر] [R. Gauthiot] ۷۶ - ۱۵۰
 گورانی [لهجه ...] ۴۷
 گویو [Guyau] ۱۶
 گیش [کتاب] ۸۵
 گیلکی [لهجه ...] ۶۸
 گیهان شناخت [کتاب] ۲۷۲
- ل
- لاتینی [زبان ...] ۱۸ - ۲۷ - ۲۸ - ۳۵ - ۳۶ -
 ۲۷ - ۶۳ - ۱۲۹ - ۱۴۷
 لاسگردی [لهجه ...] ۶۸
 لاهور - ۱۸
 لندن - ۵۰
 لوژن [M. Le jeune] ۳۵ - ۳۶
 لپزیک [Leipzig] ۳۴ - ۴۳
 لیدن - ۵۶
 لیلی ومجنون - ۲۵۴

- مطهر بن طاهر المقدسی [مقدسی] ۵۹
 معزی [امیر...] ۲۶۴-۲۲۱-۱۵۶
 معیار الاشعار [کتاب] ۱۹-۲۴-۶۱-۹۳-۹۸-۱۰۵-۱۰۶-۱۱۶-۱۲۰-۱۲۳-۱۳۶-۱۳۸-۱۶۹-۱۷۰-۱۸۹-۱۹۱-۱۹۷-۱۹۹-۲۱۳-۲۲۱-۱۷۲-۱۷۳-۲۲۲-۲۲۳-۲۲۴-۲۲۹-۲۳۱-۲۳۲-۲۴۹-۲۵۰-۲۵۹-۲۶۰-۲۶۴-۲۶۵
 معین [دکتر محمد...] ۳۹
 مفاتیح العلوم [کتاب] ۲۳
 مکه - ۸۴
 مناجاتها [کتاب] ۶۳
 منوچهری - ۲۳۹ - ۲۴۰
 مهادیو [بتکده] ۸۵
 مهر [مجله] ۵۰-۵۷-۵۸
 میزان الشعر فی عروض العرب والعجم [کتاب] ۹۳
 میلر [پرفسور] ۶۸
 مینوی [مجتبی] ۱۱۹-۱۲۰
 ن
 ناصر خسرو - ۱۵۷-۲۳۱
 نروژی [زبان] ۳۷-۳۸
 نطنزی [لهجه] ۶۸
 نظامی - ۶۶-۲۲۵-۲۲۸-۲۳۵
 نقایس الفنون [کتاب] ۲۱۹
 نفیسی [سعید] ۱۶۸-۲۶۷
 نوگاره [L. Nougaret] ۳۵-۱۳۵
 نولدکه - ۷۶
 نی برگ - ۴۵
 و
 وان - ۳۸
 وحید تبریزی - ۱۶۷
 ودا [کتاب] ۳۳
 ودائی [زبان] ۳۳-۴۰
 وسترگارد - ۴۳
 ولتر - ۱۸
 ولر - ۴۳
 وهو خشر - ۴۱
 وهیشتو - ۴۱
 ویس ورامین [کتاب] ۲۲۵
 ویدیوداد - ۳۹
 ویل [Weil] - ۹۸-۹۹-۱۷۴
 ه
 هاتف - ۲۰۲-۲۴۴
 هخامنشی - ۳۸
 هر تل - ۴۳
 هفتصد ترانه [کتاب] ۶۷
 همای چهر آزاد - ۵۷
 همدان - ۳۸-۵۹-۶۲-۶۶
 همدان نامه [کتاب] ۵۹
 همدانی [لهجه] ۶۸
 هند - ۳۲-۳۳-۳۸-۸۵-۸۶-۸۸-۸۹
 هندواروپائی [زبان] ۱۸-۲۷-۳۱-۳۲-۳۴-۳۶-۳۷-۴۰-۴۲-۵۳-۵۴-۷۳-۷۷-۱۳۳-۱۵۰-۱۵۱
 هندوان آریائی - ۳۳-۳۹
 هندی [زبان] ۳۸-۴۰-۱۵۸
 هنینگ [و.ب.] [W.B. Henning] - ۴۳
 ۴۹-۵۰-۵۱-۵۳
 ی
 یادگار زریران [ایاتکار زریران] ۴۸
 یارانی [لهجه] ۶۸
 یاقوت - ۱۳۵
 یزید بن مفرغ - ۵۸
 یشت [یشتها] ۳۹-۴۲-۵۴
 یک قصیده پهلوی [مقاله] ۴۹
 یک منظومه اندرزی در پهلوی زردشتی [مقاله] ۵۳
 یک منظومه پهلوی [مقاله] ۵۰

۱۵۱-۱۵۰-۱۳۹-۱۱۵-۱۱۴	یمن-۲۲۸-۲۵۱
یونانی باستان [زبان...] ۳۵-۳۴-۳۲-۲۷	یوبه نامه [کتاب] ۱۹
۴۳-۴۰-۳۶	یونان-۱۶-۲۸
یونانی جدید [زبان...] ۳۶-۳۴	یونانی [زبان...] ۳۷-۳۶-۳۴-۲۸-۱۸

فهرست اصطلاحات

امتداد فیزیکی ۱۴۰ - ۱۴۲ - ۱۴۴	آ - الف
امتداد مصوتها ۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۶	آوا [= فعلن ، پایه] ۱۶۱ - ۲۷۰ - ۲۷۱
امتداد هجا ۳۲ - ۱۴۳ - ۱۴۴ - ۱۴۷	آوایی [Sonore] ۱۲۹
امواج صوتی - ۱۴۳	آهنگ [Ton زیرویی] ۱۵ - ۳۱ - ۳۲ - ۳۴
او [o+u] ۱۲۷	۱۵۱ - ۱۵۰ - ۳۶
او [ô ، واو مجهول] ۱۲۳	اجزاء عروضی [افاعیل عروضی] ۹۵ - ۱۵۸
اوتاد - و تد	۱۶۱ - ۱۵۹
اوزان اصلی - ۱۷۹ - ۲۵۷	اجزاء اصلی - ۱۶۶ - ۲۵۷
اوزان تام - ۱۸۵	اجزاء فرعی - ۹۶
اوزان خسروانی ها - ۶۱	اختیارات شاعری - ۲۵ - ۲۶۳ - ۲۶۹ - ۲۷۲
اوزان دوری [متناوب] ۲۶۳	اخر ب - ۲۵۴ - ۲۷۲ - ۲۷۴
اوزان فرعی - ۱۷۹ - ۱۸۸ - ۲۱۹	اخر م - ۲۵۴ - ۲۷۲ - ۲۷۴
اوزان متناوب ← اوزان دوری	ادراک سمعی - ۱۴۴
اوزان ناقص - ۱۸۵	اذالت [اذاله] ۹۷ - ۲۵۹
ای [e+i] - ۱۲۷	ارکان عروضی - ۱۴۸ - ۱۶۱
ایقاع - ۲۳ - ۲۴	ازاحیف - ۹۵ - ۹۷ - ۱۶۶ - ۲۵۸
ب	اسباب ← سبب
بتر [زحاف] - ۹۷ - ۲۵۹	اسباغ - ۹۷ - ۲۵۹
بهر - ۹۵ - ۱۶۶ - ۱۶۷ - ۱۶۸ - ۱۷۱ - ۱۷۶	اضافه ۲۵۸ - ۲۶۳
۱۸۹ - ۱۸۸ - ۱۸۶ - ۱۸۳ - ۱۷۹ - ۱۷۸	اضمار ۲۶۰
۱۹۰ - ۱۹۱ - ۱۹۲ - ۱۹۶ - ۱۹۸ - ۱۹۹	افاعیل عروضی ← اجزاء عروضی
۲۰۲ - ۲۲۹	امتداد [Durée] ۲۶ - ۳۳ - ۱۵۱
بسته [هجا] - ۳۴	امتداد ادراکی - ۱۴۰ - ۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۴
بسیط [بهر] ۴۸ - ۱۶۷ - ۲۱۲ - ۲۲۲ - ۲۵۰	امتداد حقیقی ۱۴۴
۲۵۳	امتداد زمانی ۲۷

ث

تلم [زحاف] - ۲۵۸

ج

جب [زحاف] - ۲۵۸-۹۷

جحف [زحاف] - ۲۵۹-۹۷

جدع [زحاف] - ۲۵۹-۹۷

جزء - ۱۷۵-۱۷۴-۱۵۹-۱۵۶

جزء استفهامی - ۱۵۴

جزء اصلی - ۹۹

جیم اعجمی [حرف....] - ۱۲۱

چ

چامه [پایه ...] - ۲۷۱-۱۶۱

ح

حذذ [زحاف ...] - ۲۵۸-۹۷

حذف [زحاف....] - ۲۵۹-۲۵۸-۲۵۷-۹۷

۲۶۳-۲۶۰

حرف [Phonème] - ۱۱۴-۱۱۳-۱۱۱

حرف ساکن (مصوت، مصمت) - ۹۳

حرف شبیه به واء - ۱۱۹

حرف شبیه به یاء - ۱۱۹

حرف صامت - ۱۲۹ - ۱۴۲ - ۱۴۵ - ۲۵۹

۲۷۴-۲۶۴

حرف متحرک - ۱۵۳

حرف مصوت - ۱۵۵

حرف مصوت مرکب - ۱۲۶

حرف میان باء و فاء - ۱۱۸

حرف میان جیم و زای - ۱۱۸

حرف میان جیم و صاد - ۱۱۸

حرف میان خاء و واء - ۱۱۸

حرف میان کاف و غین - ۱۱۸

حرکت - ۱۱۵

حرکت مجهوله یا مختلسه - ۱۳۷

حروف استفهامی - ۱۵۴

حروف انسدادی [Occlusives] - ۱۲۹

۱۳۲

بند-۳۳

بنوا [= فعلن] - ۱۶۱

بی آوا [Sourde] - ۱۲۹

بی آهنگ [Atone] - ۳۱

بیت - ۱۴۱

پ

پایه [رکن - جزء - رجل - Pied-foot]

۲۳۳-۲۲۰-۱۶۱-۱۵۹-۸۸-۷۲-۳۵

ت

تبدیل - ۲۶۳-۲۶۰-۲۵۸

تخنیق [زحاف] - ۲۵۸-۹۷

ترانه [بحر] - ۲۶۸-۲۶۷-۲۵۴-۲۱۵-۲۱۴

۲۷۴-۲۷۲-۲۷۱-۲۷۰-

ترانه [فولن = پایه] - ۲۷۰-۱۶۱

ترجیع - ۲۶۴

ترفیل [زحاف] - ۲۵۹

تسمیط [زحاف] - ۲۲۲

تشعیت [زحاف] - ۲۵۸-۷۹

تصنیف - ۷۴

تقطیع - ۱۸۶-۱۵۹-۱۵۸-۱۵۶-۱۴۷-۱۴۵

۱۹۲-۱۹۱-۱۹۰-۱۸۹-۱۸۸-۱۸۷

۱۹۹-۱۹۴-۱۹۳

تکیه [Accent] - ۱۰۲-۷۵-۷۳-۴۰-

۱۵۳-۱۵۲-۱۵۱-۱۴۹-۱۴۸-۱۰۴

۱۶۰-۱۵۹-۱۵۸-۱۵۶-۱۵۵-۱۵۴

تکیه ارتفاع - ۱۴۹

تکیه اصلی - ۱۵۵-۱۵۰

تکیه ثانوی - ۱۵۰

تکیه شدت [Accent d'intensité] -

۱۵۰-۱۴۹-۴۰

تکیه فرعی - ۱۵۰

تکیه کلمه [Accent du mot] - ۳۷-۳۶-

۱۵۵-۱۴۸-۴۴

تکیه نفس [Accent expiratoire] -

۱۴۹

رکن ← پایه
 رمل [بحر...]-۱۵۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-
 ۱۷۱-۱۷۵-۱۷۹-۱۸۶-۲۲۳-۲۲۴
 رمل سالم - ۱۷۹-۲۰۳
 رمل مخبون-۱۰۶-۱۶۷-۱۶۹-۱۷۰-۱۷۹
 ۱۸۹
 رمل مشکول-۱۹۲-۲۳۷
 رمل مقصور - ۱۰۳
 ز
 زحاف-۹۷-۱۰۵-۲۵۷-۲۵۸-۲۶۰-۲۶۱
 ۲۶۷
 زحافات عروضی - ۲۶۲
 زحافات مرکب- ۲۶۰
 زلل [زحاف...]-۹۷-۱۰۷-۲۵۹
 زمزمه = فاعل [پایه]-۱۶۱-۲۷۲
 زنگ [Timbre]-۲۵-۲۶
 زیر و بمی - ۲۶
 س
 ساکن (صامت یا مصمت)-۹۳-۲۶۳
 سالم [بحر...]-۷۶-۱۶۶-۱۷۱
 سبب [رکن...]-۳۴-۸۸-۹۴-۱۹۷
 سبب ثقیل-۳۴-۹۴-۱۴۸-۱۶۱
 سبب خفیف - ۹۴-۱۴۸
 سبب متوسط - ۹۴
 سبب مفرد - ۱۹۷
 سریع [بحر...]-۴۸-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰
 سریع مطوی - ۱۷۰-۱۷۱
 سریع مطوی موقوف - ۱۹۷
 سکنه یا وقف - ۴۱
 سالخ [زحاف...]-۹۷-۲۵۹
 سلسله [جنس]-۲۲۰
 ش
 شتر [زحاف...]-۹۷-۲۵۸
 شدت [Intensité]-۲۵-۱۵۰

حروف انقباضی [Constrictives]-۱۳۰-
 ۱۳۲
 حرف فارسی دری- ۱۱۶
 حروف مصوت ساده- ۱۲۲
 خ
 خب [بحر]-۱۹۷
 خبل- ۲۶۰
 خبن [زحاف...]-۹۷-۱۰۷-۲۶۰
 خشاوا = فعولن [پایه]-۱۶۱
 خشنوا = فاعلن [پایه]-۱۶۱
 خراسانی- ۴۷
 خرب [زحاف...]-۲۶۰
 خرم [زحاف...]-۹۷-۲۵۸
 خزل [زحاف...]-۲۶۰
 خزم-۲۵۹-۲۶۶
 خفیف [بحر...]-۳۴-۴۸-۱۶۷-۱۶۹-۱۷۰
 خفیف سالم صدر و مخبون عروض-۲۰۶
 خفیف صغیر-۱۷۱
 ذ
 ذ [حرف...]-۱۳۴
 ذال معجمه [حرف...]-۱۲۱
 ز
 ربع [زحاف...]-۹۷-۲۵۸
 رجز [بحر...]-۹۹-۱۶۷-۱۶۸-۱۷۴-
 ۱۷۹-۱۸۶-۲۲۱-۲۲۳
 رجز سالم [بحر...]-۱۵۶
 رجز سالم و مخبون-۲۰۴
 رجز مثنی مطوی - ۱۸۹
 رجز مخبون- ۱۵۸
 رجز مخبون مطوی - ۱۹۳
 رجز مخبون و سالم-۲۰۳-۲۴۵
 رجز مطوی-۱۰۶-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰-۲۲۷
 رجز مطوی مخبون- ۱۹۳
 رفع [زحاف...]-۹۷-۲۵۸
 رکض الخیل- ۱۹۷

- طنین [زنگ = Timbre] - ۲۵-۲۶
طویل [بحر...] - ۱۶۷-۱۶۸-۲۱۲-۲۴۰-۲۵۳
طی [زحاف...] - ۹۷-۲۶۰
ع
عجز [زحاف...] - ۹۷
عروض [معنی لفظی] - ۸۳-۸۴
عریض [بحر...] - ۲۱۳
عصب [زحاف...] - ۲۶۰
عقص [زحاف...] - ۲۶۰
عقل [زحاف...] - ۲۵۸
علت - ۲۵۷-۲۶۱
علم ایقاع - ۱۴۷-۱۴۸
عمیق [بحر...] - ۲۱۳-۲۵۳
غ
غریب [بحر...] - ۱۷۳-۱۹۷
غریب مخبون - ۱۷۲
غریب مخبون عروض - ۲۱۰
ف
فاء اعجمی [حرف...] - ۱۲۱
فاصله صغری [رکن] - ۹۴
فاصله عظمی [رکن] - ۹۴
فاصله کبری [رکن] - ۹۴
فاعلاتن - ۹۵
فاع لاتن - ۹۵
فاعلن - ۹۵
فتح (a) - ۱۲۲
فعل - ۹۵
فعلولن - ۹۵
فواصل - ۹۴
فهلوی - ۷۷
فهلویات - ۶۵-۶۷-۶۸
ق
قافیه - ۱۵-۱۶-۱۷-۱۸-۱۹-۲۲۲-۲۶۴
قبض [زحاف...] - ۹۷-۲۵۹
- شعر آزاد - ۱۷
شعر اوستائی - ۶۰
شعر بی وزن (منثور) - ۱۶
شعر پهلوی - ۶۰-۶۳-۷۳-۷۴
شعردری - ۷۷
شعر عامیانه - ۴۷-۶۹-۷۱
شعر محلی - ۷۴
شعر هجائی - ۷۳
شقیق [بحر...] - ۱۹۷
شکل [زحاف...] - ۹۷-۲۶۰
ص
صامت [حرف...] - ۱۱۴-۱۱۵
صدر [زحاف...] - ۹۷
صفات جامد - ۱۵۲
صفات مرکب [باتمام انواع آن] - ۱۵۲
صفت - ۱۵۲
صفت مشبهه مختموم به داء - ۱۵۲
سلم [زحاف...] - ۹۷-۲۵۸
صوت [Sound, Son] - ۲۵-۱۴۵-۱۴۶
صوت [ارتعاش...] - ۲۶-۱۴۱-۱۴۳-۱۴۶-۱۴۷
صوت [ارتفاع...] - ۲۵-۲۶-۱۴۹-۱۵۰-۱۵۱
صوت [امتداد...] - ۲۶-۳۳-۱۵۱
ض
ضرب - ۱۷۶-۲۷۴
ضرب الخیل [بحر...] - ۱۹۷
ضمایر - ۱۵۴
ضمایر فاعلی - ۱۵۴
ضمایر متصل مفعولی - ۱۵۴
ضمایر منفصل - ۱۵۴
ضمه (O) - ۱۲۲
ط
طبقه بندی اوزان - ۲۶۱
طرفان [زحاف...] - ۹۷
طمس [زحاف...] - ۹۷-۲۵۹

- متدارك مخبون - ۲۱۱
 متدانی [بحر ...] - ۱۹۷
 متفاعلن - ۹۵
 متقارب [بحر ...] - ۱۶۸-۱۶۷-۷۵-۱۷۴-
 ۱۹۶-۱۹۷
 متقارب ائلم - ۲۲۳
 متقارب مثنی محذوف - ۹۷
 متقارب مثنی مقصور یا محذوف - ۴۶
 متقارب مربع اثرم صدر - ۲۲۸
 مجتث [بحر ...] - ۱۶۸-۱۶۷-۱۶۹
 مجتث مخبون - ۱۷۱-۱۷۲-۱۹۱
 مجتث مشکول صدر - ۲۰۸
 محدث [بحر ...] - ۱۹۷
 مخبون - ۱۶۹-۲۷۲
 مخترع [بحر ...] - ۱۹۷
 مدید [بحر ...] - ۱۶۷-۲۱۲-۲۲۴-۲۵۳
 مدید مخبون - ۲۳۰
 مراقبت [زحاف ...] - ۹۷
 مستفعلن - ۹۵
 مس - تفع - لن - ۹۵
 مشاکل [بحر ...] - ۱۷۳
 مشاکل مکفوف - ۱۷۲
 مشاکل مکفوف مقصور یا محذوف - ۱۹۹
 مصراع - ۱۴۱-۱۴۲-۱۴۳-۱۵۵-۱۵۶-
 ۱۹۳
 مصراهای دو پاره - ۲۱۹
 مصراهای دوری - ۲۱۹
 مصمت - ۱۱۶
 مصوت [Voyelle] - ۱۱۴-۱۱۵-۱۱۶-
 ۱۴۵-۱۴۶-۱۴۷
 مصوت بلند [Voyelle Longue] - ۱۴۱-
 ۱۴۶-۱۴۷
 مصوت خیشومی [Voyelle nasale] - ۱۴۵-
 مصوت ساده - ۱۴۵
 مصوتهای کوتا [Voyelle brèves] - ۱۲۲
- قرب [بحر ...] - ۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰-۱۷۳-
 ۲۶۷
 قریب اخرب - ۱۶۸-۱۹۹
 قریب اخرب مکفوف صحیح ضرب و عروض -
 ۱۹۹
 قریب مثنی مکفوف صدر و سالم عروض - ۲۰۶
 قریب مخبون - ۱۹۹
 قریب مکفوف - ۱۷۰-۱۷۲-۱۹۹
 قصر [زحاف ...] - ۹۷-۲۵۸-۲۵۹
 قطع [زحاف ...] - ۹۷
 قطف [زحاف ...] - ۲۶۰
 قواعد اضافه - ۲۵۹-۲۶۳
 قواعد تبدیل - ۲۵۹-۲۶۸
 قواعد حذف - ۲۵۸-۲۶۰-۲۶۶
 ك
 كاف اعجمی [حرف ...] - ۱۲۱
 کامل [بحر ...] - ۱۶۷-۱۷۴-۲۰۱-۲۵۸
 کامل مثنی [بحر ...] - ۱۷۶
 کردی [لهجه ...] - ۴۷
 کسره (۴) - ۱۲۲
 کشف [زحاف ...] - ۹۷
 کف [زحاف ...] - ۹۷-۲۶۰
 کلام مخیل - ۱۴
 کلام موزون مقفی - ۱۴
 کمیت - ۲۶۳-۲۶۸-۲۷۱
 کمیت هجا - ۳۳-۷۳-۷۴-۷۵-۷۶-۱۰۲-
 ۱۰۷
 گورانی [لهجه ...] - ۴۷
 ل
 لب و دندانی [Labio dentale] - ۱۳۰
 م
 ماهیت تکیه - ۱۴۸
 مبهمات - ۱۵۴
 متدارك [بحر ...] - ۱۶۷-۱۷۴-۱۹۶

مهمل [بحر...] ۲۱۳

مهمل [وزن] ۱۶۹

میزان ۱۵۹-۲۲۰-۲۳۱-۲۶

ن

نحر [زحاف...] ۹۷

نرم کام [حفاف Palais mou] ۱۳۲

نقص - ۲۶۰

نیکاوا = مفعولن [پایه] ۱۶۱

نوا = فَعَلْ [پایه] ۱۶۱-۲۷۱

و

وافر [بحر...] ۲۰۱-۱۶۷

وتد [اوتاد- رکن] ۸۸-۹۴-۱۹۷

وتد کثرت - ۹۴

وتد مفرد - ۱۹۷

وتد مفروق - ۹۴

وتد مقرون - ۹۴-۱۴۸-۱۶۱

وزن- ۱۵-۱۶-۱۷-۱۹-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-

۳۲-۶۱-۶۳-۷۳-۷۵-۹۳-۹۵-

۱۱۱-۱۴۱-۱۴۴-۱۴۵-۱۴۷-۱۵۷-

۱۵۸-۱۶۶-۱۷۴-۱۷۵-۱۷۶-۱۷۷-

۱۷۸-۱۸۳-۱۸۴-۱۸۵-۱۸۷-۱۸۸-

۱۸۹-۱۹۴-۱۹۷-۱۹۸-۲۳۸-۲۴۲

وزن [اجزاء...] ۱۱۱

وزن [انواع واجناس...] ۱۶۵-۱۸۵

وزن آهنگی [De la hauteur] ۲۶-

وزن خفیف - ۱۷۰

وزن سالم - ۲۶۱

وزن شعر - ۲۷-۱۱۱

وزن ضربی [Tonique] ۲۶-۲۷-۳۲

وزن طنینی [Du timbre] ۲۶-

وزن عددی [Numérique] ۲۷-

وزن کمی [امتدادی Prosodique] ۲۶-

۲۷-۲۸-۳۲

وزن کیفی [Qualitatif] ۲۶-۲۷

وزن مجازی - ۶۱

مصوت مرکب [Diphthongue] ۱۲۶-۱۲۸

مضارع [بحر...] ۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰

مضارع اُخرب - ۱۶۸

مضارع مکفوف ۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲

مضارع مثنیٰ مقبوض - ۲۰۵

مضارع مثنیٰ مکفوف محذوف ۱۹۱-۲۳۳

مضارع مسدس مکفوف مقصور یا محذوف -

۲۳۳

مضارع مکفوف اُخرب - ۱۹۱

معاقب [زحاف...] ۹۷

مفاعلتن - ۹۵

مفاعیلن - ۹۵

مفعولات - ۹۵

مقتضب [بحر...] ۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹

مقتضب مخبون صدر و سالم عروض - ۲۰۶

مقتضب مخبون صدرین مطوی ضربین - ۲۰۷

مقتضب مطوی ۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲-۱۹۱

مقتضب مطوی سالم ضرب و عروض - ۲۰۶

مقصود - ۷۶-۱۹۳

مقطع مقصور - ۱۳۶

مقطع ممدود - ۱۳۶

مقطع یا هجا (Syllabe) ۲۷-۱۳۶

مقلوب طویل - ۲۲۵-۲۱۳-۲۵۳

منتسق [بحر...] ۱۹۷

منسرح [بحر...] ۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰

۱۷۱

منسرح صغیر - ۱۷۱

منسرح کبیر - ۱۷۱

منسرح مسدس مختلف الاجزاء - ۲۰۹

منسرح مسدس مرفوع حشو - ۲۱۰

منسرح مسدس مطوی - ۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲-۱۹۰

منسرح مسدس مطوی حشو - ۲۰۹

ملازه [luettes] - ۱۳۳

ملازی ولبی [Labio-vélaire] - ۱۳۳

هجای دراز - ۱۴۲-۱۹۳
 هجای کوتاه [خفیف] - ۳۱-۳۵-۱۳۹-۱۴۲
 ۱۴۳-۱۴۴-۱۴۶-۱۴۷-۱۴۸-۱۵۱
 ۱۵۵-۱۵۹-۱۸۳-۱۸۷-۱۸۸-۱۸۹
 ۱۹۰-۱۹۱-۱۹۲-۱۹۳-۱۹۴-۱۹۸
 ۱۹۹-۲۰۱-۲۰۳-۲۳۳-۲۳۷-۲۳۸
 ۲۳۹-۲۴۳
 هجای گشاده - ۱۴۰-۱۴۲-۱۴۶-۱۴۷
 هزج [بحر...] - ۱۵۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹
 ۱۷۱-۱۷۹-۱۸۷-۲۲۴-۲۲۵
 هزج اخرب - ۱۶۸-۱۷۸-۱۷۹
 هزج احزب مکفوف سالم ضرب و عروض - ۱۸۸
 هزج مثنیٰ اخرم اشترازل - ۹۵
 هزج مثنیٰ اشتر صدر سالم عروض - ۲۰۳
 هزج مثنیٰ سالم - ۱۵۸
 هزج محذوف - ۶۸
 هزج مسدس محذوف - ۶۶
 هزج مقبوض مکفوف - ۱۹۲
 هزج مکفوف - ۱۰۶-۱۶۸-۱۷۰-۱۸۷
 هزج مکفوف سالم ضرب و عروض - ۲۲۶
 هزج مکفوف مقبوض - ۱۹۳
 ی
 یاء مجهول [ê حرف] - ۱۲۲

وزن مجتث - ۱۷۰
 وزن مضارع - ۱۷۰
 وزن مقتضب - ۱۷۰
 وزن هجائی [Syllabique] - ۲۷
 وقص [زحاف ...] - ۲۵۸
 وقف [زحاف ...] - ۹۷-۲۵۸-۲۵۹
 ه
 هاء غیر ملفوظ - ۱۵۳
 هتم [زح ف ...] - ۹۷-۲۵۸-۲۵۹
 هجا [Syllabe] - ۹۳-۱۰۰-۱۰۴-۱۳۶
 ۱۴۱-۱۴۲-۱۴۳-۱۴۴-۱۴۷-۱۴۸
 ۱۵۵-۱۵۸-۱۶۱-۱۷۶-۱۷۷-۱۷۹
 ۱۸۳-۱۸۵-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۱-۲۰۲
 ۲۰۳-۲۱۹
 هجای بسته - ۳۴-۱۴۰-۱۴۶-۱۴۷
 هجای بلند - ۳۱-۳۵-۱۰۲-۱۳۹-۱۴۲
 ۱۴۳-۱۴۴-۱۴۶-۱۴۷-۱۴۸-۱۵۱
 ۱۵۵-۱۵۶-۱۵۹-۱۸۳-۱۸۷-۱۸۸
 ۱۸۹-۱۹۰-۱۹۳-۱۹۴-۱۹۸-۲۰۱
 ۲۰۳-۲۲۲-۲۲۳-۲۳۳-۲۳۷-۲۶۹
 ۲۷۰
 هجای تکیه دار - ۱۵۱-۱۵۵

مراجع و منابع

(فهرست ذیل هم شامل کتابهای است که مستقیماً در متن این کتاب مورد استفاده واقع شده و هم کتابهای که خواننده برای تکمیل مطالب می تواند به آنها مراجعه کند)

کتاب فارسی و عربی

- المعجم فی معائیر اشعار العجم - شمس قیس رازی تصحیح و مقابله آقای رضوی (چاپ ۱۳۳۶ دانشگاه تهران)
- معیار الاشعار - خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ تهران)
- نقایس الفنون فی عرایس العیون - محمد بن محمود آملی (چاپ تهران)
- رساله عروض - تألیف معین الدین عباسه شهرستانی (نسخه خطی متعلق به آقای دکتر مهدی بیانی)
- رساله عروض - تألیف محمد مؤمن بن علی الحسینی - مؤلف در ۱۰۰۷ هجری برای شاه محمد قلی (نسخه خطی متعلق به کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار)
- بحور الالحان - تألیف فرصت شیرازی (چاپ بمبئی)
- دره نجفی - تألیف نجفقلی میرزا معزی (چاپ بمبئی)
- جامع العلوم - امام فخر رازی - فن بیستم علم عروض و فن چهل و هشتم علم موسیقی (چاپ تاشکند)
- درة التاج - علامه قطب الدین محمود شیرازی - چاپ وزارت فرهنگ -

بخش دوم - ۱۳۲۴

- کتاب الشفا - باب منطق (نسخه خطی متعلق به آقای سید محمد مشکوة)
- اساس الاقتباس - خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ دانشگاه تهران - ۱۳۱۶)
- جوهر النضید فی شرح منطق التجرید - تألیف علامه حلی (چاپ تهران)
- العقد الفرید - تألیف ابی عمر احمد بن عبدربه القرطبی الاندلسی متولد ۲۴۶ در قرطبه - متوفی در ۳۲۸ هجری (چاپ مصر)

- مروج الذهب - مسعودی (چاپ مصر)
- وفيات الاعیان - ابن خلکان (چاپ بولاق)
- مقدمه تاریخ عمومی - ابن خلدون (چاپ مصر)
- چهار مقاله نظامی عروضی سمرقندی (چاپ تهران . خاور)
- دیوان باباطاهر (چاپ ارمغان - تهران)
- هفتصد ترانه - گردآورده کوهی کرمانی (چاپ تهران ۱۳۱۷)
- اوسانه - مجموعه ترانه های عامیانه - گردآورده صادق هدایت (چاپ تهران)

- گلستان سعدی - به تصحیح جی - تی - پلانس صاحب (چاپ لندن ۱۸۷۴)
- و ضمیمه آن درباره اوزان اشعار مختلف فارسی و عربی که در گلستان آمده است .
- وزن شعری شاهنامه - به قلم پرفسور مار (خطابه ای که در جشن هزار ساله فردوسی در تهران ایراد شده است)

- شعر در ایران - به قلم ملک الشعراء بهار (در سال پنجم مجله مهر)
- گاتها - ترجمه و تفسیر پورداود (چاپ بمبئی)
- یشتها - تفسیر و تألیف پور داود - جلد اول - بمبئی
- کتاب الوزراء والکتاب - تألیف محمد بن عبدوس جهشیاری (چاپ مصر)
- مجمل التواریخ و القصص - به تصحیح مرحوم ملک الشعراء بهار (چاپ تهران)

- بیست مقاله قزوینی - مقاله قدیمترین شعر در فارسی (چاپ هند)

- غزلیات سعدی - به تصحیح مرحوم فروغی (چاپ تهران)
- القهرست - ابن الندیم (چاپ مصر)
- التنبیه علی حدوث التصحیف . حمزہ اصفہانی (نسخه خطی متعلق به کتابخانه مروی)
- عروض وحید تبریزی - نسخه خطی .
- تحفة الشعر در علم عروض - تألیف صفی الدین علاء بن صفی الدین علی البسطامی (نسخه خطی)
- تاریخ سیستان - به تصحیح مرحوم بهار (چاپ تهران)
- قصیده مصنوع اہلی شیرازی (نسخه خطی)
- رسالۃ فی العروض من تصانیف مولانا رشید الدین وطواط (نسخه خطی)
- میزان الشعر فی عروض العرب والعجم والقوافی - کغام بن کیرقور مرغوصیان چاپ قسطنطنیہ ۱۳۰۸ قمری .
- مفاتیح العلوم - خوارزمی - چاپ مصر ۱۳۴۹ هـ .
- المسالك والممالك - ابن خرداذبه (چاپ لیدن)
- قابوس نامہ - به اهتمام روبن لیوی - چاپ انگلستان ۱۹۵۱ و منتخب قابوسنامہ - چاپ وزارت فرهنگ - ۱۳۲۰
- پنج رسالۃ افلاطون - ترجمہ دکتر محمود صناعی - بنگاہ ترجمہ و نشر کتاب .
- ترجمہ فن شعر ابن سینا - به قلم آقای دانش پڑوہ (مجلہ سخن، دورہ سوم)
- تمة صوان الحکمة (چاپ لاهور - ۱۳۵۱)
- تاریخ علم - جرج سارتن - ترجمہ احمد آرام . طهران ۱۳۳۶
- تحقیق مال الهند من مقولة مقبولة فی العقل او مرذولة - ابو الريحان البيروني
- چاپ لیبزیک ۱۹۲۵
- یک قطعه منظوم در پارسی باستان - دکتر محمد معین (تهران)
- یک قصیده پهلوی - ملک الشعراء بهار (مجله سخن - سال دوم - شماره ۸)

- شاهنامه و فردوسی - سید حسن تقی‌زاده (مجموعه سخنرانیهای کنگره فردوسی)

- مخارج الحروف - ابوعلی بن سینا - تصحیح و ترجمه دکتر پرویز خانلری
انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۳۳

- الکتاب - سیبویه - چاپ بولاق .

- جمهرة اللغة - لابی بکر محمد بن حسن بن درید الازدی - چاپ حیدرآباد
دکن ۱۳۴۴ هـ .

- فرهنگنامه‌های عربی به فارسی

- مختار من کتاب اللهو والملاهی - ابن خرداذبه - چاپ مطبعة کاتولیکی

بیروت

- برهان قاطع - چاپ بمبئی ۱۲۵۹ هـ .

- دیوان فرخی سیستانی - چاپ عبدالرسولی .

- دیوان قصاید و غزلیات عطار - چاپ سعید نفیسی - تهران ۱۳۱۹

- دستور دبیری - محمد بن عبدالخالق المیهنی - چاپ عدنان صادق ارزی -

انقره ۱۹۶۲

- معجم البلدان .

به زبانهای دیگر

- Aristote, Poétique et Phétorique, trad. Ch. E. Ruelle, ed. Garnier Frères, Paris.

- Guyau (G.M.) L' art au point de vue sociologique. Félix Alcan, Paris, 1935.

- Dubot (Abbé) Idées et doctrines littéraires du XVIII^e siècle. Paris.

- Servien (Pius) Science et Poésie. Paris, 1947.

- Grammont (M.) Traité de phonétique. Paris, 1946.

- Guillerma (Patricia) La poésie chinoise, ed. Seghers, Paris, 1954.
- Meillet (A.) - CGLG - Caractères généraux des langues germaniques. Paris, 1941.
- Meillet (A.) ECLIE - Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes. Paris, 1949.
- Meillet (A.) Les dialectes indo-européens. Paris, 1950.
- Meillet (A.) et Vendrys (J.) - GCLC-Grammaire comparée des langues classiques. Paris, 1948.
- Meillet (A.) La déclinaison et l'accent d'intensité en perse. J.A. Mars - Avril, 1900.
- Meillet (A.) Recherches sur l'emploi du génitif accusatif en Vieux - slave. Paris, 1894.
- Lejeune (M.) Traité de phonétique grecque. Paris, 1947.
- Nougaret (L.) Traité de métrique latine classique. Paris, 1948.
- Bloch (J.) L'Indo-Arien. Paris, 1934.
- Guthrie (K.S.) The Hymns of Zoroaster.
- Darmesteter (J.) The Zend-Avesta. 2v., Oxford, 1895.
- Reichelt (H.) Avesta Reader. Strasbourg, 1911.
- Geldner (K.) Avesta, the Sacred Books of Parsis. Stuttgart, 1885.
- Taraporvala (I.J.S.) The Divine Songs of Zarathushtra. Bombay, 1951.
- Rempis (C.) Die Metrik als sprachwissenschaftliches Hilfsmittel im Altiranischen. XIII, Deutscher Orientalistentag zu Hamburg. 1955.
- Christensen (A.) Les gestes des rois.
- Jackson (A.V.W.) Researches in Manichaeism. N. Y. 1932
- Henning (W.B.) A Pahlavi Poem, BSOAS., 1950.
- Tavastia (J. C.) A didactic Poem in Zoroastrian Pahlavi, Indo - Iranian Studies, Santiniketan, 1950.
- Gauthiot (R.) Note sur le rythme du vers épique persan, MSL., t. XIV, 1906.
- Marouzeau (J.) La linguistique. Paris, 1944.
- Jones (D.) An Outline of English Phonetics, 6th ed., 1958.

- Cantineau (J.) *Esquisse d' une phonologie de l' arabe classique* , BSL ., t. 43, fasc. 1, Paris, 1947.
- Kramsky (J.) *A Study in the Phonology of Modern Persian*, Archiv Orientalni, vol. XI , N°1 . Praha, 1939.
- Troubetzkoy (N.S.) *Principes de phonologie*, trad. française par J. Cantineau. Paris, 1949.
- Bloomfield (L.) *Language*. New York, 1956.
- Gleason (H.A.) *An Introduction to descriptive linguistics*. New York, 1956.
- Marouzeau (J.) *Lexique de la terminologie linguistique*. Paris, 1943.
- Fleisch (H.) *Etudes de phonétique arabe.*, Mel. de l'Université S.J., t. XXVIII , fasc. 6. Beyrouth, 1950.
- Khanlari(P.N.) *Etudes de phonétique persane* (sous presse)
- Chodzko (A.) *Grammaire persane ou principes de l' iranien moderne*. Paris, 1852.
- Salemann(C.) Shukovsky (V.) *Persische Grmmatik mit Litteratur, Chrestomathie und Glossar*. Berlin, 1889.
- Gauthiot (R) *De l'accent d'intensité iranien*, MSL.t. XX,fasc. 1, 1916.
- Gauthiot (R.) *De la réduction de la finale nominale en iranien*, MSL. t. XX., fasc. 2, 1916.
- Ferguson (Ch.A.) *Word Stress in Persian Language*. Language, 1957.
- Benveniste (E.) *Ayatakar i Zarèran*, J.A., 1932.
- Benveniste (E.) *Draxt - ì Asurìg*, J.A., 1930.
- Meilletet (A.) - Cohen (M.) *Les langues du monde*, Nouvelle édition. Paris, 1952.
- Grammont (M.) *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, 4e ed., Paris.
- Pike (K.L.) *Phonetics*. Ann Arbor, 1943.
- Zellig S. Harris, *Methods in Structural Linguistics*. the University of Chicago Press, 1951.
- Stetson (R.H.) *Bases of Phonology*. Ohio, 1945.

- Hockett (Charles F.) A Manual of Phonology. Baltimore, 1955.
- Nyberg (H.S.) Cosmologie et cosmographie mazdéennes, J.A., 1929.
- Servien (Pius) Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique. Paris, 1930.
- Rypka (Jan) La métrique du mutaqarib, (Mémoires du Congrès Ferdowsi. Tehran, 1944).
- L'Encyclopédie de l'Islam, Art. Arud, etc.
- Fouché (P.) Les éléments mélodiques de la parole, l'Encyclopédie française, tome XVI, 16. 50 -4.
- Servien (Pius), Le rythme du langage, Encyclopédie Française, 1936. tome XVI, 16. 50-6.
- Farzàd (Mass'uud), The Metre of Robàà'i, Tehran, 1942.