زبان‌ها و گویش‌های ایرانی ۳، اسفند ۱۳۹۲

بررسی تاریخی وزن در فهلویات

امید طبیب‌زاده (عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی‌سینا)

چکیده: منظور از فهلویات در این مقاله دوبیتی‌های یازده‌هجایی است که به وزنی شبیه به وزن عروضی هزج و به یکی از زبان‌های محلیِ ایران سروده شده باشد. وزن در فهلویات، از حیث تاریخی، شکل‌های گوناگونی به خود گرفته است، که در این مقاله به بررسی انواع و نحوهٔ تحول آنها می‌پردازیم. در این مقاله، پس از شرح و نقد مختصرِ تحقیقات پیشین، نگاهی به ویژگی‌های وزنی سروده‌های پارتی می‌اندازیم، سپس فهلویات پس از اسلام را، از حیث زبان و وزن، به انواع گوناگونی تقسیم می‌کنیم و وضعیت وزن را در هرکدام از آن انواع جداگانه بررسی می‌کنیم. فهلویات پس از اسلام، از حیث زبانی، به دو دستهٔ قدیم و جدید تقسیم می‌شود؛ فهلویات قدیم اشعاری هستند که به زبانی که امروزه دیگر زبانی مرده محسوب می‌شود سروده شده‌اند، مثلاً به زبان قدیم مردم قزوین یا همدان یا تبریز؛ و فهلویات جدید اشعاری هستند که به زبانی زنده سروده شده‌اند، مثلاً به زبان گیلکی شرق گیلان یا به زبان مازندرانی یا لُری. فهلویات را، از حیث وزن نیز، به دو گروه عروضی و غیرعروضی تقسیم می‌کنیم. بنابراین، از ترکیب این موارد با هم، چهار دستهٔ زیر را از هم متمایز می‌کنیم و اساسِ وزن را در هرکدام از آنها به‌صورت جداگانه نمایش می‌دهیم: اوّل، فهلویات قدیمِ غیرعروضی؛ دوم، فهلویات قدیمِ عروضی، مانند فهلویات عبید زاکانی و سعدی و شیخ صفی‌الدین اردبیلی که در بعضی تذکره‌ها و نسخه‌های خطیِ قدیم با تصحیفات و احتمالاً تصحیحات بسیار ثبت شده‌اند؛ سوم فهلویات جدیدِ عروضی، مانند

دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر و فایز دشتستانی که هنوز نیز در جای‌جای ایران خوانده و شنیده می‌شوند؛ و بالاخره چهارم، فهلویات جدیدِ غیرعروضی (فهلویات محلی)، مانند دوبیتی‌های شرق گیلان یا اشعار مازندرانیِ امیر پازواری و نیمایوشیج که آنها نیز هنوز در برخی گویش‌های محلی ایران رواج دارند. در بخش پایانی این مقاله می‌کوشیم تا، براساس مشابهت‌های موجود در میان تمام این انواع و مخصوصاً براساس ویژگی‌های وزنیِ موجود در فهلویات محلی، وزن فهلویات قدیمِ غیرعروضی را بازسازی کنیم. به اعتقاد نگارنده، وزن اصیل و قدیم فهلویات، مانند وزن فهلویات جدیدِ غیرعروضی یا همان فهلویات محلی، وزنی تکیه‌ای، سه‌ضربی، و یازده‌هجایی بوده است.

کلیدواژه‌ها: وزن شعر، فهلویات، وزن قدیم فهلویات، وزن تکیه‌ایِ سه‌ضربی

مقدمه

فهلویات یا دوبیتی‌های محلی ایران به اشعاری اطلاق می‌شود که به یکی از گویش‌های غربی، مرکزی یا شمالی ایران و غالباً به وزن هزج سروده شده‌اند. فهلویات در قالب‌ها و اوزان دیگری جز دوبیتی و هزج نیز مشاهده شده است (مثلاً نک: صادقی ۱۳۹۰: ۱۴۱)، امّا ما در این مقاله، به منظور تحدید بحث، بیشتر به بررسی فهلویاتی می‌پردازیم که در دورهٔ اسلامی و در قالب دوبیتی‌ها یا گاه تک‌بیت‌های مقفّا و عمدتاً یازده‌هجایی سروده شده‌اند. در این مقاله، همچنین گاه دوبیتی‌ها یا تک‌بیتی‌های سروده‌شده به زبان شیرازی یا دیگر زبان‌های محلی ایران را نیز به‌تسامح در زمرهٔ فهلویات گنجانده‌ایم[۱]. فهلویات همواره از زمرهٔ ادبیات شفاهی و عامه محسوب می‌شده و، به همین دلیل، نیز معمولاً در تذکره‌ها و دیوان‌های شعرا، مگر برحسب تصادف و برسبیل تفنّن، ثبت نمی‌شده‌اند و، درمواردی هم که در جایی ذکری از آنها به میان می‌آمده، معمولاً نام شاعرانشان به‌روشنی ذکر نمی‌شده است. فهلویات هرچند به‌صورت کنونیِ خود بسیار متأثر از زبان

۱) با تشکر از دوست عزیز و دانشمندم ، جناب پژمان فیروزبخش که نگارنده را از تفاوت‌های میان فهلویات و شیرازیات آگاه ساخت و مآخذ ارزشمندی را در اختیار وی نهاد. تذکر این نکته ضروری است که در مقالهٔ حاضر تأکید ما اساساً بر فهلویات بوده است، اما گه‌گاه به شیرازیات نیز پرداخته‌ایم. به اعتقاد نگارنده نه فهلویات و نه شیرازیات هیچ‌گاه به طور کامل در قالب وزن عروضی هزج نگنجیدند، اما انطباق شیرازیات (مخصوصاً مثلثات سعدی) با اصول عروضی حاکم بر شعر فارسی بسیار بیشتر از انطباق فهلویات با این عروض بوده است.

فارسی وزن عروضی هستند، از حیث تاریخی، برآمده از گویش‌های مادی هستند و درنتیجه قرابت‌هایی با زبان پارتی دارند (همان‌جا؛ نیز نک: لازار ۱۹۸۵؛ همو ۲۰۰۷؛ بویس ۱۹۵٤: ۱۰-٤٥).

تفضلی تصریح می‌کند که گرچه فهلویاتِ مناطق گوناگون، از حیث زبانی، تفاوت‌های بسیاری با هم داشتند، به‌علت ویژگی‌های مشترک صرفی، نحوی و لغوی تاریخی‌شان، در پهنهٔ گسترده‌ای از مغرب تا مرکز و شمال ایران، به نقل و به آواز خوانده می‌شدند (تفضلی ۱۳۸۵: ۱۲۱-۱۲۲؛ نیز نک: صادقی ۱۳۹۰). به اعتقاد نگارنده، علاوه‌بر این ویژگی‌های مشترکِ زبانی، باید به ویژگی مشترک و مهم دیگری نیز در میان تمام فهلویات ایران اشاره‌کرد و آن وزنِ آنهاست. در این مقاله می‌کوشیم تا، ضمن بررسی وزن در انواع گوناگون فهلویاتِ موجود، وزن قدیم آنها را بازسازی کنیم.

ظاهراً وزن فهلویات، تا اوایل عصر اسلامی، مبتنی بر اصول و مبانی شعریِ ایرانی میانه بوده است، امّا فهلوی‌سرایان، به‌تدریج و تحت تأثیر شعر عروضی فارسی، وزن عروضی و مخصوصاً وزن هزج و مشاکل را برای این اشعار برگزیدند و اشعار خود را به این دو وزن سرودند. ظاهراً این اشعار، تا حدود قرن هشتم، با نظامِ وزنیِ خاصِ خودشان در ایران رواج داشته‌اند، امّا از آن قرن به بعد، یا به‌تدریج متروک می‌شوند یا زبانشان فارسی و وزنشان کاملاً عروضی می‌شود، و یا اینکه در همان وزن اصیل و غیرعروضی خودشان، امّا در ادبیات شفاهی و محلّیِ مناطق مختلف ایران، به حیات کم‌رمق خود ادامه می‌دهند (نک: لازار ۲۰۰۷؛ صادقی ۱۳۹۰: ۱۳۸-۱٤۸؛ طبیب‌زاده ۱۳۹۰). قدیم‌ترین نمونهٔ این اشعار منسوب به ابوالعباس نهاوندی (وفات: ۳۳۱ ق) و به گویش نهاوندی است (نک: تفضلی ۱۳۸۵: ۱۱۹-۱۲۰) و می‌توان گفت که یکی از جدیدترین نمونه‌های مکتوب و معروف آنها دیوان شعری است با عنوان *روجا* به زبان مازندرانی متعلق به نیمایوشیج (نک: منابع).

در این مقاله، ابتدا، به‌اختصار نگاهی می‌اندازیم به مطالعاتی که در زمینهٔ وزن فهلویات صورت گرفته است؛ سپس، به‌اختصار دربارهٔ شیوهٔ تقطیع اشعار تکیه‌ای ـ هجایی ایرانی سخن خواهیم گفت؛ پس از آن، به بررسی سروده‌های پارتیِ پیش از اسلام می‌پردازیم. در ادامه نیز، ضمن اشاره به فهلویات پس از اسلام فهلویات را،

براساس قدیم یا جدید بودن زبان آنها و نیز عروضی یا غیرعروضی بودن وزنشان، به چهار دسته تقسیم می‌کنیم: ۱) فهلویات قدیم غیرعروضی که نشانی از آنها باقی نمانده است؛ ۲) فهلویات قدیم عروضی که شاعرانِ باسواد و آگاه از اصولِ اوزان عروضی آنها را سروده‌اند؛ ۳) فهلویات جدید که زبانشان بسیار به فارسی و وزنشان نیز بسیار به وزن عروضی هزج نزدیک شده است؛ ٤) فهلویات محلی که عمدتاً توسط شاعران گمنام و بی‌سواد سروده شده‌اند و وزنی غیرعروضی دارند. در پایان مقاله نیز، ضمن جمع‌بندی مطالب، وزنی را برای فهلویات قدیم غیرعروضی، یعنی حلقهٔ مفقوده در تاریخ تحولات وزن فهلویات، پیشنهاد می‌کنیم. به گمان نگارنده، وزن این دسته از فهلویات، به احتمال بسیار، همانند وزن فهلویات جدید غیرعروضی بوده است، یعنی تکیه‌ای، سه‌ضربی، و یازده‌هجایی.

تحقیقات پیشین

در زمینهٔ وزنِ فهلویات نظریات گوناگونی عرضه شده است. نگارنده قبلاً، در مقالهٔ دیگری (نک: طبیب‌زاده ۱۳۹۰: ۲٦–۳۰)، به‌تفصیل دربارهٔ این آراء سخن گفته و آنها را نقد کرده است، از این‌رو، در اینجا، به‌اختصار، بخشی از آن مطالب را می‌آوریم و خوانندگان را برای مطالعهٔ بیشتر به همان مأخذ ارجاع می‌دهیم. شمس قیس وزن این اشعار را عروضی امّا پُر از نابسامانی و اغتشاشات وزنی می‌داند. او علت این نابسامانی‌ها را بی‌سوادیِ فهلوی‌سرایان و بی‌اطلاعیِ آنان از اصولِ افاعیل عروضی می‌داند (شمس قیس، *المعجم*: ۲۸–۲۹). به اعتقاد نگارنده، این نظر مطلقاً صحیح نیست، به این علتِ بدیهی و ساده که اگر شعری به گوش اهل زبانی موزون می‌آید، نباید در موزون بودن آن تردید کرد. در واقع، شمس قیس می‌کوشیده تا وزن فهلویات را براساس اصول وزن شعر عروضی فارسی توصیف کند، در حالی که این دو شعر هرکدام اصول و موازین وزنی خاص خودشان را داشته‌اند و توصیف وزنِ هرکدام براساس موازین دیگری اشتباه است (صادقی ۱۳۹۰). تفضلی نیز، درمورد عروضی بودن این اشعار و وجود نابسامانی‌های وزنی در آنها، کم‌وبیش نظر شمس قیس را قبول دارد و تنها اضافه می‌کند که علت این نابسامانی‌ها بیشتر در این است که فهلویات اصولاً

برای خوانده شدن با آهنگ و ملودی سروده شده‌اند و نه، مانند اشعار عروضی، برای قرائت ساده و بدون موسیقی؛ یعنی وی وجود نابسامانی‌های وزنی در این اشعار را تاحدی طبیعی و بی‌اهمیت و ناشی از طبیعت آنها می‌داند (تفضلی ۱۳۸۵: ۱۲۱). شاید نظر تفضلی دربارهٔ برخی از انواع فهلویاتِ ملحون، یعنی اشعاری که برای خوانده شدن با موسیقی سروده شده‌اند صحیح باشد، امّا اصولاً نمی‌توان انتظار داشت که تمام انواع فهلویات، آن‌هم در جامعه‌ای اسلامی که موسیقی در آن از زمرهٔ محرمات بوده است، صرفاً برای خواندن با موسیقی سروده شده باشد. قطعاً بخش عمده‌ای از این اشعار بدون موسیقی و در افواه نقل می‌شده است و همه نیز به گوش اهل‌زبان موزون می‌آمده است. پس، در اینجا نیز، باید گفت سنجش وزنِ فهلویات با معیار عروض فارسی صحیح نیست و باید دنبال نظام وزنیِ خاص این اشعار بود. علاوه‌براین، در برخی از انواع فهلویات، این اختیار وجود دارد که شاعر می‌تواند، به‌جز مصراع اوّل که باید حتماً به وزن هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) باشد، بقیهٔ مصراع‌ها را به وزن مشاکل (فاعلاتن مفاعیلن فعولن) بیاورد. این اختیار به‌وضوح نشان می‌دهد که اوّلاً فهلویات وزن مشخص و دقیقی داشته‌اند و ثانیاً نظامِ وزنیِ فهلویات متفاوت با نظام وزنی اشعار عروضی فارسی است، که دست‌کم در زمان شمس قیس مطلقاً چنین اختیاری در آنها وجود نداشته است.

پژوهشگر دیگری که در زمینهٔ وزن فهلویات تحقیق کرده وحیدیان کامیار است که وزن این اشعار را کاملاً عروضی و منطبق با وزن هزج مسدس محذوف می‌داند. وی فقط متذکر می‌شود که، هرگاه یک مصوت کوتاه وزن را به هم بزند، باید، به ضرورت وزن، آن را بلند در نظر گرفت و، هرگاه نیز مصوت بلندی وزن را به هم بزند، باید، به ضرورت وزن، آن را کوتاه در نظر گرفت تا وزن مصراع منطبق با الگوی عروضی‌اش بشود (وحیدیان کامیار ۱۳۵۷: ۲۱). چنان‌که می‌دانیم یکی از موارد عدول از قاعده در وزن اشعار عروضی مربوط به ضرورت‌های وزنی است، امّا این ضرورت‌ها حتماً باید تابع محدودیت یا محدودیت‌های خاصی باشند؛ مثلاً مصوت کوتاه را در شعر عروضی فارسی تنها زمانی، به ضرورت وزن، می‌توان بلند در نظر گرفت که در پایان کلمه باشد؛ یا مصوت بلند را تنها زمانی می‌توان به‌ضرورت کوتاه در نظر گرفت که هم در پایان

کلمه و هم پیش از همزهٔ آغازین واقع شده باشد (نک: نجفی ۱۳۸۷: ۳-٤۹). امّا وحیدیان کامیار هیچ محدودیتی از این دست را در مورد ضرورت‌های وزنی مورد ادعای خود به دست نمی‌دهد. ما این بحث را تحت عنوان **کمیّت‌های متناقض** در این مقاله دنبال خواهیم کرد و خواهیم دید که عملاً هیچ محدودیت یا قاعده‌ای ناظر بر این موارد وجود ندارد.

امّا علی‌اشرف صادقی از زمرهٔ کسانی است که به‌درستی تصریح می‌کنند عروض فارسی دستگاه مناسبی برای سنجیدن کمّ و کیفِ وزن در فهلویات نیست، زیرا نظام وزنیِ حاکم بر فهلویات اساساً متفاوت با نظام وزنیِ حاکم بر اشعار عروضی فارسی است. وی به‌درستی به تعدادی از ویژگی‌های وزنی برخی از انواع این اشعار اشاره می‌کند، امّا تصویری کامل از وزن در تمام انواع فهلویات به دست نمی‌دهد (صادقی ۱۳۹۰: ۱۳۷-۱٤۹).

اصول تقطیع

اصول تقطیع در فهلویاتی که دارای وزن مشخص و روشنی هستند همان است که در مورد اشعار تکیه‌ای ـ هجاییِ عامیانهٔ فارسی گفتیم (طبیب‌زاده ۱۳۸۵) و، در اینجا، به‌اختصار آن را تکرار می‌کنیم. هر مصراع از تعدادی پایه[1] که درون شطرها[2] و شطرهایی که درون مصراع‌ها[3] سازمان‌یافته‌اند تشکیل شده است. پایه‌ها، که لزوماً به یک هجای سنگین دارای ضرب‌آوا یا تکیهٔ وزنی[4] ختم می‌شوند، عبارت‌اند از موارد زیر (در این موارد «ت» هجایِ سبکِ[5] بدون ضرب‌آوا، «تنِ» غیرپایانی هجایِ سنگینِ[6] بدون ضرب‌آوا، و «تنِ» پایانی هجایِ سنگینِ دارای ضرب‌آوا است):

۱. تن (–)
۲. تتن (ᴗ–)
۳. تن‌تن (– –)
٤. تتتن (ᴗᴗ–)

1) foot 2) sing. colon, pl. cola 3) lines
4) ictus 5) light 6) heavy

چنان‌که گفتیم، از ترکیب این پایه‌ها با هم شطرها شکل می‌گیرند، که آنها نیز لزوماً به یک هجای سنگین دارای ضرب‌آوا ختم می‌شوند. شطرهای غیرپایانی در هر مصراع عبارت‌اند از موارد زیر:

۱. تتن/ تن‌تن (شبیه به مفاعیلن)
۲. تن/ تتن/ تن (شبیه به فاعلاتن)
۳. تن‌تن/ تتن (شبیه به مستفعلن)
٤. تتن/ تتن (شبیه به مفاعلن)
٥. تتتن/ تن (شبیه به فعلاتن)
٦. تن‌تن/ تن‌تن (شبیه به مفعولاتن)

در این اشعار گاه یک شطر تک‌پایه‌ایِ پنج‌هجایی نیز ظاهر می‌شود که سرعت قرائت آن اندکی بیشتر از شطرهای معمول چهارهجایی است تا مدت‌زمانِ آن مساوی شطرهای چهارهجایی باشد. وزن هجاها در شطرهای پنج‌هجایی اهمیتی ندارد، جز اینکه هجای پایانی آن مانند بقیهٔ شطرها باید سنگین باشد. شطرهای پایانی عبارت‌اند از موارد زیر:

۱. تتن/ تن
۲. تن/ تتن
۳. تن‌تن/ تن یا تن/ تن‌تن

چنان‌که گفتیم، تمام پایه‌ها و شطرهای فوق به هجای سنگین ختم می‌شوند، امّا گاهی ممکن است استثنائاً هر یک از این پایه‌ها یا شطرها به یک هجای سبک ختم بشود، که، در این حالت، آن هجا باید لزوماً در پایان واژه قرار داشته باشد، یعنی علاوه بر تکیهٔ وزنی دارای تکیهٔ واژگانی نیز باشد. برای تقطیع هر مصراع کافی است آن مصراع را، از آغازش و براساس موارد فوق، ابتدا به پایه‌ها و سپس به شطرهایش تقطیع کنیم.

سروده‌های پارتی

فهلویات، از حیث تاریخی، برآمده از گویش‌های مادی هستند و، درنتیجه، قرابت‌هایی با زبان پارتی دارند (لازار: ۲۰۰۷؛ بویس ۱۹٥٤: ۱۰-٤٥)، از این رو، منطقی می‌نماید که نیای

فهلویات را در سروده‌های پارتی جستجو کنیم. هنینگ (۱۹۵۰) به‌درستی نشان داده است که وزن شعر در زبان‌های ایرانی میانهٔ غربی، از جمله پارتی و پهلوی، هجایی نیست چون تعداد هجاها در مصراع‌های یک شعر ثابت نیست. وی همچنین احتمال کمّی بودن این اشعار را رد کرده است، زیرا هیچ ترتیب منظمی از هجاهای بلند و کوتاه در آنها مشاهده نمی‌شود. بنابراین، وی وزن این اشعار را تکیه‌ای دانسته، امّا بیش از این در مورد ویژگی‌های وزنی این اشعار سخن نگفته است.

لازار (۱۹۸۵؛ ۲۰۰۷) نیز با بررسی ابیات سالم یا نسبتاً سالمِ سه شعر از پیکره‌ای که مری بویس (۱۹۵٤) از سروده‌های پارتی گردآوری کرده، کوشیده است تا پرتوی تازه بر وزن این اشعار بیفکند. با توجه به اینکه مرز میان مصراع‌ها در نسخ مانوی غالباً به‌وضوح مشخص شده است، لازار (همان‌جا) به‌درستی معتقد است که با تحلیل وزن مصراع‌ها رازِ وزنِ این اشعار گشوده می‌شود. وی بحث می‌کند که هر بیتِ[1] پارتی از دو مصراع[2]؛ و هر مصراع به‌واسطهٔ وجود یک مکث از نوعِ فصل به دو نیم‌مصراع تقسیم می‌شود؛ و هر نیم‌مصراع نیز خود از دو پایه تشکیل شده است، که هر یک از آنها نیز، به‌نوبهٔ خود، مرکّب از یک یا چند هجای سبک و یک و فقط یک هجای سنگین است. یعنی هر پایه باید اقلاً یک کلمهٔ تکیه‌پذیر داشته باشد. بنابراین، وزن این اشعار بر اساس تکرار ضرب‌آواهایی شکل می‌گیرد که لزوماً منطبق بر تکیهٔ کلمات نیستند، امّا همواره بر روی هجای پایانی هر پایه قرار می‌گیرند. به اعتقاد وی، کمیّت هجایی نیز در وزن این اشعار نقش خاصی بر عهده دارد، به این معنا که ضرب‌آواها روی هجای سنگین هر پایه قرار می‌گیرند و عموماً، اگرچه نه همیشه، با تکیهٔ کلمات منطبق هستند. در این حالت، تعداد هجاهای بین دو ضرب‌آوا متفاوت است، امّا تعداد هجاهای سنگین در این فاصله محدود است.

لازار همچنین توصیف پیچیده‌ای، به شرح زیر، از انواع هجاها در اشعار پارتی به دست می‌دهد: هجاهای این شعر به دو دستهٔ هجاهای کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. هجای کوتاه عبارت است از هجای بازِ دارای مصوت کوتاه و هجای بلند عبارت است از هجای باز دارای مصوت بلند و هجایِ بستهٔ دارای مصوت بلند یا کوتاه. وی سپس بحث

1) distique 2) verse

می‌کند که هجاهای کوتاه همواره از زمرهٔ هجاهای سبک محسوب می‌شوند و هجاهای بلند از زمرهٔ هجاهای سنگین. امّا، علاوه‌بر این، وی استثنائاً هجاهای بلند بدون تکیه و حروف اضافه و حروف ربطِ تک‌هجاییِ بلند و نیز هجاهای بلندِ دارای واکهٔ پیش‌هشته[1] پیش از s+همخوان (در ispurr و istūn و غیره) را نیز از زمرهٔ هجاهای سبک منظور می‌دارد. در واقع، لازار، برای تعیین وزن هجاهای شعر پارتی، از عواملی غیرآوایی و غیرواجی، یعنی ماهیت دستوری واژه‌ها، استفاده کرده است و این عمل از جمله عواملی است که تحلیل وی را اندکی پیچیده می‌سازد. در هر حال، به مثالی از یک شعر پارتی (بیتی از بند ششم «هویدگمان») و تحلیل لازار از آن توجه شود[2] («⏑» علامت هجای سبک، «–» علامت هجای سنگین، «a̲» علامت هجای بلند امّا سبک، و بالأخره «/» علامت مکثِ فصل در نیم‌مصراع است. ما، در اشعار زیر، هجاهای تکیه‌بر را با حروف سیاه مشخص کرده‌ایم):

1. az pad **zōš** istānān — ud frawa**zān** pad bā**zūr**
– a̲ –/ a̲ – – — a̲ ⏑ ⏑ –/ a̲ – –
abar až **harw** zāwa**rān** — ud axšē**ndān** wistam**bag**
⏑ – a̲ –/ – ⏑ – — a̲ – – –/ – – –

من به شوق [تو را] خواهم ستد — و پرواز خواهم کرد به بال
برتر از هر زورمندان — و امیرانِ ستنبه

انواع فهلویاتِ پس از اسلام

فهلویاتِ پس از اسلام، نه از حیث زبانی و نه از حیثِ وزنی، پیکره‌ای یکدست و مشخص نیستند. فهلویاتِ این دوره را، از حیث زبانی، به دو دستهٔ قدیم و جدید و از حیث وزنی، به دو دستهٔ غیرعروضی و عروضی تقسیم می‌کنیم. فهلویات قدیم به فهلویاتی اطلاق می‌شود که به زبانی مرده سروده شده‌اند، یعنی زبانی که امروزه دیگر هیچ جمعی از گویشوران بدان سخن نمی‌گویند و جز متخصصانِ زبان‌شناس کسی از آن سر درنمی‌آورد، امّا فهلویات جدید فهلویاتی هستند که به زبانی زنده سروده شده‌اند، یعنی زبانی که امروزه اقلاً برای جمع کوچکی از گویشوران قابل استفاده و یا

1) voyelle prothetique

۲) تقطیع شعر از لازار (۱۹۸۵) و ترجمه از ابوالقاسمی (۱۳۷٤: ۱٤۸) است.

قابل فهم است. امّا فهلویات غیرعروضی، چنان‌که از نام آن پیداست، فهلویاتی هستند که به وزنی غیرعروضی سروده شده‌اند؛ و فهلویات عروضی نیز فهلویاتی هستند که عمدتاً به وزنِ عروضیِ هزج و یا مشاکل سروده شده‌اند. بنابراین، فهلویات را می‌توان به چهار گروه کلی زیر تقسیم کرد: ۱) فهلویات قدیم غیرعروضی؛ ۲) فهلویات قدیم عروضی؛ ۳) فهلویات جدید عروضی؛ ٤) فهلویات جدید غیرعروضی. بدیهی است که، در این میان با موارد بینابینی بسیاری نیز مواجه می‌شویم که آنها را نیز درنهایت، با ذکر توضیحاتی، می‌توان در یکی از همین چهارگروه قرار داد.

فهلویات قدیم غیرعروضی

قدیم‌ترین نمونه‌ای که از دوبیتی‌های فهلوی به دست ما رسیده است منسوب است به ابوالعباس نهاوندی، امّا این شعر، بر اثر تغییرات و تصرفات کاتبان در دوره‌های مختلف، هم از حیث زبانی و هم از حیث وزنی، چنان به زبان فارسی و وزن عروضی نزدیک شده است که دیگر هیچ‌کدام از ویژگی‌های کُهنِ زبانی و وزنیِ فهلویات قرن چهارم در آن باقی نمانده است (تفضلی ۱۳۸۵: ۱۲۰). این تغییرات و تصرفات کم‌وبیش درمورد تمام فهلویاتی که امروزه به دست ما رسیده صورت گرفته است و شدت آن مخصوصاً در مورد وزن بیشتر از زبان بوده است. از همین روست که امروزه فهلویات کُهنی در اختیار داریم که به زبانی مُرده سروده شده‌اند، امّا اساس وزن در آنها همان وزن عروضی هزج و یا مشاکل است (مثلاً نک: موارد مندرج در صادقی ۱۳۷۷: ۲–۸؛ همو ۱۳۷۹؛ همو ۱۳۸۲؛ افشار ۱۳۸۳). یکی از سروده‌های قدیمیِ غیرعروضی و نزدیک به فهلویات در عهد اسلامی شعر زیر به زبان تبریزی است، که عبدالقادر بن غیبی مراغی (وفات: ۸۳۸ ق) در خاتمهٔ کتاب *جامع‌الالحان* خود آورده است (به نقل از صادقی ۱۳۷۱):

۲. رُورُوم پَری بجولان	«فرزندم به جولان می‌پرد؟»
نو کُو بَمَن وُرارده	[؟]
وی‌خَد شدیم بدامش	بیهوده به دام او فتاده‌ایم
هیزا اَوُو وُرارده	

این شعر مرکّب از مصراع‌های هفت‌هجایی است و وزن هر مصراع آن، از بسیاری جهات، شبیه به وزن نیم‌مصراع‌های اشعار پارتی (نک: مثال ۱ در بالا) و نیز شبیه به وزن مصراع‌های اشعار عامیانهٔ هفت‌هجاییِ فارسی ــ (یعنی وزن اشعاری چون «اتل متل توتوله// گاو حسن چه جوره» و مانند آن (طبیب‌زاده ۱۳۸۵؛ نیز رک مثال ۲۶ در همین مقاله) ــ است. تقطیع وزن شعر فوق، به‌احتمال‌زیاد، چیزی شبیه به تقطیع زیر خواهد بود (در مثال‌های زیر مرز پایه را با یک خط مورّب (/)، و مرز شطر را با دو خط مورّب (//) مشخص کرده‌ایم؛ هجاهای بلافاصله پیش از هر مرزِ پایه دارای تکیهٔ فرعی، و هجاهای بلافاصله پیش از هر مرزِ شطر دارای تکیهٔ اصلی هستند. تکیه‌های اصلی یا همان تکیه‌های شطر را با حروف سیاه مشخص کرده‌ایم):

۳. رُورُوم پَری بجولان

rurum/ pæ**ri**// be ʤu/**lan**

نو کُو بَمَن وُرارده

noku/ bæ**mæn**// vorar/**de**

وی‌خَد شدیم بدامش

vi xæd/ ʃo**dim**// be da/**meʃ**

هیزا اَوُو وُرارده

hiza/ ?æ**vu**// vorar/**de**

شعر هفت‌هجاییِ فوق اصطلاحاً وزنی چهارضربی دارد (برلینگ ۱۹۶۶؛ هیز و مک ایچرن ۱۹۹۸؛ آرلئو ۲۰۰۶)، یعنی وزنی که هر مصراع آن چهار هجای تکیه‌بر دارد. گرچه این نظر در مورد اشعار فوق نیز تا حد زیادی صحت دارد، ما در این مقاله این‌گونه اشعار را دوضربی در نظر می‌گیریم، زیرا عامل اصلی و ثابت در ایجاد وزن در این اشعار را فقط تکیهٔ شطر می‌دانیم و نه لزوماً تکیهٔ پایه؛ به همین دلیل نیز فقط تکیه‌های اصلی یا تکیه‌های شطر را، در تقطیع فوق، با حروف سیاه متمایز کرده‌ایم. به اعتقاد نگارنده ــ و چنان‌که بحث خواهیم کرد ــ وزن اصلی و قدیم فهلویات، از هر حیث، مانند وزن اشعار فوق است، با این تفاوت که فقط یک شطر به آنها اضافه می‌شود و آنها را از دوضربیِ هفت‌هجایی به سه‌ضربیِ یازده‌هجایی تبدیل می‌کند. امّا نکتهٔ جالب توجه دیگری که باید بدان توجه داشت این است که، در شعر دوضربیِ بالا (نک: تقطیع ۲) و در تمام اشعار سه‌ضربیِ دیگری که در زیر بررسی خواهد شد، ضرب‌آواها (یعنی چه

تکیه‌های شطر و چه تکیه‌های پایه) در اکثر موارد بر روی هجای سنگین کلمات قرار می‌گیرند و، در معدود مواردی هم که ضرب‌آواها بر روی هجاهای سبک قرار می‌گیرند، آن هجاها لزوماً در پایان کلمه قرار دارند (در این مورد نک: طبیب‌زاده [زیرچاپ]). این ویژگی در اشعار پارتی مذکور در فوق (شعر ۱) نیز کم‌وبیش قابل مشاهده است.

شعر زیر نیز از شیخ روزبهان بقلی (قرن شش و هفت) شعری دوضربی و هفت هجایی است که وزن مصراع‌های اول و دوم آن دقیقاً مانند وزن شعر عامیانهٔ معروفِ فارسیِ «این درُ واکُن سُلیمون» است، و وزن مصراع‌های سوم و چهارم آن مانند شعر عامیانهٔ فارسی «عمو زنجیرباف، بعله» است (ضبط و ترجمهٔ اشعار به نقل از فیروزبخش ۱۳۹۲: ٤٦):

٤. هَرکِش واخُدای // خُو خَوش / بُوت
مدام تَر و نغ // زُ کَش / بوت
کش بوت همچنان // کش / نی
کش نی همچنان // کش / بوت
ترجمه: هرکس که با خدای خودش خوش باشد، مدام تازه و شاداب و خوش باشد ... (؟)

بنابراین نظر مصحح محترم مبنی بر اینکه «وزن شعر اشکال دارد و ممکن است که این ابیات با ضبط درست به دست ما نرسیده باشد» (ص ٤٦) دستکم ازحیث وزن مطلقاً صحیح نیست. چنانکه گفتیم این شعر به وزنی کاملاً غیرعروضی سروده شده است. وزن این شعر تکیه‌ای ـ هجایی، و دقیق‌تر اگر بگوییم هفت هجایی و دوضربی (دو شطری) است.

فهلویات قدیم عروضی

تقریباً تمام فهلویات قدیم که امروزه در دست داریم یا از ابتدا به صورت عروضی سروده شده بوده‌اند یا به‌تدریج و توسط کاتبان و مصححان به صورت عروضی درآمده‌اند، امّا در هرحال، باید توجه داشت که وزن عروضی در آنها دارای اَشکال و درجات مختلفی از استواری است. تا ویژگی‌های لغوی، صرفی و نحویِ فهلویات به‌درستی شناسایی نشوند، درمورد وزنشان هم نمی‌توان به‌قطعیت نظر داد. امّا براساس

همین حد از شواهد هم که در دست داریم می‌توانیم با درصد بالایی از اطمینان بگوییم که وزن اکثرِ این اشعار یا هزج است یا ترکیبی است از هزج و مشاکل؛ مثلاً در فهلویِ زیر به زبان همدانی که از جملهٔ اشعار محلی است که عبدالقادر بن غیبی مراغی در خاتمهٔ کتاب *جامع‌الالحان* آورده است، به‌راحتی می‌توان به وجود وزن مشاکل در مصراع‌های دوم و سوم پی برد (متن و ترجمه عیناً به نقل از صادقی ۱۳۷۱):

۵. الوند واجی که خوش‌بو از من آیه «الوند می‌گوید که بوی خوش از من می‌آید»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– – –

درّ و کوهر بدامان از من آیه «درّ و گوهر در دامان [مردمان] از من می‌آید»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– – –

هر شب آدینه باری[ای] بوینید هر شب آدینه باری ببینید
– ᴗ – – /– – – ᴗ /– – –

کَر بهشت آوَبَش مَان ار من آیه (؟)

امّا وزن رکن اوّل در مصراع آغازین دوبیتیِ فوق اندکی عجیب می‌نماید و جالب اینجاست که مشابه این رکن در بسیاری فهلویات دیگر نیز مشاهده شده است. مثلاً در میان فهلویات منسوب به شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰–۷۳۵ ق) به دوبیتی زیر برمی‌خوریم که رُکنِ آغازینِ مصراع دوم آن به‌وضوح از چهار کمیت بلند تشکیل شده است (صادقی۱۳۸۲ب):

٦. بته دردهژران از بوجینم درد «بگذار من درد دردمندان را بچینم»
ᴗ – – /– ᴗ – – /– – –

آنده پاشان بوریم[1] چون خاک و چون گرد «مانند خاک و گرد ... خاک پای آنها باشم»
– – – /– ᴗ – – /– – –

مرگ [و] ژیریم بمیان دردمندان بُور[2] «حیات من و ممات من در میان دردمندان باشد»
– ᴗ – – /– ᴗ – – /– – –

۱) در دو نسخه‌بدل دیگری که صادقی متذکر شده‌است، «بوریم» به‌صورت «بریم» ضبط شده است، که دست‌کم از حیث وزنی صحیح‌تر می‌نماید (رک. صادقی۱۳۸۲ب: ٦، پانوشت ۵).

۲) دکتر صادقی درمورد وزن این مصراع به‌درستی آورده‌اند که: «وزن این مصراع غلط است. احتمال دارد کلمهٔ دردمندان تصرف کاتبان باشد و اصل این کلمه همان "دردهژران" بوده که در مصراع اول هم آمده است» (صادقی۱۳۸۲ب: ۷).

ره باویان بهمراهی شویم برد «ایشان رفیقان من‌اند در معرفت حقایق عالم توحید»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– – – ᴗ

عبید زاکانی، شاعر صاحب‌نامِ قرن هشتم که حدود هشت دوبیتیِ فهلوی به زبان قزوینی از او شناسایی شده است (صادقی ۱۳۷۷: ۲–۸؛ صادقی ۱۳۷۹: ۱۵–۱۷)، شعری دارد که به‌وضوح عروضی است و رکن اوّل مصراعِ آغازینش متشکل از چهار کمیّت بلند است (ضبط و ترجمه از صادقی ۱۳۷۹):

۷. خود هیجیم ارد و اخود ورـجیم «خود هیچ‌ایم اگر با خود (به خود) همی گریزیم؟ (= با خود فکر کنیم)»
– – –/ ᴗ /– – – ؟

بنی نبیک و ودکاری و کیحـم «حقا (بین من و تو) ... با بدکاری کسی هستیم»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– – ᴗ

ده خودم بی‌جه خود اهنامه واجار «از خود بازار عشق و رسوایی ...»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

ادیب سوجنماو ول برنجـم ... «سوزیم به گل بریزیم»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– – ؟

و البته هم در میان فهلویات منسوب به شیخ صفی‌الدین اردبیلی و هم عبید زاکانی، به‌راحتی می‌توان وزن هزج و گاه مشاکل را تشخیص داد. به دو مثال دیگر از عبید زاکانی توجه شود (همه به نقل از صادقی ۱۳۷۷: ۲–۸):

۸. خته بختم جه خاوان او نهیزه «بخت خفته‌ام از خواب(ها) برنمی‌خیزد»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

کانم اج و رجه لاوان اونهیزه «جانم از ... برنمی‌خیزد»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

رنگ چهرت چه داد چشمم به نشی «مرا رنگ [زرد] چهره با آب چشم نمی‌شود (= نمی‌رود)»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

این چه رنگی که با او آن اونهیزه «این چه رنگی است که با آب‌ها برنمی‌خیزد (= برطرف نمی‌شود)»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

۹. دردمی هرکه درمان او بیاوه «دردی است مرا که هرکس آن را درمان نمی‌یابد»
– – ᴗ /– – – ᴗ /– ᴗ –

لاومی هرکه وریان او نتاوه «آتشی است مرا که هرکس آن را برجان؟ برنمی‌تابد»
– – ∪ –/ – – – ∪ –/ – – ∪ –
ای نفس دوری اج ورچشمه تاوان «این نفس ...»
– – ∪ –/ – – – ∪ –/ – – ∪ –
جمن دل نشنو کان او نتاوه «از من دل نشنود و جان برنتابد»
– – ∪ –/ – – ∪ –/ – – ∪

شمس قیس این ویژگی‌ها را از معایب فهلویات دانسته و درمورد آن آورده است:

> «بیشتر فهلویات که اغلب ارباب طبع مصراعی از آن بر «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، کی از بحر هزج است، می‌گویند و مصراعی بر «فاعلاتن مفاعیلن فعولن» که بحر مشاکل است از بحور مستحدث می‌گویند و گاه «فاعلاتن» را حرفی درمی‌افزایند تا «فاعی‌لاتن» می‌شود و «مفعولاتن» به جای آن می‌نهند و بر «مفعولاتن مفاعیلن فعولن» فهلوی می‌گویند و آن را بر «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» می‌آمیزند و مستحسن می‌دارند؛ از بهر آنکه علم ندارند و اصول افاعیل نمی‌شناسند (شمس قیس، *المعجم*، چاپ ۱۳۳٦: ۱۷۳؛ نیز برای توضیحات بیشتر نک: رضایتی کیشه‌خاله ۱۳۸۸).

به علت تصحیفات و ابهاماتی که در کتابت این اشعار وجود دارد و نیز به علت نارسایی خط عربی، خوانش آنها و درنتیجه تقطیع دقیقشان مشکل است، امّا در یک مورد جای تردید نیست و آن اینکه فهلویات، تا به وزن عروضیِ نهایی خود برسند، مراحل گوناگونی را از سر گذرانده‌اند. شاید این مراحل را به‌طور کلّی بتوان به شرح زیر خلاصه کرد: ابتدا مرحله‌ای که رکن آغازین در هر مصراع آن می‌توانسته شامل چهار کمیّت بلند باشد، یعنی همان که شمس قیس مفعولاتن یا فاعی‌لاتن نامیده و ما نمونه‌هایی از آن را در اشعار شیخ صفی‌الدین اردبیلی و عبید زاکانی دیدیم (نک: مثال‌های ۳ تا ۵)؛ سپس مرحله‌ای که وزن هزج و مشاکل در تمام مصراع‌ها ظاهر می‌شدند (مخصوصاً نک: فهلوی شمارهٔ ۷ از عبیدزاکانی در بالا)؛ بعد از آن، مرحله‌ای که وزن مشاکل جز در مصراع نخست در باقی مصراع‌ها می‌توانسته ظاهر بشود (نک: مثال‌های ۱۲ و ۱۳ در زیر از میر مغیث‌الدین محوی همدانی)؛ و بالأخره در پایان، مرحله‌ای که تمام مصراع‌ها لزوماً به وزن هزج است و ما این مرحله را مخصوصاً در فهلویات جدید عروضی خواهیم دید.

در هرحال، از حدود قرن هشتم به بعد شاهد شکل‌گیری اشعار و عمدتاً شیرازیاتی هستیم که زبانشان هنوز تحت تأثیر زبان فارسی قرار نگرفته، امّا وزنشان به‌طورکامل به تصرف الگوهای وزن عروضی درآمده است. اشعار شیرازیِ سعدی در مثلثات او بهترین نمونه از این‌گونه اشعار است. سعدی در این اشعار، که شامل ۱۸ بیت به زبان شیرازی است (صادقی ۱۳۹۱: ۲–۳۳)، بدون حتی یک سکته یا اغتشاش وزنی، از وزن هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) استفاده کرده و حتی یک‌بار هم وزن مشاکل را با هزج همراه نکرده است. در زیر، چند بیت از مثلثات سعدی را به‌عنوان نمونه تقطیع می‌کنیم[۱]:

۱۰. گُش اَتهُن دار اغَت خاطِر نَرَنزِت «گوش به [این] پند بدار، اگر تو را خاطر نمی‌رنجد»
که تُخنی عاقلی دَه بار اُتَنزِت «که [مطابق این پند] سخنی را عاقلی ده بار می‌سنجد»
goʃ æ thon da/r æɣæt xater/ nærænzet
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –
ke θoxni a/Geli dæh ba/r oθænzet
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –

۱۱. کُه منعِم بَی مَبر کُول اَتخِ درویش «وقتی صاحب نعمت هستی، هیچ درویشی را به سخن میازار»
کو انش می بُنَی دُنبَل مَزَش نیش «و هنگامی که دمل او را می‌بینی، او را نیش مزن»
ko mon’em be:/ mæber kul æθ/x-e dærviʃ
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –
ko an-eʃ mi/ bone: dombæl/ mæzæ-ʃ niʃ
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –

نکتهٔ مهمی که از مثلثات سعدی می‌توان دریافت این است‌که وی، با دقت بسیار، تمایز میان مصوت‌های بلند (/i, a, u/) و کوتاه (/e, æ, o/) و نیز تمایز میان کمیّت‌های متفاوتِ وزن عروضی (یعنی cv, cV, cvc, cVc, cvcc, cVcc)[۲] را رعایت کرده است تا وزن شیرازیاتِ خود را هرچه نزدیک‌تر به وزن اشعار عروضی فارسی بکند. امّا او آگاهانه یکی از

۱) تمام شواهد ما از ابیات شیرازیِ سعدی و نیز ترجمهٔ فارسی آنها عیناً برگرفته از مقالهٔ استاد علی اشرف صادقی (۱۳۹۱: ۱۱–۳۳) است، فقط آوانگاری‌های ایشان را به شیوهٔ IPA تغییر داده‌ایم تا با دیگر آوانگاری‌های مقالهٔ حاضر همخوانی داشته باشد.

۲) v علامت مصوت کوتاه، و V علامت مصوت بلند است.

تفاوت‌های مهم بین وزن عروضیِ فارسی و وزن فهلویات و شیرازیات را حفظ کرده است و آن اینکه کمیّت هجاهای /cvcc, cVcc, cVc/ را که درشعر فارسی همواره کشیده (–ᴗ) است، در اشعار خود، همواره بلند (–) منظور داشته است. جز این هیچ تفاوت مهم دیگری بین وزنِ اشعار عروضی فارسی و شیرازیاتِ عروضیِ سعدی وجود ندارد. چنان‌که خواهیم دید، یکی از تفاوت‌های وزنی بین شیرازیات سعدی و فهلویات این است که کمیّت هجاهای /cvcc, cVcc, cVc/ در اشعار بسیاری از فهلوی‌سرایان مطلقاً وضع مشخص و دقیقی ندارد و بلند یا کشیده بودنِ آن صرفاً به اقتضای وزن روشن می‌شود، درحالی‌که سعدی همواره کمیّت این هجاها را بلند درنظر گرفته است و، از این حیث، هیچ اغتشاشی در وزن فهلویات وی مشاهده نمی‌شود؛ مثلاً هجای /dohn/ که در شعر عروضی فارسی دارای کمیّت کشیده است، در شعر زیر از سعدی، دارای کمیّت بلند است:

۱۲. ببات ای دَهر دُهن را تیر از ای پُشت «ببارد این دهر دون را تیر به این پُشت»
نه هم شُی تیر آنَه کمان بُو کِش اُی کُشت «هنوز تیر [او] اندر کمان بود که دهر او را [با پرتاب تیر خود] کشته است»

bebat i dæh/r-e dohn-ra ti/r æz i poʃt
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –
næ hæm ʃoj ti/r ænæ kman bu/ ke-ʃ oj koʃt
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –

یا هجای /mand/ در مصرع دوم بیت زیر، دارای کمیّت بلند است و نه کشیده:

۱۳. نه کِت تفسیر و فِق خواند اِشتی آ بهِشت «نه که تو تفسیر و فقه خوانده‌ای به بهشت خواهی رفت»
بَسم دِی کَسوُرِی ماند پَیذَه ببذشت «بسی دیدم که سواری ماند و پیاده بگذشت»

næ ke-t tæfsi/r-o feG xwand eʃ/te:[j][1] a bheʃt
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –
bæs-em di k-æs/vori mand pæj/dæ bepδeʃt
ᴗ – – –/ ᴗ – – –/ ᴗ – –

سعدی، با تسط بی‌چون‌وچرای خود بر وزن عروضیِ فارسی و عربی، کوشید تا

۱) هجای بلند /te:/ را که مختوم به یک مصوت بلند است، چون پیش از مصوت دیگری (درواقع پیش از صامت میانجی /j/) آمده است، به ضرورت وزن کوتاه درنظر می‌گیریم.

شیرازیات خود را نیز در قالب یکی از اوزان عروضی بگنجاند و، چنان که دیدیم، در این کار کاملاً هم موفق بود، امّا هیچ‌یک از فهلوی‌سرایان بعدی نتوانستند یا نخواستند راه سعدی را با همان دقت و مهارت وی ادمه دهند. با قدرت‌یافتن زبان فارسی به عنوان یگانه زبان رسمی و میانجی در میان اقوام گوناگون ایران، زبان فهلویات و شیرازیات به‌تدریج به سمت زبان فارسی نزدیک شد و وزن آنها نیز به اصول وزن عروضی نزدیک‌تر شد. ظاهراً، در تمام فهلویات قدیم عروضی، دو وزن هزج و مشاکل با هم در یک دوبیتی ظاهر می‌شده است و هرچه به پایان این دوره نزدیک‌تر می‌شویم، اوّلاً از کاربرد رکن‌های مفعولاتن کاسته می‌شود و ثانیاً وزن مشاکل عمدتاً در مصراع‌های دوم تا چهارم و وزن هزج در تمام چهار مصراع ظاهر می‌شده است و احتمالاً شکل غایی و تثبیت‌شدهٔ وزن در فهلویات قدیم عروضی نیز همین باشد. مثلاً در دو فهلویِ همدانیِ زیر از میر مغیث‌الدین محوی همدانی (وفات: ۱۰۱۶ ق) که بسیار به فارسی و فهلویات جدید عروضی شبیه‌اند، بیشتر مصراع‌ها به وزن هزج و تعدادی از آنها به وزن مشاکل است (مصراع‌های مشاکل را با ستاره مشخص کرده‌ایم) (میرافضلی ۱۳۷۹؛ نیز نک: صادقی ۱۳۷۹):

۱٤. کیم کاهنامه‌کارانم بدانند «من که هستم که عاشقانِ رسوا مرا نشناسند»
به گورستان به سامانم دوانند «مرا به محل اقامت ابدی‌ام می‌رسانند (؟)»
*وقت مردن به یاسینم چه حاجت «درهنگام مردن به یاسین که در گوشم بخوانند نیاز نیست»
سه چارُم پهلوی او سر بخوانند «کافی است چند دوبیتی پهلوی عاشقانه بر سرم بخوانند»

۱۵. چونم از هر مُژه دریا نواری «چگونه مرا از هر مُژه دریا نبارد»
چونم آگر ز سر تا پا نواری «چگونه مرا آتش از سر تا پا نبارد»
*تخمم از دست داوا خاکم ایداب (؟) «تخم را از دست دادم و به خاک انداختم (؟)»
*ترسم اَوری ورین صحرا نواری «می‌ترسم ابری بر این صحرا نبارد»

فهلویات جدید عروضی

چنان‌که اشاره شد، زبان فهلویات به‌تدریج مبدّل به زبان فارسی شد تا اینکه کم‌کم، از درون آنها، دوبیتی‌های فارسی (مثلاً دوبیتی‌هایِ فارسیِ فایز دشتستانی یا دوبیتی‌های فارسیِ منسوب به باباطاهر) شکل گرفت. این دوبیتی‌ها گرچه کاملاً به زبان فارسی سروده

شده‌اند، هنوز برخی از ویژگی‌های غیرعروضی فهلویات قدیم را در خود حفظ کرده‌اند. ابتدا، به عنوان مثال، به چند نمونه از این دوبیتی‌ها توجه شود:

۱۶. ندانم سیبِ تر یا غبغب است این
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
شکر یا جامِ شیرین یا لب است این
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
به دورِ عارضت صف بسته گیسو
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
مرو فایز قمردرعقرب است این (فایز دشتستانی، به نقل از پناهی سمنانی۱۳۸۲: ۶۰)
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

۱۷. الا مرغِ سفیدِ خونهٔ من
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
حلالت باد آب و دونهٔ من
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
به هر سرچشمه‌ای آبی بنوشی
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
بکن یاد از دلِ دیوونهٔ من (فایز دشتستانی، به نقل از همان‌جا)
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

۱۸. تو دوری از برم دل در برم نیست
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
هوای دیگری اندر سرم نیست
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
به جانِ دلبرم کز هردو عالم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
تمنای دگر جز دلبرم نیست (باباطاهر)
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

وزن این اشعار کاملاً عروضی است، امّا برخی اغتشاشات یا نابسامانی‌های وزنی هم در آنها مشاهده می‌شود که، به اعتقاد نگارنده، بازماندهٔ ریشه‌های غیرعروضی آنهاست. مهم‌ترین نابسامانی وزنی در این‌گونه اشعار این است که کمیّت هجاهای فوق‌سنگین

(یعنی هجاهای /cvcc, cVcc, cVc/) در آنها روشن نیست و در هر شعری، به اقتضای وزن، گاه بلند و گاه کشیده محسوب می‌شوند. چنان‌که گفتیم، کمیّت این هجاها، مثلاً در شیرازیات سعدی، کاملاً مشخص و همواره بلند بوده است. ممکن است تصور شود که وجود این نابسامانی در این اشعار از زمرهٔ ضرورت‌های وزنیِ خاصِ آنهاست، امّا واقعیت این است که، جز اقتضای وزن، هیچ محدودیت یا قاعدهٔ صوریِ خاصی ناظر بر این تفاوت‌ها نیست؛ مثلاً در دوبیتیِ زیر (به نقل از همان: ٤٥)، هجای /-tab/ در کلمهٔ مهتاب و کلمهٔ تک‌هجاییِ یار دارای کمیّت بلند هستند، امّا هجای /-tad/ درکلمهٔ هفتاد دارای کمیّت کشیده است:

۱۹. شُوِ مهتاب روی یخ می‌توان رفت
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
برای یار به دوزخ می‌توان رفت
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
ابا یک کفشِ تنگ و پای نازک
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
شُوْی هفتاد فرسخ می‌توان رفت
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

یا در دو بیتیِ زیر کمیّت هجای «یار»، در مصراع اوّل، بار اوّل بلند و بار دوم کشیده است:

۲۰. همه یار دارن و بی‌یار ماییم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
لباسِ کهنه در بازار ماییم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
همه دارن لباسِ کدخدایی
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
نمدپوشِ قلندروار ماییم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

یا هجای کشیدهٔ /-læng/ در مصراع سوم شعر زیر، دارای کمیّت بلند ــ نه کشیده ــ است:

۲۱. بهار آمد که من شیدا بگردم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

چو طوطی بر لبِ دریا بگردم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
پلنگ در کوه و آهو در بیابان
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ
همه جفت‌اند و من تنها بگردم
– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ

گرچه دوبیتی‌های فوق، از این حیث، دارای نابسامانی هستند، به گوش اهل زبان کاملاً موزون و بدون هرگونه سکتهٔ وزنی می‌آیند؛ علت این است که رکنی که هجای کشیده در آن آمده (مثلاً رکن «همه یار دا–» در مصراع اوّل شعر ۲۰، یا رکنِ «پلنگ در کو–» در مصراع سوم شعر ۲۱) فشرده می‌شود و با سرعت بیشتری نسبت به ارکان دیگر خوانده می‌شود تا مدت‌زمان اَدایِ آن مساوی بقیهٔ ارکان شود. این ویژگی به‌وضوح یک ویژگیِ غیرعروضیِ متعلق به وزن اصلی و قدیم فهلویات است که در دوبیتی‌های فارسی باقی مانده و وفور و شیوع آن در فهلویات محلی بیش از هرجای دیگر قابل مشاهده است. از این که بگذریم، وزن تمام مصراع‌های این اشعار هزج مسدس محذوف است و تقریباً هیچ‌گاه از وزن مشاکل در هیچ‌یک از مصراع‌های آنها استفاده نمی‌شود.

فهلویات جدید غیرعروضی (دوبیتی‌های محلی)

منظور از فهلویاتِ محلی، در این مقاله، دوبیتی‌هایی است که به یکی از گویش‌های زنده و رایج ایرانی (مثلاً گیلکی، مازندرانی، لری، تاتی) سروده شده‌اند. ضربِ (rhythm) بسیاری از این اشعار شباهتی به ضربِ وزن هزج دارد، بدین معنا که اوّلاً تعداد هجاهایشان یازده‌تاست، ثانیاً به‌جای هجاهای سنگینِ بحر هزج مسدس محذوف («فا»، و «عی» و مخصوصاً «لُن»)، در آنها، از هجاهای تکیه‌بر استفاده شده و درنتیجه، وزن عروضیِ «مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن»، مبدل به وزن تکیه‌ایِ «ت‌تن/ تن **تن**// ت‌تن/ تن **تن**// ت‌تن/ **تن**» شده است. هر مصراعِ این اشعارِ یازده‌هجایی دارای سه شطر و سه تکیهٔ اصلی یا تکیهٔ شطر است. به اعتقاد نگارنده، این اشعار به وزن اوّلیه و اصیل فهلویات

که وزنی سه‌ضربی بوده سروده شده‌اند. به دو دوبیتیِ گیلکی (به نقل از پرچمی ۱۳۷۵: ٤٦، ٤٨) از این دست توجه شود:

۲۲. خداوندا می‌دیل بی‌تابه امشب «خداوندا امشب دلم بی‌تاب است»
می‌چوشمان یار ره بی‌خوابه امشب «چشمان من امشب برای یار بی‌خواب است»
بیا از خونه بیرون بی‌وفا یار «ای یارِ بی‌وفا از خانه بیرون بیا»
بگردیم بال‌به‌بال مهتابه امشب «دست به دست هم بگردیم، امشب مهتاب است»

xuda/væn**da** //mi dil/ bi**ta**//be em/**ʃæb**
mi ʧuʃ/man **ja**//re re/ bi **xa**//be ʔem/**ʃæb**
bija/ æz **xo:**//ne bi/run **bi**//væfa/ **jar**
begær/dim **bal**// be bal/ mæh**ta**//be em/**ʃæb**

۲۳. بهار بوما می‌دیلیِ غم بیگیته «بهار آمد و دلِ مرا غم گرفته است»
می‌دیمه زردیِ عالم بیگیته رخسار مرا زردیِ عالم گرفته است»
خوبه امشب بوشوم در باغ و صحرا «خوب‌است که امشب به باغ و صحرا بروم»
گلِ برگانه‌سر شبنم بیگیته «روی گلبرگ‌ها را شبنم گرفته است»

behar/ bu**ma**// mi di/lej **Gam**// bigi/**te**
mi di/mæ **zer**//dije/ ʔa**lem**// bigi/**te**
xube/ em**ʃeb**// buʃum/ der **ba**//G o sæh/**ra**
gole/ ber**ga**//ne ser/ ʃebn**em**// bigi/**te**

امّا نکته اینجاست که شطربندی در این وزن فقط به شکل فوق نیست و به اَشکالِ مختلف دیگری نیز می‌تواند صورت بگیرد، و همین اَشکال مختلف است که نشان می‌دهد وزن این اشعار کاملاً متمایز از وزن عروضی است؛ مثلاً شاعر می‌تواند یازده هجا را نه‌فقط در شطرهای چهارهجایی، بلکه در شطرهایی با اندازه‌های متفاوتِ دیگر بگنجاند، به این شرط که هر مصراع همواره سه شطر و، درنتیجه، سه تکیهٔ اصلیِ خودش را داشته باشد. همچنین شاعر می‌تواند به‌جای یازده هجا از تعداد کمتر یا بیشتری هجا استفاده کند که، در این حالت، چنان‌که گفتیم، سرعت خوانش هر شطر کمتر یا بیشتر از شطرهای معمولیِ چهارهجایی می‌شود. به عبارت دیگر، تعداد تکیه‌های فرعی، یعنی تکیهٔ هجاهایی که پیش از مرز پایه (/) قرار می‌گیرند، در این وزن نقش یا اهمیت چندانی ندارد و آنچه اساس وزن را در این اشعار پدید می‌آورد

قبل از هر چیز عبارت است از سه تکیهٔ اصلی، یعنی تکیه‌های شطر که در پایان هر شطر قرار می‌گیرند (//)، و سپس تعداد یازده هجای مصراع. این پدیده، که آن را پدیدهٔ **شطرهای متغیّر** می‌نامیم، کوچک‌ترین کاربردی در اشعار عروضی ندارد و خاص اوزانِ تکیه‌ای یا ضربی است. در مثال‌های زیر، فهلویاتی به زبان گیلکی (به نقل از همان: ۳۸) را می‌بینیم که ظاهراً به وزن هزج هستند، امّا وجود کمیّت‌های متناقض و شطرهای متغیّر، در برخی از مصراع‌های آنها، نشان می‌دهد که وزن آنها نه هزج و نه اصلاً عروضی است.

۲٤. ایته دازی بییم دسته موشمّا «داسی خریدم که دسته‌اش از مشمّاست»
زومار جون ناقله خونه نوشو ما «به خانهٔ مادرزنِ ناقلا نمی‌روم»
زومار، زومار اگر ته چنگ بیارم «ای مادرزن ای مادرزن، اگر تو را به چنگ بیاورم»
به ضرف دازکولی تره کوشما «با ضربه‌های داس تو را می‌کشم»

?ite/ da**zi**// bijem/ das**te**// muʃæm/**ma**
zumar ʤun/ **na**//Gule/ xu**ne**// nuʃom/ **ma** **(**zumar/ **ʤun**// naGule/ **xu**//ne nuʃom/ **ma)**[1]
zumar/ zu**mar**// eger/ te **ʧæng**// bija/**ræm**
be zærfe/ **daz**// kuli/ te**re**// kuʃom/**ma**

اوّلاً کمیّتِ هجاهای شعر فوق را، مطلقاً و بنا بر هیچ فهرست مشخص و دقیقی از استثنائات و اختیارات و ضروریات شعری، نمی‌توان به‌گونه‌ای که مناسب وزن عروضی باشد تعیین کرد؛ مثلاً اگر وزن این شعر را هزج بدانیم، دو هجای /-i?/ و /-bi/، در مصراع نخست، دارای کمیّت کوتاه، امّا هجای /-li/ که از جنس همان دو هجاست، در مصراع چهارم، دارای کمیّت بلند خواهد بود؛ یا از دو هجای هم‌شکل /-Gu-/ و /-xu/، در شطر دوم مصراع دوم، اوّلی باید دارای کمیّت کوتاه و دومی دارای کمیّت بلند باشد؛ یا اوّلین هجای /-zu/، در مصراع سوم، دارای کمیّت کوتاه، درحالی‌که دومین هجای /-zu/، در همان مصراع، دارای کمیّت بلند خواهد بود. وجودِ مکررِ این کمیّت‌های متناقض حاکی از غیرعروضی بودنِ وزنِ این اشعار است. در تمام مصراع‌های دوبیتی زیر (به نقل از همان: ۳۹) نیز شاهد کمیّت‌های متناقض هستیم:

۱) برخی از مصراع‌های اینگونه اشعار را به دو وزن متفاوت می‌توان تقطیع کرد (مانند مصراع دوم در شعر فوق)، اما حتی در این موارد هم هر مصراع باز سه شطر و سه تکیهٔ اصلی خواهد داشت.

۲۵. گلِ سرخ و سفید زرد کونه ما را «گلِ سرخ و سفید ما را زرد می‌کند»
حرف هر ناکسون درد کونه ما را «سخنِ ناکسان جانِ ما را به درد می‌آورد»
حرف هر ناکسون خورده نشنه «حرفِ هر ناکسی را نباید جدّی گرفت»
بی اجلِ خدا مورده نشنه «بدون اَجل کسی نمی‌میرد»

gul-e/ sor**x-o**// sefid/ zerd **ku**//ne ma/ **ra**
hærf-e/ hær **na**//kesun/ dærd **ku**//ne ma/ **ra**
hærf-e/ hær na//kesun/ xorde// næʃæ/**ne**
bi ʔæ/je**le**// xuda/ mur**de**// naʃa/**ne**

اگر وزن این شعر را نیز هزج در نظر بگیریم، می‌بینیم که هجای /-gu/، در مصراع نخست دارای کمیّت کوتاه، امّا هجای مشابه /-ku/، در همان مصراع، دارای کمیّتِ بلند است؛ یا در مصراع دوم، اوّلین هجای /-hær/ دارای کمیّت کوتاه و دومین هجای /hær/ دارای کمیّت بلند است. این کمیّت‌های متناقض به‌روشنی حاکی از غیرعروضی بودن شعر فوق هستند؛ یا در دوبیتی زیر (به نقل از همان: ٤٣) مصراع‌های اوّل و دوم و چهارم دارای دوازده هجا، امّا مصراع سوم دارای یازده هجاست:

٢٦. مرِ چندی بنیشم اتاقِ تنها «چقدر در اتاق تنها بنشینم»
چقدر نیگا بکونم چراغِ لولا «چقدر به لالهٔ چراغ نگاه بکنم»
عجب کاری بکرد دولت می همره «دولت عجب کاری با من کرد»
می یار سربازی ببرد ببوم تنها «که یارم را به سربازی برد و مرا تنها کرد»

و این همان ایرادی است که شمس قیس کوشیده بود تا، با استفاده از ضرب‌گرفتنِ هجاهای فهلویات، به عنوان ایراد اساسی در وزن این اشعار معرفی کند. جالب است که پدیدهٔ شطرهای متغیّر عیناً در اشعار هفت یا هشت‌هجایی عامیانهٔ فارسی نیز مشاهده می‌شود؛ یعنی در مورد این اشعار نیز شطرها معمولاً چهارهجایی هستند. امّا گاهی شطرهایی پنج یا سه‌هجایی ظاهر می‌شوند که سرعت قرائت هجاهای آنها به‌ترتیب بیشتر و کمتر از سرعت قرائتِ شطرهای چهارهجایی است؛ مثلاً شطرهای آغازینِ سه مصراعِ اوّل، در شعر عامیانهٔ معروف زیر چهارهجایی است، امّا شطر آغازین مصراع چهارم در این شعر پنج‌هجایی است؛ با این حال، این امر مطلقاً وزن شعر را به هم نمی‌زند، زیرا همان‌طور که گفتیم، برای اینکه مدت‌زمان ادای تمام شطرها مساوی

بشود، سرعتِ قرائتِ هجاهای شطرِ پنج‌هجایی اندکی بیشتر از سرعت قرائت هجاها در شطرهای چهارهجایی است:

۲۷. اتل متل توتوله ت‌تن ت‌تن// ت‌تن تن
گاو حسن چه جوره تن ت‌ت‌تن// ت‌تن تن
نه شیر داره نه پستون ت‌تن ت‌تن// ت‌تن تن
گاوشُ ببر هندستون ت‌ت‌ت‌ت‌تن// ت‌تن تن

در شعر فوق، شطر پنج‌هجاییِ گاوشُ ببر اندکی سریع‌تر از شطرهای چهارهجاییِ دیگر خوانده می‌شود تا وزن سر جای خودش باقی بماند و این نشان می‌دهد که وزنِ این‌گونه اشعار نیز مطلقاً عروضی نیست.

امّا تمام فهلویاتِ محلی حاصل کار شاعران بی‌سواد و گمنام نبوده است، زیرا گاه با فهلویاتی مواجه می‌شویم که شاعرانی باسواد و حتی صاحب‌نام داشته‌اند و توسط خودشان یا دیگران به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. دوبیتی‌های مازندرانیِ امیرپازواری و مخصوصاً دوبیتی‌های نیمایوشیج از این دست فهلویات محسوب می‌شوند. امیر پازواری، شاعر مازندرانی‌سرا و احتمالاً معاصر شاه‌عباس صفوی، اشعار خود را به وزنی غیرعروضی که احتمالاً در زمان و محل زندگی وی رواج فراوانی داشته سروده است و اقبال مردم محلی به این اشعار و نیز مکتوب شدن آنها (نک: عمادی ۱۳۸۵: ٤٨–٥٧؛ و به‌خصوص جلد اوّل *کنزالاسرار مازندرانی*: ۱۲۸–۱٦۰) سبب حفظ آنها، تا به امروز، در افواه و خاطر مازندرانی‌زبان‌ها شده است. وزن این اشعار به‌وضوح غیرعروضی و، به اقرب احتمال، سه‌ضربی است؛ مثلاً به شعر زیر از امیر پازواری (به نقل از عمادی ۱۳۸۵: ۵۰) توجه شود:

۲۸. قالی سر نیشتی، کوب‌تری رِه یاد دار «وقتی روی قالی نشسته‌ای، حصیر کهنه را به یاد بیاور»
امسالِ سیری، پارِ وشنی رِه یاددار «امسال که سیر هستی، گرسنگی سال پیش را به‌یاد بیاور»
اسبِ زین سواری، دوشِ چَپی رِه یاددار «سوار زین اسب که هستی، کوله بار را به‌یاد بیاور»
چکمه دَپوشی، لینگِ تَلی رِه یاد دار «حال که چکمه پوشیده‌ای، پای برهنه و خار راه را به‌یاد بیاور»

Gali sær niʃ**ti**// kub/tæri **re**// jad / **dar** **11**
emsale si**ri**// pare vʃæni **re**// jad / **dar** **12**

æsbe zin sæva**ri**//duʃe tæʃpi **re**// jad / **dar** 13
ʃkækme dæpu**ʃi**// ling e tæli **re**// jad / **dar** 12

چنان‌که مشاهده می‌شود، مصراع نخست در این شعر دارای یازده هجا، مصراع دوم و چهارم دارای دوازده هجا، و مصراع سوم دارای سیزده هجاست، امّا تمام مصراع‌ها دارای سه تکیهٔ اصلی هستند. به عبارت دیگر، سرعت قرائت مصراع سوم بیش از مصراع‌های دوم و چهارم است و سرعت قرائت این دو مصراع نیز، به‌نوبهٔ‌خود، بیش از مصراع اوّل است. در شعر زیر (به نقل از همان: ۵۱) نیز، تعداد هجاهای مصراع‌ها مساوی نیست، امّا باز هر مصراع دارای سه تکیهٔ اصلی یا تکیهٔ شطر است:

۲۹. نماشترِ سَر، وَرگ دَکِته صَحرا رِه «هنگام غروب، صحرا پر از گرگ شد»
بَوَرده مِه دلبرِ گو کَزارِه «گرگی گوسالهٔ متعلق به دلبرِ مرا با خود برد»
ته غصه نخور، تِه مَستِ چشِ بلا رِه «غصه نخور، فدای چشم مستت بشوم»
تِه سَر که سلامت، تِه گوکَزا، بسیاره «سرت سلامت باشد، گوساله برای تو فراوان است»
nemaʃtære **sær**// værg/ dæke**te**// sæh/ra**re** 12
bævær/de **me** //del/bære**gu**//keza/**re** 10
te Gesse na**xor** //te mæste ʧe**ʃe**// bela/**re** 12
te sær ke sæ**la**//mæt/ te guk**za**// bes/ja**re** 12

نیما یوشیج نیز کتاب شعری دارد با عنوان *روجا* که شامل اشعار مازندرانی یا به قول خودش، اشعار تبری یا تاتیِ وی است (نک: نیمایوشیج ۱۳۸۰). نیما، در این اشعار، آگاهانه کوشیده است تا وزن اصیل و قدیم فهلویات مازندرانی را بازآفرینی کند و حیاتی دوباره به آنها بدهد. وی، به تقلید از دوبیتی‌های امیر پازواری، اشعار خود را در قالب دوبیتی‌های مقفّا سروده و، به این وسیله، وزنی را که بخشی از ادبیات شفاهی بوده و جز در میان روستاییانِ عمدتاً بی‌سواد نشانی از آن وجود نداشته مجدداً احیا کرده و حتی اعتلا بخشیده است. بدیهی است که این عملِ وی یک فایدهٔ بسیار مهم هم برای مطالعات وزن‌شناسی داشته است و آن اینکه نمونه‌ای زنده از فهلویات را با وزن قدیم و اصیل آنها در اختیار ما می‌گذارد. حال، می‌توان وزن فهلویات را شنید و آن را نه صرفاً براساسِ گمانه‌زنی‌ها و حدسیات، بلکه براساس قرائت

واقعی‌شان توصیف کرد. به اعتقاد نگارنده، توصیف وزنِ اشعار مازندرانیِ نیما به منزلهٔ راهی است برای رسیدن به وزن اصلی و قدیم فهلویات. در اینجا، به‌اختصار به توصیف اشعار مازندرانی نیما براساس قرائت علی‌اکبر مهجوریان (نک: محسن‌پور ۱۳۸۹) می‌پردازیم. واحد وزن در دوبیتی‌های نیما، مانند تمام اشعار ایرانی، مصراع است و هر مصراع نیز، مانند تمام انواع فهلویاتی که دیدیم، معمولاً مرکّب از یازده هجاست. این یازده هجا نیز، در رایج‌ترین حالت خود، در سه شطر که دارای تکیهٔ پایانی هستند گروه‌بندی شده‌اند. دو شطر اوّل، به‌طور متوسط، از چهار هجا و شطر سوم از سه هجا تشکیل شده است:

۳۰. مُن کاچوَرِ قرمزجُمِه تلیمُ «من خارِ پیراهن‌قرمزِ جنگلِ میان مزرعه هستم»
چاشنی‌نَخورده گدا رِ مُن هَلیمُ «برای گدای چاشنی‌نخورده مثل آلوچه هستم»
اوندَم کو مُن بَخوشتُمُ شیرینمُ «وقتی خشک بشوم شیرین هستم»
خونِسِهٔ وِهارونِ کِلیمُ «آشیانهٔ پرندگان بهاری هستم»

mon katʃ / væ**re**// Germez/ ʤu**me**// tæli/**mo**
ʧaʃ/ni næ**xord**// geda/ re **mon**// hæli/**mo**
undæm/ ku **mon**// bæxuʃ/to**mo**// ʃirin/**mo**
xunnes/sə**je**//veha /ru**ne**// keli/**mo**

اوّلین شطر در مصراع دوم در دوبیتی فوق، مانند تمام شطرهای کامل دیگر، دارای چهار هجاست، امّا توزیع هجاهای آن در پایه‌هایش متفاوت با بقیهٔ شطرهاست. در این شطر، پایهٔ اوّل (tʃaʃ)، تک‌هجایی و پایهٔ دوم (ni næxord) سه‌هجایی است، امّا هر کدام از پایه‌های اوّل و دوم در بقیهٔ شطرهای کامل دوهجایی است. این‌گونه توزیع متفاوت هجاها در پایه‌های شطرها بارها در اشعار فهلویات رخ می‌دهد، امّا در هر حال، همان‌طور که گفتیم، مصراع‌ها غالباً یازده‌هجایی باقی می‌مانند و هر مصراع هم سه تکیهٔ اصلی خودش را حفظ می‌کند. امّا یک ویژگی مشترک بسیار مهم دیگر نیز در این اشعار و اصولاً در تمام فهلویات وجود دارد و آن اینکه مکثِ شطر و پایه در آنها نه لزوماً از نوع فصل (یعنی مکث میان دو واژه)، بلکه از نوع قطع (یعنی مکث در میان واژه) است. این ویژگی یکی از ویژگی‌های مهم و مشترک در اشعار ایرانی است؛ مثلاً در مصراع دوم شعر ۳۰، محل مکث در کلماتِ چاشنی و هَلیمُ از نوع قطع

است؛ یا در شعر زیر، محل مکث در لغات تن، در مصراع سوم، و آبرو، در مصراع چهارم، در وسط کلمه یعنی باز از نوع قطع است:

۳۱. هرازمُ مُن، نامرد مِ وَر اوُ وَرنُ «من رودِ هراز هستم که نامرد از کنار من آب برمی‌دارد»
او خُورنُ می‌وَرُ، وُرُ خو وَرنُ «در کنار من آب می‌خورد و به خواب فرو می‌رود»
خو بوسِنیِ شِ تَنِ یک سو وَرنُ «از خواب که برمی‌خیزد پشتش را به من می‌کند»
مُنِ نشناسنُ، مُنِ آبرو وَرنُ «من را نمی‌شناسد و آبروی مرا می‌برد»

hæraz/mo **mon**// namærd/ me **vær**// ou vær/**no**
ou xorno miværo//vore// xu vær/**no**
xu boseni**ye**// ʃe tæ/ne **jek**// su vær/**no**
mone/ neʃnas// no mo/ne **ab**//ru vær//**no**

به مثالی دیگر از یک دوبیتیِ مازندرانیِ نیما توجه شود:

۳۲. روجا اتّا بَسوتُ خانِمون «[سیارهٔ] زُهره یک آوارهٔ خانمان‌سوخته است»
اوندم که وَشنِ و روجِ نِشونِ «وقتی روشن است نشانهٔ روز است»
اِیار نِیار، آر، مِ دلِ خونِ «آری، [مانند] دلِ خونینِ من است»
شویِ میون، مِ راهِ رهنمونِ «که در دلِ شب راهنمای من است»

rudʒa/ at**ta**// bæsu/to **xa**//nemu/**ne**
undæm/ ke **væʃ**//ne/ ve rudʒ**e**// neʃu/**ne**
ejar/ ne**jar**// are/ me **del**//le xu/**ne**
ʃuje/ mi**jon**// me ra/he **ræh**//nemu/**ne**

جمع‌بندی

چنان‌که گفتیم، هر مصراع از سروده‌های پارتی، به‌احتمال زیاد، دارای وزنی تکیه‌ای، دوشطری و هفت‌هجایی بوده است. دیگر اینکه امروزه نیز مشابه این وزن را کم‌وبیش در اشعار عامیانهٔ فارسی مشاهده می‌کنیم. به اقرب احتمال در فهلویاتِ قدیمِ غیرعروضی، یک شطر به وزن فوق اضافه شده و وزن تکیه‌ایِ سه‌ضربی و یازده‌هجایی از دل آن شکل گرفته، که این وزن نیز امروزه در فهلویات جدید غیرعروضی، یعنی در فهلویات محلی ایران، قابل مشاهده است. وزن اخیر، در دورهٔ اسلامی، به‌تدریج از طریق تبدیل برخی هجاهای تکیه‌بَرش به هجاهای بلند یا سنگین، مبدّل به وزن عروضی هزج مسدس محذوف شده است (نک: توضیحات لازار

۲۰۰۷؛ اوتاس ۱۹۹٤: ۱٤۰؛ بنونیست ۱۹۳۲: ۲۹۳). بنابراین، به‌نظر نگارنده، وزن اصیل و قدیمِ فهلویات، مانند وزنِ اشعار مازندرانیِ نیما و امیر پازواری، وزنی تکیه‌ای، سه‌ضربی و یازده‌هجایی بوده است. هر مصراع این اشعار شامل معمولاً یازده هجاست که در سه شطر می‌گنجند. تعداد هجاها در این سه شطر لزوماً مساوی یا مشخص نیست، امّا هر شطر، به واسطهٔ وجود یک تکیهٔ وزنی پایانی یا ضرب‌آوا که آن را تکیهٔ اصلی یا تکیهٔ شطر می‌نامیم، موجودیت می‌یابد. دیگر اینکه سرعتِ قرائت شطرها بسته به تعداد هجاها متغیّر است، تا مدت‌زمان قرائتِ همهٔ آنها کم‌وبیش مساوی شود. به عبارت دیگر، شطرهایی که تعداد هجاهایشان زیاد است با سرعت بیشتری نسبت به شطرهایی که تعداد هجاهایشان کمتر است قرائت می‌شوند. این توصیف در مورد فهلویات جدید غیرعروضی یا فهلویات محلی نیز که برخی از ویژگی‌های غیرعروضی را در خود حفظ کرده‌اند، صدق می‌کند. به‌تصور نگارنده، امروزه بسیاری از مردم حتی دوبیتی‌های عروضی متعلق به فایز و منسوب به باباطاهر را نیز، نه به شیوه‌ای عروضی، بلکه به شیوه‌ای کاملاً تکیه‌ای ـ هجایی و سه‌ضربی قرائت می‌کنند، یعنی به شیوهٔ اصیل و قدیمیِ فهلویات. مثلاً شعر (۱۹)، که یک بار دیگر آن را در زیر با شمارهٔ (۳۳) تکرار می‌کنیم، در قرائت مردمی و متداول آن به شکل زیر درمی‌آید:

۳۳. شُوِ مهتاب روی یخ می توان رفت
ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن
برای یار به دوزخ می توان رفت
ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن
ابا یک کفش تنگ و پا ی نازک
ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن
شُوی هفتا د فرسخ می توان رفت
ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن‌تن‌تن// ت‌تن تن

و اتفاقاً این همان قرائتی است که، برخلاف قرائت عروضی، هیچ سکته و اغتشاشی در وزنش وجود ندارد و همگان نیز از آن احساس وزن می‌کنند.

منابع

ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۷٤، *شعر در ایران پیش از اسلام*، تهران.
افشار، ایرج، ۱۳۸۳، «چند سرودهٔ طبری، نیسابوری، بهلوی»، *گویش‌شناسی* (ضمیمهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ج ۱، ش ۲، (مسلسل ۲)، ص ٤-٦.
پناهی سمنانی، محمداحمد، ۱۳۸۲، *ترانه‌های ملّی ایران (سیری در ترانه و ترانه‌سرایی در ایران)*، تهران.
پرچمی، محب‌الله، ۱۳۷۵، *دستاوردهایی از ادبیات بومی شرق گیلان (۱): هزار ترانهٔ گیل، همراه با آوانوشت و برگردان فارسی*، تهران.
تفضلی، احمد، ۱۳۸۵، «فهلویات»، ترجمهٔ فریبا شکوهی، *نامهٔ فرهنگستان*، س۸، ش ۱ (مسلسل ۲۹)، ص ۱۱۹-۱۳۰.
رضایتی کیشه‌خاله، محرّم، ۱۳۸۸، «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *گویش‌شناسی*، ش ٤، ص ۱۲۸-۱٤٦.
شمس قیس رازی، محمد بن قیس، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام مدرّس رضوی، تهران، ۱۳۳٦.
صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۷۱، «اشعار محلّی جامع‌الالحان عبدالقادر مراغی»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۹، ش ۱، ص ٥٤-٦٤.
ـــــــ، ۱۳۷۷، «فهلویات عبید زاکانی»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۱۳، ش ۱ و ۲ (مسلسل ۲۵ و ۲٦)، ص ۲-۱٥.
ـــــــ، ۱۳۷۹، «چند شعر به زبان کرجی، تبریزی و غیره»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۱٥، ش ۲ (مسلسل ۳)، ص ۱٤-۱۷.
ـــــــ، ۱۳۸۲الف، «فهلویات عین‌القضاة همدانی و چند فهلوی دیگر»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۱۸، ش ۱ (مسلسل ۳٥)، ص ۱٤-۲٤.
ـــــــ، ۱۳۸۲ب، «فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۱۸، ش ۲ (مسلسل ۳٦)، ص ۱-۳۳.
ـــــــ، ۱۳۹۰، «وزن فهلویات»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران، ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)*، به همت امید طبیب‌زاده، تهران، ص ۱۳۷-۱٤۹.
ـــــــ، ۱۳۹۱، «ابیات شیرازی سعدی در مثلثات»، *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی* (ویژنامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*)، دورهٔ جدید، ش ۱، س ۱، ص ٥-۳۷.
طبیب‌زاده، امید، ۱۳۸٥، *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران.
ـــــــ، ۱۳۹۰، «سنّت، توصیف و نظریه در عروض فارسی»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران، ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)*، به همت امید طبیب‌زاده، تهران، ص ۳-٤۲.
ـــــــ، [زیر چاپ]، «چند ویژگی وزنی در شعر فارسی عامیانه و اشعار شفاهی ایرانی غربی»، *مجموعهٔ مقالات دومین همایش وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی*، تهران.
عمادی، اسدالله، ۱۳۸٥، *نغمه‌های سرزمین بارانی: برگزیدهٔ اشعار، تصنیف‌ها و ترانه‌های مازندرانی*، ساری.

کنزالاسرار مازندرانی، به کوشش برنهارد دارن، به امداد و اعانت میرزا محمدشفیع مازندرانی، مطبع اکادمیهٔ ایمپراطوریه، دارالسلطنهٔ پطرزبورغ، ۱۲۷۷ ق.

فیروزبخش، پژمان، ۱۳۹۲، «اشعار شیرازی دوکتاب *نسیم الرّبیع* و *تاریخ وصاف*»، *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)*، دورهٔ جدید، ش ۲، س ۲، ص ٤١–٥١.

محسن‌پور، احمد، ۱۳۸۹، *روجا: موسیقی مازندران، مجموعهٔ اشعار تبری نیمایوشیج*، [موسیقی/ لوح فشرده]، خوانش اشعار: علی‌اکبر مهجوریان، ساری.

میرافضلی، سیدعلی، ۱۳۷۹، «چند فهلوی ناشناخته»، *مجلهٔ زبانشناسی*، س۱۵، ش۱ (مسلسل۲۹)، ص ۱۸–۲۱.

نجفی، ابوالحسن، ۱۳۸۷، «عروض قدیم در برابر عروض جدید»، *نخستین مجموعهٔ سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی، به کوشش حسن قریبی، تهران، ص ۳–٤٩.

نیما یوشیج، ۱۳۸۰، *روجا: مجموعهٔ اشعار طبری نیما*، برگردان از مجید اسدی (راوش)، تهران.

وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۵۷، *بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران.

Arleo, A., 2006, "Do Children's Rhymes Reveal Universal Metrical Patterns?", *Children's Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, London, pp. 39-56.

Benveniste, É., 1932, "Le mémorial de Zarēr, poème pehlevi mazdéen", *Journal Asiatique*, 220, pp. 245-293.

Boyce, M., 1954, *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian*, London.

Burling, R., 1966, "The Metrics of Children's Verse: A Cross-linguistic Study", *American Anthropologist*, 68, pp. 1418-1441.

Hayes, B. and MacEachern, M., 1998, "Quatrain Form in English Folk Verse", *Language*, 74, n. 3, pp. 473-507.

Henning, W. B., 1950, "A Pahlavi Poem", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13, pp. 641-648.

Lazard, G., 1985, "La métrique de la poésie parthe", *Papers in Honour of Professor Mary Boyce*, *Acta Iranica*, 25, Leiden, pp. 371-399.

_____, 2007, "La versification en parthe et son heritage persan", *Iranian Languages and Texts from Iran and Turan, Roland E. Emmerick Memorial Volume*, eds. M. Macuch et al., Wiesbaden, pp. 161-171.

Utas, B., 1994, "Arabic and Iranian Elements in New Persian Prosody", *Arabic Prosody and Applications in Moslim Poetry*, eds. L. Johanson and B. Utas, Stokholm, pp. 129-141.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی