

اشعار ایرانی؛ همراه با بررسی تطبیقی اشعار فارسی و گیلکی

امید طبیب‌زاده*

دو نوع وزن در اغلب زبان‌های رایج در ایران وجود دارد: یکی وزن پر کاربرد تکیه‌ای - هجایی، و دیگری وزن کم کاربرد تر عروضی یا کمی. علاوه بر این دو نظام شعری، از شعر ترانه نیز که از دیرباز در زبان‌های ایرانی رواج و محبوبیت داشته است می‌توان نام برد^۱. شعر ترانه به شعری اطلاق می‌شود که اصولاً برای یا همراه با ملودی خاصی سروده می‌شود، و وزن در آن اهمیت چندانی ندارد. به اعتقاد نگارنده، ریشه‌های شعر تکیه‌ای - هجایی و شعر ترانه در ایران به دوره‌های پیش از اسلام بازمی‌گردد، اما شعر عروضی را شاعران عربی‌دان ایرانی بنابر ضرورتی اجتماعی در دوسه قرن آغازی اسلامی، به تقلید از شعر عروضی عرب به وجود آوردند. یکی از مهمترین علل پدید آمدن شعر عروضی فارسی، ظهور حکومت‌های نیمه خودمختار ایرانی بود که دیگر تحمل سلطه سیاسی و نظامی اعراب و نیز سیادت زبان آنان را به‌عنوان زبان رسمی و دیوانی نداشتند و به هر طریق ممکن می‌کوشیدند تا بر استقلال خود از اعراب و حکومت خلفا تأکید ورزند. در

* عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان

۱. نگارنده قائل به وجود سه نظام شعری در زبان فارسی است: شعر تکیه‌ای - هجایی، شعر عروضی و شعر نیمائی. در این مقاله مطلقاً به بحث درباره شعر نیمایی نمی‌پردازیم، اما در عوض شعر ترانه را مورد بحث قرار می‌دهیم. توجه شود که شعر ترانه در زمره نظام‌های شعری نمی‌گنجد چون اصولاً بدون موسیقی وجود ندارد، و بیش از آنکه به حوزه ادبیات تعلق داشته باشد، متعلق به حوزه موسیقی است. چنانکه خواهیم دید هیچ اصول وزنی و صوری خاصی بر شعر ترانه حاکم نیست. در مورد نظام‌های شعری رک. طبیب‌زاده (۱۳۸۷).

این دوره زبان فارسی که حتی از پیش از اسلام زبان مشترک اقوام گوناگون ایرانی بود، مبدل به زبان رسمی و درباری نیز شد، و به دنبال آن شعر عروضی فارسی به عنوان قوی ترین ابزار تبلیغات حکومتی شکل گرفت؛ شعر عروضی خود پس از چندی مبدل به مهمترین عرصه معیارسازی زبان فارسی گردید. یکی دیگر از علل دوام آوردن شعر عروضی در فارسی و شکل گیری و تدوین اصول وزنی آن در این زبان، این بوده است که این شعر طی چند قرن متوالی، مبدل به قوی ترین رسانه ارتباطی میان علما و فرهیختگان ایرانی شده بود. در این مقاله این فرضیه را مطرح ساخته ایم که شعر ترانه و شعر تکیه ای - هجایی از اشعار قدیم و اصیل و رایج و محبوب در تمام زبان های ایران و من جمله فارسی بوده است، اما وزن عروضی در شکل تثبیت شده و معیار آن بیشتر خاص زبان فارسی است^۱. در بسیاری از زبان های ایران، اشعاری عروضی وجود دارد، اما هم تعداد این اشعار که غالباً به تقلید از شعر عروضی فارسی سروده شده اند، بسیار کم است، و هم اینکه اصول حاکم بر وزن آنها چندان که باید مشخص دقیق نیست. از سوی دیگر وزن این اشعار غالباً قابل توصیف در چهارچوب وزن اشعار تکیه ای - هجایی است. در این مقاله پس از معرفی مختصر شعر ترانه، اشعار تکیه ای - هجایی و شعر عروضی در ایران، به مطالعه این سه نوع شعر در اشعار گیلکی و مقایسه آنها با اشعار فارسی پرداخته ایم، و نشان داده ایم که شعر ترانه و وزن تکیه ای - هجایی کاربرد بسیار زیادی در زبان گیلکی دارند، اما به علت معیار نشدن زبان گیلکی و نیز به علت اینکه دستگاه مصوتی زبان گیلکی اصولاً دستگاه مناسب یا ایده آلی برای وزن عروضی نیست، اصول شعر عروضی نیز در این زبان معیار یا یک دست نشده است. به اعتقاد نگارنده تمام اشعار عروضی گیلکی را به راحتی می توان در زمره اشعار تکیه ای هجایی قرار داد، و وزن آنها را براساس اصول حاکم بر آن سیستم وزنی به راحتی بیشتری توصیف کرد.

^۱ کردی نیز از دیگر زبان های ایرانی است که دارای وزن عروضی دقیق و معیاری می باشد. این امر را شاید بتوان ناشی از وجود زبانی معیار در کردی دانست. (در این مورد رک: محمود ویسی، زیر چاپ)

۱. اشعار ایرانی

ایرانیان به اقرب احتمال وزن عروضی را در دوره اسلامی به تقلید از شعر عرب به وجود آوردند. پیش از آغاز دوره اسلامی احتمالاً فقط دو نوع شعر در ایران رواج داشت که هر دو نیز پیوندهایی با موسیقی داشتند: یکی شعر ترانه یا خسروانی که در واقع شعر موسیقی بود و بدون ملودی خاص خودش وجود نداشت، و دیگری شعر تکیه‌ای-هجایی که ملودی نقشی در آن نداشت، اما بنیاد آن بر ریتم استوار بود. در این بخش به اختصار به معرفی ویژگی‌های شعر ترانه، شعر تکیه‌ای-هجایی و شعر عروضی می‌پردازیم و تفاوت‌ها و تشابهات آنها را شرح می‌دهیم.

۱.۱. شعر ترانه

براساس آنچه در *تاریخ سیستان* (تألیف در حدود ۴۴۵-۷۲۵ ه.ق؛ ۱۳۸۱: ۲۱۵) آمده است، شعر رسمی یا درباری ایران در پیش از اسلام از نوع شعر ترانه یا خسروانی بوده است.

شعر ترانه از قرن‌ها پیش از اسلام در ایران رواج داشته است و امروز نیز از انواع بسیار محبوب شعر محسوب می‌شود. برای شعر ترانه می‌توان مشخصات زیر را برشمرد:

(۱) این شعر را مطلقاً بدون ملودی قرائت، یا اصطلاحاً دکلمه، نمی‌کنند؛

(۲) این شعر تعلق چندانی به حوزه ادبیات ندارد، کما اینکه هیچ‌گاه نمونه‌هایی از آن را در تذکره‌ها، کتاب‌های تاریخ و یا دیوان‌های شعر نیاورده‌اند؛

(۳) هر شعر ترانه دارای ملودی خاصی است و معمولاً کسی ملودی ترانه‌ای را تغییر نمی‌دهد؛ در واقع متن و ملودی در ترانه چنان به هم گره خورده است که اگر ملودی متنی را تغییر دهیم، ترانه جدیدی را پدید آورده‌ایم؛

۴) شعر ترانه ممکن است موزون باشد، اما غالباً متشکل از مصراع‌هایی است که بعضی از آنها موزون، و بعضی بی‌وزن هستند؛

۵) ملودی چنان با متن یا شعر ترانه عجین است که نمی‌توان آن دو را از هم جدا کرد، اما باید توجه داشت که وابستگی متن به ملودی به مراتب بیشتر از وابستگی ملودی به متن است، زیرا مثلاً می‌توان ملودی ترانه‌ای را بدون به کارگیری متن آن با آلات موسیقی اجرا کرد، اما متن یا شعر ترانه تا در قالب ملودی خاصش قرار نگیرد، به هیچ طریق قابل اجرا نیست؛

۶) متن ترانه گرچه از انواع شعر است، بیش از آنکه متعلق به حوزه ادبیات باشد، متعلق به قلمرو موسیقی است.

شعر ترانه از رایج‌ترین انواع شهر در ایران پیش از اسلام بوده است و چنانکه گفتیم امروز نیز در نزد ایرانیان بسیار محبوب و رایج است. به‌عنوان مثال ویژگی‌های فوق را در ترانه «شد خزان» که از معروف‌ترین ترانه‌های فارسی در چند دهه اخیر بوده است، بررسی می‌کنیم. متن این ترانه را رهی معیری در سال ۱۳۱۳ برای آهنگی سرود که سید جواد بدیع‌زاده ساخته بود. از آن تاریخ تاکنون خوانندگان بسیاری همچون بدیع‌زاده، الهه، عقیلی، رستمی، فدائیان و اصفهانی متن این ترانه را با همان ملودی اولیه آن اجرا کرده‌اند:

(۱) شد خزان گلشن آشنایی

(۲) باز هم آتش به جان زد جدایی

(۳) عمر من ای گل

(۴) طی شد بهر تو

(۵) وز تو ندیدم، جز

(۶) بدعهدی و بی‌وفایی...

تاکنون نه کسی این شعر را دکلمه کرده است، و نه ساختار شعر به‌گونه‌ای است که بتوان آن را دکلمه کرد. از سوی دیگر رهی معیری این شعر را برای همان آهنگی سروده که بدیع‌زاده ساخته بوده است (مشکین قلم ۱۳۸۴: ۱۱۸)، و از آن تاریخ تاکنون نیز این شعر را جز با همان ملودی، با ملودی دیگری اجرا نکرده‌اند. بعضی مصراعهای این شعر دارای وزن عروضی است (مثلاً مصراع اول و دوم که به وزن «فاعلن فاعلن فاعلن فع» است، یا مصراع سوم که به وزن «مفتعلن فع» است)، و بعضی هیچ وزن مشخصی ندارد (مانند مصراع چهارم و مخصوصاً ششم). و بالاخره اینکه همه ما بارها و بارها آهنگ بدون کلام این ترانه را شنیده‌ایم، اما هیچ‌گاه کلام یا متن بدون آهنگ آن را نه شنیده‌ایم و نه بر زبان آورده‌ایم. خلاصه اینکه متن یا شعر ترانه نه فقط وابسته به موسیقی، بلکه بنده و پیرو خاص آن است!

جلوه‌های قدیم‌تر ترانه را هنوز نیز می‌توان در میان برخی اقوام ایرانی مشاهده کرد. مثلاً کردهای ایزدی دارای اشعار مقدسی هستند به نام اقوال. قوآلان ایزدی هریک از این اقوال را به‌مناسبت خاصی و همراه با ملودی مشخصی اجرا می‌کنند (رک. کریون بروک (و) راشو ۲۰۰۵). این اشعار که از دیرباز به‌صورت سینه‌به‌سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است، یادآور همان نوع اشعاری است که به گفته صاحب سیستان، ایرانیان پیش از اسلام «به رود باز گفتندی به طریق خسروانی» (۱۳۸۱: ۲۱۵). شاید متن معروف به ترجمه منظوم قرآن نیز که از قرن اول هجری قمری به‌جای مانده است، به تقلید از ترتیل قرآن و به پیروی از همان سنت ترانه‌خوانی قدیم ایرانی، برای ملودی خاصی، گیرم با نت‌های بسیار محدود، ترجمه و تهیه و تنظیم شده بوده است (رجائی ۱۳۴۵: ۳۹-۴۲). اگر چنین باشد، هرگونه بحثی درباره تعیین ویژگی‌های وزنی این شعر بی‌فایده خواهد بود، کمااینکه تاکنون نیز وزن این متن و متون مشابه و قدیم‌تر دیگری

چون یادگار زریران و درخت آسوریک نیز به قطعیت مشخص نشده است (طیب‌زاده ۱۳۸۲: ۱۷). بنابراین، این احتمال وجود دارد که آن متون نیز دارای هیچ وزن مشخصی نباشد، زیرا اساساً برای خوانده شدن همراه با ملودی خاصی که امروزه دیگر نشانی از آن در دست نیست، سروده شده بوده‌اند.

۲.۱. شعر تکیه‌ای هجایی

گفتیم که از پیش از دوره اسلامی در ایران دو نوع شعر رایج وجود داشته است که هر دو نیز پیوندهایی با موسیقی داشته‌اند. همچنین گفتیم که یکی از این دو نوع، شعر ترانه است که پیوند تنگاتنگی با ملودی ترانه دارد، به حدی که جدا کردن هریک از این دو از دیگری، به از بین رفتن کلیت ترانه منجر می‌شود. اما نوع دیگر، شعر تکیه‌ای-هجایی است که پیوندهای آن با موسیقی بسیار کمتر از پیوندهای شعر ترانه با موسیقی است. شعر تکیه‌ای-هجایی را لزوماً با ملودی خاصی نمی‌خوانند، اما مقوله ریتیم در به وجود آوردن آن چنان پر قدرت است که این شعر بدون ریتیم درهم می‌ریزد و تمام لطفش از میان می‌رود. شعر تکیه‌ای-هجایی که قدمت آن به پیش از اسلام باز می‌گردد، با استفاده از مشخصه‌های زبانی و وزنی همچون «هجا» و «پایه» و «شطر»، مشخصه‌های ریتمیکی چون «پالس» و «ضرب» و «میزان» را در کلام پدید می‌آورد. شعر ترانه و شعر تکیه‌ای-هجایی هر دو پیوندهای تنگاتنگی با موسیقی دارند، اما شعر ترانه از دو عامل موسیقایی ملودی و ریتیم به طور همزمان بهره می‌برد، در حالی که شعر تکیه‌ای-هجایی فقط وابسته به عنصر موسیقایی ریتیم است و ملودی در آن نقشی ندارد. پس وابستگی شعر ترانه به موسیقی به مراتب بیش از وابستگی شعر تکیه‌ای-هجایی به موسیقی است. تفاوت این دو نوع شعر را اینگونه نیز می‌توان بیان کرد که متن ترانه شعری است که به خدمت موسیقی درآمده، اما شعر تکیه‌ای-هجایی شعری است که ریتیم را به خدمت

خود درآورده است. به عبارت دیگر شعر تکیه‌ای-هجایی گرچه بسیار وامدار موسیقی است، بیشتر از ترانه به حوزه زبان و ادبیات تعلق دارد. در اینجا برای روشن تر شدن بحث، با چند مثال به بررسی وزن اشعار عامیانه فارسی که از جمله اشعار تکیه‌ای-هجایی در این زبان هستند می‌پردازیم.

ریتم در اشعار عامیانه فارسی چنان برجسته و مشهود است که به راحتی می‌توان آن را با تمبک یا ضرب گرفتن ساده با سرانگشتان دست دنبال یا تقلید کرد. مثلاً به ریتم اشعار زیر توجه شود (ت علامت هجای بی‌تکیه، تق علامت هجای تکیه‌بر، و خط عمودی کوتاه علامت مرز پایه است که همواره پس از هجاهای تکیه برکشیده می‌شود):

- یخ کردم و یخ کردم تق | تق | تق | تق | تق

ربه رو تو مطبخ
کردم تتتتتق | تق | تق | تق

- دس دسی باباش
میاد تتتق | تق | تق | تق

صدای کفش پاش
میاد تق | تق | تق | تق | تق

- اتل مثل توتوله تق | تق | تق | تق | تق

گاگو حسن چه جوهره تق | ت ت تق | ت تق | تق

ریتم غالب اشعار عامیانه فارسی، بسیار شبیه ریتم ۶/۸، یعنی رایج‌ترین ریتم موسیقی ضربی ایرانی است. ویژگی‌های زیر را می‌توان برای اشعار عامیانه برشمرد:

(۱) اصولاً این شعر را بدون ملودی، اما همراه با ریتم خاص خودش می‌خوانند.

(۲) هیچ استبعادی ندارد که این‌گونه اشعار در قالب ملودی خاصی گنجانده شوند، اما در این صورت ارتباط میان شعر تکیه‌ای-هجایی با ملودی مانند ارتباط میان شعر ترانه با ملودی ترانه نیست. یعنی اشعار تکیه‌ای هجایی جدای از ملودی نیز موجودیت دارند و قابل خواندن هستند. تا به حال بسیاری از خوانندگان ایرانی اشعار عامیانه را همراه با ملودی خاصی خوانده‌اند. مثلاً سیدجواد بدیع‌زاده شعر عامیانه «ماشین مشدی ممدلی» سروده غلامرضا روحانی را با آهنگی از اسماعیل مه‌رتاش اجرا کرده است، یا فرهاد شعر عامیانه «گنجشگک اشی مشی» را با آهنگی از اسفندیار منفردزاده اجرا کرده است. باید توجه داشت که هر شعر عامیانه را می‌توان با ملودی‌های گوناگونی اجرا کرد، یعنی شعر عامیانه مانند شعر ترانه نیست که اسیر و وابسته یک و فقط یک ملودی باشد.

(۳) وزن شعر عامیانه کاملاً ریتمیک است، اما چون این شعر ریتم را با مشخصه‌های زبانی همچون تکیه و هجا و پایه و شطر منعکس می‌سازد، باید بتوان آن وزن را علاوه بر حوزه موسیقی در حوزه زبان و وزن‌شناسی نیز تحلیل کرد.

(۴) اشعار عامیانه فارسی غالباً دارای مضامین فکاهی و مطایبه‌آمیز بوده‌اند، از این رو در تذکره‌های ادبی هیچ نشانی از آنها یافت نمی‌شود. تنها در چند دهه اخیر، به علت رشد احساسات ناسیونالیستی و نیز پیدایش علقه‌های علمی و پژوهشی، عده‌ای کمر همت به

گردآوری و ثبت این اشعار بسته‌اند (مثلاً احمدی ۱۳۸۰؛ انجوی ۱۳۵۱؛ پناهی سمنانی ۱۳۷۶؛ هدایت ۱۳۱۲؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۲).

(۵) شعر عامیانه کاملاً موزون است و امکان ظهور مصراع‌های بدون وزن در این اشعار بسیار بعید است. همان‌طور که گفتیم وزن شعر عامیانه از نوع تکیه‌ای-هجایی است که بعداً در مورد ویژگی‌های آن و نیز تفاوت آن با وزن عروضی سخن خواهیم گفت.

(۶) ریتم چنان با شعر عامیانه درهم آمیخته است که نمی‌توان آن دو را از هم جدا کرد. البته وابستگی شعر عامیانه به ریتم بیشتر از وابستگی ریتم به شعر عامیانه است، زیرا ریتم هر شعر عامیانه را می‌توان بدون خواندن متن آن با تمبک تولید کرد، که در این صورت غالباً ریتم ۶/۸ تولید می‌شود، اما شعر عامیانه تا در قالب ریتم خودش قرار نگیرد، موجودیتی نمی‌یابد.

بر اساس مدارک و مآخذ موجود، قدیم‌ترین مرحله زبان فارسی به حدود قرن ۵ پیش از میلاد، یعنی به اواخر عهد ساسانی بازمی‌گردد. ابیات پراکنده‌ای از آن دوران در متونی عربی چون *المسالک و الممالک ابن خردادبه*، *اسماء‌المعتالین ابوجعفر بن محمد بن حبیب بغدادی*، و *تاریخ الرسل و الملوک طبری* باقی مانده است. این اشعار کم‌وبیش دارای تمام ویژگی‌های اشعار عامیانه فارسی امروز هستند (برای مشاهده این اشعار و شرح و معرفی آنها رک. صادقی ۱۳۵۷: ۹۹-۵۴؛ طبیب‌زاده ۱۳۸۲: ۱۴۰-۱۳۰). در اینجا به عنوان نمونه شعر معروف به «کودکان بلخ» مربوط به قرن ۲ هجری قمری را می‌آوریم، و برای هر مصراع آن، یک مصراع هم وزن از یک شعر عامیانه معاصر ذکر می‌کنیم (برای تفصیل این بحث رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۲: ۱۳۵-۱۳۳):

(۱) از ختلان آمدیه = تا دم دروازه می‌شم

(۲) برو تبه آمدیه = سوار اون لاک نمی‌شم

۳) آبار [او] باز آمدیه = سوار لاکزاده می شم

۴) خشک [او] نذار آمدیه = تا دم دروازه می شم

۱.۳. شعر عروضی

شاید هیچ‌گاه نتوان به قطعیت تاریخ سرایش نخستین شعر عروضی یا هویت نخستین شاعر عروضی سرای فارسی زبان را مشخص کرد، اما اکثر محققان معتقدند که شعر عروضی فارسی در نیمه اول قرن ۳ هجری قمری ظهور کرد و پس از طی مراحل ابتدایی و از سر گذراندن آزمون و خطاهای بسیار، به وضعیت کنونی آن رسید. صحت و سلامت ساختار وزنی و حتی قافیه و قوالب گوناگون در اشعار عروضی متعلق به قرون ۳ و ۴ هجری قمری، بیش از اینکه حاصل دقت نظر شاعران آن اشعار باشد، ناشی از دخالت کاتبان و نسخه‌نویسان ادوار بعد است که حین کتابت و استنساخ، هیچ ابایی از اعمال انواع تصحیحات صوری و استحسانی بر متون خود نداشتند. خلعت‌ها و صله‌های کلانی که پادشاهان و امرای ایرانی به سرایندگان اشعار عروضی فارسی می‌دادند، از یک سو با استعدادترین و خوش‌قریحه‌ترین شاعران را از اقصا نقاط کشور به سمت دربارها می‌کشاند و از سوی دیگر سبب می‌شد تا بیشترین تلاش‌های ممکن برای معیارسازی زبان فارسی دری روی همین شعر عروضی صورت پذیرد. ظهور دانشمندان و نوابغ بی‌بدیلی همچون رشید و طواط و شمس قیس رازی و خواجه‌نصیر طوسی نیز در حیطة وزن شعر، به طریق اولی مبین اهمیت فوق‌العاده شعر عروضی در دربارها و مراکز قدرت آن زمان ایران است. در هر حال شعر عروضی به‌علت دارا بودن جمیع شرایطی که برشمردیم، هم بسیاری از افراد با استعداد و هوشمند آن روزگار را به یادگیری زبان فارسی تحریض کرد، هم شاعران متعددی را به سمت خود کشاند، و هم عالمان و ناقدان

هوشمندی را به تحلیل اصول حاکم بر وزن این شعر و معیار کردن قواعد حاکم بر آن ترغیب نمود. بدیهی است که چنین وضعیتی فقط در مورد شعر عروضی فارسی می‌توانست پدید آید، و زبان‌های دیگر ایرانی، به‌رغم اقبالی که گه‌گاه نسبت به شعر عروضی نشان می‌دادند، در نهایت از این شعر روگرداندند و به سمت شعر تکیه‌ای-هجایی که از قدیم مألوف و مأنوس آنها بود روی آوردند. در اینجا بعضی از ویژگی‌های شعر عروضی فارسی را به‌اختصار برمی‌شمریم:

(۱) این شعر اساساً برای قرائت شدن با صدای بلند و بدون همراهی ملودی سروده می‌شده است، برخلاف شعرهای ترانه که اصلاً برای خوانده شدن همراه با ملودی خاصی سروده می‌شده‌اند؛

(۲) این شعر قطعاً دارای ریتم خاص خود است، اما ریتم آن، برخلاف ریتم اشعار تکیه‌ای-هجایی، فاصله زیادی از ریتم موسیقایی دارد، به‌حدی که اگر شعر عروضی را به‌شیوه‌ای صحیح قرائت کنند، نمی‌توان ریتم آن را با تمبک یا ضرب گرفتن دنبال یا تکرار کرد؛

(۳) این شعر به‌طور اخص متعلق به حوزه ادبیات است، و حتی می‌توان گفت که ادبیات در معنای امروزی آن، یعنی پیکره‌ای از متون هنری مکتوب، با این شعر در ایران آغاز شد؛

(۴) گرچه شعر عروضی کاملاً متعلق به حوزه ادبیات است، آهنگسازان به‌راحتی می‌توانند آن را در قالب دستگاه‌های موسیقی ایرانی قرار دهند تا به‌صورت تصنیف یا آواز قابل اجرا شود. در این صورت هر شعر عروضی را می‌توان با ملودیهای گوناگون و در دستگاه‌های مختلف اجرا کرد؛ یعنی اشعار عروضی مانند اشعار عامیانه و برخلاف اشعار ترانه، با ملودیهای گوناگون قابل اجراست. به‌عنوان مثالی از صدها و بلکه هزاران نمونه می‌توان از غزل «زان یار دلنوازم شکری است با شکایت» از حافظ یاد کرد که یک‌بار

- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن - U - | - U - | - U - | - U -

مثال: بشنو از نی چون حکایت می کند

- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن - U - | U - U - | U - U - | U - U -

مثال: دردم نهفته به ز طبیبان مدعی

- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن - U - | - U - | - U - | - U -
- U -

مثال: ای کاروان آهسته ران کارام جانم می رود

۲. چند الگوی وزنی از شعر تکیه‌ای - هجایی (عامیانه) فارسی: (در این الگوها "ت" علامت هجای بدون تکیه، "تق" علامت هجای تکیه‌بر و تک خط عمودی مبین مرز پایه است. مرز پایه همواره پس از هجای تکیه‌بر (تق) قرار دارد):

- ت تق | ت تق | ت تق | تق

مثال: اتل متل توتوله

- ت ت تق | تق | ت ت تق

مثال: پریا گشتونه

- ت تق | ت تق | تق | ت ت تق

مثال: اتل متل توتول متل

- تق | تق | ت ت تق | تق | ت ت تق | تق

مثال: ارباب خودم بزبز قندی

چنانکه می‌بینیم جنس واحدهای وزنی در دو شعر عروضی و تکیه‌ای - هجایی فارسی کاملاً باهم تفاوت دارد. حال می‌گوییم انطباق زنجیره‌های گفتاری نیز بر الگوهای وزنی در هریک از این دو وزن به اشکال متفاوتی صورت می‌پذیرد. ابتدا شعر عروضی فارسی را از این حیث بررسی می‌کنیم و سپس به مقایسه آن با شعر تکیه‌ای - هجایی فارسی می‌پردازیم.

برای اینکه یک زنجیره گفتاری در زبان فارسی دارای وزن عروضی باشد، باید دو ویژگی داشته باشد: اول اینکه تعداد هجاهایش - یا اگر دقیق بگوییم تعداد کمیت‌هایش - مساوی با تعداد هجاهای الگوی وزنی مورد نظر باشد، و دوم اینکه این هجاها از حیث سبکی و سنگینی نیز دقیقاً و نظیر به نظیر مانند هجاهای الگوی مورد نظر باشند. مثلاً اگر الگوی وزنی ما «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» باشد، هر زنجیره‌ای از گفتار فارسی که یازده هجا داشته باشد و ترتیب هجاهای سبک و سنگینش نیز به شکل «U - - | - - U - - | - - U - - |» باشد، دارای همان وزن خواهد بود. بنابراین تمام جملات زیر دارای وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» هستند:

- من برایت نان و آب آورده‌ام

- او به آقا گفته ما بی‌بته‌ایم

- عمّه از اینجا به کاشان رفته است

- بشنو از نی چون حکایت می‌کند

اما برای اینکه یک زنجیره گفتاری در فارسی دارای وزن تکیه‌ای - هجایی بشود، باید فقط یک ویژگی داشته باشد، و آن اینکه تعداد هجاهایش مساوی با تعداد هجاهای الگوی

وزنی مورد نظر باشد. بدیهی است که در شعر تکیه‌ای-هجایی عامل تکیه نیز اهمیت بسیاری دارد، اما در مورد اشعار عامیانه فارسی، عامل تکیه را خود الگوی وزنی بر زنجیره گفتار تحمیل می‌کند، از این رو دیگر لازم نیست که ما نگران این ویژگی در کار سرایش شعر باشیم. بنابراین اگر الگوی وزنی ما «ت تق | ت تق | ت تق | تق» باشد، هر زنجیره هفت هجایی از گفتار فارسی، به‌طور بالقوه دارای وزن آن الگوی وزنی خواهد بود؛ توجه شود که اینجا کمیت یا وزن هجاها هیچ نقشی در تشکیل الگوی وزنی ندارد. به‌عنوان مثال تمام جملات هفت هجایی زیر، دارای وزن الگوی فوق می‌باشند:

- رئیس جمهور به قم رفت

- دیروز نهار نخوردیم

- آقا افاضه فرمود

- اتل متل توتوله

تمام مثال‌های فوق، چه آنها که ذیل الگوهای عروضی آوردیم و چه آنها که ذیل الگوهای تکیه‌ای-هجایی آوردیم، در گفتار معمولی فارسی‌زبانان هیچ وزنی شعری خاصی ندارند، اما وقتی آنها را در الگوی وزنی مناسبی قرار می‌دهیم، ناگهان موزون می‌شوند.

خلاصه اینکه برای سرودن شعر به وزن عروضی، هم تعداد هجاهای زنجیره گفتار ما باید مساوی تعداد هجاهای الگوی وزنی باشد، هم کمیت یا وزن هجاهای زنجیره گفتار باید عیناً و نظیر به نظیر مانند وزن هجاهای الگوی وزنی باشد. اما سرودن شعر به وزن تکیه‌ای-هجایی، بسیار راحت‌تر است، زیرا در اینجا تنها کافی است که تعداد هجاهای زنجیره گفتار ما مساوی با تعداد هجاهای الگوی وزنی باشد و بس.

۲. مقایسه اشعار فارسی گیلکی

گیلکی از خانواده زبان‌های ایرانی گروه شمال غربی ایران و از جمله زبان‌های مهم حاشیه دریای خزر است. در این زبان نیز همچون بقیه زبان‌های ایرانی، هر سه نوع شعر مورد بحث، یعنی شعر ترانه و شعر تکیه‌ای-هجایی و شعر عروضی را می‌توان مشاهده کرد. در این قسمت به بررسی این انواع و مقایسه آنها با اشعار فارسی می‌پردازیم.

۲.۱. شعر ترانه

گفتیم شعر ترانه ممکن است دارای وزن یا بدون وزن باشد، اما معمولاً چون ملودی امکانات بسیاری را برای پر کردن سکتها یا خلأهای وزنی در اختیار خواننده ترانه می‌گذارد، غالب این اشعار بی‌وزن هستند یا وزن اهمیتی چندانی در آنها ندارد. در زبان گیلکی شعرهای ترانه بسیاری یافت می‌شود. که هیچ وزن مشخصی ندارد و بدون ملودی خاص خود نیز هرگز قرائت یا دکلمه نمی‌شود. مثلاً برخی از اشعار سیداشرف‌الدین بن عبدالله معروف به شرفشاه (شاعر قرن ۷ ه. ق) مشخصاً به این دسته از اشعار تعلق دارند. فخرایی در مورد چگونگی گردآوری این اشعار به نکته مهمی اشاره کرده است، و آن اینکه «بیات گرد آمده در این دفتر، منقول از [...] مجله فرهنگ و یادداشت‌ها و جنگ‌ها و حافظه افرادی است که اشعار سید شرفشاه را کم‌وبیش از بر داشتند، به‌ویژه درویش با صفایی به نام مهدی آقا، فرزند ملاعیسی روضه‌خوان که ترانه‌های مزبور را از نظر آشنا بودن به موسیقی با آهنگی گرم و دلنواز و با حال می‌خواند» (فخرایی ۱۳۷۱: ۲۳). در واقع ما فقط نیمی از هریک از ترانه‌های شرفشاه را می‌توانیم در کتاب‌ها ضبط کنیم، آن نیم دیگر به همان «موسیقی با آهنگی گرم و دلنواز و با حال» مربوط می‌شود که امروز

بسیاری از آنها از خاطرها رفته‌اند. به چند مثال از شعرهای ترانه‌های شرفشاه توجه شود (همه منقول از فخرایی ۱۳۷۱: ۳۴-۲۳):

(۱) شاه محمد بوگفتا، شفا خازی نوکونما، چندین کسانا

اول نماز نخوانانا، دوم روزه ندارانا

سوم اولادی که دیله پدر، مادرا بیازارا

چهارم، اون کسی کی ریش به خمر بشورانا

(۲) عجب موشتی زنه، صومعه‌سرائی گیل

ئی‌تا موشت مرا بزه، ببرد به گیل

ئیلاهی صومعه‌سرائی گیل، خودا

ترا سه چیز بده، سوم و دوم و بیل

(۳) دونیا خندقه، مرز و کنار پیدا نه

هر قدر دست‌وپا زخم، ای سر پیدا نه

شو ما مردمان بایید فیکری بوکونید

دیروزه بوشکفته گول، ئیمروزه باغانا پیدا نه

ممکن است بعضی از مصراع‌های اشعار فوق دارای وزن باشند، اما پیداست که وزن، نقش و اهمیت چندانی در آنها ندارد، و آنچه به کلمات آنها وزن و ریتم می‌بخشد، ملودی یا موسیقی خاصی است که باید با آنها اجرا بشود. در این معنا می‌توان انتظار داشت که

شرفشاه احتمالاً ساز هم می‌زده و صدای خوبی هم داشته است. این وضعیت یادآور خنیاگران ایرانی در ادوار پیش از اسلام است که در دوره اسلامی به تدریج از میان رفتند. در این معنا شرفشاه را می‌توان در کنار شاعرانی چون رودکی و فرخی، از جمله آخرین بازماندگان سنتی بسیار قدیم دانست که در عهد اسلامی به تدریج از میان رفت. البته در این صورت روش شرفشاه بسیار بیش از روش رودکی و فرخی به شیوه خنیاگران پیش از اسلام نزدیک بوده است، زیرا رودکی و فرخی، حسب شرایط و امکاناتی که داشتند از اشعاری به وزن عروضی برای ترانه‌های خود بهره می‌جستند، اما اشعار شرفشاه به شیوه اصیل ترانه‌سرایان، فاقد وزن خاصی بوده است. عباس حاکی (۱۳۷۱) با بررسی اشعار پیر شرفشاه و دولائی به درستی ثابت کرده است که وزن این اشعار نه عروضی است و نه هجایی. وی در پایان آورده است که: «بی‌شک در این ۳۰۹۴ مصراع... سخن از روی هوس تدوین نگشته است، بلکه وزنی در آن است که با دقت رعایت شده و تابع قواعد خاص خود بوده است». وی سپس تصریح می‌کند که: «من بر این گمانم که آن قرینه تساوی ساز در اشعار شرفشاه «تکیه» است و باید بررسی وزن را در این اشعار به تحقیق براساس «وزن تکیه‌ای» پی گرفت» (حاکی ۱۳۷۱: ۲۵-۲۴). به اعتقاد نگارنده این سطور پیش‌فرض حاکی مبنی بر تکیه‌ای (یا همان تکیه‌ای-هجایی) بودن برخی از اشعار پیر شرفشاه ممکن است صحیح باشد. مثلاً چهاردانه زیر از پیر شرفشاه دولائی می‌تواند دارای وزن (۴، ۳، ۴) و (۳، ۴، ۴) باشد:

یا می دل تو چون گرگ آخر
 (—) — — — || — — — || — — — | — — — ۳، ۴
 ۴
 زمانی

ح رام و حلال پرخوری به نادانی
 (—) — — — || — — — || — — — | — — — ۳، ۴
 ۴

شکار پر بوکا پلنگی جولان
رانی
۳

شکار نبوکا گربه تزویر خوانی
۳

اما اولاً تعداد کمی از اشعار دیوان شرفشاه را می‌توان اینگونه تحلیل کرد، و ثانیاً هیچ معلوم نیست که این شیوه من‌عندی و دلخواهی نبوده باشد. در هر حال احتمال قوی‌تر دیگری نیز در مورد این اشعار وجود دارد، و آن اینکه آنها فاقد هرگونه وزن مشخص و دقیقی هستند، زیرا اصولاً برای خواننده شدن با ملودی خاصی سروده شده‌اند. چنانکه گفتیم اقوال یا همان اشعار مذهبی کردهای ایزدی نیز دارای چنین وضعی در بخش دیگری از فرهنگ ایران است.^۱

^۱ قالیبافان همدان نیز ترانه‌هایی دارند که در حین کار می‌خوانند. ملودی در این ترانه‌ها غالباً تغییر نمی‌کند و دارای نت‌های بسیار محدودی است، اما متن آنها تغییر می‌کند. چنانکه در نمونه‌های زیر مشاهده می‌شود، این اشعار وزن دقیقی ندارند:

کاسه به دستت میری که ماست بستانی
کاست بشکنه اگه من را نستانی...

کتت قهوه‌ایه شلوارت خانه خانه
اگه منو میخوای بیا در کارخانه...

در اینجا از سرکار خانم مزگان معین که نگارنده را از وجود این گونه اشعار مطلع ساختند سپاسگزاری می‌کنم.

(۱) ارباب خودم سلام علیکم

— | — — — || — — | — — || — — — || — | —
۱، ۴، ۳، ۲

(۲) ارباب خودم به من نگاه کن

— | — — — || — — | — — || — — — || — | —
۱، ۴، ۳، ۲

در شعر زیر، شطر سوم یک بار تکرار شده است، از این رو وزن آن مانند وزن مصراع‌های اول و دوم در شعر گیلکی بالاست:

(۱) ما لنگ زن سینه زن امروزه خانیم

— | — — — || — — | — — || — — — | — | — — — || — | —
۱، ۴، ۴، ۳، ۲

به‌عنوان مثالی دیگر از شعر ترانه‌ای با وزن تکیه‌ای-هجایی، به شعر گیلکی زیر توجه شود:

(۱) آی جان زن مار...

— | — — — || — — | —
۱، ۴

(۲) بشکسته انبار

— — | — — || — — | — —
۱، ۴

وزن دو مصراع فوق (۱، ۴) است که مشابه مصراع‌های شعر زیر در فارسی می‌باشند:

(۱) ای داد و بیداد

— | — — — || — ۴، ۱

(۲) تخمه بو می داد

— | — — — || — ۴، ۱

(۳) به همه می داد

— — | — — || — ۴، ۱

(۴) به من نمی داد

— — | — — || — ۴، ۱

بسیاری از شاعران معاصر گیلکی از وزن تکیه‌ای-هجایی برای سرودن شعر استفاده کرده‌اند، بی‌آنکه لزوماً بخواهند آن شعر را با ملودی خاصی نیز اجرا کنند. مثلاً شعر زیر با عنوان «کبلا سولیمان» از محمدعلی افراشته (۱۳۳۹-۱۲۸۷) شاعر صاحب‌نام گیلانی، از این جمله است (به نقل از فخرایی ۱۳۷۷، ۹۱):

— از تهران به رشت — — — — (—) ۵ ← ۴

— سولیمان داراب — — — — (—) ۵ ← ۴

— به توسط — — — — (—) ۵ ← ۴

حاجی شیخ توراب	— — — — (—) ۵ ← ۴
بی زحمت فاده	— — — — (—) ۵ ← ۴
به دست ارباب	— — — — (—) ۵ ← ۴
۱ رباب بیره	— — — — (—) ۵ ← ۴
ساغری سازان	— — — — (—) ۵ ← ۴
دایی پسر جان	— — — — (—) ۵ ← ۴
کبلا سولیمان	— — — — (—) ۵ ← ۴

وزن این شعر که شامل شطرهای پنج‌هایی قابل تبدیل به ۴ هجایی است، مانند وزن شعر تکیه‌ای-هجایی فارسی زیر است:

- تاپ تاپ خمیر — — — — (—) ۵ ← ۴

شیشه پر پنیر — — — — (—) ۵ ← ۴

پرده حصیر — — — — () ۵ ← ۴

توتک فطیر — — — — () ۵ ← ۴

دس کی بالا — — — — () ۵ ← ۴

۳.۲ شعر عروضی

نه دستگاه مصوتی فارسی امروز و نه دستگاه مصوتی گیلکی امروز، هیچ کدام نظام ایده آلی برای شعر عروضی محسوب نمی شوند، زیرا هردو فاقد مقوله کشش تمایز دهنده هستند. به عبارت دیگر امروزه نه در فارسی می توان جفت های کمینه ای ساخت که تنها تفاوتشان به مصوت های بلند و کوتاهشان مربوط شود و نه در گیلکی. اما یک تفاوت بسیار مهم دستگاه مصوتی این دو زبان را از هم متمایز می کند، و آن اینکه زبان فارسی به علت مبدل شدن به زبان رسمی و دیوانی در ایران، از دیرباز تحت تأثیر یک جریان بسیار قوی معیارسازی بوده است، و امروزه نیز گونه معیاری دارد که تعداد و نوع مصوت های آن کاملاً مشخص است، اما در گیلکی شاهد چنین وضعیتی نیستیم. امروزه تمام محققان، دستگاه مصوتی فارسی را به گونه زیر تصویر می کنند:

دستگاه مصوتی زبان فارسی معیار

i	U
---	---

e	o
---	---

a	ä
---	---

اما زبان گیلکی بنابه دلایل سیاسی و اجتماعی، فاقد گونه‌ی معیار است و در نتیجه وضع مصوت‌های آن از یک گونه‌ی گیلکی به گونه‌ی دیگر فرق می‌کند. مثلاً دونالد اسیتلو مصوت‌های گیلکی را کم‌وبیش به شرح زیر برمی‌شمرد (دانشنامه‌ی ایرانیکا، ذیل مدخل «گیلان- زبانها»):

i	u
---	---

e	ə	o
---	---	---

a

جهانگیری (۲۰۰۲) و رسایی (۱۳۸۴) مصوت‌های گیلکی را به صورت زیر توصیف می‌کنند:

i	u
---	---

e	ə	o
---	---	---

۸

سرتیپ پور (۱۳۶۹) نیز تعداد مصوت‌های گیلکی را ۸ تا و به شرح زیر برمی‌شمرد: /a, ə, e, o, â, î, û, â/. چنین تشتتی در امر توصیف را بی‌تردید باید ناشی از این امر دانست که هر محقق، گونه خاصی از گیلکی را توصیف کرده است. از پیامدهای یک‌دست بودن وضع مصوت‌ها در فارسی معیار، یکی هم این بوده است که شعرای فارسی‌سرا همواره از الگوی ثابت و مشخصی برای سرایش اشعار عروضی خود بهره جسته‌اند، و دیگر اینکه مصححان و کاتبان دوره‌های بعد نیز که طی قرون متمادی علاوه بر ضبط اشعار، وظیفه تصحیح جوانب گوناگون آنها و از جمله وزن آنها را نیز به‌عهده داشته‌اند، اشعاری را که براساس گونه معیار سروده نشده بوده یا سخته‌ای در وزن آنها وجود داشته است، براساس گونه معیار یک‌دست یا به اصطلاح "اصلاح" کرده‌اند. اما شاعران گیلکی‌سرا هر یک مطابق لهجه و گونه زبانی خاص خود شعر سروده‌اند و چون هیچ جریان معیارسازی‌ای نیز حاکم بر شکل‌گیری اشعار نبوده است، اصول وزنی خاصی وزنی نیز برای سرایش شعر عروضی گیلکی شکل نگرفته است. عباس حاکی به هنگام بحث درباره تقطیع اشعار عروضی افراشته، به درستی در این باره می‌گوید: «یکی از مشکلات ادبیات گیلکی همین وفور و گوناگونی لهجه‌های مناطق گیلان است. لهجه یا نحوه تلفظ آواها و حروف در جاب‌جایی گیلان متفاوت است. لهجه مردم بازقلعه - که محل تولد و زیستگاه افراشته بود و در غرب سنگر و کهدمات و در ساحل سفیدرود قرار دارد- با رشت و نقاط دیگر فرق دارد» (حاکی ۱۳۷۴: ۴۷).

گفتیم دستگاه مصوتی فارسی امروز به‌هیچ‌وجه دستگاه ایده‌آلی برای شعر عروضی یا کمی محسوب نمی‌شود، اما به‌رغم اینکه وزن عروضی قرن‌هاست دیگر پیوندی ذاتی با زبان گفتاری فارسی ندارد، اشعار دقیق و یک‌دستی به زبان فارسی سروده شده است و می‌شود. یکی از مهمترین دلایلی که برای معیار شدن اصول شعر عروضی در فارسی

می‌توان ذکر کرد، همانا وجود نظارت بسیار قوی نقدالشعر در این زبان است. و باید توجه داشت که اهمیت چنین سنتی در فارسی به مراتب بیش از اهمیت آن در زبانی چون عربی است که دستگاه مصوتی آن کمی و کاملاً مناسب شعر عروضی است. بدیهی است که چنین سنتی در ایران جز در پرتو حمایت‌های بی‌دریغ دربار و مراکز حکومتی و بنیادهای قدرتمند فرهنگی از شعر عروضی که بیشترین نقش را در معیارسازی زبان فارسی داشته است، نمی‌توانسته است شکل بگیرد. شعر عروضی در گیلکی و بسیاری دیگر از زبان‌های ایرانی، از این حیث نیز تحت نظارت هیچ سنت دقیق و سختگیری نبوده است، و همین از دیگر عوامل معیار نشدن اصول وزن عروضی در گیلکی محسوب می‌شود. وزن عروضی در گیلکی فاقد اصول و معیارهای دقیقی است به حدی که گاه انحرافات این شعر از وزن عروضی را جز با اختیارات شاعری متعدد و من‌عندی نمی‌توان توجیه کرد. از طرف دیگر مردم گیلان تمام این اشعار را به راحتی و بدون هیچ اشکالی در وزن می‌خوانند، و این نشان می‌دهد که بهتر است وزن این اشعار را نه عروضی، بلکه تکیه‌ای-هجایی، یعنی وزن قدیم و رایج ایرانی، در نظر بگیریم. در این صورت نه تنها هیچ‌گونه انحرافی از وزن در آنها مشاهده نمی‌شود، بلکه تنوعات دستگاه مصوتی در گونه‌های گیلکی نیز باعث هیچ سخته یا اشکالی در ساخت وزنی آنها نمی‌شود. اما پیش از پرداختن به بحث اخیر لازم است با چند مثال ناتوانی سیستم عروضی را در توصیف کامل وزن این اشعار نمایش بدهیم.

شعر زیر با عنوان "سیمرغ را" علی فروهی سروده است. ناصر مسعودی نیز این شعر را در مایه دشتی و در برنامه گل‌های تازه شماره ۹۵ رادیو اجرا کرده است (دربندی ۱۳۸۴: ۲۵۰-۲۵۱):

من درد دارم حس نکنه هیشکی می‌درده

بی‌خود چره چکش بزمنم آهینه سرده

أ درد نه از فقره نه از بیشه نه از کم

ربطی نره أ درد به شادی و به ماتم

...

من آب ما منستنم به خدا صافم و بی غش

از گرمی و پاکی زنمه طعنه به آتش

...

سیمرغ بيم لانه به کوهان بکنم من

همزاد بيم خانه به جنگل چکنم من

...

گوش‌های آشنا به اوزان عروضی بلافاصله تشخیص می‌دهند که وزن این شعر "مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل (یا فعولن)" یعنی هزج مثنی‌اخر ب مکفوف مقصور (یا محذوف) می‌باشد. تقطیع این شعر نیز تا حد زیادی صحت نظر فوق را تأیید می‌کند^۱:

mΛn dærd dΛrəm hes nokune hishki mi dærdΛ

— — U U — — U U — — U U — —

۱. این شعر براساس قرائت گویشور نگارنده، که خانم ۳۷ ساله و دیپلمه اهل رشت بوده است واج‌نویسی شده است، و دو گویشور گیلک زبان دیگر نیز صحت آن را تأیید کرده‌اند.

اما پس از تقطیع چند مصراع دیگر به این نتیجه می‌رسیم که بلندی و کوتاهی مصوت‌ها در نظام عروضی این شعر تابع هیچ قاعده خاصی نیست، بلکه شاعر یا خواننده‌ای که الگوی وزنی را از پیش می‌شناسد، هرکجا که لازم باشد مصوتی را امتداد می‌دهد یا کوتاه ادا می‌کند، تا وزن شعر با قالب عروضی مورد نظر جور دربیاید. مثلاً به تقطیع مصراع دیگری از همین شعر توجه شود:

rʌbti nʌre ʔʌ dærd bæ shʌdi o bæ mʌtəm

— — U U — — U U — — U U — —

اولاً مصوت /ʌ/ در مصراع اول در هجای اول کلمه /dʌrəm/ کوتاه در نظر گرفته شده است، اما همین مصوت در هجای اول کلمه /shʌdi/ در مصراع دوم، بلند در نظر گرفته شده است تا وزن مصراع جور دربیاید. از سوی دیگر مصوت /ʌ/ در مصراع دوم در کلمه /mʌtəm/ و حتی در تکواژ /ʔʌ/ بلند در نظر گرفته شده است، اما همین مصوت در هجای اول کلمه /nʌrə/ در همان مصراع کوتاه است. به اعتقاد نگارنده هیچ قاعده‌ای ناظر بر کوتاه و بلند شدن هجای Cʌ- (C علامت صامت (consonant) است) در این دو مصراع نیست، جز اینکه شاعر یا خواننده، چون از قبل با الگوی وزنی «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل (یا فعولن)» آشناست، هر جا لازم باشد Cʌ- را بلند، و هر جا لازم باشد آن را کوتاه تلفظ می‌کند. به نظر می‌رسد که شاعران بنابه ضرورت از مصوت اصیل و گیلکی /ʌ/ به عنوان مصوت کوتاه، و از مصوت فارسی /â/ که جایی در نظام مصوتی گیلکی ندارد، به عنوان مصوت بلند استفاده می‌کنند. حتی اگر چنین نیز باشد، چون قاعده یا محدودیتی حاکم بر به کارگیری این دو مصوت وجود ندارد، نمی‌توان این تمهید را از زمره اختیارات شاعری در نظر گرفت.

به عنوان مثال دیگر به مصراع زیر توجه شود:

ʔʌ dærd nʌ ʌz faqre nʌ ʌz bishə nʌ ʌz kəm

— — U U — — U U — — U U — —

سؤال اینجاست که چرا هجای اول این مصراع /Λ/ را باید یک هجای بلند در نظر بگیریم، حال اینکه این مصوت اساساً مصوتی کوتاه است. ممکن است بگوییم که تلفظ دو کلمه اول مصراع باید به صورت مشدد، مانند زیر باشد:

‘Λd dærd...

اما هیچ دلیلی برای پذیرش چنین تلفظی وجود ندارد، کما اینکه تمام گیلک‌زبانان نیز این مصراع را به همان صورت معمول و غیرمشدد می‌خوانند و از آن کاملاً احساس وزن می‌کنند.

یا شعر معروف زیر از میرزا حسن خان کسمایی است که وزن آن یادآور الگوهای «مفتعلن ۴ بار» یا «مفاعیلن ۴ بار» است، اما در واقع به هیچ‌کدام از آنها تعلق ندارد، و نگارنده بعید می‌داند که بتوان الگوی وزنی عروضی مشخصی را برای تمام مصراع‌های این شعر به دست داد (به نقل از فخرايي ۱۳۷۷: ۵۷):

چی خُب دبسته روزگار، گریه میان، ناله میان

رشته‌یه مهر و دوستی، من و دو هف‌ساله میان

او سر دیمانه بیدین، برق زنه سبزه‌یه تان

آ مسته چشمانا بیدین، غلت خوره ژاله میان

مرا واپرسیدی اشان، تی داغ دیل از چی بوبو

بوشو گولستانه دورون، داغا بیدین لاله میان

اما اینکه شعری فاقد وزن عروضی است، به معنای بی‌وزن بودن آن نیست. چنانکه گفتیم تمام گیلک‌زبانان در هر جای گیلان که باشند و به هرگونه‌ای از گیلکی که سخن بگویند، اشعار فوق را کاملاً موزون می‌دانند و می‌خوانند. سیستم عروضی تا حدی از عهدهٔ توصیف بعضی از این اشعار برمی‌آید اما برای توصیف کل این اشعار به‌شیوهٔ عروضی، باید از انبوهی قواعد من‌عندی و اختیاری استفاده کرد. بنابراین اگر سیستم وزنی دیگری بتواند این اشعار را به طریقی ساده‌تر و کم‌هزینه‌تر توصیف کند، آن طریق به ذات و وزن اصلی این اشعار نزدیک‌تر خواهد بود. به اعتقاد نگارنده وزن تکیه‌ای-هجایی، یعنی وزن قدیم و مرسوم ایرانی به‌راحتی از عهدهٔ این کار برمی‌آید، بی‌آنکه ما را درگیر مسائلی چون تعیین نوع دقیق مصوت‌های هر مصراع یا اختیارات شاعری متعدد و من‌عندی بکند. دو شعر فوق را به‌شیوهٔ تکیه‌ای-هجایی تقطیع می‌کنیم:

من درد دارم حس نکنه هیشکی می‌درده

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

بی‌خود چهره چکش بزخم آهینه سر ده

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

وزن تمام دیگر مصراع‌های این شعر نیز همان (۲، ۳، ۴، ۱) است، یعنی وزنی که شطر سوم و چهار هجایی آن قابل تکرار است؛ البته در این شعر، شطر مذکور فقط ۲ بار ظاهر می‌شود و بس.

چی خُب دبسته روزگار، گریه میان، ناله میان

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

رشته‌یه مهر و دوستی، من و دو هف‌ساله میان

صادقی، علی اشرف، ۱۳۶۳، «نخستین شاعر فارسی سرای و آغاز شعر عروضی فارسی»، در: معارف، دوره ۱، ش ۲، ص ۸۷-۱۱۵.

_____، ۱۳۵۷، تکوین زبان فارسی، تهران، دانشگاه آزاد ایران.

طیب زاده، امید، ۱۳۸۲، تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی (همراه سید قطعه شعر عامیانه و تقطیع آنها)، تهران انتشارات نیلوفر.

_____، ۱۳۸۷، نگاهی به شعر نیما یوشیج؛ درباره پیدایش نظام‌های شعری جدید، تهران، انتشارات نیلوفر.

فخرایی، ابراهیم، ۱۳۷۷، گزیده ادبیات گیلکی؛ با اشعاری از افراشته، شرفشاه، کسمایی، سراج، فخرایی، بشرا، رشت، انتشارات طاعتی.

محمود ویسی، پروین، (زیر چاپ)، "بررسی وزن شعر عروضی کردی"، در جشن نامه ابوالحسن نجفی، به همت امید طیب زاده، تهران، نیلوفر.

مرعشی، احمد، ۱۳۸۲، واژه‌نامه گویش گیلکی؛ به انضمام اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های گیلکی، رشت، انتشارات طاعتی.

نجفی، ابوالحسن، ۱۳۸۱، «تغییر کمیت مصوت‌های فارسی و تحول وزن شعر در دوران معاصر»، در: نشر دانش، س ۱۹، ش ۲، ص ۷-۹.

Stilo, Donald, Gilan-Languages, in: Iranica, Vol. 10, 660-668.

Kreyenbroek, Philip G., and Rashow, Khalil Jindy, 2005, *God and Sheikh Adi are Perfect; Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.