نظام وزنی شعر فارسی

محسن مهدوی‌مزده

فرهنگ نشرنو
با همکاری نشر آسیم

فهرست

پیشگفتار ۱۱

۱. مقدمه / ۱۷

۱.۱. نگاشت زبانی ۲۰
۲.۱. نگاشت کشیده‌ها ۲۴
۳.۱. قواعد نگاشت وزنی ۲۵
۴.۱. شهود وزنی چیست؟ ۲۷
۵.۱. نظریه‌های موجود و سؤالات پژوهش ۳۱
۱.۵.۱. عروض سنتی ۳۲
۲.۵.۱. عروض جدید ۳۳
۳.۵.۱. وزن‌شناسی زایشی ۴۳

۲. وزن چیست؟ / ۴۷

۱.۲. پژوهش‌های پیشین دربارهٔ رابطهٔ ریتم و وزن شعر ۵۲
۲.۲. منشأ رکن‌بندی عروضی سنتی ۵۵
۳.۲. منشأ میزان‌بندی موسیقایی ۵۸

۳. چهار دسته وزن فارسی / ۶۹

۱.۳. خوش‌ساختی وزنی و بسامد کاربرد ۷۱
۲.۳. طبقه‌بندی بر اساس تکرار ۷۸

۴. میزان‌بندی و سکوت / ۸۵

۱.۴. الگوی هجایی به‌مثابهٔ الگوی زمانی ۹۰
۲.۴. سلسله‌مراتب تکیه‌های وزنی ۹۵
۳.۴. اوزان فرد ۱۰۳
۴.۴. نمایش درختی ۱۰۵
۵.۴. سکوت و باقیمانده‌ها ۱۰۷
۶.۴. آناکروز و دوایر وزنی ۱۱۳
۷.۴. ارتباط میان اوزان یک حلقه ۱۲۰
۸.۴. داده‌های مربوط به الگوهای ضرب‌گیری ۱۲۳

۵. اجزای نظام وزنی / ۱۲۹

۱.۵. نگاشت زبانی ۱۳۲
۲.۵. نگاشت کشیده‌ها ۱۳۵
۳.۵. تخصیص تکیه ۱۳۷
۴.۵. قواعد نگاشت وزنی ۱۳۹

۶. بحور شعر فارسی / ۱۴۱

۱.۶. تقسیم‌بندی قواعد خوش‌ساختی وزنی ۱۴۲
۱.۱.۶. قواعد خوش‌ساختی مربوط به الگوی هجایی ۱۴۲
۲.۱.۶. قواعد خوش‌ساختی مربوط به ساختار تکیه‌ای ۱۴۴
۲.۶. قواعد خوش‌ساختی مربوط به تکیه‌گذاری ۱۴۶
۱.۲.۶. محدودیت تفکیک ۱۴۸
۲.۲.۶. محدودیت‌های مربوط به هجاهای بلند ۱۵۰
۳.۶. بحور ۴-تایی ۱۵۴
۴.۶. بحور ۶-تایی ۱۶۱
۱.۴.۶. بحور ۶-تایی متفق‌الارکان ۱۶۳
۲.۴.۶. اوزان ۶-تایی مختلف‌الارکان ۱۶۶
۵.۶. بحور فرد ۱۷۴
۶.۶. اوزان دوری ۱۸۰
۷.۶. اوزان مضاعف ۱۸۵

۷. طول وزن و باقیمانده‌ها / ۱۹۷

۱.۷. محدودیت‌های حاکم بر شکل وزن ۱۹۸
۱.۱.۷. اثر محدودیت «تفکیک» بر شکل اوزان ۱۹۸
۲.۱.۷. سکوت کوتاه ۱۹۹
۳.۱.۷. پایان تکیه‌دار ۱۹۹
۴.۱.۷. تکرار و طول اوزان ۲۰۱
۲.۷. اوزان پرکاربرد شعر فارسی ۲۰۳
۱.۲.۷. اوزان خاص ۲۰۷

۸. اختیارات شاعری و مشابهت ارکان / ۲۱۵

۱.۸. فاصلهٔ ویرایش در ارکان ۲۱۶
۲.۸. تسکین ۲۱۹
۳.۸. قلب ۲۲۲
۴.۸. مضاعفه ۲۲۹

۹. وزن شعر در فارسی گفتاری / ۲۳۵

۱.۹. آرای پژوهشگران پیشین ۲۳۸
۱.۱.۹. تحلیل‌های هجایی و تکیه‌ای ۲۳۸
۲.۱.۹. تحلیل‌های کمّی ۲۴۰
۳.۱.۹. تحلیل طبیب‌زاده ۲۴۱
۲.۹. کوتاه‌سازی مصوت‌ها در فارسی گفتاری ۲۴۹
۱.۲.۹. کلمات دخیل و کلمات گفتاری ۲۵۲
۳.۹. انعطاف‌های وزنی در شعر فارسی گفتاری ۲۶۰
۱.۳.۹. تخطی‌های وزنی بزرگ‌تر ۲۶۴
۴.۹. مجموعهٔ اوزان فارسی گفتاری ۲۶۶
۵.۹. شواهد آماری و احتمالاتی ۲۶۹
۱.۵.۹. تحلیل احتمالاتی ۲۷۳

۱۰. سنت‌های وزنی دیگر / ۲۷۹

۱.۱۰. شکل‌گیری و انتقال نظام‌های وزنی ۲۷۹
۱.۱.۱۰. یادگیری سنت وزنی فارسی نوشتاری ۲۸۲
۲.۱.۱۰. شکل‌گیری سنت وزنی فارسی نوشتاری ۲۸۶

۲.۱۰. نظام وزنی عربی ۲۸۷
۱.۲.۱۰. اوزان ۷/۶ـتایی متفق‌الارکان در عربی ۲۹۱
۲.۲.۱۰. اوزان ۷/۶ـتایی مختلف‌الارکان در عربی ۲۹۳
۳.۲.۱۰. اوزان ۷ـتایی در عربی ۲۹۶
۴.۲.۱۰. اوزان ۵/۴ـتایی در عربی ۲۹۷
۳.۱۰. نظام وزنی ژاپنی ۲۹۹
۴.۱۰. نظام وزنی انگلیسی ۳۰۳

۱۱. جمع‌بندی / ۳۰۹

۱.۱۱. خلاصهٔ نظریه ۳۰۹
۲.۱۱. پژوهش‌های آینده ۳۱۳

پیوست‌ها / ۳۱۵

الف. شرح آمارگیری شهودهای وزنی ۳۱۵
ب. بحور پرکاربرد ۳۲۴
ج. اوزان پرکاربرد ۳۲۶

منابع ۳۳۰
واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی ۳۴۱
نمایه ۳۴۳

۱

مقدمه

هدف اصلی این کتاب ارائهٔ نظریهٔ تازه‌ای دربارهٔ نظام وزنی شعر فارسی است. مهم‌ترین وظایف یک نظریهٔ وزنی عبارت‌اند از طبقه‌بندی اوزان، تعیین ساختار داخلی اوزان، و ارائهٔ سازوکاری نظام‌مند برای پیش‌بینی اینکه چه چیز موزون است و چه چیز موزون نیست. نظریهٔ حاضر، علاوه بر اینها، مشتمل است بر تبیینی نظام‌مند از ماهیت وزن عروضی فارسی، فرایند ذهنی یادگیری آن، ارتباط آن با ریتم در موسیقی، عواملی که به مجاز شمرده شدن برخی اختیارات شاعری در آن می‌انجامند، و همچنین ارتباط آن با نظام‌های وزنی مشابه ازجمله نظام‌های وزنی عربی، یونانی، و ژاپنی. بدین ترتیب، هدف و چارچوب این نظریه با نظریات وزنی اصلی شناخته‌شده در جهان فارسی‌زبان ــ چه در آثار سنتی و چه در آثار معاصرانی همچون خانلری (۱۳۶۷ [۱۳۵۴])، الول‌ساتن (۱۹۷۶)، و نجفی (۱۳۹۴الف) ــ متفاوت است. گفتنی است که دامنهٔ پیامدهای نظری پژوهش پیش رو محدود به وزن شعر فارسی نیست، بلکه مشتمل بر نگاه تازه‌ای به ذات وزن در نظام‌های وزنی مشابه فارسی ازجمله عربی، یونانی باستان، سانسکریت، لاتین، و ژاپنی نیز هست.

پرسش اصلی‌ای که ما در پی پاسخ به آنیم این است که چه چیز باعث می‌شود ما تنها برخی الگوهای هجاییِ به‌خصوص را از لحاظ وزنی خوش‌ساخت بیابیم و چگونه توانسته‌ایم چنین نظام پیچیده‌ای از قضاوت‌های وزنی را نسل‌به‌نسل بدون هیچ تغییر جدی‌ای در طول قرن‌ها منتقل کنیم. این رویکرد، دست‌کم در کلیات و هدف‌گذاری نهایی، رویکرد رایج در وزن‌شناسیِ زایشی[1] و به‌طور کلی زبان‌شناسیِ

1. generative metrics

زایشی[1] است. در رویکرد زایشی، هدف صرفاً ارائهٔ مدلی مجمل و کارآمد از نظام وزنی نیست، بلکه کوشیده می‌شود که مدلی که ارائه می‌شود بازتاب درستی از شیوهٔ ذخیره و پردازش نظام وزنی در ذهن افراد باشد. در این کتاب پس از بررسی وزن فارسی، روایتی از نظام وزنی عربی و ارتباط آن با نظام وزنی فارسی نیز از دریچهٔ پژوهش حاضر عرضه خواهد شد. به‌طور کلی، این پژوهش، هم در مبانی نظری و هم در داده‌ها، در نقطهٔ تلاقی چهار حوزهٔ تحقیقاتی قرار دارد: ادبیات، زبان‌شناسی، تئوری موسیقی، و روان‌شناسی ریتم.

خوانندگانی که فعلاً به جای مطالعهٔ مقدمات، شواهد، و استدلال‌ها در پی مشاهدهٔ خلاصه‌ای از نظریهٔ نهایی هستند می‌توانند مستقیماً به بخش ۱.۱۱ رجوع کنند. اما به منظور ارائهٔ تصویری کامل و منظم از نظریهٔ حاضر، لازم است که پیش از آنکه سؤالات پژوهش و پاسخ‌هایمان به آنها را به‌طرزی شفاف بیان کنیم مروری بر مقدمات بحث داشته باشیم. بدین منظور، در ادامهٔ این فصل کلیاتی دربارهٔ نظام وزنی شعر فارسی و معنای دقیق شهود وزنی بیان خواهد شد.

نظام وزنی شعر فارسی یک نظام کمّی است. این بدان معناست که موزون بودن یک عبارت زبانی مبتنی بر طول هجاها یا اصطلاحاً کمیّت آنهاست (چنانکه در ادامه توضیح خواهیم داد، مثلاً طول هجای «بَر» در فارسی دوبرابر هجای «بَـ» است). نظام‌های کمّی در سنت‌های شعری متنوعی در جهان به چشم می‌خورند. در زبان‌های هندواروپایی، چند سنت مُرده (یا نیمه‌زنده) اما مهم شعری یعنی سنت‌های لاتین، یونانی باستان، و سانسکریت دارای شعر با وزن کمّی هستند و حتی بعضاً اوزانی شبیه به اوزان شعر فارسی دارند. در خارج از خانوادهٔ زبان‌های هندواروپایی، نظام وزنی عربی آشناترین سنت وزنی کمّی برای فارسی‌زبانان است. در زبان‌هایی مانند بربر و هوسه در افریقا و ژاپنی در شرق آسیا نیز نظام‌های وزنیِ کمّیِ شناخته‌شده‌ای وجود دارند. این نظام‌ها، چنانکه در فصل ۱۰ بیان خواهیم کرد، شباهت‌های ساختاری مهمی با نظام وزنی فارسی دارند هرچند برخی از آنها احتمالاً هرگز چه مستقیم و چه غیرمستقیم از طریق تماس فرهنگی یا ریشهٔ مشترک به نظام وزنی فارسی متصل نبوده‌اند و مستقلاً پدید آمده‌اند. در مقابلِ وزن کمّی، نوع دیگری از نظام وزنی که از لحاظ فنی در بحث ما اهمیت دارد نظام وزنی تکیه‌محور است. سنت‌های شعری انگلیسی، آلمانی، روسی، و پشتو چنین

1. generative linguistics

ساختاری دارند. در فصل ۱۰ توضیح کوتاهی دربارهٔ این‌گونه نظام‌ها و نسبتشان با نظام‌های کمّی ارائه خواهیم داد.

برای توصیف نظام وزنی فارسی، از مفهوم هم‌وزنی آغاز می‌کنیم. در اکثر قریب به اتفاق انواع شعر سنتی فارسی، تمامی مصراع‌های یک شعر با یکدیگر هم‌وزن هستند. مثلاً مصراع‌های «وصال او ز عمر جاودان به» و «جوانا سر متاب از پند پیران»، که هر دو متعلق به یک غزل از حافظ‌اند، با یکدیگر هم‌وزن‌اند. به تعبیر فنی، هم‌وزن بودن دو عبارت به این معناست که هردوی آنها را می‌توان در قالب یک الگوی انتزاعی یکسان (یا «نسبتاً یکسان» ــ منوط به شرایطی) از هجاهای کوتاه و بلند ادا کرد. با کمی اغماض، این به این معناست که ترتیب هجاهای کوتاه و بلند در این دو عبارت یکسان است. مثلاً کلمهٔ «ندیدم» با عبارت «شما را» هم‌وزن است چون هر دو متناظرند با الگوی هجایی «کوتاه بلند بلند»، که نمایش فنی آن به‌شکل ⏑ – – است (با علامت ⏑ هجاهای کوتاه و با علامت – هجاهای بلند را نمایش می‌دهیم). در بخش بعد توضیح خواهیم داد که چرا مثلاً «نَـ» کوتاه است اما «دیـ» و «دَم» بلند هستند. باید توجه کرد که حتی دو عبارت که از لحاظ وزنی بدساخت هستند (یعنی اصطلاحاً «ناموزون» هستند) طبق این تعریف همچنان می‌توانند «هم‌وزن» باشند. مثلاً عبارت «برادرم با دیدنم خیلی نگران شد» با عبارت «چرا برایم نامه‌ای دیگر ننوشتی؟» هم‌وزن است (هردو مبتنی‌اند بر الگوی هجایی ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –) هرچند طبع فارسی‌زبانانِ وزن‌آشنا گواهی می‌دهد که این عبارات به هیچ وجه موزون نیستند.

هویت وزنی هر دنباله‌ای از کلمات فارسیْ وابسته به این است که به چه الگوی هجایی‌ای (یا در برخی موارد، چه «الگوها»ی هجایی‌ای) قابل‌نگاشت است. یک دنباله از کلماتْ موزون است اگر و فقط اگر به یک الگوی هجایی موزون قابل‌نگاشت باشد. پس موزون بودن، پیش از آنکه ویژگی‌ای متعلق به عبارات زبانی باشد، ویژگی‌ای متعلق به الگوهای انتزاعی هجایی است. مثلاً عبارت «وصال او ز عمر جاودان به» موزون است چرا که به الگوی هجایی ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – قابل‌نگاشت است و این الگو (که عروضیان سنتی، چنانکه در فصول بعد شرح خواهیم داد، آن را «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» می‌خوانند) موزون است. اما سؤال اصلی اینجاست: چرا این الگو و بسیاری الگوهای دیگر موزون‌اند اما گروهی دیگر از الگوهای هجایی موزون نیستند؟ به عبارت دیگر، چه چیز یک الگوی هجایی

را موزون می‌کند؟ هدف اصلی ما پاسخ به این سؤال است، اما قبل از آنکه به آن بپردازیم، لازم است فرایند رسیدن از یک عبارت زبانی به یک الگوی هجایی و ارتباط این فرایند با نظام وزنی را اندکی دقیق‌تر شرح دهیم.

۱.۱. نگاشت زبانی

چنانکه در آثار عروضیان سنتی تلویحاً به رسمیت شناخته شده بود و در آثار وزن‌شناسان معاصر صراحتاً بیان شده است،[۱] در یک نظام وزنی می‌توانیم قواعد نگاشت زبانی را از سایر بخش‌های سنت وزنی تفکیک دهیم. در عروض فارسی، قواعد نگاشت زبانی (با صرف نظر از بحث هجاهای کشیده که در بخش بعد بیان خواهند شد) همان قواعدی هستند که صورت ملفوظ کلمات و عبارات را با الگوهای هجایی متشکل از ⏑ و – متناظر می‌کنند. در سنت عروضی فارسی، به عملیات خودآگاهی که هدفش تحلیل فرایند نگاشت زبانی است «تقطیع» می‌گویند. مثلاً قواعد تقطیع به ما می‌گویند که «وصال او ز عمر جاودان به» قابل‌نگاشت به الگوی ⏑–⏑–⏑–⏑–– است. قواعد خوش‌ساختی تنها پس از تقطیع معنا می‌یابند. این قواعد مشخص می‌کنند یک الگوی هجاییِ بخصوص (مثلاً ⏑–⏑–⏑–⏑–) موزون است یا نه.

بدیهی است که نه شاعران در هنگام سرایش اشعار و نه مخاطبان شعر در هنگام قرائت اشعار مشغول به عملیات خودآگاه تقطیع نمی‌شوند و در بیشتر موارد حتی علم خودآگاه از قواعد آن ندارند. اما برای رسیدن به فهمی از مرتبه‌ای بالاتر دربارهٔ نظام وزنی فارسی، آشنایی با فرایند تقطیع نخستین گام است. تشریح این فرایند در عروض سنتی به‌خوبی صورت گرفته است و در آثار عروضیان و زبان‌شناسان معاصر به تکامل رسیده است. تقطیع فارسی بر تمییز میان انواع سه‌گانهٔ هجا در فارسی بنا شده است. هر هجایی در فارسی از لحاظ طول به یکی از سه دستهٔ کوتاه، بلند، و کشیده تعلق دارد. در زیر مثال‌هایی از این سه دسته هجا معرفی شده‌اند.

کوتاه: بَ، بُ، بِ
بلند: با، بو، بی، بَر، بِر، بُر
کشیده: بار، بور، بیر، بَند، بُرد، داشت، دوست

۱. مثلاً هله و کایسر (۱۹۷۱)، هیز (۱۹۷۹)، کیپارسکی (۲۰۱۵)، و وحیدیان‌کامیار (۱۳۸۶ [۱۳۶۷]).

اما طول هجا چگونه تعیین می‌شود؟ تعیین طول هجا از طریق واحدی انتزاعی به نام «مورا»[1] انجام می‌گیرد. مورا مفهومی واج‌شناختی است که نه‌فقط در تبیین برخی نظام‌های شعری بلکه در تبیین نظام واجی بسیاری از زبان‌ها ازجمله فارسی، ترکی، و ژاپنی نقش ایفا می‌کند.[2] در حالت کلی، در فارسی هر صامت ساکن (اصطلاحاً هر صامت «پایانه»[3]) را می‌توانیم دارای ارزش یک مورا در نظر بگیریم. همچنین، هریک از مصوت‌های کوتاه (ـَ ـِ ـُ) یک مورا ارزش دارند. اما سه مصوت بلند فارسی (ا، و، ی) هریک دو مورا ارزش دارند.[4] تعداد کل موراهای یک هجا طولش را مشخص می‌کند. مثلاً هجای «باد» یک مصوت بلند («ا») و یک صامت غیرآغازین («د») دارد، پس دارای ۲+۱ یعنی ۳ مواست. هجاهای ۱ـمورایی را کوتاه، هجاهای ۲ـمورایی را بلند، و هجاهای ۳ـمورایی را کشیده می‌نامیم. تنها استثنا در این میان این است که در برخی هجاها مثل «داشت» ظاهراً با چهار مورا مواجهیم (دو مورا برای مصوت بلند، یک مورا برای «ش»، و یک مورا برای «ت»)، اما چه در تحلیل وزنی و چه در فرایندهای واجی عمومی زبان

1. mora

۲. به‌عنوان نکته‌ای تاریخی شایان ذکر است که هرچند مفهوم مورا در میان زبان‌شناسان و عروض‌دانان سنتی منطقهٔ ما هیچ‌گاه مستقیماً مورد اشاره قرار نمی‌گرفت اما به‌شکل غیرمستقیم تا حدی به رسمیت شناخته می‌شد. اولاً، شیوهٔ سنتی نمایش وزن با علایم / و ه (نک. فصل ۸) به گونه‌ای است که در آن هر کاراکتر متناظر با یک مواست. ثانیاً، خط عربی به گونه‌ای است که در آن مصوت‌های کوتاه (که معادل یک مورا هستند) نوشته نمی‌شوند و مصوت‌های بلند (که معادل دو مورا هستند) نوشته می‌شوند. از سوی دیگر، تقریباً تمام هجاها با صامتی آغاز می‌شوند که نوشته می‌شود اما ارزش مورایی ندارد. ترکیب این پدیده‌ها باعث می‌شود که جز در موارد خاص (مثلاً در حضور تشدید یا مصوت کوتاه انتهای کلمات) تعداد حروف یک هجا یا کلمه در فارسی و عربی با تعداد موراهایش یکی باشد. بدین ترتیب مثلاً «بَ» یک مورا، «بر» و «با» هرکدام دو مورا، «بلا» سه مورا، و «کلاهبردار» نُه مورا دارد. درنتیجه هنگامی که عروض‌دانان سنتی از رکن‌های خماسی (مثل فعولن) یا سباعی (مثل مفاعیلن) سخن می‌گویند، هرچند در ظاهر تعداد حروف این ارکان را می‌شمارند اما درحقیقت تعداد موراهای آنها را نیز می‌شمارند. در فصل‌های بعد خواهیم دید که چنین شمارشی در نظریهٔ وزنی ما نیز اهمیت دارد. گفتنی است که این تطابق نسبی میان تعداد موراها و تعداد حروف در خط عربی احتمالاً تصادفی نیست و می‌تواند ریشه در تأثیر مفهوم مورا در ناخودآگاه ذهنی گویشوران این زبان در طول فرایند تکوین خط داشته باشد. در زبان ژاپنی که مورا نقش کلیدی‌تری در ساختار واجی‌اش دارد، این تطابق نیز واضح‌تر است؛ در نظام‌های نوشتاری بومی ژاپن (کاتاکانا و هیراگانا)، تعداد موراهای هر عبارت برابر است با تعداد کاراکترهای نوشته‌شده، بدین‌ترتیب که هر هجای بی‌پایانهٔ دارای مصوت کوتاه با یک کاراکتر نمایش داده می‌شود و برای صامت ساکن پایان هجا و کشش واج‌ها کاراکترهای جداگانه وجود دارد.

3. coda

۴. جهت سهولت مطالعه، گاهی از حروف و علایم الفبای فارسی برای اشاره به صامت‌ها و مصوت‌ها استفاده می‌کنیم. اما باید بدانیم که در عمل این حروف و علایم همیشه در کلمات تلفظ ثابتی ندارند. معیار اصیل در تحلیل وزنی، تلفظ است نه املا. درنتیجه برای نمایش فنی دقیق معمولاً از علایم IPA یا استانداردهای مشابه استفاده می‌شود. در آوانگاری IPA، سه مصوت «کوتاه» فارسی به‌شکل æ، e، o و سه مصوت «بلند» فارسی به‌شکل ɑ، u، i نوشته می‌شوند.

فارسی، هجاهایی با طول ظاهری بیش از سه مورا را نیز همواره ۳ـمورایی به شمار می‌آوریم. لازم است تأکید کنیم که مورا پدیده‌ای ذهنی و واج‌شناختی[1] است نه فیزیکی و آواشناختی.[2] در تلفظ عادی فارسی رسمی، دیرش (طول زمانی) هجای ۲ـمورایی واقعاً همواره دوبرابر هجاهای ۱ـمورایی نیست. اما فرایندهای واجی و پدیده‌های مرتبط با طول واج‌ها در زبان فارسی نشان می‌دهند که این هجاها در سطحی از انتزاع در ذهن فارسی‌زبانان با چنین طول‌های ایدئال‌سازی‌شده‌ای درک می‌شوند. در این باره در بخش ۱.۴ بیشتر سخن خواهیم گفت.

در تقطیع، برای نمایش هجاهای کوتاه از علامت ˘ و برای نمایش هجاهای بلند از علامت ¯ استفاده می‌کنیم (دربارهٔ مورد خاص هجاهای کشیده در بخش بعد سخن خواهیم گفت). به‌عنوان مثال، مصراع‌های بیتی مشهور از مولوی در زیر به این شیوه تقطیع شده‌اند. این بیت هجای کشیده ندارد.

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم　　دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
(مولوی، ص ۵۳۹)

مُر دِ بُ دَم زِن دِ شُ دَم گِر یِ بُ دَم خَن دِ شُ دَم
¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯
دُو لَ تِ عِشـ قا مَ دُ مَن دُو لَ تِ پا یَن دِ شُ دَم
¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯

این تقطیعْ نظم موجود در چینش هجاهای این مصراع‌ها و همچنین یکسان بودن این چینش بین دو مصراع را به‌خوبی نشان می‌دهد. هر مصراع را می‌توان به‌صورت چهار بار تکرار رشتهٔ ¯˘˘¯ دید. جا دارد اشاره کنیم که در عروض سنتی، این رشتهٔ چهارهجایی (¯˘˘¯) را «مفتعلن» می‌نامند. لفظ «مفتعلن» تا حدی دلبخواهی است و صرفاً از این جهت انتخاب شده که خود دارای الگوی هجایی ¯˘˘¯ است (مف+تَ+عَ+لُن). از این منظر، کلمهٔ «مفتعلن» برتری‌ای بر سایر کلماتِ دارای الگوی وزنی مشابه (مثلاً «فاعلتن» یا «پنجره‌ها») ندارد. در عروض سنتی برای اکثر الگوهای مشابه دیگری که تکرارشان الگوهای خوش‌ساخت می‌آفریند نیز چنین نام‌گذاری‌هایی صورت گرفته است. مثلاً ˘˘¯¯ را فعلاتن و

1. phonological　　2. phonetic

ـ ـ ـ ـ را مفاعلن می‌نامند. پس از نام‌گذاری ـ ـ ـ ـ با عنوان مفتعلن، وزن مثال بالا را می‌توان به‌شکل «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن» معرفی کرد. دربارهٔ این نظام تحلیل وزنی در ادامهٔ این فصل بیشتر سخن خواهیم گفت.

کلیات قواعد تقطیع همین است که تا اینجا بیان شد. این قواعدْ نگاشتی بین صورت ملفوظ یک عبارت (مثلاً /morde bodæm/) و الگوی هجایی متناظر با آن (مثلاً ـ ـ ـ ـ) برقرار می‌کنند. اما در عمل چند پیچیدگی و استثنا وجود دارند که تقطیع را قدری مشکل می‌کنند. طول مصوت‌ها گاهی تابع دسته‌بندی سادهٔ «کوتاه» و «بلند» با قواعدی که در بالا بیان شد نیست. سه استثنای این امر را می‌توان به‌شکل زیر بیان کرد:

۱. صرف‌نظر از استثنائاتی تاریخی، در حالت کلی صامت‌های بلند هرگاه پیش از «ن» ساکن (/n/ متعلق به پایانهٔ هجا) قرار گیرند کوتاه (۱ـ مورایی) تلفظ می‌شوند. درنتیجه «جان» هجایی بلند (۲ـ مورایی) است نه کشیده (۳ـ مورایی).
۲. مصوت‌های «و» (/u/) و «ی» (/i/) هرگاه پیش از مصوت‌های دیگر قرار گیرند کوتاه تلفظ می‌شوند. درنتیجه هجای نخست واژهٔ «زیاد» کوتاه است نه بلند.[۱]
۳. مصوت‌های کوتاه در انتهای کلمات می‌توانند به‌دلخواه کوتاه یا بلند تلفظ شوند. درنتیجه «جامه مَدَر» را می‌توان هم به ـ ـ ـ ـ نگاشت و هم به ـ ـ ـ ـ چون هجای «مه» در انتهای «جامه» می‌تواند ۱ـ مورایی یا ۲ـ مورایی تلفظ شود.

۱. نجفی (۱۳۹۵) و طبیب‌زاده (۱۳۹۹الف) مانند بسیاری از زبان‌شناسان به تلاقی مصوت‌ها در فارسی قائل نیستند. به عقیدهٔ این دو پژوهشگر واج‌نگاری کلمه‌ای مانند خیار به‌شکل /χijaːr/ است نه /χiaːr/ (علامت /j/ صامتی را نمایش می‌دهد که مثلاً در ابتدای کلمهٔ «یاقوت» وجود دارد). به نظر آنها مصوت /i/ هرگاه در میان کلمه پیش از /j/ قرار گیرد لزوماً کوتاه می‌شود و هرگاه در انتهای کلمه پیش از صامت میانجی /j/ قرار گیرد می‌تواند کوتاه شود. اما این تحلیل نه‌تنها صورت پیچیده‌تری دارد بلکه با داده‌ها نیز مطابقت ندارد. طبق این تحلیل، دو تلفظی که برای عبارت «زاری دل» می‌شناسیم باید به دو شکل /zaːri:jedel/ و /zaːrijedel/ واج‌نگاری شوند (عنصر ممیز بین این دو تلفظ از نظر این پژوهشگران طول مصوت است نه حضور یا غیاب /j/). قاعدتاً این شیوهٔ واج‌نگاری اقتضا می‌کند که کلمه‌ای مانند «صفویّه» نیز به‌شکل /sæfævi:je/ واج‌نگاری شود. اما اگر چنین کنیم، ادعای نخستین آنان مبنی بر ضرورت کوتاه شدن مصوت /i/ پیش از /j/ در میان کلمه نقض می‌شود.

علاوه بر این، التزام به خود این سخن که فارسی تلاقی مصوت ندارد نیز ساده نیست. در این صورت مجبوریم در مواردی مانند تلفظ رایج هجای دوم عبارت «ما و شما» و هجای سوم «آهو اِستاد و نگه کرد و رمید» صامت آغازین هجاها را /w/ بدانیم. چنین تحلیلی غریب است، به‌ویژه برای نجفی که w را در فارسی به‌عنوان واجگونه‌ای از /v/ معرفی می‌کند (نجفی ۱۳۹۵، ص ۱۵). اگر w و v واجگونه‌های یک واج باشند، نباید مثلاً ترکیب‌های /maːvo/ (در عبارتی مانند «ما وجود داریم») و /maːwo/ (در عبارتی مانند «ما و شما») بتوانند مستقلاً رخ دهند.

به لحاظ فنی، استثناهای ذکرشده در بالا شرحی از نظام واجی زبان فارسی (یا گونه‌ای خاص از آن) هستند نه قواعدی مخصوص نظام وزنی فارسی. دربارهٔ ماهیت دقیق نگاشت زبانی و تفاوت آن با آنچه عروضیان معمولاً از «تقطیع» مراد می‌کنند در بخش ۴.۵ بیشتر سخن خواهیم گفت.

برای مشاهدهٔ مثال‌ها و استثناهای بیشتر در حیطهٔ تقطیع، خوانندگان می‌توانند به منابع آموزشی عروض مانند آثار نجفی (۱۳۹۵)، شمیسا (۱۳۸۹)، و ماهیار (۱۳۹۹) مراجعه کنند.

۲.۱. نگاشت کشیده‌ها

در نظام وزنی شعر فارسی، هجاهای کشیده جایگاه خاصی دارند. در حالت کلی، عملکرد وزنی یک هجای کشیده معادل توالی‌ای متشکل از یک بلند و یک کوتاه در پی آن (یعنی –ᴗ) است. بدین ترتیب، مثلاً دو کلمهٔ «دشمنی» و «دوستی» به لحاظ وزنی کارکرد یکسانی دارند و می‌توان الگوی هجایی هر دو را به‌شکل –ᴗ– نوشت هرچند یکی از این دو کلمه سه‌هجایی و دیگری دوهجایی است. آنچه پیچیدگی را بیشتر می‌کند آن است که این قاعده در انتهای مصراع صادق نیست. در انتهای مصراع، هجای کشیده را از لحاظ عروضی معادل یک هجای بلند به شمار می‌آوریم. بیت زیر این امر را به‌خوبی نشان می‌دهد.

این خـرد خام به میـخانه بـر تا می لعل آوردش خون به جوش
(حافظ، ص ۵۷۴)

این	خِ	رَ	دِ	خام		به	مِی	خا	نِ	بَر
–	ᴗ	ᴗ	–	–ᴗ		ᴗ	–	–	ᴗ	–
تا	مِ	یِ	لَع	لا	وَ	رَ	دَش	خون	بِ	جوش
–	ᴗ	ᴗ	–	–	ᴗ	ᴗ	–	–	ᴗ	–

در این بیت، دو هجای کشیده داریم: «خام» و «جوش». هجای «خام» در میانهٔ مصراع است و به همین دلیل به‌شکل –ᴗ (هم‌ارز دنبالهٔ هجایی «لا وَ» در مصراع بعد) تحلیل می‌شود. هجای «جوش» در انتهای مصراع است و به همین دلیل به‌شکل – (هم‌ارز هجای «بَر» در مصراع قبل) تحلیل می‌شود. الگوی هجایی این

مصراع‌ها – ◡◡ – ◡◡ – ◡ – است که در عروض سنتی به‌شکل «مفتعلن مفتعلن فاعلن» معرفی می‌شود. در ادامهٔ این فصل، برای سهولت مطالعه، ما گاهی اوزان را به همین شیوهٔ سنتی با استفاده از ارکانی مانند مفتعلن و مفاعلن معرفی می‌کنیم. اما استفاده از این شیوهٔ بازنمایی به معنای این نیست که دقیقاً چنین رکن‌بندی‌ای را برای این اوزان قائلیم یا لزوماً برای این ارکان اصالت خاصی قائلیم. رکن‌بندی پیشنهادی ما در فصول آتی معرفی خواهد شد.

از آنجا که هجای کشیده همواره قابل‌تبدیل به هجاهای بلند و کوتاه است و هیچ وزنی محتاج حضور هجای کشیده نیست، ما در معرفی اوزان چنانکه رایج است صرفاً از هجاهای بلند و کوتاه استفاده می‌کنیم. در تحلیل ما یکسان‌گیری هجاهای کشیده با – ◡ یا – (در میانه یا انتهای مصراع) نه بخشی از فرایند نگاشت زبانی است و نه بخشی از فرایند نگاشت وزنی، بلکه فرایندی مستقل تلقی می‌شود (برای شرح فنی‌تر مسأله و مرور دلایل این تصمیم، نک. بخش ۲.۵).

۳.۱. قواعد نگاشت وزنی

پیش از این گفتیم که هر عبارتی ابتدا به یک الگوی هجایی نگاشت می‌شود. سپس این الگوی هجایی است که دربارهٔ موزون بودن یا نبودنش تصمیم گرفته می‌شود. اما باید توجه داشته باشیم که هر الگوی هجایی موزون یک «وزن» نیست. در کلیات تعریفمان از وزن، از نجفی (۱۳۹۴ب) پیروی می‌کنیم و تعریف زیر را مبنا قرار می‌دهیم:

> **وزن:** به مجموعه‌ای از الگوهای هجایی که می‌توانند در مصراع‌های مختلف شعری واحد[1] به کار بروند یک وزن می‌گوییم.

بدین ترتیب، مثلاً همنشینی دو مصراع زیر در شعر هاتف اصفهانی نشان می‌دهد که الگوهای هجایی ◡◡ – ◡ – ◡◡ – ◡ – (معروف به «فعلاتن مفاعلن فعلن») و – ◡ – ◡ – ◡◡ – ◡ – (معروف به «فاعلاتن مفاعلن فعلن») دو الگوی هجایی متعلق به یک وزن‌اند (به تفاوت میان طول هجاهای ابتدای دو مصراع دقت کنید).

۱. در اینجا منظور از شعرْ شعری در یکی از قالب‌های اصلی شعر سنتی فارسی یعنی غزل، قصیده، مثنوی و مانند آن است. قالب‌هایی با مصراع‌ها یا سطور ناهم‌طول مانند بحرطویل و مستزاد در این تعریف مراد نیستند.

همـه را از عنایـــت ازلی چشم‌حق‌بین‌و گوش‌رازنیوش

بنا بر ساختار داخلی اوزان و بسامد کاربرد الگوهای هجایی مختلف، معمولاً یکی از الگوهای هجایی متعلق به یک وزن را «صورت اصلی» آن وزن می‌دانیم و صورت‌های مُجاز دیگر را حاصل اختیارات شاعری قلمداد می‌کنیم. در برخی منابع، الگوی هجایی یک مصراع را «وزن تقطیعی» آن مصراع می‌نامند و از صورت اصلی وزنی که به آن تعلق دارد با عنوان «وزن حقیقی» یاد می‌کنند. در اشاره به یک وزن، ما معمولاً صرفاً الگوی هجایی مربوط به‌صورت اصلی آن را ذکر می‌کنیم. به قواعدی که تصمیم می‌گیرند کدام الگوهای هجاییِ موزون می‌توانند هم‌وزن تلقی شوند قواعد «نگاشت وزنی» می‌گوییم. قواعد نگاشت وزنی، که درحقیقت مبیّن اختیارات شاعری (در معنای محدود کلمه) هستند، در نظام وزنی شعر فارسی به سه دسته قابل‌تقسیم‌اند. دربارهٔ نظر عروضیان معاصر دربارهٔ این اختیارات و دسته‌بندی آنها در فصل ۸ سخن خواهیم گفت و در اینجا به معرفی مختصر آنها بسنده می‌کنیم:

تسکین: استفاده از – به جای ⏑⏑، چنانکه در هجاهای پنجم و ماقبل آخر در این بیت سعدی پدیدار است: «به تیغ هندی، دشمن قتال می‌نکند / چنانکه دوست به شمشیر غمزهٔ قتّال».

قلب: جایگزینی ⏑– و –⏑ با یکدیگر، چنانکه از مقایسهٔ توالی هجاهای «دِ گُف» در مصراع اول با «تَد نه» در مصراع دوم این بیت خیام پدیدار است: «هست از پس پرده گفت‌وگوی من و تو / چون پرده بر افتد نه تو مانیّ و نه من».

مضاعفه[1]: استفاده از – به جای ⏑. این اختیار در نظام وزنی فارسی تقریباً همیشه در ابتدای مصراع رخ می‌دهد. هجای اول مصراع دوم شاهدی که پیشتر از هاتف اصفهانی آوردیم نمونه‌ای از این پدیده است: «همه را از عنایت ازلی / چشم حق‌بین و گوش رازنیوش».

۱. این نام‌گذاری سابقه ندارد و نگارنده آن را برای سهولت اشاره به اختیار شاعری مورد نظر برگزیده است. وجه تسمیه دوبرابر شدن تعداد موراهای هجاست.

اما محل تمرکز این کتاب نه قواعد نگاشت زبانی است و نه حتی قواعد نگاشت وزنی. آنچه کانون توجه ماست قواعد خوش‌ساختی است. ما می‌خواهیم بدانیم که شهود وزنی فارسی‌زبانان چگونه و طبق چه قواعدی دربارهٔ موزون بودن زنجیره‌ای از – ها و ᴗ ها قضاوت می‌کند. به‌عنوان مثال، چرا تکرار –ᴗᴗ–ᴗ–ᴗ– (مفتعلن مفاعلن) رشته‌هایی کاملاً موزون می‌آفریند اما تکرار ᴗ–ᴗ–ᴗ–ᴗ– (مفاعلن مستفعلن) چنین نمی‌کند؟ در این مسیر، سؤال‌های مرتبط دیگری نیز باید پاسخ داده شوند. یکی از مهم‌ترینِ این سؤالات این است که یک الگوی موزون چه ساختار درونی‌ای دارد. مثلاً آیا تحلیل زنجیرهٔ –ᴗᴗ–ᴗ–ᴗ– به‌شکل «مفتعلن مفاعلن» اصالتی دارد؟ به عبارت دقیق‌تر، آیا این زنجیرهٔ موزون واقعاً متشکل از دو جزء –ᴗᴗ– (مفتعلن) و ᴗ–ᴗ– (مفاعلن) است به‌گونه‌ای که هریک از این دو جزء هویت معنادار دارند؟ یا این تقسیم‌بندی دلبخواهی است و هر رکن‌بندی دیگری (مثلاً «فاعلُ فاعلاتُ فع») که به این الگوی هجایی پایبند باشد به همین اندازه موجه است؟ برای پاسخ به این‌گونه سؤالات، یکی از مهم‌ترین ابزارهای ما رجوعی نظام‌مند به شهودهای اهل زبان است. منظورمان از شهود در بخش بعد به‌تفصیل شرح داده می‌شود.

۴.۱. شهود وزنی چیست؟

آنچه در این کتاب به‌عنوان نظام وزنی فارسی مدنظر است چیزی فراتر از فهرست اوزان فارسی است. تمرکز اصلی ما شهود ناخودآگاه فارسی‌زبانان وزن‌آشنا دربارهٔ وزن است. فهرست اوزان مورد استفادهٔ شعرای فارسی‌زبان تنها یکی از نمودهای این شهود نظام‌مند است. همان‌گونه که نظام نحوی یک زبان چیزی فراتر از مجموعهٔ جملاتی است که تا کنون به آن زبان تولید شده‌اند و نظام واجی یک زبان چیزی فراتر از مجموعهٔ ساختارهای واجی‌ای است که تا کنون در آن زبان تولید شده‌اند، نظام وزنی یک سنت شعری نیز چیزی بیش از مجموعهٔ وزن‌هایی است که تا کنون شاعران متعلق به آن سنت شعری به کار برده‌اند.[۱] علاوه بر این، نگاه ما به مجموعهٔ اوزان فارسی فهرستی از الگوها نیست که افراد به خاطر بسپرند، بلکه آن را منبعث از مجموعه‌ای از اصول وزنی می‌دانیم که ذهن در سطح ناخودآگاه به

۱. در اینجا عبارت «سنت شعری» در معنایی موسع به کار می‌رود چنانکه تمام شعر عروضی فارسی یک سنت شعری قلمداد می‌شود.

آنها دسترسی دارد. در وزن‌شناسی زایشی، این نوع نگاه به وزن جایگاهی محوری دارد (کیپارسکی ۲۰۱۸).

شاید این ادعا به گوش بسیاری غریب بیاید، اما درصد بسیار بزرگی از فارسی‌زبانان، و چه‌بسا اکثریت قریب به اتفاق آنان، دارای درجاتی از شهود وزنی هستند. تأکید این نکته لازم است که داشتن شهود وزنی به معنای شناختن خودآگاه اوزان و توانایی به کار بردن اصطلاحاتی مانند مفاعلن و مفتعلن و رمل و هزج نیست، همان‌گونه که داشتن شهود نحوی به معنای شناختن خودآگاه ساختارهای نحوی و سخن گفتن از قید و صفت و گروه اسمی و شناسه نیست. البته قطعاً شهود وزنی مانند شهود نحوی همه‌گیر نیست و حتی در افرادی که صاحب آن‌اند نیز می‌تواند درجات مختلفی داشته باشد. برخی افراد به راحتی شعر موزون می‌سرایند، مصراع‌های هم‌وزن را تشخیص می‌دهند، و حتی خطاهای کوچک وزنی را درمی‌یابند. برخی دیگر از افراد از این امور ناتوان‌اند اما می‌توانند گاهی مصراع‌های موزون با خطاهای کم‌شمار بسرایند، و برخی دیگر هیچ‌یک از این توانایی‌ها را ندارند اما باز صاحب درجاتی از شهود وزنی هستند، به این معنا که مثلاً درک می‌کنند که عبارت «باد صبا زلف تو را چون دل من می‌شکند» دارای نوعی ریتم است و عبارت «نور خورشید برف کوه را چون دل من آب می‌کند» فاقد چنین ریتمی است، هرچند هر دو عبارت شاعرانه‌اند و شانزده هجا دارند و از لحاظ ساختار نحوی و حتی جایگاه مرز کلمات بسیار شبیه‌اند. احتمالاً افراد بسیاری نیز هستند که ممکن است حتی در تشخیص تفاوت ریتمیک همین دو عبارت خطا کنند اما اگر در آزمایشی دقیق با تعداد بالایی جفت عبارت مواجه شوند و سعی کنند حدس بزنند در هر جفت کدام عبارت ریتمیک‌تر است، در انتهای کار، دقت حدسشان به‌طرز معناداری بالاتر از تصادف محض خواهد بود. گروهی نیز هرچند در عبارت‌های فارسی نوشتاری از تشخیص وزن ناتوان‌اند، اما می‌توانند به‌خوبی این شهود وزنی را در عبارت‌های فارسی گفتاری به نمایش بگذارند (در فصل ۹ نشان خواهیم داد که سنت‌های شعری فارسی نوشتاری و گفتاری بر اصول وزنی یکسانی استوارند).

به هر روی، چه درجاتی از شهود وزنی همه‌گیر باشند و چه نباشند، آنچه در این پژوهش محل اصلی توجه ماست شهود وزنی آن اقلیتی از فارسی‌زبانان است که بالاترین درجهٔ شهود وزنی را دارند. این افراد اولاً قضاوت‌هایی سازگار با