نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی
سال دهم- شماره ۲۰- پاییز و زمستان ۱۳۹۹

رسالهٔ دکتری در وزن شعر فارسی از دانشگاه آریزونا: *ساخت ضرب‌آهنگیِ وزن‌های شعر فارسی*

Mahdavi Mazdeh, Mohsen, 2019, *The Rhythmic Structure of Persian Poetic Meters*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Department of Linguistics, University of Arizona.

امید طبیب‌زاده*

مقدمه

در سال ۲۰۱۹ در گروه زبان‌شناسی دانشگاه آریزونا از رسالهٔ دکتری مفصلی با عنوان *ساخت ضرب‌آهنگی (ریتمیک) وزن‌های شعر فارسی* (مهدوی مزده، ۲۰۱۹) دفاع شد که به علت اهمیتش در طرح موضوع مهمی چون وضع انگاره‌های وزنی براساس ضرب‌آهنگ (ریتم) شعرهای فارسی، به اختصار به معرفی و نقد آن می‌پردازیم[۱].

این رساله را می‌توان به سه بخش کلی تقسیم کرد: مهدوی مزده (از این پس فقط «نویسنده») در بخش نخست رساله کوشیده است تا پس از توصیف اجمالیِ وزن شعر عروضی فارسی، وزن‌های رایج این شعر را بر اساس ضرب‌آهنگِ نوحه‌های ملحون فارسی، در چهارچوب فرضیه‌اش با عنوان «فرضیهٔ هسته‌آغازین»[۲] (head initial hypothesis) تقطیع، و علت خوش‌ساختی آنها را تبیین کند؛ وی در بخش دوم سعی کرده است تا بر اساس دستاوردهایش در بخش نخست، وزن‌های گوناگون این شعر را در چهارچوب نظریهٔ بهینگی و با بهره‌گیری از چند محدودیت تبیین کند و علل مطبوع بودن و نامطبوع بودن بعضی اوزان را شرح دهد؛ و بالاخره در بخش سوم کوشیده است تا فرضیه‌اش را در حد نظریه‌ای جامع بالا بکشد که قادر به توصیف و تبیین وزن

۱. خوانندگان از طریق لینک زیر می‌توانند برای دریافت متن رساله اقدام کنند:
http://hdl.handle.net/10150/634353

۲. تمام معادل‌های فارسی در اینجا از نگارندهٔ این سطور است.

*. استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
✉| otabibzadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۷/۱۳

شناسه دیجیتال (DOI): 10.22084/RJHLL.2020.22002.2042

تمام اشعار کمّی و مخصوصاً شعر عروضی عرب باشد. در این مختصر روش و دستاوردهای کار نویسنده را در بخش نخست رساله‌اش نقد و بررسی کرده‌ایم، و اشاره‌ای هم به حاصل کار وی در بخش دوم رساله داشته‌ایم اما به آنچه او دربارهٔ وزن‌های دیگر و من‌جمله عربی گفته است نپرداخته‌ایم.

بی‌گمان مهم‌ترین بخش در هر رساله و پژوهشی، بخشی است که به معرفی و نقد و تحلیل صریح کلیهٔ آثار مرتبط با موضوع اصلی رساله اختصاص دارد؛ نپرداختن به این قبیل آثار و مخصوصاً به آنها که مستقیماً به موضوع اصلی بحث مربوط می‌شوند و یا با آن هم‌پوشی تام دارند، از یک سو باعث بروز اشتباهات و لغزش‌های قابل‌پیشگیری حتی در بدیهیات و تمهیدات می‌شود، و از سوی دیگر مغایر با روش و اخلاق علمی است و به شائبهٔ انتحال یا سرقت ادبی (plagiarism) دامن می‌زند. متأسفانه رسالهٔ حاضر فاقد این ویژگی مهم و به‌شدت مبتلی به هر دو نقصان فوق است، و ما در نقد خود می‌کوشیم به این موارد نیز اشاره کنیم. این رساله تحت راهنمایی و نظارت دو تن از استادان گروه زبان‌شناسی دانشگاه آریزونا، خانم دکتر سیمین کریمی و آقای دکتر مایکل هاموند (Michael Hammond)، به رشتهٔ تحریر در آمده است.

توصیف وزن شعر

نویسنده ابتدا آن‌گونه که در میان وزن‌شناسان زایشی (generative metricists) رایج است، کل قواعد مربوط به وزن شعر را قواعد مطابقه (correspondence rules) نامیده و سپس این قواعد را به دو دستهٔ قواعد مطابقهٔ زبانی (linguistic) و قواعد مطابقهٔ وزنی (metrical) تقسیم کرده است (نسپور و فوگل، ۲۰۰۷: ۲۷۳–۲۹۷). قواعد مطابقهٔ زبانی کم و بیش همان ضرورت‌های شعری هستند که زبان را به نفع انگارهٔ وزنی تغییر می‌دهند، و قواعد مطابقهٔ وزنی نیز همان اختیارهای شاعری هستند که وزن را به نفع زبان تغییر می‌دهند. این بخش از رساله با قدری آشفتگی و گاه خلط مباحث همراه است که به مواردی از آنها اشاره می‌کنیم.

نویسنده ذیل مبحث قواعد مطابقهٔ زبانی (ص ۲۶[1]) دو استثنای «اسقاط نون عروضی از تقطیع در هجاهای cVn» و «تبدیل کمّیت بلند مصوت /i/ به کمّیت کوتاه پیش از صامت /j/ در میان کلمه» را در کنارِ ضرورتِ «تبدیل مصوت‌های بلند به کوتاه در پایان کلمه [پیش از صامت‌های میانجی /j/ و به اصطلاح همزه]» آورده است. ذکر توضیحی دربارهٔ تفاوت این قواعد لازم است: باید توجه داشت که اِعمالِ دو استثنای نخست (یعنی اسقاط نون عروضی، و تغییر کمّیت مصوت /i/ پیش از صامت /j/ در میان کلمه) همواره اجباری و لازم‌اجرا است، اما اِعمالِ مورد سوم (یعنی تبدیل کمّیت مصوت‌های بلند به کوتاه در پایان کلمه پیش از صامت‌های میانجی /j/ و همزه) همواره الزامی نیست بلکه تنها به هنگام ضرورت وزن اعمال می‌شود. در دو بند زیر به اختصار این نکات را توضیح می‌دهیم:

در شعر عروضی فارسی کمّیت واژه‌های «دار، بام، داغ...» و «زور، کوک، خوب..» و «دیر، سیر، بیم» همواره کشیده است، اما کمّیت واژه‌های «دان» و «دون» و «دین» استثنائاً همواره بلند است و نه کشیده، چنان‌که

۱. تمام ارجاعاتی که در آنها فقط شمارهٔ صفحه درج شده است، به رسالهٔ مورد بحث است.

گویی این واژه‌های اخیر فاقد /n/ پایانی باشند؛ یا مصوت /i/ همواره در هر واژه‌ای دارای کمّیت بلند است، اما کمّیت همین مصوت در واژه‌هایی چون «زیاد» و «سیاه» و «میان» استثنائاً کوتاه می‌شود چون پیش از صامت /j/ واقع شده است. حکم دو استثناء فوق همواره لازم‌الاجرا است و به‌اصطلاح هیچ استثنائی در مورد آنها وجود ندارد. اما برخلاف موارد فوق، کمّیت مصوت بلند /i/ (و /u/ و نه مطلقاً /α/، که نویسنده متذکر آنها نشده است)، در پایان کلمه همواره کوتاه نیست، بلکه کمّیت دو مصوت /i/ و /u/ فقط گاهی آن هم بر حسب ضرورت وزن کوتاه محسوب می‌شود. برای اینکه این مصوت‌ها را کوتاه در نظر بگیریم به سه شرط احتیاج داریم که نویسنده فقط به نخستین آنها اشاره کرده است: اولاً در پایان واژه واقع شده باشند، ثانیاً پس از آنها صامتی میانجی آمده باشد، و ثالثاً و از همه مهم‌تر اینکه ضرورت وزن اقتضا کند. مثلاً مصوت /i/ که در تمام مصراع‌های زیر در پایان کلمه و پیش از صامت‌های میانجی /j/ یا همزه واقع شده است دارای کمّیت بلندی است که نمی‌توان آن را کوتاه در نظر گرفت چون ضرورت وزن اقتضا نمی‌کند: «یکی از بزرگان اهل تمیز» (سعدی)؛ «برآمدی و سر آمد شبان ظلمانی» (حافظ)؛ «بپرسش که چون آمدی ایدرا» (فردوسی)؛ «مرا مرگ بهتر بُدی از تگرگ» (فردوسی)؛ اما کمّیت همین مصوت /i/ را که در مصراع‌های زیر در پایان کلمه و پیش از صامت‌های میانجی /j/ و همزه واقع شده است، باید به ضرورت وزن کوتاه در نظر گرفت: «هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد» (حافظ)؛ «رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است» (حافظ). همچنین کمیت مصوت /u/ که در مصراع زیر در پایان کلمه و پیش از صامت میانجی /j/ واقع شده است، دارای کمّیت بلند است: «بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید» (حافظ)، اما کمّیت همین مصوت /u/ که در مصراع زیر در پایان کلمه و پیش از صامت میانجی /j/ واقع شده است، به ضرورت وزن کوتاه است: «گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی» (حافظ) (برای ضرورتِ تبدیل کمّیت مصوت‌های بلند /i/ و /u/ (و نه /α/) به کمّیت کوتاه در پایان کلمه و پیش از صامت میانجی رک. نجفی، ۱۳۹۵: ۷۳).

نویسنده همچنین متذکر شده است که «مصوت‌های بلند /i/ و /u/ هرگاه [در میان کلمه] پیش از مصوت‌های دیگری واقع شوند کوتاه در نظر گرفته می‌شوند» (مثال خود او: تبدیل کمّیت بلند /i/ در واژهٔ «زیاد» به کمّیت کوتاه) (ص ۲۶، شمارهٔ ۲). در اینجا نیز نویسنده باید به چند نکته توجه می‌داشت که از آنها غفلت کرده و بنده در اینجا به اختصار عرض می‌کنم: اولاً در فارسی هیچگاه دو مصوت از پی‌هم واقع نمی‌شوند، و منظور نویسنده از «مصوت‌های دیگر» در اینجا فقط صامت /j/ بوده است و بس؛ ثانیاً این استثنا فقط به مصوت /i/ پیش از صامت /j/ در میان کلمه مربوط می‌شود و نه مطلقاً به مصوت /u/، (رک. نجفی، ۱۳۹۵: ۲۹). مثلاً مصوت /u/ در واژهٔ «گویند» در مصراع «گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد» بلند است و نمی‌توان آن را کوتاه در نظر گرفت؛ یا همین مصوت /u/ در واژهٔ «گویا» در مصراع «مجال نطق نماند زبان گویا را» (سعدی) بلند است و نمی‌توان آن را کوتاه در نظر گرفت. شاید منظور نویسنده /u/ پیش از صامت میانجی /w/ در میان کلمه بوده است (مانند «ابروان، آهوان»)، که در این صورت حق با ایشان است، زیرا /u/ در این موضع در فارسی ادبی همواره به شکل /o/ تلفظ می شود، اما البته در اینجا هم باید تصریح کرد که چون بنای وزن شعر بر ملفوظ است، دیگر لزومی ندارد دربارهٔ آن صحبت کنیم، زیرا آنجا خبری از

/u/ نیست، بلکه /o/ است که آن هم خود کوتاه است. توجه شود که /i/ پیش از /j/ در میان کلمه مبدل به /e/ نمی‌شود و مثلاً کسی «زیاد» را به شکل /zejɑd/ تلفظ نمی‌کند، اما چنان‌که گفتیم در فارسی ادبی /u/ پیش از صامت میانجی /w/ در میان کلمه همواره، به شکل /o/ تلفظ می‌شود. باری از آنچه گذشت پیداست که نویسنده به تفاوت قواعد حاکم بر وضع مصوت‌های بلند /i ɑ u/ در میان واژه پیش از صامت /j/، و همان مصوت‌ها در پایان واژه پیش از صامت‌های میانجی /j/ و همزه، کاملاً بی‌توجه بوده است و ضروری است در تدوین مجدد رساله به این نکات توجه داشته باشد.

نویسنده هیچ در بارهٔ به اصطلاح همزهٔ آغازی در کلماتی که با مصوت شروع می‌شوند سخن نگفته و روشن نکرده است که آیا به حذف همزه قائل است، یا به درج آن (مانند نوربخش و بیجن‌خان، ۱۳۸۵)، یا هیچ تفاوتی بین درج و حذف همزه قائل نیست (مانند نجفی، ۱۳۹۵: ۵۱)– به عبارت دیگر او تکلیفِ صورتِ زیرساختی (underlying form) همزهٔ آغازین را در آغاز واژه‌هایی که با مصوت آغاز می‌شوند روشن نکرده است. توضیح آنکه نجفی از ضرورت «حذف یا حفظ همزه» یاد کرده است و این بدان معناست که از نظر او هیچکدام اصل نیست (نجفی، ۱۳۹۵: ۵۱)، اما به باور بنده و مطابق آنچه نوربخش و بی‌جن‌خان آورده‌اند (۱۳۸۵)، در زیر ساخت واژه‌هایی که با مصوت شروع می‌شوند هیچ همزه‌ای وجود ندارد، بلکه همزه فقط زمانی درج می‌شود که این واژه‌ها در آغاز جمله یا پس از مکث واقع شوند. به همین دلیل بنده فقدان همزه را در آغاز این قبیل واژه‌ها اصل می‌گیرم و در نتیجه ضرورت فوق را ضرورتِ «درج همزهٔ آغازی» می‌نامم.

دیدیم که نویسنده ضرورت‌ها و استثناها را ذیل یک عنوان واحد و در کنار هم آورده است، اما از استثنای مهم خنثی شدن کمّیت تمام انواع هجاهای کوتاه و بلند و کشیده، و تبدیل آنها به یک کمّیت بلند در پایان مصراع سخنی به میان نیاورده است. او در بخش بعد و ذیل بحث قواعد وزنی به اختصار به این پدیده اشاره کرده (ص ۲۹) اما در آنجا هم روشن نکرده است که آیا باید آن استثنا را ذیل قواعد وزنی طرح کرد یا قواعد زبانی، تا این‌که نهایتاً در صفحهٔ ۸۶ ضمن بحث دربارهٔ موضوعی دیگر تصریح می‌کند که استفاده از کمّیت فوق سنگین به جای سنگین در پایان مصراع از زُمرهٔ اختیارات شاعری است. به نظر بنده بهتر است مانند نجفی این مورد را از زُمرهٔ استثنائات بدانیم و تصریح کنیم که تمایز سه نوع کمّیت کوتاه و بلند و کشیده در پایان مصراع خنثی و همگی مبدل به یک کمّیت بلند می‌شوند، زیرا این اصل همواره صادق است و شاعر در شکل جا افتاده و معیار شعر فارسی، هیچ گونه اختیاری بر آن ندارد. اختیار یعنی اینکه شاعر بتواند از میان دو یا چند امکان هرکدام را که خواست انتخاب کند، اما در اینجا شاعر در میان سه امکان کوتاه و بلند و کشیده هیچ اختیاری ندارد و صرفاً و همواره ملزم به انتخاب کمّیت بلند است.

نویسنده سپس به اختیاری می‌پردازد که از آن با عنوان اختیار تقویت (augmentation) یاد کرد است، و این همان اختیاری است که در عروض نجفی تحت عنوان اختیار «فاعلاتن به جای فعلاتن در آغاز مصراع» مطرح شده است. در اینجا هم لازم است توجه شود که این اختیار صرفاً به‌صورت «تبدیل کوتاه به بلند در آغاز مصراع» نیست (۳۱)، زیرا شاعر اختیار ندارد هر کمّیت کوتاهی را در آغاز مصراع مبدل به کمّیت بلند بکند، مثلاً در وزن‌هایی چون «فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن»، یا «فعلن ۴ بار»، یا «متفاعلن ۴ بار» که همگی با

دو مصوت کوتاه آغاز می‌شوند، شاعر مجاز نیست کمّیت کوتاه آغازین را مبدل به کمّیت بلند بکند. در واقع شاعر فقط می‌تواند کمّیت کوتاه اول را در رکن «فعلاتن» در آغاز مصراع مبدل به کمّیت بلند بکند.

نویسنده سپس از دو اختیار تسکین (contraction) و قلب (swapping) سخن می‌گوید. تعریف وی از اختیار تسکین (اختیار یک کمّیت بلند به جای دو کمیت کوتاه مخصوصاً در رکن پایانی مصراع) البته صحیح است، اما ذکر توضیحی در مورد آراءِ او دربارهٔ اختیار قلب لازم است. می‌دانیم که خانلری از نخستین دانشمندانی بود که از اختیار قلب در وزن رباعی سخن گفت (۱۳۲۷؛ ۱۳۳۷)، پس از وی نجفی نیز ابتدا این اختیار را پذیرفت (۱۳۵۲) اما بعدتر بنا به استدلال‌هایی، بحث دربارهٔ این موضوع را تحت عنوان «قاعدهٔ قلب» صرفاً به ذیل بحث دربارهٔ وزن رباعی منتقل ساخت (نجفی، ۱۳۹۴ الف: ۱۶: ۹۹–۱۰۹؛ نیز رک مقالهٔ مهم بهاری، ۱۳۹۲). نجفی معتقد است امروزه قاعدهٔ قلب فقط در مورد وزن رباعی مصداق دارد که طی آن می‌توان دو وزن متفاوت «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» و «مستفعلُ فاعلاتُ مستفعلُ فع» را با هم و در درون رباعی واحدی به‌کار برد. اینکه وی «قاعدهٔ قلب» را «اختیار» نمی‌داند از آن روست که مقولهٔ اختیار، طبق تعریف، دو گونهٔ متفاوت یک وزن واحد (متشابه) را کنار هم قرار می‌دهد، در حالی‌که همان‌طور که گفتیم در عروض نجفی دو وزن فوق دو وزن کاملاً متفاوت محسوب می‌شوند؛ توضیح اینکه نجفی اولی را از اوزان متفق‌الارکان و دومی را از اوزان متناوب‌الارکان (اوزان دایرهٔ نجفی) می‌داند (نجفی، ۱۳۹۵: ۸۸–۹۰). حال اگر ما برخلاف نجفی قاعدهٔ قلب را اختیار بدانیم، بدان معناست که برخلاف وی دو وزن فوق را یکسان گرفته‌ایم و گونهٔ اصلی یا زیرساختی را نیز «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» در نظر گرفته‌ایم (به تصریح خود نویسنده در ص ۳۴). البته این نظر نیز می‌تواند به اندازهٔ نظر نجفی صحیح باشد به شرط آنکه دو وزن «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» و «مستفعلُ فاعلاتُ مستفعلُ فع» را گونه‌های یک وزن واحد در نظر بگیریم، در حالی‌که نویسنده در هر دو فهرست خود از وزن‌های گوناگون و پرکاربرد شعر فارسی، با عنوان‌های «خانواده‌های وزنی» (ص ۲۹۱؛ 6.d و 6.j) و «وزن‌ها مطبوع» (ص ۲۹۳؛ موارد ۲۳ و ۳۱)، مانند نجفی عمل کرده و دو وزن فوق را با دو تقطیع «فع مفتعلن مفتعلن مفتعلن» و «فع مفتعلن مفاعلن مفتعلن» در مقام دو وزن متفاوت ضبط کرده است؛ بدیهی است که این عمل در مغایرت کامل با پیش‌فرض وی است.

نویسنده به‌درستی تصریح کرده است که مقولهٔ اختیار به «احتمالِ استفاده از صورتی دیگر به جای صورت اصلی وزن» اطلاق می‌شود (ص ۲۰)، اما بعد به‌عنوان اولین و «مهم‌ترین» نمونه از جوازات یا اختیارهای شعری چنین آورده است: «طبق قواعد مطابقهٔ وزنی یا همان اختیارات، هجاهای فوق سنگین [مثلاً «باد»] و زنجیره‌های HL [مثلاً «باده»] در همه جای مصراع جز پایان آن وزن یکسانی دارند. یعنی شاعر همواره اختیار دارد بین استفاده از زنجیرهٔ HL و هجای فوق سنگین یکی را انتخاب کند» (ص ۲۹). اینکه هجاهای فوق سنگین و زنجیره‌های HL در میان مصراع دارای وزن یکسانی هستند صحیح است اما چرا باید هجای فوق سنگین را صورت فرعی بدانیم، و یک هجای سنگین به‌علاوهٔ یک هجای سبک را صورت اصلی؟ تا جایی‌که بنده می‌دانم تاکنون کسی چنین نظری نداده است و خود نویسنده نیز هیچ استدلالی در این مورد عرضه نداشته است. اگر چنین باشد چرا این استدلال را در مورد دو کمیت سنگین (cvc و cvv) مطرح نکنیم و یکی از آنها

را اصلی و دیگری فرعی در نظر نگیریم...؟ بدیهی است که مورد فوق از اختیارات شعر عروضی فارسی محسوب نمی‌شود و در این شعر جز دو اختیار تسکین و تقویت که ذکرشان گذشت اختیار دیگری وجود ندارد.

باری بر این بخشِ آغازین رساله ایرادات بسیار دیگر وارد است که به ناچار از خیر بحث و ذکر آنها می‌گذریم و تنها متذکر می‌شویم که ضروری بود نویسنده این بخش را براساس آثار تثبیت‌شده در عروض سنتی (مثلاً ماهیار، ۱۳۸۲) یا عروض جدید (مثلاً نجفی، ۱۳۹۴ الف: ۱۱–۲۱) می‌نگاشت تا از بروز این قبیل تشتت‌ها آن هم در مباحث بسیار مقدماتی بحث جلوگیری کند.

فرضیه

نویسنده قائل به ساختی سلسله‌مراتبی برای وزن شعر فارسی است که در آن اجزای پایین‌تر با هم ترکیب می‌شوند تا اجزای بالاتر را پدید آورند. در پایین‌ترین سطح این ساخت سلسله‌مراتبی موراها قرار دارند[۱] که از ترکیب آنها با هم هجاها، از ترکیب هجاها با هم پایه‌ها، از ترکیب پایه‌ها با هم رُکن (metron)ها، و بالاخره از ترکیب رکن‌ها با هم اَبَر رُکن (supermetron)ها شکل می‌گیرند. فرضیهٔ نویسنده را که فرضیه هسته‌آغازین نام دارد چنین می‌توان خلاصه کرد: اول این‌که مرز سازه‌های پایه و رکن و اَبَر رکن صرفاً بر اساس تکیهٔ وزنی شناخته و تعیین می‌شود، دوم اینکه تمام این سازه‌ها با هجایی آغاز می‌شود که از حیث تکیهٔ وزنی، و نه لزوماً از حیث کمّیت یا وزن هجا، برجسته‌تر از دیگر هجاهای همان ساخت است، سوم این‌که در غالب موارد اندازهٔ سازه‌های هر سطح از حیث تعداد موراهایشان مساوی است، و چهارم و مهم‌تر از همه این‌که اگر هجایی در آغاز مصراع از حیث تکیهٔ وزنی برجسته نباشد این بدان معناست که آن مصراع دارای رکن ناقص آغازین است، یعنی رکنی در آغاز مصراع که یک یا چند هجا از آغاز آن حذف شده است.

می‌دانیم که عنصر تکیهٔ وزنی در وزن عروضی شعر فارسی با هیچ قرینهٔ صوری قابل شناسایی نیست، شاید از آن‌رو که اساساً در این وزن چیزی به نام تکیهٔ وزنی وجود ندارد. اما نویسنده در هر حال برای استخراج تکیه‌های وزنی (ص ۱۰۰) و ریتم در این شعر، نه به اتانین بلکه نوحه‌های فارسی رجوع کرده است و این امر سبب شده است تا الگویی که وی نهایتاً برای ریتم وزن‌های فارسی به‌دست می‌دهد متفاوت با الگوی رایج و پذیرفت شدهٔ اتانینی در ایقاع باشد. مثلاً الگوی ریتمیک وزن «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» بر حسب اتانین عبارت است از «تن‌تنن تنن‌تنن تن‌تنن تنن‌تنن[۲]»، اما او الگوی ریتمیک این شعر را به‌گونه‌ای تکیه‌گذاری کرده است که در آن هر رکن دارای یک تکیهٔ وزنی قوی روی نخستین کمّیتش، و دارای یک تکیهٔ وزنی ضعیف روی سومین کمّیتش است (۹۲–۹۷)؛ یعنی الگوی پیشنهادی وی بر حسب نمادهای ایقاعی، چیزی

---

۱. مورا (با علامتِ μ) در وزن شعر فارسی دقیقاً معادل یک کمّیت کوتاه، یا معادل یک نقره در ایقاع است؛ مثلاً رکن «مفاعلن» یا «تنن تنن» در مجموع مرکب از ۶ کمّیت یا ۶ مورا یا ۶ نقره است. در عروض عرب هم ارکان به دو دستهٔ پنج مورایی (خُماسی) و هفت مورایی (سُباعی) تقسیم می‌شوند (قهرمانی مقبل، ۱۳۹۰: ۱۲)

۲. در اینجا «تَن» و «ـنَن» مبین هجاهای قوی (دو مورایی) و «تَـ» و «ـنَـ» مبین هجاهای ضعیف (تک مورایی) هستند. در این انگاره هجاهای بلند دارای تکیهٔ وزنی و هجاهای کوتاه فاقد تکیهٔ وزنی هستند.

می‌شود شبیه به «تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ تن‌تَ[۱]» (توجه شود که الگوی اخیر را خود نویسنده نیاورده است، بلکه بنده خود آن را براساس تقطیع نویسنده بازسازی کرده‌ام). اگر واقعاً محل تکیهٔ وزنی در این وزن ثابت و قابل پیش‌بینی باشد، و اگر تکیه وزنی بتواند روی هجاهای کوتاه هم واقع بشود، در این صورت باید وزن شعر فارسی را نه کمّی بلکه تکیه‌ای بدانیم- توجه شود که در انگارهٔ نویسنده هیچ پیوند محکمی بین وزن هجاها و تکیهٔ وزنی آنها وجود ندارد. اگر بکوشیم بیتی از غزل مولوی به این وزن را با الگوی تکیه‌گذاری نویسنده قرائت کنیم بهتر به نحوهٔ خوانش او پی می‌بریم (در بازنمایی زیر که عیناً براساس بازنمایی نویسنده تهیه شده است (ص ۹۴)، تکیه‌های وزنی قوی‌تر را با خط سیاه و تکیه‌های وزنی ضعیف‌تر را با خطی نازک در زیرشان مشخص کرده‌ایم):

بی همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود

چنان‌که می‌بینیم محل تکیه‌های وزنی در بازنمایی فوق ثابت و قابل پیش‌بینی است، اما این تکیه‌ها برخلاف بازنمایی اتانینی لزوماً بر روی هجاهای سنگین قرار نمی‌گیرند. باز هم دربارهٔ این تقطیع و چگونی شکل گرفتن آن سخن خواهیم گفت.

سازه‌ها

در این قسمت می‌کوشیم تا با استفاده از یکی از مثال‌های نویسنده، سازه‌های وی را در وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعل» معرفی کنیم، اما پیش از هر چیز تذکر این نکته ضروری است که نویسنده در رسالهٔ خود مطلقاً از افاعیل عروض سنتی یا از علامت‌های رایج ∪ و – برای نمایش وزن‌ها بهره نبرده، بلکه همواره وزن‌ها را با استفاده از حروف L (= light= کمّیت سبک) و H (= heavy= کمّیت سنگین) نمایش داده است. این شیوهٔ بازنمایی گاه کارِ پی‌گیری اوزان را برای خواننده بسیار دشوار می‌کند، کمااین‌که حتی محققان فرنگی همچون الول-ساتن (۱۹۷۶) و بواوتاس (۱۹۹۴) و فین تیسن (۱۹۸۲) نیز به هنگام بررسی وزن شعر فارسی، خود را بی‌نیاز از سنت عروضی فارسی ندیده‌اند و از افاعیل و مصطلحات آن استفاده کرده‌اند. باری نویسنده وزن فوق را در این رساله به شکل زیر نمایش داده شده است (ص ۱۲۳):

HLLH-HLLH-HLH (μ)

عناصر و سازه‌های سلسله‌مراتب اصلی در وزن فوق به ترتیب از پایین‌ترین سطح در سلسله‌مراتب وزنی تا بالاترین سطح به شرح زیر است:

۱) موراها یا کمّیت‌های وزنی: وزنِ فوق را از راست به چپ و به‌صورت «–∪∪– –∪∪– –∪–(μ)» بازنویسی می‌کنیم با این تذکر که علامت «μ» در بازنمایی فوق مبین یک مورا یا یک کمّیت کوتاه (∪) است. نویسنده

۱. در اینجا «تَن» مبین هجای قوی (دارای تکیهٔ وزنی) و «تَ» مبین هجای ضعیف (فاقد تکیهٔ وزنی) است. در انگاره‌های ایقاعی هجاهای قوی لزوماً بلند و هجاهای بی‌تکیه لزوماً کوتاه هستند، اما در انگارهٔ نویسنده هجاهای قوی لزوماً بلند نیستند و هجاهای بی‌تکیه نیز لزوماً کوتاه نیستند.

علامت مورا را در پایان زنجیرهٔ کمّیت‌ها درون پرانتز نهاده است تا نشان بدهد که رکن پایانی در زنجیرهٔ فوق (یعنی «مفتعل») یک مورا کم دارد تا کامل شود و به «مفتعلن» بدل شود.

۲) پایه (foot): توضیحات نویسنده دربارهٔ پایه‌ها و انواع آنها بسیار اندک است. پایه واحدی بزرگ‌تر از هجا و کوچک‌تر از رکن است که می‌توان آن را معادل واحدهای سبب (– و ∪∪) و وتد (∪ – و – ∪) در عروض عرب، یا معادل اتانین در ایقاع فارسی (تن، تنن، تنتن) دانست. آنچه نویسنده در مقام پایه معرفی می‌کند ربطی به اتانین ندارد. مثلاً او پایه‌های وزن فوق (مفتعلن مفتعلن فاعلن) را به شکل زیر ترسیم کرده است:

HL LH HL LH HL H

یعنی پایه‌های وزن فوق عبارتند از «فعلُ»، «فَعل» و «فع». تنها توضیحی که نویسنده برای چگونگی دست یافتن به این پایه‌ها در اختیار می‌گذارد این است که خودش و سه نفر ایرانی دیگر براساس شم وزنی و ضرب گرفتنِ (tapping patterns) برخی نوحه‌ها به این پایه‌ها رسیده‌اند. می‌دانیم که در عروض عربی، دلایل صوری محکمی برای وضع پایه‌ها یا همان واحدهای سبب و وتد وجود دارد و استخراج آنها صرفاً منوط به شمّ وزنی افراد نیست[۱]. در مورد پایه‌های شعر فارسی یا همان اتانین نیز یک دستورالعمل صوری و کلی وجود دارد و آن این‌که پس از هر کمّیت بلند مرز پایه بسته می‌شود (رک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۹). لازم بود نویسنده در همان فصل‌های آغازین رساله فهرستی از پایه‌های پیشنهادی خود را در اختیار می‌گذاشت و محدودیت‌های ساختاری یا صوری حاکم بر شکل‌گیری آنها را شرح می‌داد و سپس به رکن‌ها و اَبر رکن‌ها می‌پرداخت.

۳) رکن: نویسنده رکن را مهم‌ترین سازهٔ وزنی می‌داند و معتقد است که رکن در خوش‌ساخت‌ترین حالتش با هجای دو مورایی (کمّیت سنگین) آغاز می‌شود. از آنجا که از ترکیب پایه‌ها (اتانین) با هم مترون‌ها (رکن‌ها) پدید می‌آیند، پس رکن مفهوم جدیدی در این رساله نیست. حتی استفاده از معادل metron برای اصطلاح «رکن» در مطالعات جدید تازگی نداشته و قبلاً نیز دقیقاً با همین معنا و تعریف سلسله‌مراتبی (سازه‌ای وزنی مرکب از سازه‌هایِ کوچک‌تری به نام پایه) در مآخذ دیگر به‌کار رفته بوده است (مثلاً رک طبیب‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۵). نویسنده قائل به وجود رکن‌های ناقص آغازین است، و بارها تصریح کرده است که تاکنون کسی سخن از رکن‌های ناقص آغازین نیاورده است (مثلاً رک. ص ۱۰۳)، در حالی‌که می‌دانیم پیش از او نیز برخی عروض‌دانان متذکر وجود این گونه رکن‌ها در مطالعات خود شده و در بارهٔ آنها به تفصیل بحث کرده بوده‌اند (مثلاً فرزاد، ۱۳۴۵؛ ۱۳۴۹؛ نیز رک. نقد مفصل نجفی (۱۳۹۴ ب: ۴۹–۷۴) بر آراءِ فرزاد؛ طبیب‌زاده، ۱۳۸۳؛ ۱۳۸۹؛ ۱۳۹۰). لازم بود نویسنده در مورد پیشینهٔ کارش جستجوی بیشتری می‌کرد و پس از معرفی و نقد تمام مآخذ مربوط به موضوع بحث، به معرفی رویکرد خود می‌پرداخت. اینها از جمله مواردی است که متأسفانه به شائبهٔ سرقت ادبی در کار نویسنده دامن می‌زند و ضروری است که هر پژوهشگری به‌جد از چنین روشی دوری جوید (به‌عنوان نمونه‌ای دیگر مقایسه شود ص ۱۱۲ و ۱۱۴ در رساله، با طبیب‌زاده و بوبان ۱۳۹۰: ۵۹۹–۶۰۴).

---

۱. نویسنده در تعیین معادل‌های انگلیسی سبب (cord) و وتد (peg) و نیز در معرفی آنها دچار اشتباهاتی شده که باید تصحیح شود (رک. ص ۳۹).

۴) اَبَر رکن (super metron): تا جایی‌که بنده می‌دانم، معادل چنین سازه‌ای نه در عروض قدیم فارسی وجود داشته است و نه در مطالعات جدید وزن شعر، بنابراین در اینجا با مفهوم جدیدی مواجه هستیم که بررسی آن نیاز به دقت بیشتری دارد. طبق تعریف نویسنده اَبَر رکن سازه‌ای وزنی است مشتمل بر دو رکن عروضی. مثلاً وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعل» دارای دو ابر رکن است که اولی اَبَر رکنِ کاملِ «مفتعلن مفتعلن»، و دومی اَبَر رکن ناقص «مفتعلن مفتعل» است (۱۲۳). به باور وی شکل ایده‌آلِ وزن فوق عبارت است از ۴ تا «مفتعلن»، و اگر وزنی از شکل ایده‌آل چیزی کم داشته باشد، باید آن بخش‌های محذوف را به شکل فوق در درون اَبَر رکن نمایش دهیم. نویسنده به جای مصراع در بالاترین سطح سازه‌ها، از اصطلاح «یک جفت ابر رکن» (pair of supermetra) استفاده کرده و فرض را بر این نهاده است که هر وزن فارسی نهایتاً مرکب از چهار رکن است و به همین دلیل طول هر اَبَر رکن را نیز به اندازۀ دو رکن گرفته است. در اینجا می‌توان پرسید که تکلیف ابررکن‌ها در مورد وزن‌هایی که شامل بیش از چهار رکن هستند چه می‌شود؟ مثلاً در وزن بیت زیر از محمد قهرمان (رک. نجفی، ۱۳۹۷: ۸۶)، اَبَر رکن‌ها کدامند؟

ناامید از درگهت چون آه بی‌تأثیر می‌آیم رفته بودم شادمان آزرده و دلگیر می‌آیم

یا تکلیف ابررکن‌ها در مورد وزن‌های نیمایی که گاه یک مصراع شامل چندین رکن و مصراع دیگر شامل تنها یک رکن یا حتی کم‌تر از آن است، چه می‌شود؟ مثلاً پس از هریک از سه مصراع زیر از شعر «کتیبه» اخوان ثالث چه میزان مورای سکوت وجود دارد؟ چنان‌که می‌بینیم مصراع نخست شامل سه مفاعیلن، مصراع دوم شامل شش مفاعیلن و مصراع سوم شامل فقط یک «مفاعیلن» است:

اگر دل می‌کشید از سوی دلخواهی

به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود تا زنجیر

ندانستیم

لازم بود نویسنده نظرش را دربارۀ پرسش‌هایی مانند موارد زیر به دقت توضیح دهد: پس از مصراع دوم در شعر بالا به چند مورا سکوت نیاز است؟ آیا پس از مصراع سوم، باید واقعاً به اندازۀ سه «مفاعیلن» سکوت کرد؟ آیا اگر این سکوت‌ها رعایت نشود قرائت شعر از قاعده خارج می‌شود...؟ به نظر بنده پاسخ مسلماً منفی است، زیرا میزان یا تعداد موراهای سکوت پس از مصراع‌ها، همان‌طور که نجفی نیز تأکید کرده است (۱۳۹۰: ۳۱۳–۳۱۴)، هیچ نقشی در وزن و خوانش عروضی ندارد و اصلاً فواصل بین مصراع‌های فوق می‌تواند مساوی باشد یا نباشد. توضیح آن‌که در جلسۀ پرسش و پاسخی دربارۀ وزن شعر، خانم دکتر نگار بوبان نظر ابوالحسن نجفی را دربارۀ نقش و اهمیت [نُتِ] سکوت در وزن شعر عروضی جویا شد، و نجفی در پاسخ تصریح کرد که: «در موسیقی سکوت نقشی ایفا می‌کند و چیزی را کامل می‌کند. یعنی به ظاهر سکوت است، اما در واقع نقش مهمی به عهده دارد. ولی در شعر کلاسیک فارسی سکوت مطلقاً چنین نقشی ندارد... شما حتی در پایان مصراع هم لازم نیست سکوت بکنید... به‌طوری‌که اگر مصراع‌ها را بدون فاصلۀ زمانی هم بخوانیم، بتوانیم مرز میان آنها را تشخیص بدهیم» (برای متن مصاحبه کامل مصاحبه رک. نجفی، ۱۳۹۰: ۳۱۳–۳۱۴). در هر حال این

امر نیز به‌خوبی نشان می‌دهد که مفهوم ابررکن و هجاهای سکوت پایان مصراع نه هیچ گرهی را از کار توصیف وزن شعر می‌گشایند و نه اصلاً در زمرهٔ واقعیات (facts) شعر عروضی محسوب می‌شوند.

انواع وزن‌ها

نویسنده وزن‌های شعر فارسی را بر اساس تعداد موراهای موجود در واحدها یا دورهای (cycles) تکرار شونده‌اشان، به چهار طبقهٔ اصلی ۴ (یا ۸) و ۵ و ۶ (یا ۱۲) و ۷ مورایی تقسیم کرده است (۶۸). این واحدها یا دورهای تکرارشونده که به رکن‌ها (و گاهی نیز به ابر رکن‌ها) اشاره دارند، حکم همان میزان‌های ۴ (یا ۸) و ۵ و ۶ (یا ۱۲) و ۷ ضربی را در موسیقی دارند: وزن‌های ۴ (یا ۸) مورایی وزن‌هایی هستند که از تکرار رکن‌های ۴ مورایی (مثلاً «فعلن[۱]») یا از تکرار ابر رکن‌های ۸ مورایی (مثلاً «مفاعلاتن») شکل می‌گیرند؛ وزن ۵ مورایی وزنی است که از تکرار رکن پنج مورایی (مثلاً «فعولن» یا «فاعلن») شکل می‌گیرد؛ وزن ۶ (یا ۱۲) مورایی وزن‌هایی هستند که از تکرار رکن‌های ۶ مورایی (مثلاً «مفتعلن») یا از تکرار ابر رکن‌های ۱۲مورایی (مثلاً «مفاعلن فعلاتن») شکل می‌گیرند، و بالاخره وزن ۷ مورایی وزنی است که از تکرار رکن ۷ مورایی (مثلاً «مستفعلن») شکل می‌گیرد.

نویسنده برای اثبات صحت روش خود به سه استدلال اشاره می‌کند: اول انگاره‌های منظمی از هجاها که تکرار می‌شوند (مثلاً تکرار انگارهٔ «– – ∪ –» در وزنی مرکب از رکن‌های «مستفعلن»)، دوم طول قابل پیش‌بینی مکث‌های پایان مصراع در حین اجرای شعر، و سوم الگوهای طبیعی ضرب گرفتن (tapping patterns). به نظر نگارندهٔ این سطور، جز استدلال نخست او، دو استدلال دیگر وی چندان قابل قبول نیست؛ به اختصار به این استدلال‌ها می‌پردازیم:

ا ستدلال اول او رایج‌ترین و شاید تنها ا ستدلالی ا ست که بتوان در این زمینه عر ضه شده ا ست. مثلاً مهم‌ترین شرط نجفی (۱۳۹۵: ۱۶۱–۱۷۱) برای تعیین رکن‌های هر وزن به م ساوی بودن تعداد هجاهای آن رکن‌ها مربوط می‌شود. بنده نیز عیناً همین شرط را پذیرفته منتها به جای تعداد هجاهای مساوی از تعداد موراهای مساوی سخن گفته‌ام (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹). اما ا ستدلال‌های دوم و سوم نویسنده تازگی دارد که ذکر نکاتی دربارهٔ آنها ضروری است.

نوی سنده متذکر می شود که م صراع در دو جا می‌تواند دارای مکث یا سکوت (rest) با شد، یکی وقتی‌که آخرین رکن م صراع ناقص با شد، و یکی هم زمانی‌که نخ ستین رکن م صراع ناقص با شد. در حالت نخ ست خواننده به اندازهٔ تعداد موراهای حذف شده از پایان م صراع سکوت می‌کند. مثلاً اگر وزن شعر بر تکرار رکن ۷مورایِ «مستفعلن» استوار باشد و رکن آخر «فع» باشد (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع)، خوانندهٔ شعر بین

۱. یک بار دیگر یادآور می‌شویم که نویسندهٔ رساله مطلقاً از اصطلاحاتی چون «فعلن» یا «مفاعلاتن» و مانند آن استفاده نکرده است و تمام این سازه‌ها را به شکل LLH یا LHLHH نشان داده است.

دو مصـــراع به اندازۀ ۵ مورا مکث می‌کند. مثلاً خواننده بین دو مصـــراع زیر که رکن آخر هر مصـــراع کامل (مستفعلن) است، هیچ مکثی نمی‌کند:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود آن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

اما بین دو مصراع زیر (از مصدق؛ به نقل از نجفی، ۱۳۹۷: ۱۰۵) که رکن آخرش ناقص (فع) است به اندازۀ پنج مورا مکث می‌کند:

در من غم بیهودگی‌ها می‌زند موج در توغروری از توان من فزون‌تر

به نظر نگارندۀ این سطور، وقتی دو بیت فوق به‌صورت عروضی و شمرده قرائت شوند، از حیث مکث میان مصراع‌هایشان، هیچ تفاوت معناداری با هم نخواهند داشت، یعنی مکث یا سکوت در اینجا هیچ‌گونه نقش وزنی ندارد؛ اما اگر آنها را به‌صورت ریتمیک و به سیاق اشعار عامیانه قرائت کنیم، از حیث مکث میان مصراع‌هایشان تفاوتی خواهند داشت، و بدیهی است که اظهار نظر دربارۀ کیفیت و کمّیتِ دقیقِ این سکوت جز با استفاده از نرم‌افزارهای تجزیه و تحلیل گفتار مانند پرات امکان‌پذیر نیست. این تفاوت در نحوۀ قرائت، مبین وجود دو نظام نوایی (prosodic) متفاوت است؛ یکی وزن نوایی و کمّی (عروضی)، و دیگری وزن زمانی و تکیه‌ای. به نظر چنین می‌آید که نویسنده الگوی وزنی اشعار (مثلاً «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن») را به‌صورت ریتمیک قرائت و تحلیل کرده، و سپس نتایج کار خود را در مورد خوانش کمّی اشعار هم صادق دانسته است. نویسنده همچنین تصریح می‌کند که وقتی نخستین رکن مصراع ناقص باشد، باز با مکث یا سکوتی میان دو مصراع مواجه خواهیم بود، اما این بار مکث مورد بحث نه به پایان مصراع اول، بلکه به آغاز مصراع دوم متعلق خواهد بود. مثلاً نویسنده به دلیلی که بلافاصله بعد از این توضیحات خواهیم آورد، معتقد است وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل» در اصل باید به شکل «فع مفتعلن مفتعلن مفتعلن» تقطیع شود (۱۰۴). در این صورت هر رکن این وزن دارای ۶ مورا خواهد بود، و رکن نخست هم که تنها یک کمّیت دو مورایی دارد، مانند میزان‌های آناکروز (anacrusis) در موسیقی، با چهار مورای سکوت پر می‌شود[1]. پس تقطیع موسیقایی چنین وزنی به شکل زیر خواهد بود (از چپ به راست خوانده شود):

μ μ μ μ -/ - ◡ ◡ -/ - ◡ ◡ -/ - ◡ ◡ - μ μ μ μ -/ - ◡ ◡ -/ - ◡ ◡ -/ - ◡ ◡ -

این بدان معناست که به هنگام خواندن بیتی به وزن فوق، مثلاً بیت زیر از خیام (به نقل از نجفی، ۱۳۹۷: ۱۴۵)، باید به اندازۀ چهار مورا بین دو مصراع مکث کرد:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من وین خط معما نه تو خوانیّ و نه من

اما به هنگام خواندن بیتی به وزن «مفتعلن چهار بار»، مانند بیت زیر از سنایی (نجفی، ۱۳۹۷: ۱۷۸)، مطلقاً نباید بین دو مصراع مکث کرد:

عشق تو بربود ز من مایۀ ماییّ و منی خود نبود عشق تو را چاره ز بی خویشتنی

۱. برای میزان آناکروز و نقش آن در شعرهای ریتمیک رجوع شود به کتاب کوچک اما بسیار ارزشمند فاطمی (۱۳۸۲: ۳۷).

به نظر نگارندهٔ این سطور، در اینجا نیز اگر دو بیت فوق را به‌صورت عروضی قرائت کنیم، از حیث مکثِ میانِ مصراع‌ها، لزوماً هیچ تفاوتی بین دو وزن وجود نخواهد داشت، اما اگر آنها را به‌صورت ریتمیک و مانند اشعار عامیانه قرائت کنیم، حق با نویسنده خواهد بود و سکوت بین دو مصراع در بیت نخست اندکی بیش از سکوت بین دو مصراع در بیت دوم خواهد بود. به عبارت دیگر در اینجا نیز نویسنده الگوی وزنی اشعار را (مثلاً «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن») را به‌صورت ریتمیک قرائت و تحلیل کرده، و سپس نتایج کار خود را در مورد خوانش کمّی اشعار هم صادق دانسته است.

پژوهشگرانی که قائل به وجود رکن ناقص آغازین در تقطیعات خود بوده‌اند (فرزاد، ۱۳۴۵؛ ۱۳۴۹؛ طبیب‌زاده، ۱۳۸۹) هرکدام دلایلی در تأیید تقطیع خود داشته‌اند اما همان‌طور که گفتیم، نویسنده این رساله که ظاهراً اطلاعی از کار محققان پیش از خودش نداشته و خودش را پیشگام چنین تحلیلی دانسته، بدون نقد آراءِ پیشین صرفاً به ذکر دلایل خودش برای پذیرفتن این رکن‌ها پرداخته است. یکی از استدلال‌های او برای اثبات صحت روشش در تقطیع مصراع‌ها، به الگوهای طبیعی ضرب گرفتن مربوط می‌شود. به نظر بنده بهترین الگو برای ضرب گرفتن ریتم مصراع‌های شعر فارسی همان اتانین است که از دیر باز مورد استفادهٔ موسیقی‌دانان هم بوده و از آن استفاده می‌شده است. لازم است ریتم وزن‌های شعر فارسی به دقت استخراج و بر اساس همان ریتم‌ها تقطیعاتی قراردادی برای وزن شعرهای فارسی عرضه شود؛ در واقع وقتی عنوان رسالهٔ حاضر را دیدم (ساخت ریتمیک وزن‌های شعر فارسی) بسیار خوشحال شدم و تصور کردم عاقبت کسی همت کرده است و چنین تقطیع‌هایی را برای وزن‌ها شعر فارسی استخراج کرده است، ما با خواندن رساله متوجه شدم نویسنده الگوی دیگر جز اتانین را برای استخراج ریتم‌های شعر فارسی انتخاب کرده است. چنان‌که گفتیم نویسنده نه بر اساس اتانین، بلکه بر اساس ریتم نوحه‌ها کوشیده است تا ریتم شعرهای فارسی را استخراج کند. با ذکر یک مثال از خود کتاب (۹۴) این موضوع را بهتر شرح می‌دهم. به بیت زیر از نوحه‌ای به وزن «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» توجه شود:

غرقه به خون برادرم آه ز بی برادری پشت و پناه لشگرم آه ز بی برادری

چنان‌که دیدیم تقطیع نویسنده که براساس ریتم نوحه شکل گرفته چنین است (هر میزان در این تقطیع با ضرب قوی آغاز شده است):

غر قه/ به خون// بَـرا/ دَرم// آه/ ز بی// بَـرا/ دَری

می‌بینیم که تکیه‌های وزنی روی هجاهای آغاز پایه، چه سبک و چه سنگین قرار می‌گیرد. همان‌طور که گفتیم «منبع جدیدی از داده‌ها» که نویسنده بارها بدان اشاره کرده، نه ریتم خالص خود شعر یا اتانین آنها، بلکه ریتم نوحه‌هایی بوده است که وی و سه تن دیگر از دوستانش در مقام گویشور، کوشیده‌اند تا با «دست زدن» یا در واقع همان سینه زدن، تکیه‌هایشان را پیدا کنند (نویسنده فهرست نوحه‌های مورد بررسی خود را در نخستین ضمیمهٔ رساله عرضه داشته است). اما چرا در ریتم نوحه‌ها با چنین تکیه‌هایی مواجه می‌شویم؟ چون تکیه یا اکسان در موسیقی اصولاً در آغاز میزان قرار می‌گیرد؛ این تکیهٔ به‌اصطلاح سر ضرب، مخصوصاً برای جماعت نوحه‌خوان و مداح از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است زیرا آنان باید جمع زیادی از مردم را به‌گونه‌ای

هدایت کنند که همه بتوانند به‌طور منظم و هماهنگ با هم سینه بزنند. نوحه‌خوان‌ها عمداً تکیه‌ها را با ضرب قوی در آغاز میزان می‌گذارند تا مردم راحت‌تر بتوانند ریتم را در یابند و با آن همراه شوند. در این معنا برای نوحه‌خوان و مداح هیچ فرق نمی‌کند که اکسان روی کمّیت کوتاه بیاید یا روی کمّیت بلند، زیرا برای آنها صرفاً و منطقاً ریتمِ نوحه است که اهمیت دارد، و نه مطلقاً ریتمِ شعر. پس آنچه نویسنده توصیف کرده نه ساخت ریتمیک وزن‌های شعر فارسی، بلکه ساخت ریتمیک نوحه‌های ملحون فارسی بوده است.

سکوت در وزن

وزن‌های جهان به دو دستهٔ کلی وزن‌های زمانی (isochronous) وزن‌های نوایی (یا زبانی) (prosodic) تقسیم می‌شوند. اشعار عامیانه و کودکانه در سرتاسر جهان عمدتاً دارای وزنی زمانی، و اشعار جدی و رسمی غالباً دارای وزنی نوایی هستند (بریلیو، ۱۹۸۴ [۱۹۵۶]؛ آرلیو، ۲۰۰۱؛ آرویی و آرلیو، ۲۰۰۹). از بارزترین ویژگی‌های وزن‌های زمانی یکی نقش داشتنِ نُت‌های سکوت و دیگری نقش داشتنِ تکیه‌های وزنی در ساختار وزنی آنهاست. به عبارت دیگر اگر در وزنی از نُتِ سکوت استفاده شود، آن وزن به وزن‌های زمانی تعلق دارد کمااین‌که شاهدهایی هم که نویسنده به نقل از برلینگ (۱۹۶۶) از چنین وزن‌هایی در اختیار گذاشته (مانند وزن شعر کودکانهٔ انگلیسی و ماندارین و غیره) غالباً از وزن‌های زمانی هستند (۷۰). وزن شعر عروضی فارسی از زُمرهٔ وزن‌های نوایی است که نُت سکوت و تکیهٔ وزنی کوچک‌ترین مدخلیتی در ساختار آن ندارد. تنها وقتی می‌توانیم از وجود نُت سکوت و تکیهٔ وزنی در این شعر سخن به میان بیاوریم که آن را مانند اشعار عامیانه به‌صورت ریتمیک و تکیه‌ای قرائت کنیم. بی‌توجهی به این نکته سبب شده است که نویسنده تعمیم‌هایی را که از قرائت ریتمیک قالب‌های وزنی شعر فارسی به‌دست آورده به خوانش عروضی آنها هم نسبت بدهد و دربارهٔ نحوهٔ قرائت شعر عروضی و ساختار آن اظهار نظر بکند. مثلاً وی در صفحهٔ ۷۱ تصریح می‌کند که از کسانی که با سنت شعر فارسی آشنایی دارند انتظار می‌رود شعری به وزن ۷ ضربیِ «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» را با دو سکوت در انتهای مصراع قرائت کنند؛ یا شعری به وزن ۵ ضربیِ «فعولن فعولن فعولن فعل» را با دو نُت سکوت در انتهای مصراع قرائت کنند. جالب است که خود وی به این دستورالعمل پایبند نبوده و هر بار به شیوه‌ای متفاوت عمل کرده است. مثلاً وی وزن ۷ ضربیِ «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» را که در صفحهٔ ۷۱ با دو سکوت در انتهای مصراع ضبط کرده در فهرست وزن‌هایش در ضمایم پایانی کتاب (ضمیمهٔ C) به شکل «فعل مستفعلن مستفعلن فع» آورده است (ص ۲۹۳ وزن شمارهٔ ۸) یعنی با ۴ نُتِ سکوت در آغاز، و ۵ نُتِ سکوت در میزان پایانی؛ و وزن ۵ ضربیِ «فعولن فعولن فعولن فعل» را که در صفحهٔ ۷۵ با دو نُت سکوت در پایان مصراع ضبط کرده، در فهرست وزن‌هایش در ضمایم پایانی کتاب به شکل «فعل فاعلن فاعلن فاعلن» (ص ۲۹۴، شمارهٔ ۱۵) ضبط کرده است، یعنی با دو نُتِ سکوت در آغاز و صفر نُتِ سکوت در پایان. در هرحال به نظر نگارندهٔ این سطور در قرائتِ عروضی این دو وزن و هر وزن عروضی دیگری، نه تکیهٔ وزنی نقشی دارد و نه نُتِ سکوت وجود دارد.

نویسنده می‌کوشد تا با استفاده از مفهومِ سکوت، وجود ابر رکن‌ها را اثبات کند. مثلاً وی معتقد است که در وزنی چون «مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن فع» (به تقطیع وی: فعولُ فعلن/ فعولُ فعلن/ فعولُ فعلن/ فع) دو اَبر رکن وجود دارد، یکی اَبر رکنِ کامل «مفاعلاتن مفاعلاتن» (فعولُ فعلن/ فعولُ فعلن) و دیگری اَبر رکنِ ناقصِ «مفاعلاتن فع» (فعولُ فعلن/ فع) (ص ۸۴، مثال ۷۰). بنابراین کسی که مثلاً بیت زیر را می‌خواند باید بین دو مصراع، به اندازهٔ ۶ مورا سکوت کند:

تو را به آن کس که می‌پرستی کنون دهم سوگند که شام تار زمانه را با سحر بزن پیوند

اما چرا ۶ مورا؟ چون اَبر رکن کامل در این وزن («مفاعلاتن مفاعلاتن») دارای ۱۶ موراست، و ابر رکن ناقص که فقط ۱۰ مورا دارد (مفاعلاتن فع) خود به ۶ مورا سکوت نیاز دارد تا کامل شود. وی متذکر می‌شود که البته دو مورا سکوت هم قابل قبول است زیرا می‌توان فقط رکن آخر را با سکوت پر کرد، اما تصریح می‌کند که ۸ مورا مرجح بر دو مورا است (۸۵). باز تأکید می‌کنم که به نظر بنده سکوت بین مصراع‌ها، اگر هم وجود داشته باشد، خاص قرائت ریتمیک شعر عامیانه است و در وزن شعر عروضی مطلقاً نقشی ندارد؛ به همین دلیل اَبر رکن نیز مطلقاً سازهٔ قابل قبولی در وزن شعر عروضی فارسی محسوب نمی‌شود و فقط کار تحلیل وزن را بیهوده پیچیده‌تر می‌کند.

همان‌طور که اشاره شد بی‌توجهی نویسنده به برخی پژوهش‌های جدید در زبان فارسی که مستقیماً به‌کار اصلی‌اش مربوط می‌شده است (مثلاً نجفی، ۱۳۹۵؛ نجفی، ۱۳۹۷؛ و مقالات ارزشمند مندرج در سه مجموعهٔ *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* (۱۳۹۰؛ ۱۳۹۴؛ ۱۳۹۷) و مخصوصاً آثار فرزاد، ۱۳۴۵؛ ۱۳۴۹؛ و مخصوصاً طبیب‌زاده، ۱۳۸۳؛ ۱۳۸۹؛ ۱۳۹۰)، همه و همه باعث شده است تا او هم در شرح مقدمات وزن شعر فارسی دچار اشکال بشود و هم از مسیرهای طی شده و سپس اشتباه بگذرد. مثلاً شعر عروضی فارسی دارای بیش از ۶۰۰ وزن متفاوت است و لازم بود در این رساله، تمام وزن‌های شعر فارسی بررسی شود نه فقط تعداد ۶۸ وزن مطبوع آن هم براساس فهرستی نابسامان و ناقص (پرهیزی، ۱۳۸۰). اگر پیکرهٔ نویسنده مفصل‌تر می‌بود، قطعاً به انواع بیشتری از ضرب‌آهنگ‌ها دسترسی پیدا می‌کرد و به تصویر جامع‌تری از محدودیت‌ها می‌رسید. حدود دو سال پیش از دفاع این رساله، کتاب بسیار مهم نجفی (۱۳۹۷) منتشر شده بود و در آن فهرستِ طبقه‌بندی شدهٔ صدها وزن شعر فارسی همراه با تقطیع سنتی و جدیدشان و نیز خیل شواهد برای هر وزن عرضه شده بود، اما متأسفانه نویسنده هیچ استفاده‌ای از این منبع گرانبها نکرده است؛ این مایه بی‌خبری از وضعیت مآخذ مهم و مرتبط با بحث در رسالهٔ دکتری واقعاً که حیرت‌آور است.

باری نویسنده پس از طرح نکاتی که در این مختصر بدان‌ها اشاره کردیم کوشیده است تا در چهارچوب نظریهٔ بهینگی و بر اساس درجه‌بندیِ چهار محدودیت (constraints)، مقولهٔ خوش‌ساختی را در وزن‌های شعر فارسی تبیین کند، و توضیح دهد که چرا برخی وزن‌ها در این شعر مطبوع و برخی دیگر نامطبوع هستند (بنده خود قبلاً شرح دقیقی از سه محدودیت در این زمینه به دست داده بودم که نویسنده ظاهراً از آنها نیز بی‌خبر بوده است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹)). از آنجا که مفردات وی در امر تقطیعِ وزن و شناسایی ریتم این اشعار از دقت کافی برخوردار نبوده است، نمی‌توان انتظار داشت که بر اساس آن محدودیت‌ها نیز به نتایج درخوری رسیده

باشد. در هر حال لازم است روزی بر اساس ریتم اتانینیِ وزن‌هایِ شعرِ فارسی، فهرستی جامع از وزن‌های شعر فارسی استخراج شود. گرچه وزن‌های چنین فهرستی تنها مبین خوانش ریتمیک شعر عروضی خواهند بود، می‌توان از آنها به‌عنوان فهرستی قراردادی یا اجماعی برای بازنمایی وزن‌ها استفاده کرد و از آشفتگی موجود در تقطیع‌های گوناگون رهایی یافت.

این بحث را که به واقع پایانی بر آن متصور نیست، با پرداختن به یکی دیگر از استدلال‌های نویسنده در اثبات وجود هجاهای سکوت در انتهای رکن‌های ناقص پایانی به پایان می‌رسانیم: او معتقد است که بسیار به ندرت ممکن است شاعری در پایان مصراع‌هایی که رکن آخرشان کامل است (مثلاً مستفعلن ۴بار)، از کمّیت‌های فوق سنگین (یعنی کمّیت‌های cVc یا cvcc یا cVcc) استفاده کند، زیرا در پایان این مصراع‌ها جای خالی برای درج یک مورای اضافه وجود ندارد (ص ۸۸ و ۷۶). وی سپس از غزلی از حافظ یاد می‌کند به وزن «فعولن ۴بار» با مطلع زیر که به گفتهٔ وی دارای ۸ بیت است و در تمام بیت‌های آن حتی یک بار هم از هجای فوق سنگین در پایان مصراع استفاده نشده است:

سلامی چو بوی خوش روشنایی بر آن مردم دیدهٔ روشنایی

اولاً بنده نمی‌دانم نویسنده از کدام نسخه از نسخه‌های مصحح دیوان حافظ استفاده کرده است زیرا مشخصات هیچ نسخه‌ای در فهرست مآخذ وی نیامده است، اما دست کم در پنج نسخهٔ مصحح معتبر از دیوان حافظ که بنده در اختیار داشتم (خانلری، ۱۳۶۲: ۹۸۲، غزل شمارهٔ ۴۸۳؛ غنی و قزوینی، ۱۳۸۵؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۳: غزل شمارهٔ ۲۵۹؛ خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۱۲۴۷، غزل شمارهٔ ۲۴۸؛ و بالاخره سایه، ۱۳۹۵: ۴۸۲)، این غزل دارای ۱۱ بیت است نه ۸ بیت؛ ثانیاً در پایان ۵ مصراع از این ۱۱ بیت در تمام نسخه‌های فوق، از صورت‌های مختوم به هجای فوق سنگین استفاده شده است که عبارتند از «برجای» (مصراع ۵)، «می‌فروشند» (مصراع ۱۰)، «شکستند» (مصراع ۱۲)؛ «است» (مصراع ۱۴)؛ و «هست» (مصراع ۱۶) (رک. خانلری، ۱۳۶۲: ۹۸۲)؛ و بالاخره ثالثاً و از همه عجیب‌تر این‌که نویسنده خودش وزن «فعولن ۴بار» را در فهرست پایان رساله‌اش به شکل «فعل فاعلن فاعلن فاعلن فع» ضبط کرده است (۲۹۴، وزن ۱۶)، و می‌دانیم که چنین وزنی تازه به اندازهٔ سه مورا در پایان مصراع جای خالی دارد... و تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل! باری سخنمان را که با بیتی از همان غزل حافظ که مصراع نخستش مختوم به کمّیتی فوق سنگین است به پایان می‌رسانیم:

می صوفی‌افکن کجا می‌فروشند که در تابم از دست زهد ریایی!

منابع

- آذرسینا، مهدی (۱۳۹۶). *شعر؟ یا موسیقی؟ (تنانای شعر سپید)*، تهران، سروش.
- بهاری، الوند (۱۳۹۴). «عروض جدید و وزن رباعی»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز ۲* (مجموعهٔ مقالات دومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۲۵ و ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۲)، ۱۱۵–۱۳۲، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، هرمس.
- بوبان، نگار (۱۳۹۰). «بازنمایی بصری کمّیت‌های هجا و دیرند: ابزار تحلیل تطبیقی ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* [۱] (مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)، به کوشش امید طبیب‌زاده، ۲۵۹–۲۸۸، تهران، فرهنگستان زبان ادب فارسی.
- بوبان، نگار (۱۳۹۴). «نقش ارکان عروضی در وزن شعر فارسی، پرسشی موسیقایی دربارهٔ کاربرد وزنی افاعیل»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز ۲* (مجموعهٔ مقالات دومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۲۵ و ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۲)، ۳۴۳–۳۵۷، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، هرمس.
- پرهیزی، ع. (۱۳۸۰). *عروض نوین فارسی*، تهران، ققنوس.
- حافظ (۱۳۶۲). *دیوان حافظ، ج۱: غزلیات*، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.
- حافظ (۱۳۶۳). *دیوان خواجه حافظ شیرازی*، تصحیح سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، سازمان انتشارات جاویدان.
- حافظ (۱۳۸۵). *دیوان حافظ*، بر اساس نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ غنی– قزوینی، تهران، انتشارات ققنوس.
- حافظ (۱۳۹۵). *حافظ*، به سعی سایه، تهران، نشر کارنامه.
- حمیدی، مهدی (۱۳۴۲). *عروض حمیدی*، تهران، بی نا.
- خانلری، پرویز (۱۳۲۷). *تحقیق انتقادی در عروض فارسی*، تهران، بی نا.
- خانلری، پرویز (۱۳۳۷). (چاپ جدید: ۱۳۴۵) *وزن شعر فارسی*، تهران، بی نا.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۷). *حافظنامه*، بخش دوم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی،
- دهلوی، حسین (۱۳۷۹). *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران، مؤسسه‌ی فرهنگی– هنری ماهور.
- طبیب‌زاده، امید (و) بوبان، نگار (۱۳۹۰). «نگاهی دوباره به وزن شعر عامیانه»، در: *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی*، به همت امید طبیب‌زاده، تهران، انتشارات نیلوفر، ۵۹۹–۶۱۴.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۳). «تکیهٔ پایه در شعر عروضی فارسی»، در: جشن‌نامهٔ دکتر یدالله ثمره: پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی (۲)، به کوشش امید طبیب‌زاده و محمد راسخ مهند، ۱۶۵–۱۸۸، همدان، دانشگاه بوعلی سینا.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۹). «ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی»، *زبان و زبان‌شناسی*، دورهٔ ششم، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱۱: ۱–۲۰.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۰). «دو نوع وزن در زبان فارسی؛ تفاوت‌های رده‌شناختی و شباهت‌های تاریخی»، در: *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* [۱] (مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)، به کوشش امید طبیب‌زاده، ۱۲۳–۱۳۶، تهران، فرهنگستان زبان ادب فارسی.

– فاطمی، ساسان (۱۳۸۲). *ریتم کودکانه در ایران؛ پژوهشی پیرامون وزن شعر عامیانه‌ی فارسی*، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.
– فرزاد، مسعود (۱۳۴۹). «مجموعهٔ اوزان شعری فارسی»، در: *خرد و کوشش*، شیراز، بهمن، ۵۸۴–۶۵۱.
– فرزاد، مسعود (۱۳۴۵). *مبنای ریاضی عروض فارسی*، تهران.
– فرزاد، مسعود (۱۳۵۷). «مسألهٔ هشتصد سالهٔ وزن رباعی»، در: *خرد و کوشش*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ اول، شمارهٔ مسلسل ۱۹ (تابستان): ۵۸–۹۴.
– قهرمانی مقبل، علی اصغر (۱۳۹۰). *عروض و قافیهٔ عربی*، تهران، دانشگاه خلیج فارس (بوشهر) و سازمان مطالعه و تدوین (سمت)– مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی،
– ماهیار، عباس (۱۳۸۲). *عروض فارسی؛ شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه*، چاپ ششم، تهران، نشر قطره.
– نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۲). «اختیارات شاعری»، در: *جنگ اصفهان، ویژهٔ شعر*، دفتر دهم، ۱۴۷–۱۸۹.
– نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۴ الف). *اختیارات شاعری و مقاله‌های دیگر در عروض فارسی*، تهران، انتشارات نیلوفر.
– نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۴ ب). *دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*، تهران، انتشارات نیلوفر.
– نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵). *وزن شعر فارسی (درس‌نامه)*، به همت امید طبیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
– نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۷). *طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*، به همت امید طبیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
– نوربخش، ماندانا و بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۸۵). «واج‌شناسی نوایی و زبان فارسی»، در: *مجلهٔ پژوهشکدهٔ زبان و گویش*، ویژه‌نامهٔ زبان‌شناسی، شمارهٔ ۱۴ و ۱۵: ۱۸–۳۳.
– *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* [۱] (مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)، ۱۳۹۰، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، فرهنگستان زبان ادب فارسی.
– *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* ۲ (مجموعهٔ مقالات دومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۲۵ و ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۲)، ۱۳۹۴، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، هرمس.
– *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز* ۳ (مجموعهٔ مقالات سومی هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران: ۲۹ اردیبهشت ۱۳۹۵)، ۱۳۹۷، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران، اتشارات نیلوفر.
– وزیری، علینقی (۱۳۱۶). «اصلاحات ادبی (۱)»، در: مهر، سال ۵، شمارهٔ ۱۰آذر : ۹۵۲–۹۶۴.
– Arleo, Andy (2001). “Do children’s rhymes reveal universal metrical patterns?” *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 22: 125-145. (Also published in Peter Hunt, ed., 2006, *Children’s Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, 39-56. London: Routledge).
– Arleo, Andy (2001). “Do children’s rhymes reveal universal metrical patterns?” *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 22: 125-145. (Also published in Peter Hunt, ed., 2006, *Children’s Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, pp. 39-56. London: Routledge).
– Aroui, Jean-Louis and Arleo, Andy (eds.) (2009). *Towards a Typology of Poetic Forms; From Language to Metrics and beyond*. John Benjamins Publishing Company.
– Brailoiu, C., (1984) [1956]. “Children’s rhythms”, in: *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984: 206-238. Trans. A. L. Lloyd. [Original article: "Le rythme enfantin, Les Colloques de Wégimont", Paris-Bruxelles, Elsevier,

1956. Reprinted as: La rythmique enfantine, G. Rouget, ed., in: *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève: Minkoff Reprint, 1973: 267-299].

- Brailoiu, C., 1984 [1956], "Children's rhythms", in: *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984: 206-238. Trans. A. L. Lloyd. [Original article: "Le rythme enfantin, Les Colloques de Wégimont", Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956. Reprinted as: La rythmique enfantine, G. Rouget, ed., in: *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève: Minkoff Reprint, 1973: 267-299].
- Burling, R. (1966). "The metrics of children's verse: a cross-linguistic study", in: *American Anthropologist*, 68: 1418-1441.
- Elwell-Sutton, L. P., (1976). *The Persian meters*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lotz, John, (1972). "Elements of Versification", in: *Versification; Major Language Types; Sixteen Essays*, ed. W. K. Wimsatt, New York, New York University, 1-21.
- Mahdavi Mazdeh, (2019). Mohsen, *The Rhythmic Structure of Persian Poetic Meters*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Department of Linguistics, University of Arizona.
- Nespor, M. and Vogel, I., (2007). *Prosodic Phonology; with a new forword*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter.
- Thiesen, F., (1982). *A Manual of Classical Persian Prosody*, Wiesbaden.
- Utas, Bo, (1994). "Arabic and Iranian Elements in New Persian Prosody", in: *Arabic Prosody and its Applications in Muslim Poetry*, Ed. by L. Johanson and B. Utas, Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions, Vol. 5, Uppsala, pp. 129-145.