ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۲۹۵ – ۳۲۸

جایگاه هجای کشیده در وزن شعر فارسی، بررسی تاریخی و تحلیلی

مهدی کمالی*

علی اصغر قهرمانی مقبل**

چکیده

وزن شعر فارسی کمّی است و درنتیجه بر تقابل میان دو امتداد هجایی (کوتاه/بلند) استوار است؛ اما زبان فارسی سه امتداد هجایی دارد. این امتدادها در دستگاه وزنی زبان باید به دو امتداد تقلیل یابد. در این مقاله کوشیده‌ایم جایگاه و ارزش امتداد سوم (هجای کشیده) را در وزن شعر فارسی، از مسیر بررسی و نقد آرای عروضیان قدیم و معاصر، تعیین کنیم. عروضیان قدیم انواع هجای کشیده را در میان شعر، متکلفانه و با قائل شدن به اندکی تسامح در رعایت وزن، معادل با توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه توصیف کرده‌اند و در پایان شعر، صامت(های) پایانی آن را به‌عنوان یک حرف ساکن پذیرفته‌اند. معاصران نیز با وجود تنوع در نحوهٔ تبیین مسأله، از انکار وجود هجای کشیده در زبان یا حذف آن از توصیف وزن تا پذیرش آن به‌عنوان اختیار و گاه با تردید و تناقض و خطا در تبیین آن، با اجماعی نسبی، در تقطیع شعر هر سه ساخت هجای کشیده را در میان شعر معادل توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه گرفته‌اند؛ زیرا واقعیت شعر فارسی تنها همین را تأیید می کند؛ اما ارزش آن در پایان وزن، محل اختلاف است. اگر اختیار شعری را «آزادی شاعر برای انتخاب امتدادهای زبان در کار منطبق کردن آنها با کمّیتهای وزن» تعریف کنیم، استفاده از هجای کشیده، چه در میان و چه در پایان شعر، نوعی اختیار است؛ زیرا شاعر آزاد است

* استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی (نویسندهٔ مسئول)، mehdikamali1970@yahoo.com
** دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، a_ghahramani@sbu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۷/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

در میان شعر به‌جای توالی یک بلند و یک کوتاه، و در پایان به‌جـای هجـای بلنـد، هجـای کشیده بیاورد.

کلیدواژه‌ها: عروض، وزن شعر، هجای کشیده، اختیار شاعری.

۱. مقدمه

هجای کشیده یکی از انواع هجا براساس امتداد در زبان فارسی است و بررسی جایگـاه ایـن امتداد هجایی در نظام وزن شعر فارسی و تأثیری که کاربرد آن در شعر بـر وزن مـی‌گـذارد، یکی از مباحث علم عروض است.

وزن شعر نتیجهٔ نظمی در میان واحدهای آوایی کلام، یعنی هجاهاست. این نظم معمـولاً بر مبنای یکی از ویژگی‌های آوایی هجاها برقرار می‌شود و بسته به نوع ایـن ویژگـی، انـواع مختلف وزن شکل می‌گیرد. در هر زبان، معمولاً بسته بـه اینکـه کـدام یـک از ویژگـی‌هـای آوایی زبرزنجیری که دامنهٔ گستردگی آنها هجاست نقشمند یا برجسته‌تر باشد، یکی از انـواع وزن رواج می‌یابد (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۷). هجاهای هر زبـان، از نظـر آن ویژگـی آوایـی کـه مبنای وزن قرار می‌گیرد، منطقاً باید دارای مراتب و درجات باشد؛ یعنـی دسـت‌کـم دو نـوع باشد تا برقراری نظم میان هجاها بر آن مبنا، ممکن شود (در غیر این صورت، ممکـن اسـت نظم فقط از نوع انتظام عددی و نتیجهٔ دسته‌بندی هجاها باشد، بی آن‌که هـیچ ویژگـی آوایـی زبرزنجیری در آن نقش داشته باشد؛ مانند وزن صرفاً هجایی؛ دسـت‌کـم بـه لحـاظ نظـری) (رک. طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۱)؛ اما ممکن است این سطوح و مراتب بـیش از دو باشـد؛ یعنـی هجاهای زبان، براساس آن ویژگی معیّن، به سه نوع یا بیشـتر تقسـیم شـود و عمـلاً نیـز در برخی زبان‌ها چنین است. در این حالت سطوح متعـدد ایـن ویژگـی در هجاهـای زبـان، در نظام وزن به دو سطح تقلیل می‌یابد؛ زیرا این نظام صرفاً بر یک تقابل سادهٔ دوگانـه بنـا مـی‌شود. برای مثال در وزن شعر انگلیسی که تکیه‌ای است، چندین سطح تکیهٔ این زبـان بـه دو سطح تکیه‌بر و بی‌تکیه تبدیل می‌شود، یا در وزن یکی از گونه‌های زبان چینـی کـه نـواختی است، نُه سطح نواخت واجی زبان به دو سطح نواخت تقلیل می‌یابد (رک. همان: ٤٩).

وزن شعر فارسی کمّی (امتدادی) است. این نوع وزن، براساس نظمی در میـان هجاهـای زنجیرهٔ گفتار، از نظر ویژگی «امتداد» آنها، شکل می‌گیرد. ایـن نظـم بـر تقابـل دوگانـه میـان امتداد هجاها استوار است؛ یعنی در شعری که وزن آن کمّی است، دو و فقط دو نوع هجـا از نظر امتداد وجود دارد.

هجا در زبان فارسی از نظر ساختمان با این فرمول معرفی شده‌است: cv(c(c)) (حقشناس، ۱۳۹۰: ۱۳۹)؛ یعنی «صامت+مصوت+یک یا دو صامت اختیاری» که در آن، مصوت مرکز محسوب می‌شود (ثمره، ۱۳۹۷: ۱۰۸) و ساختمان را می‌توان به دو بخش پیش و پس از مرکز که اولی اجباری و دومی اختیاری است تقسیم کرد (همان: ۱۱۲). بر این اساس هجاها بر حسب نوع واج پایانی، دو قسم‌اند: باز (مختوم به مصوت)، بسته (مختوم به صامت) (نجفی، ۱۳۸۷: ٦۹) و از نظر تعداد واجهای سازنده سه قسم: دوواجی، سه‌واجی، چهارواجی (ثمره، ۱۳۹۷: ۱۰۹؛ حقشناس، ۱۳۹۰: ۱۳۹–۱۳۸) که گاه آنها را به‌ترتیب، کوتاه، متوسط و بلند نیز نامیده‌اند (همانجا؛ مشکوةالدینی، ۱۳٦٤: ۹۳)؛ اما اگر امتداد مصوت را در زبان نقشمند فرض کنیم، چنانکه در دستگاه مصوتی دورهٔ آغازین زبان فارسی بوده‌است[1]، (صادقی، ۱۳۵۸: ۱۲۹) برحسب کوتاه یا بلند بودن مصوت، انواع هجا از نظر ساختمان شش نوع و از نظر امتداد سه نوع خواهد بود که امروز معمولاً کوتاه، بلند و کشیده نامیده می‌شود. همچنین هجای کشیده خود از نظر ساختمان سه نوع است: ۱. ص-مب‌ص ۲. ص‌مک‌ص‌ص ۳. ص‌مب‌ص‌ص. [در ادامهٔ مقاله با همین نشانه‌های اختصاری و همین ترتیب یاد خواهد شد.]

نسبت امتداد ساختمانهای هجایی را با این فرمول نشان داده‌اند:

cVcc = cvcc = cVc> cvc = cV > cv (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ٤)

همچنین اگر امتداد مصوتها کاملاً ثابت فرض شود و کشش مصوتهای بلند در هیچ محیط آوایی کاهش نیابد[2] (فرضی که برای دوره‌ای از فارسی قدیم محتمل است) هجای نوع آخر «کشیده‌تر» خواهد بود؛ زیرا در مقایسه با نوع دوم، امتداد مصوت آن بیشتر است. به همین ملاحظه، در برخی منابع هجای فارسی را از نظر امتداد چهار نوع دانسته‌اند: کوتاه، متوسط، بلند، کشیده (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۸۸) و تنها نوع آخر را کشیده نامیده‌اند. در این نوشته، هجاهای فارسی را از نظر امتداد سه نوع فرض کرده و هر سه ساختمان یادشده برای نوع سوم را کشیده نامیده‌ایم؛ اما چون احتمال بیشتر بودن کشش ساختمان سوم را در برخی دوره‌ها در نظر داشته‌ایم، در مواقع ضرورت، آن را با اصطلاح «کشیده‌تر» متمایز کرده‌ایم.

در شعر فارسی با وزن کمّی، بیش از دو نوع هجا از نظر امتداد نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ بنابراین امتدادهای سه‌گانهٔ هجاها در زبان فارسی، در دستگاه وزنی این زبان باید به دو امتداد تقلیل یابد. در این نوشته قصد داریم جایگاه هجای کشیده (امتداد سوم) را در

نظام وزنی شعر فارسی و شیوهٔ توصیف آن را در علم عروض بررسی کنیم. به عبارت دیگر، پرسش این است که دستگاه وزنی شعر فارسی این امتداد سوم دستگاه زبان را چگونه در خود جای داده‌است و عروضیان قدیم و جدید چگونه با این مسأله مواجه شده‌اند[۳]؛ اما برای درک بهتر آرای عروضیان قدیم، ابتدا باید این موضوع در عروض عربی بررسی شود؛ زیرا عروض سنتی فارسی عمدتاً مبتنی بر عروض عربی و مقتبس از آن است.

۲. هجای کشیده در شعر و عروض عربی

وزن شعر عربی نیز همچون فارسی بر امتداد هجا استوار است؛ اما زبانشناسان و عروضیان قدیم در سرزمینهای اسلامی با مفهوم هجا آشنا نبودند و ویژگیهای آوایی زبان را نوعاً با حروف ساکن و متحرک توصیف می‌کردند و مصوت بلند را نیز حرفی ساکن که ماقبل آن متحرک است در نظر می‌گرفتند[٤]. با این شیوهٔ توصیف، هجای کشیده عبارت است از کنار هم قرار گرفتن دو ساکن (التقای ساکنین) یا بیشتر، که البته در زبان عربی این تعداد بیش از دو نیست. بنابراین با شیوهٔ توصیف امروزی، ساختمان هجای کشیده در عربی دو نوع است: ۱. ص‌مب‌ص، ۲. ص‌مک‌ص‌ص.

در صرف و نحو عربی قواعدی وجود دارد که براساس آنها از التقای ساکنین در ساختهای صرفی و واحدهای نحوی جلوگیری می‌شود[٥]. با این حال در این زبان در دو موقعیت هجای کشیده (التقای ساکنین) پذیرفته شده‌است که یکی از آنها در اصل واژه وجود دارد و دیگری در ساخت نحوی پدید می‌آید؛ حالت اول مانند «ضالّین»، «الحاقّه» که فقط از نوع اول هجای کشیده (ساختمان ص‌مب‌ص) است، و حالت دوم در هنگام وقف در پایان جمله، به این صورت که هجای پایانی جمله هجای کوتاه و هجای پیش از آن بلند باشد. در این حالت هنگام وقف، مصوت کوتاه هجای پایانی که اِعراب آن است، حذف می‌شود و صامت باقی‌مانده بخشی از هجای پیش از خود می‌شود؛ مانند «نستَعینُ ←نستَعینْ»، «والعصْرِ←والعصْرْ».

در زبان عربی کلمات دارای اِعراب هستند و این ویژگی سبب می‌شود که به هجای کوتاه (مانند «الکتابُ») یا بلند (مانند «کتابٌ») ختم شوند. واژهٔ «کتاب» تنها اگر بر آن وقف کنیم، دارای هجای کشیده خواهد بود و این حالت، یعنی اِعمال وقف نیز منحصر به پایان کلام است. واژه‌هایی که ذاتاً دارای هجای کشیده هستند، در زبان عربی کاربرد بسیار اندکی

دارند. برای نمونه بسامد هجای کشیده در قرآن کریم حدود ۱۰۰ بار در بیش از ۷۷۰۰۰ واژه است که دامنهٔ واژگانی آنها شاید به ۲۰ واژه هم نرسد.

حال ببینیم کاربرد این هجاها در شعر چگونه است. وقف در شعر تنها در موضع قافیه رخ می‌دهد؛ یعنی شاعر نمی‌تواند در حشو شعر[٦] حرکت اِعراب واژه را حذف و بر آن وقف کند؛ زیرا بنا بر تعبیر پیشینیان، بنای شعر عربی بر اِدراج و اتصال است (اخفش، ۱۹۸۵: ۱۱۷؛ ابوالحسن عروضی، ۱۹۹٦: ۵۸). به این ترتیب هجای کشیدهٔ حاصل از وقف تنها در موضع قافیه امکان کاربرد دارد؛ اما هجای کشیده‌ای که در اصل واژه وجود دارد اساساً در شعر عربی به کار نمی‌رود؛ (رک. خطیب تبریزی، ۱۹۹٤: ۱۸) زیرا دستگاه وزنی شعر عربی کاربرد هجای کشیده را در حشو شعر نمی‌پذیرد. به این ترتیب تعدادی از کلمات عربی –البته تعدادی اندک– در شعر آن زبان امکان کاربرد ندارد. قطعاً اندک بودن این کلمات در شکل‌گیری این وضعیت و کنار گذاشته شدن آنها از کلام موزون نقش داشته‌است.

کاربرد هجای کشیدهٔ حاصل از وقف در موضع قافیه نیز عمومیت ندارد و محدود به چند وزن است؛ به طور مثال:

از رمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

از سریع: مستفعلن مستفعلن فاعلن / مستفعلن مستفعلن فاعلان

از متقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن / فعولن فعولن فعولن فعول (ابن‌عبد ربّه، ۱۹٦۵، ج۵: ٤٦۲، ٤٦۵، ٤۷۵)

البته شش وزن دیگر نیز وجود دارد که به هجای کشیده ختم می‌شود، ولی برای آنها شاهد شعری در دیوان شاعران دیده نمی‌شود و تنها چند شاهد تکراری در کتابهای عروضی آمده‌است:

مدید مجزوء: فاعلاتن فاعلن فاعلن/فاعلاتن فاعلن فاعلان

بسیط مجزوء: مستفعلن فاعلن مستفعلن/مستفعلن فاعلن مستفعلان

کامل مجزوء: متفاعلن متفاعلن/متفاعلن متفاعلان

رمل مجزوء: فاعلاتن فاعلاتن/فاعلاتن فاعلاتان

سریع مشطور: مستفعلن مستفعلن مفعولان

منسرح منهوک: مستفعلن مفعولاتْ (ابن‌عبد ربّه، ۱۹٦۵، ج۵: ٤٤۵، ٤٤۹، ٤۵٦، ٤٦۳، ٤٦۷، ٤٦۸).

بنابراین چنین نیست که شاعر در هر وزنی که بخواهد، بتواند در پایان بیت از هجای کشیدهٔ حاصل از وقف استفاده کند؛ به‌طوری‌که در بحرهای پرکاربرد مانند طویل و وافر، هیچ وزنی که مختوم به هجای کشیده باشد وجود ندارد. در ضمن کاربرد هجای کشیده در پایان بیت، در عروض عربی منجر به تمایز وزنی می‌شود. به طور مثال در کتاب‌های عروض عربی قدیم و جدید، از بحر رمل، دو وزن زیر مستقل از یکدیگر ذکر شده‌است:

رمل محذوف العروض والضرب: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

رمل محذوف العروض، مقصور الضرب: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلاتن فاعلاتن فاعلان (ابن‌عبد ربّه، ۱۹٦۵، ج۵: ٤٦۲). البته به نظر می‌رسد علت مستقل شمرده شدن این اوزان آن است که با توجه به ثابت بودن قافیه در یک قصیده، امکان آمیختن ابیاتی از این دو نوع با هم وجود ندارد.

۳. هجای کشیده در عروض سنتی فارسی

در زبان فارسی، برخلاف عربی، هجای کشیده در ساخت کلمات به‌فراوانی به کار می‌رود و علاوه بر دو ساختمان هجای کشیدهٔ زبان عربی، ساخت ص‌مب‌ص‌ص نیز برای آن وجود دارد. همچنین کاربرد کلماتِ دارای این نوع هجا در شعر هیچ محدودیتی ندارد و در میان و پایان شعر کاملاً معمول است. این واقعیت در عروض سنتی فارسی که عمدتاً مبتنی بر عروض عربی است، چگونه توصیف شده‌است؟ قدیم‌ترین منابع موجود این علم دو کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (حدوداً ٦۳۰ ق.) و *معیار الاشعار* (٦٤۹ ق.) است و چون در آثار بعدی مطلب متفاوتی در این موضوع وجود ندارد، به بررسی همین دو اثر اکتفا می‌کنیم.

در *المعجم*، دربارهٔ بیشترین تعداد ساکنهای متوالی قابل تلفظ در زبان، مطلب کوتاهی آمده که درواقع اشاره‌ای است به هجای کشیده: «به حرکت سابق، دو حرف از حروف صحاح بیش در لفظ نتوان آورد؛ چنانکه نقش و نفخ و طبع؛ و اگر خواهند که سه ساکن در لفظ آرند، هرآینه اولین آن یکی از حروف مدّ و لین تواند بود؛ چنانکه کارد و آرد و پوست و دوست و کیست و بیست[۷]» (شمس قیس، بیتا: ۳۸)[۸] در این توصیف مختصر، به‌ترتیب به ساختمانهای ص‌مک‌ص‌ص و ص‌مب‌ص‌ص تصریح شده و به ساخت ص‌مب‌ص نیز ظاهراً از آن رو اشاره نشده که تلفظ یک حرف مد و یک حرف صحیح آسان‌تر از دو حرف صحیح است؛ اما پرسش اصلی این است که نخستین عروضیان فارسی کاربرد این

واحد آوایی را در شعر این زبان چگونه توصیف می‌کردند و آن را در نظام عروضی مقتبس از عربی چگونه می‌گنجاندند.

در این نظام، اجزای وزن (کوچک‌ترین واحدهای ساختمانی آن) اسباب و اوتاد و فواصل هستند که از ترکیب حروف متحرک و ساکن (کوچک‌ترین واحدهای ساختمانی زبان، به نظر قدما) ساخته می‌شوند (رک. قهرمانی، ۱۳۸۹: ١٤). ساختمان این اجزا چنین است: سبب خفیف: متحرک+ساکن؛ سبب ثقیل: دو متحرک؛ وتد مجموع: دو متحرک+ساکن؛ وتد مفروق: متحرک+ساکن+متحرک؛ فاصلهٔ صغری: سه متحرک+ساکن؛ فاصلهٔ کبری، چهار متحرک+ساکن (رک. خطیب تبریزی، ١٩٩٤: ١٨–١٧).

در *المعجم*، نظر یکی از «عروضیان عجم» نقل شده که علاوه بر اسباب و اوتاد چهارگانهٔ عربی، به سبب متوسط و وتد مجتمع قائل شده‌است که ساختمان اوّلی متحرک+دو ساکن (مثل کار) و ساختمان دومی دو متحرک+دو ساکن (مثل نگار) است (شمس قیس، بیتا: ٤٢). این نشانه‌ای از تلاشهای عروضیان قدیم فارسی برای تعیین جایگاه هجای کشیده در وزن شعر است. این عروضیان می‌کوشیده‌اند با در نظر گرفتن تفاوتهای آوایی زبان و شعر فارسی با عربی، توصیفی متناسب از ویژگیهای این نظام وزنی عرضه کنند و یکی از این تفاوتها وجود هجای کشیده است. در اجزای نظام وزنی عربی، هجای کشیده (توالی دو ساکن) وجود ندارد و این با واقعیت شعر عربی که در اثنای آن هجای کشیده به کار نمی‌رود سازگار است؛ اما در شعر فارسی هجای کشیده بی هیچ محدودیتی به کار می‌رود و این عروضیان می‌اندیشیده‌اند که اجزای نظام وزنی این شعر نیز باید این واقعیت را نشان دهد. البته از این عروضیان اثر مستقلی باقی نمانده‌است تا جزئیات بیشتری را از ابتکارات آنان دریابیم و صاحب *المعجم* نیز این شیوه را مردود می‌داند و اشاره می‌کند که در بخش تقطیع خواهد گفت که مشکل توالی دو یا سه ساکن (هجای کشیده) را در شعر فارسی چگونه باید حل کرد (همان). آنگاه در این بخش، در بیان «آنچه در کتابت باشد و در لفظ نیاید»، یعنی حروف محذوف از تقطیع، توضیحاتی می‌دهد که قسمتی از آن به نحوهٔ محاسبهٔ کمّیت انواع هجای کشیده در تقطیع مربوط است؛ اما دیدگاه و شیوهٔ توصیف او مبتنی بر ساختمان نیست، بلکه براساس حروفی است که در هجاهای کشیدهٔ بالفعل زبان در جایگاه پایانی به کار می‌روند[۹]. درنتیجه ابتدا وضعیت صامت «ت» را که وقوعش در پایان هجای کشیده معمول‌تر از دیگر صامتهاست گزارش می‌کند و سپس «ب» و «د» را هم در حذف، مشمول حکم «ت» می‌داند[۱۰] (همان: ۱۰۱).

> هر *تاء* که ماقبل آن ساکن باشد، چون *مست* و *دست* و *باخت* و *تاخت*، اگر در میان شعر افتد، هرآینه به حرف متحرکی محسوب باشد؛ چنانکه: «من به مهرت دست بردم»، بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن» که *تاء دست* در این وزن به جای عین عِلا می‌افتد و آن متحرک است؛ و اگر در آخر بیت افتد و بر وزن فعل زاید نباشد، هرآینه به حرفی ساکن محسوب باشد؛ چنانکه: «ای نرگس پرخمار تو مست»، بر وزن «مفعولُ مفاعلن مفاعیلْ»، و اگر بر وزن افاعیل اصلی زاید باشد، لیکن به اسباغ یا به اذالت آن را بر وزن زیادت توان کرد، هم ساقط نشود؛ چنانکه: «او به چشم امیر سخت عزیزست»، بر وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلیّان»، که اگرچه حرف *تا* در این شعر بر اصل فعلاتن زیادت است، اما چون به اسباغ ساکنی بر این رکن زیادت می‌توان کرد، از تقطیع ساقط نیست (همان: ۹۹).

و در پایان بخش محذوفات از تقطیع، می‌نویسد:

> هر حرف که در خلال شعر یا در آخر آن در لفظ نتوان آورد، از تقطیع ساقط باشد؛ چنانکه گفته‌اند: «مشتاب چندین ای پریزاد/بر کشتن عاشق به بیداد»، بر وزن «مستفعلن مستفعلاتن» که حرف *دال* در این شعر بر *مستفعلاتن* زیادت است (همان: ۱۰۲–۱۰۱).

و توضیح می‌دهد که چون رکن پایانی این وزن زحاف ترفیل (افزودن یک سبب خفیف، برابر با هجای بلند، به پایان رکن) دارد، نمی‌توان با زحافی دیگر ساکنی به آن افزود (همان).

بنا بر این توصیف، هجای کشیده با ساختمان ص‌م‌ک‌ص‌ص (و به تبع آن، ساختمان ص‌م‌ب‌ص نیز که هم‌کمّیت آن است)، اگر در میان شعر واقع شود، صامت پایانی آن معادل یک صامت+مصوت کوتاه (= هجای کوتاه) در نظر گرفته می‌شود و درنتیجه کمّیت هجا، معادل توالی یک بلند و یک کوتاه است؛ اما وقتی در پایان شعر باشد، اگر در علم عروض برای آن وزن، رکن پایانی مختوم به هجای کشیده معرفی شده باشد (مانند *مفاعیلْ* برای *مفاعیلن* یا *فعلیّان* برای *فعلاتن*)، همین صامت پایانی، مطابق واقعیت آوایی آن در زبان، یک صامت است و درنتیجه کمّیت هجا معادل یک بلند به اضافهٔ یک حرف ساکن است؛ وگرنه صامت از تقطیع ساقط است و درنتیجه کمّیت هجا تنها معادل یک بلند است. توضیح این که در عروض سنتی، به تبع عروض عربی، تعدادی از رکنهای مزاحف که تنها در پایان مصراع کاربرد دارند، به هجای کشیده با ساختمان ص‌م‌ب‌ص ختم می‌شوند، مانند «مفعولْ» یا «فعلان»؛ یعنی با شیوهٔ توصیف ساکن و متحرک، دو ساکن متوالی دارند.

به این ترتیب، یک واحد آوایی زبان در ساختمان کلام موزون سه ارزش وزنی مختلف یافته‌است و مایهٔ این اختلاف اولاً جایگاه آن واحد در وزن و ثانیاً اجزای تعریف‌شده برای آن جایگاه است: ۱. جایگاه میان وزن، ۲. جایگاه پایان وزنی که حرف ساکن اضافی برای آن تعریف شده‌است، ۳. جایگاه پایان وزنی که حرف ساکن اضافی برای آن تعریف نشده‌است. این نوع محاسبه به استناد قواعد تقطیع و با هدف تطبیق دادن زبان با وزن و برقراری تناظر بین واحدهای این دو نظام صورت گرفته‌است؛ وگرنه از نظر قواعد آوایی زبان این تفاوتها توجیهی ندارد.

ادامهٔ مبحث تقطیع *المعجم* به کمّیت ساختمان ص‌مب‌ص‌ص مربوط است:

> *تاء* ساکن که پیش [متن: بیش] از آن دو ساکن دیگر باشد، اگر در میان بیت افتد و در لفظ توان آورد، البته با ماقبل خویش در تقدیر حرکت باشد و به دو حرف متحرک محسوب؛ چنانکه: «باخت دل با تو مهر»، بر وزن «مفتعلن فاعلان»، که *خا* و *تا* در این شعر به جای *تا* و *عین مفتعلن* است و بدین سبب آن را حرکتی مختلس دهند؛ و اگر در لفظ نتوان آورد، چنانکه: «نیکوست رخت، جفا نه نیکوست، مکن / و آن لایق دشمن است، با دوست مکن»، چون *تاء نیکوست* و *دوست* در این شعر از لفظ ساقط‌اند، در تقطیع نیاید (همان: ۱۰۱–۱۰۰).

بنا بر این توصیف، این ساختمان هجایی (ص‌مب‌ص‌ص) وقتی در میان شعر واقع شود، صامت ماقبل آخر آن معادل یک حرف متحرک (هجای کوتاه) است و برای صامت پایانی آن دو حالت در نظر گرفته شده‌است: اگر تلفظ کردن آن با وزن سازگار باشد و به عبارت بهتر، وزن با تلفظ کردن آن درست باشد، این صامت پایانی نیز در حکم یک حرف متحرک است؛ در غیر این صورت، یعنی اگر تلفظ آن در وزن شعر نگنجد، این صامت از تقطیع ساقط است. به این ترتیب این هجا معادل توالی یک بلند و یک یا دو کوتاه است.

این بار نیز یک واحد آوایی زبان در ساختمان کلام موزون دو ارزش وزنی مختلف یافته‌است؛ اما این بار در هر دو حالت جایگاه آن در میان شعر است. پس مایهٔ این اختلاف چیست؟ به تعبیر دیگر، در کلام شمس قیس «در لفظ توان/نتوان آورد» به چه معنی است؟ در نمونهٔ اول (باخت دل با تو مهر)، هجای کشیدهٔ موضوع بحث (باخت)، در الگوی وزن پیش از یک کمّیت بلند واقع شده‌است؛ در حالی که در نمونهٔ دوم (نیکوست رخت...)، در الگوی وزن پس از هر سه هجای کشیدهٔ موضوع بحث (کوست دو بار، دوست)، کمّیت کوتاه قرار دارد. با توجه به این که توالی سه کمّیت کوتاه در ساختمان وزنی شعر فارسی

مجاز نیست، در نمونهٔ دوم نمی‌توان این هجاهای کشیده را به توالی یک کمّیت بلند و دو کمّیت کوتاه بازنویسی کرد؛ زیرا در این صورت سه کمّیت کوتاه کنار هم قرار خواهد گرفت؛ اما در نمونهٔ اول چنین محدودیتی وجود ندارد. بنابراین قواعد ساختمان وزن تعیین کرده‌است که واحد زبانی هجا در شعر چه کمّیتی داشته باشد. حکم این واحد زبانی در پایان شعر نیز تابع افاعیل وزن است:

> اگر به آخر بیت افتد و بر وزن فعل زیادت نباشد، چنانکه: «مرا تا غم عشق دلبر به جاست»، بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» [متن: فعول][11] البته ماقبل *تا* را حرکت باید داد، که *سین* در این شعر به جای *لام فعولن* [متن: فعول] است؛ و اگر بر وزن افاعیل زیادت باشد، هرآینه ساقط تواند بود، چنانکه گفتیم؛ از بهر آنکه التقاء ساکنین در آخر اشعار ممکن است و التقاء ثلث [: ثلاث] سواکن محال (همان: ۱۰۱).

عبارت «چنانکه گفتیم» در اینجا اشاره به حکمی است که کمی پیشتر دربارهٔ «ت» ماقبل ساکن در پایان شعر، در حالتی که «بر وزن افاعیل اصلی زاید باشد»، بیان کرده‌است:

> اگر بر وزن فعل چیزی زیادت نتوان کرد، البته در تقطیع ساقط باشد؛ چنانکه: «از سر مهر تو دلم برخاست»، بر وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلان» که حرف *تا* در این شعر بر وزن *فعلان* زیادت است و *فعلان* خود مسبغ و بر اسباغ چیزی زیادت نتوان کرد؛ لاجرم به همه حال از تقطیع ساقط است (همان: ۱۰۰).

در حالت اول که البته نامعمول و متکلفانه است، خوشهٔ صامتهای پایانی، خود معادل یک کمّیت بلند محاسبه شده‌است؛ چون وزن به دو کمّیت بلند ختم می‌شود و این هجا در شعر در جایگاه این دو کمّیت قرار گرفته‌است و در حالت دوم صامت ماقبل آخر حرفی ساکن و صامت پایانی از تقطیع ساقط محسوب شده‌است؛ زیرا هیچ رکنی سه ساکن متوالی ندارد و درنتیجه صامت پایانی هجای ص‌مب‌ص‌ص در هیچ رکنی نمی‌گنجد و قابل محاسبه در تقطیع نیست. درمجموع می‌توان گفت بنابراین توصیف، کارکرد هجای کشیده در پایان واحد وزن صرفاً تضمین وقف است و در این نقش تفاوتی بین انواع هجای کشیده، و به تعبیر سنتی توالی دو یا سه ساکن، نیست.

درمجموع کمّیت هجای کشیده در گزارش *المعجم*، مطلقاً تابع الگوی وزن و به عبارت دقیق‌تر، افاعیل است. ساختهای ص‌مب‌ص و ص‌مک‌ص‌ص در میان شعر، همواره معادل یک بلند و یک کوتاه است و در پایان شعر، اگر رکن پایانی وزن وقوع یک حرف ساکن

اضافی را مجاز بدارد (در لفظ، مختوم به هجای کشیدهٔ ص‌مب‌ص باشد)، صامت پایانی به عنوان حرفی ساکن در پایان وزن محسوب می‌شود؛ وگرنه از تقطیع ساقط است. ساخت ص‌مب‌ص‌ص در میان شعر، اگر توالی کمّیتهای وزن مجاز بدارد، معادل یک بلند و دو کوتاه متوالی است وگرنه یک بلند و یک کوتاه. در پایان نیز اگر رکن پایانی مجاز بدارد (مختوم به دو هجای بلند باشد)، معادل دو کمّیت بلند است؛ وگرنه صامت ماقبل آخر آن به عنوان حرفی ساکن در پایان محاسبه می‌شود و صامت آخر از تقطیع ساقط است.

در کتاب *معیار الاشعار*، برخلاف *المعجم* و دیگر منابع عروض سنتی، از مفهوم هجا نیز (با اصطلاح مَقْطع) یاد شده‌است و ظاهراً خواجه نصیرالدین طوسی، به پیروی از فلاسفهٔ پیش از خود، از این مفهوم سخن گفته‌است. او در آغاز فن عروض، در بیان کوچک‌ترین اجزای شعر، از حروف مصوت و مصمَّت (صامت) یاد می‌کند و پس از تقسیم مصوتها به مقصور (حرکات) و ممدود (حروف مد)، دربارهٔ ترکیب آنها که حرف متحرک است، می‌نویسد:

> اگر مصوت مقصور باشد، حرف متحرک را یک حرف بیش نشمرند و آن را مقطع مقصور خوانند، مانند «جَـ»، و اگر ممدود باشد، مقدار فضلِ ممدود را بر مقصور حرفی ساکن شمرند و مجموع را حرفی متحرک و حرفی ساکن شمرند، مانند «جـا»، و آن را مقطع ممدود خوانند. و هر حرف مصمت را که از مصوت مجرد باشد هم ساکن شمرند (خواجه نصیر، ۱۳۹۳: ۱۵).

خواجه نصیر با وجود تصریح به هجای کوتاه (مقطع مقصور) و هجای بلند (مقطع ممدود) و معرفی ساختمان آنها، از هجای کشیده نام نبرده‌است؛ با این حال در ادامهٔ همین مبحث و در پایان معرفی حرکات، به ساختمان آن در زبان فارسی اشاره کرده‌است:

> در پارسی حرکتی دیگر است که آن را به هیچ کدام از این حرکات سه‌گانه، یعنی ضمّت و فتحت و کسرت، نسبت نتوان کرد و آن را حرکت مجهوله و حرکت مُختلَسه خوانند، مانند حرکت حرف *را* در لفظ *پارسی* که بر وزن *فاعِلُن* است. و باشد که این حرکت در ابتدای کلمات افتد. و اگر کسی آن را از قبیل حرکات نشمرد ـ به سبب آن‌که به یکی از حرکات مذکورْ منسوب نیست ـ با او در عبارتْ مضایقت نیست؛ اما در شعر آن را از قبیل حرکات باید شمرد به دلیل وزن (همان: ١٦).

به نظر برخی از محققان، این اشاره‌ای به مصوت خنثی (شوا) است که در برخی از لهجه‌های قدیم فارسی وجود داشته‌است (ذاکری، ١٣٨٦: ۵۵۸)؛ اما در هر صورت بخش

پایانی سخن خواجه نصیر، دال بر این است که حتی اگر این حرکت را واج محسوب نکنیم و حرف «ر» در زبان ساکن باشد –چنان‌که در فارسی معیار قرن ۷ ه. بوده– برای مطابقت این ساخت آوایی زبان (هجای ص‌مب‌ص) با وزن لازم است این حرف را متحرک محسوب کنیم. پس از این مبحث، بار دیگر در بیان قواعد تقطیع نیز تصریح می‌کند که تلفظ هجای کشیده در میان شعر امکان‌پذیر نیست: «در میان شعر زیادت از یک ساکن نیفتد؛ چه حروف ساکن چون متوالی شوند، سخن را از یکدیگر بریده گردانند و وزن باطل شود و نیز در نطق آوردن آن در اثنای سخن اقتضای کلفت کند.» (خواجه نصیر، ۱۳۹۳: ۱۹) و در ادامه، پس از اشاره به وضعیت هجای کشیده (التقای ساکنین) در زبان و شعر عربی، ساختمان انواع هجای کشیده در زبان فارسی و نحوهٔ تطبیق آن با وزن را به‌تفصیل بیان می‌کند[۱۲].

به طور کلی می‌توان دریافت که نحوهٔ گنجاندن این واحد آوایی زبان فارسی در ساختمان وزن مسأله‌ای پیچیده بوده که در رساله‌ای نسبتاً موجز چنین تفصیلی را اقتضا می‌کرده‌است. نتیجهٔ سخن خواجه نصیر را می‌توان براساس ساختمان و امتداد هجا این‌گونه بیان کرد: در میان شعر، در هجاهای ص‌مک‌ص‌ص و ص‌مب‌ص صامت پایانی را باید متحرک در نظر گرفت تا این واحد زبانی معادل توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه در وزن باشد. در هجای ص‌مب‌ص‌ص دو امکان وجود دارد: صامت پایانی را ندیده گرفت و صامت ماقبل آخر را متحرک فرض کرد تا معادل توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه باشد؛ هر دو صامت پایانی را متحرک فرض کرد تا معادل توالی یک کمّیت بلند و دو کوتاه باشد. از این دو، اولی رایج‌تر است؛ اما به هر حال هر دو همراه با تکلف است؛ زیرا در هیچ یک از دو حالت، مطابقت واقعی بین آواهای زبان و وزن وجود ندارد. به عبارت دیگر، هجای کشیده در هر صورت خارج از وزن است و تنها با فرض و اغماض و تبصره در آن می‌گنجد.

در پایان شعر، هر سه ساخت معادل یک کمّیت بلند به اضافهٔ یک ساکن است. البته دربارهٔ هجای کشیدهٔ پایان شعر، مطلب مهم دیگری نیز در این کتاب آمده و آن در بیان تغییرات ارکان وزن است که فقط در شعر فارسی رخ می‌دهد: «وقوع یک ساکن و دو ساکن در اواخر همهٔ مصراعها و خلط هر دو با یکدیگر در یک بیت روا دارند، مگر آنجا که مانعی افتد[۱۳]» (همان: ٤٩) یعنی هجای کشیده در پایان مصراع ایجاد تمایز وزنی نمی‌کند و ممکن است مصراعهای یک شعر –البته آنها که هم‌قافیه نیست– برخی به هجای بلند و بعضی به

هجای کشیده ختم شود. با این حال در ادامهٔ این مبحث، برای ارکان پایانی شعر که به هجای کشیده ختم می‌شود، نامهایی متفاوت با رکن مشابهِ مختوم به هجای بلند ذکر شده‌است؛ (همان:۵۱–۵۰) کاری که، با توجه به ممیز نبودن هجای کشیدهٔ پایان وزن و خلط شدن این ارکان با هم در یک شعر، زاید و بی‌فایده است.

درمجموع از منابع قدیم عروض این‌گونه دریافت می‌شود که نخستین شاعران زبان فارسی برای گنجاندن واحد زبانی هجای کشیده در وزن شعر با «مسأله» مواجه بوده‌اند؛ زیرا باید راهی برای گنجاندن این «امتداد سوم زبان» در «دو کمّیت وزن» و مطابقت دادن واحدهای آوایی این دو نظام می‌یافتند. آنان در میان شعر، هجاهای ص‌م‌ب‌ص و ص‌م‌ک‌ص‌ص را، با اندکی تسامح در رعایت وزن (برابر گرفتن ساکن با متحرک) یا احتمالاً تصرفی مختصر در تلفظ (متحرک کردن ساکن)، با توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه معادل قرار دادند[۱۴]؛ اما مسألهٔ هجای ص‌م‌ب‌ص‌ص دشوارتر بوده‌است؛ زیرا در مقایسه با نوع اول یک واج صامت اضافی دارد و در قیاس با دومی مصوت آن بلند است و امتداد بیشتری دارد. معادل قرار دادن آن با یک کمّیت بلند و دو کوتاه مستلزم تسامح بیشتر در وزن (برابر گرفتن دو ساکن با دو متحرک) یا تصرف بیشتر در تلفظ (متحرک کردن دو ساکن) است؛ اما برابر گرفتن آن با یک کمّیت بلند و یک کوتاه به واقعیت وزن نزدیک‌تر است؛ زیرا دو ساکن، معادل یک متحرک قرار می‌گیرد؛ هرچند برای مطابقت کامل تلفظ با وزن، باید به صامت ماقبل آخر حرکتی خفیف افزود تا جای یک هجای کوتاه را در وزن پر کند و صامت پایانی را، به‌عکس، دزدیده و خفیف ادا کرد تا در وزن اخلال نکند؛ زیرا معادلی در وزن ندارد و خارج از آن است. در هر صورت، عملاً فقط حالت دوم در شعر رواج یافت و این هجا را نیز در میان شعر با دو هجای دیگر هم‌امتداد در نظر گرفتند[۱۵]؛ اما در پایان شعر، صامت پایانی هجاهای ص‌م‌ب‌ص و ص‌م‌ک‌ص‌ص، مطابق واقعیت زبانی‌اش، به عنوان حرف ساکن پذیرفته شد و هجای ص‌م‌ب‌ص‌ص نیز که شمس قیس برای تقطیع آن در پایان دو حالت در نظر گرفته‌است (دو کمّیت بلند یا یک بلند و یک ساکن)، عملاً با چشم‌پوشی از صامت پایانی‌اش در تقطیع و بدون تصرف در تلفظ آن، همانند دو هجای دیگر محسوب شد؛ زیرا مانعی که برای توالی ساکنها (هجای کشیده) در میان شعر وجود دارد «حروف ساکن چون متوالی شوند، سخن را از یکدیگر بریده گردانند و وزن باطل شود.» (همان: ۱۹) در این موضع که سخن و وزن بریده می‌شود، وجود ندارد. به عبارت دیگر نیازی به متحرک کردن این ساکنها برای تطبیق با وزن نیست؛ زیرا وزن دیگر ادامه ندارد.

علاوه بر این، عروضیان ارکانی را از عروض عربی در اختیار داشتند کـه بـه هجـای کشـیدهٔ ص‌مب‌ص ختم می‌شد و مختص پایان شعر بود (مانند «فعولْ» و «فـاعلان») و مـی‌توانسـتند ساکن دوم را در این موضع در تقطیع منظور کنند. دلیل نادیده گرفتن سـاکن سـوم (صـامت پایانی هجای ص‌مب‌ص‌ص) در تقطیع احتمالاً همین بود که رکنی با ایـن ویژگـی (مختـوم به هجای ص‌مب‌ص‌ص) از عروض عربی به دست نیامده بود.

٤. هجای کشیده در عروض جدید

در دورهٔ معاصر، در پی آشنایی برخی محققان با مطالعات غربـی دربـارهٔ وزنهـای کمّـی کـه عمدتاً مبتنی بر مفهوم هجا بود، آرای جدیدی دربارهٔ نحوهٔ توصیف وزن شعر عرضه شد.

علینقی وزیری (۱۳۱٦)، در مقاله‌ای که هدف آن تعیین معیارهایی بـرای تلفیـق کـلام بـا موسیقی (ترانه‌سازی) اسـت، سـعی کـرده الگوهـای مختلـف تـوالی امتـدادهای هجـایی را توصیف و طبقه‌بندی کند[۱٦]. او برای زبان فارسـی سـه امتـداد هجـایی قائـل مـی‌شـود و در مرحلهٔ معرفی این الگوها (به قول او «نمونهٔ بحر») علامتی مسـتقل بـرای هجـای کشـیده در نظر می‌گیرد که کاربرد آن تنهـا در پایـان مصـراع («لنگـه») یـا نـیم‌مصـراع («پـاره») اسـت؛ (وزیری، ۱۳۱٦: ۹۵۸ و ۹۵۹) اما در تقطیع شعر، هجای کشیده را در میان شعر به توالی یـک بلند و یک کوتاه بازنویسی و این دو را با خطی منحنی به هم وصل می‌کند تـا معلـوم شـود که در کلام یک هجا بوده‌اند. او دربارهٔ این کار چنین توضـیح مـی‌دهـد: [او هجـای بلنـد را «دراز» و هجای کشیده را «گنگ» می‌نامد (همان) و نام یا امـلای برخـی اصـطلاحات را نیـز تغییر می‌دهد].

> به طور کلی هجای گنگ مجموع یک هجای دراز و یک کوتاه است کـه در هـم ادغـام شده به عنوان یک گنگ به کار می‌رود. پس مـی‌تـوان گفـت در اشـعار فارسـی مأخـذ حساب (کمّیت) بیش از دو هجای دراز و کوتاه نیست و تمام بحر(بهر)هـای شـعری از همین دو هجا تشکیل می‌گردد و[...] هجای گنگ در ضمن مفاعیل فقط در آخر پـاره و لنگهٔ نمونه می‌آید[...] شاعر همیشه در هر جا یک دراز و پـس از آن یـک کوتـاه باشـد می‌تواند در شعر هجای گنگ[...] استعمال کند (همان: ۹٦۰–۹۵۹).

و بار دیگر این کاربرد را در کنار اختیار تسکین (کاربرد یـک هجـای بلنـد بـه جـای دو کوتاه) به عنوان امکانات شاعر یاد می‌کند (همان:۹٦۲–۹٦۱) دربـارهٔ هجـای ص‌مـب‌ص‌ص

هم اشاره می‌کند که «یک ساکن آخر اسقاط می‌شود؛ نـدرةً هـم دو سـاکن آخـر را متحـرک می‌نمایند.» (همان: ۹٦۱).

آرای او دلالت بر این دارد که هجای کشیده در پایان شعر عنصری وزنـی اسـت و بایـد نشانه‌ای متمایز داشته باشد؛ اما در میان شعر، معادل توالی دو هجای دیگر است و کـاربرد آن در حوزهٔ اختیارات شاعر برای مطابقت دادن موزون (شعر) با وزن است؛ درنتیجـه در تقطیـع شعر باید آن را نشان داد ولی در الگوی وزن نه.

خانلری (۱۳۳۷) هجا را از حیث کمّیت دو نوع می‌داند: کوتـاه و بلنـد؛ و مـی‌افزایـد «در همهٔ زبانهایی که بنای وزن آنها بر کمّیت هجاست، همـین دو نـوع وجـود دارد.» (خـانلری، ۱۳۷۳: ۱۳۹) ولی این اطلاع دست‌کم دربارهٔ زبان عربی درست نیست. سپس هجا را از نظـر ساختمان به دو نوع گشاده (مختوم به مصوت) و بسته (مختوم به صامت) تقسیم می‌کند کـه امتداد اوّلی، بسته به نوع مصوت آن، کوتاه یا بلند است و دومـی «همیشـه از دو صـامت کـه مصوت کوتاهی در میان آنها باشد حاصل می‌شود و در همـه حـال کمّیـت آن بلنـد اسـت.» (همان: ۱٤۰) به این ترتیب تقسیم و توصیف او از هجا تنها ساختمانهای ص‌مـک، ص‌مـب، ص‌مک‌ص را شامل می‌شود.

او به ساختهای ص‌مب‌ص و ص‌مک‌ص‌ص و ص‌مب‌ص‌ص هیچ اشـاره‌ای نمـی‌کنـد؛ اما از توضیحاتش دربارهٔ ساختمان هجا می‌توان دریافت که آنها را متشـکل از دو هجـا مـی‌داند که در دومی، مرکز هجا صامت است نه مصوت:

> هر هجا از دو حرف یا بیشتر تشکیل می‌شود که از آن میان، یک حـرف مرکـز یـا رأس هجاست و حرفهای دیگر تابع آن‌اند. حـرف مرکـزی غالبـاً مصـوت اسـت؛ امـا گـاهی ممکن است صامت باشد و در این حال حرفی که درجهٔ گشادگی آن بیشتر است، یعنـی هنگام ادای آن مخرج وسعت بیشتری دارد، مرکز واقع می‌شود. به ایـن طریـق حرفهـای انسدادی که از حبس تام حاصل می‌شوند هرگز در مرکز هجـا قـرار نمـی‌گیرنـد. کلمـهٔ «راست» مرکب از دو هجاست: هجای اول «را» که مرکز یا رأس آن مصوت «ā» اسـت؛ هجای دوم «ست= st» که رأس آن حرف «س= s» است. این حرف صـامت اسـت، امـا درجهٔ گشادگی آن بیش از حرف دیگر این هجاست که «ت= t» باشد (همان: ۱۳۷).

سپس می‌نویسد: «اما در وزن شعر فارسی همیشه مرکز هجا را مصوتی دانسته‌اند و بـرای توجیه هجاهایی که در آنها حرف مصوت (یا حرکت) وجـود نـدارد، بـه حرکتـی "ربـوده" قائل شده‌اند.» (همان) و پس از نقل آرای خواجه نصیر مبنی بـر معـادل بـودن وزن«کـارگر»

[در تصحیح جدید «کارکن»] با «فاعلن» تصریح می‌کند که درستی این قول را تجارب آزمایشگاهی او نیز نشان داده‌است (همان: ۱۳۸) آزمایش او ثبت و بررسی ارتعاشات تلفظ کلمهٔ «دود» با دستگاه است و نتیجهٔ آن، این که بعد از تلفظ «د» پایانی، ارتعاشاتی هست «که در حکم مصوت کوتاهی شمرده شده» (همان: ۱۳۹).

ظاهراً از این توصیف باید نتیجه گرفت که «دود» دو هجاست که در دومی مرکز هجا صامت است؛ اما اولاً «د» یک حرف است، در حالی که او پیشتر هجا را «دو حرف یا بیشتر» دانسته بود؛ ثانیاً این حرف صامت انسدادی است و او تصریح کرده بود که «حرفهای انسدادی[...] هرگز در مرکز هجا قرار نمی‌گیرند.» البته ممکن است در قدیم، در برخی از کلماتی که دارای توالی واجهای ص‌مب‌ص هستند، صامت پایانی این ساختمان واقعاً ساکن نبوده و متحرک به مصوت شوا بوده باشد؛ مانند کلمهٔ «پارسی» که از قول خواجه نصیر یاد کردیم؛ اما خانلری صریحاً صامت را مرکز هجا می‌شمارد و استناد قدما به «حرکت مجهولهٔ خفیفه» را «توجیه» می‌داند.

توصیف او از ساختمان «راست» نیز مردود به نظر می‌رسد؛ زیرا رأس هجا براساس ویژگی رسایی (sonority) تعیین می‌شود و در سلسله‌مراتب رسایی، نیمه‌مصوتها و صامتهای روان و خیشومی بعد از مصوتها قرار دارند و سایشیها و انسدادیها در پایین‌ترین حد و در این دو گروه نیز رسایی بیواکها کمتر از واکدارهاست (مدرسی قوامی، ۱۳۹۸: ۱۱۰–۱۰۹) از همین رو در زبانهایی که صامت مرکز هجا واقع می‌شود، تنها صامتهای غنه (خیشومی) یا کناری در این جایگاه قرار می‌گیرند (مشکوةالدینی، ۱۳٦٤: ۹۳) بنابراین صامت سایشی و بیواک «س» فاقد ویژگی رسایی برای قرار گرفتن در رأس هجاست.

متأسفانه تناقض و آشفتگی آرای خانلری دربارهٔ امتداد هجا بیش از این است. او در شرح آزمایشی دیگر دربارهٔ امتداد مصوتها، طول **مصوت کوتاه** را براساس هجایی که مصوت در آن به کار رفته‌است، به تفکیک «هجای کوتاه»، «هجای بلند» و «**هجای دراز**» گزارش می‌کند و دربارهٔ هجای دراز در پاورقی می‌نویسد: «به هجایی می‌گوییم که پس از **مصوت بلند** حرف صامتی در پی داشته باشد؛ مانند باد.» (خانلری، ۱۳۷۳: ۱٤۲) اولاً در این کتاب تنها همین یک بار از امتداد سوم برای هجا یاد شده و بارها تصریح شده‌است که هجا در فارسی تنها دو امتداد کوتاه و بلند دارد؛ ثانیاً ساختمانی که برای این هجا یاد شده (ص-مب‌ص)، پیشتر دو هجا دانسته شده‌است. ثالثاً در این ساختمان اساساً مصوت کوتاه وجود ندارد؛ ولی در متن کتاب طول مصوت کوتاه در هجای دراز گزارش شده‌است[۱۷].

خانلری در آثار دیگرش نیز همین توصیف از هجای فارسی را تکرار کرده (رک. خانلری، ۱۳٦۵: ۵۹–۵٦) و اضافه کرده‌است که این شیوه، یعنی دو هجا تلفظ کردن این ساختمانها، خاص «تلفظ شعری» و «خواندن عبارتهای منثور» است و در «گفتگوی عادی فارسی امروز»، به سبب محسوس نبودن تفاوت امتداد مصوتها در تلفظ امروزی، رعایت نمی‌شود؛ یعنی صامت پایانی هجای ص‌مب‌ص متحرک نمی‌شود و در هجای ص‌مب‌ص-ص نیز تمایل به تلفظ نکردن صامت پایانی است و درنتیجه کلماتی مانند «کار» و «راست» امروز یک هجا هستند (همان:٦۰) به این ترتیب به نظر می‌رسد **وجود نداشتن امتداد سوم در نظام وزن شعر**، خانلری را وادار کرده برای انکار **وجود امتداد سوم در ساختمان هجایی زبان فارسی** به چنین توجیهاتی دربارهٔ ساختمان هجای فارسی متوسل شود.

به نظر فرزاد (۱۹٦۷ = ۱۳٤٦)[۱۸] هجای عروضی فارسی تنها دو امتداد دارد: کوتاه و بلند (با نشانه‌های u و –)، و ساختمانهای ص‌مب‌ص و ص‌مک‌ص‌ص در تقطیع به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اولشان برابر یک کمّیت بلند است و صامت آخرشان با یک حرکهٔ عروضی متحرک می‌شود و یک کمّیت کوتاه می‌سازد. درنتیجه این هجاهای زبانی به دو هجای عروضی: یک بلند و سپس یک کوتاه، تقطیع می‌شود. این حرکه در کلمهٔ واقعی به صورت نهفته وجود دارد و در تقطیع عروضی یا اجرا همراه موسیقی آشکار می‌شود (فرزاد، ۱۹٦۷: ۳۲–۳۱) ساختمان ص‌مب‌ص‌ص نیز همین‌گونه تقطیع می‌شود و تفاوت صرفاً در این است که به جای افزوده شدن حرکهٔ عروضی به پایان آن، صامت پایانی آن خود معادل یک مصوت کوتاه در نظر گرفته می‌شود و صامت پیش از خود را متحرک می‌کند؛ هرچند او این ساخت را از نظر زبانی کشیده‌تر از دو ساخت دیگر می‌داند و آن را longest or superlong و دو ساخت دیگر راlonger or overlong می‌نامد (همان: ۳۹)؛ البته او تصریح می‌کند که این تقطیع مشروط به وقوع این ساختها در میان شعر است. در پایان شعر هجای عروضی همواره باید بلند باشد و مصراع از نظر عروضی (prosodically) باید به نشانهٔ – (و نه u) ختم شود. در شعر هر یک از ساختمانهای ص‌مب‌ص و ص‌مک‌ص‌ص و ص‌مب-ص‌ص می‌تواند به جای این هجای بلند پایانی به کار برود و در این حالت، این ساختها در واقع گونه‌های هجای عروضی«–» هستند. در چنین حالتی، دیگر حرکهٔ عروضی ظاهر نمی-شود و این ساختها در تقطیع هم‌امتداد با هجای بلند محسوب می‌شود و این تنها حالت در عروض فارسی است که در آن دو امتداد مختلف یکسان در نظر گرفته می‌شود (همان: ۳۹–۳۸)؛ اما او در مبحث اختلاف تلفظ و وزن، کاربرد هجای کشیده به جای یک بلند و یک

کوتاه را در شعر یکی از موارد مجاز مطابقت نداشتن تلفظ و وزن دانسته و شبه‌سکته (quasi-cesura) نامیده‌است. عدم مطابقت در این حالت از آن روست که حرفی ساکن در زبان به جای حرفی متحرک در وزن به کار می‌رود. بنابراین دو نشانهٔ معرفی‌شده (u و –)، برای ثبت دقیق کیفیت آوایی شعر کافی نیست و نشانه‌ای دیگر هم مورد نیاز است. به نظر او نقطه نشانهٔ مناسبی است و در تقطیع باید هجاهای کشیدهٔ ص‌مب‌ص و ص‌مک‌ص‌ص را به صورت یک کمّیت بلند و یک نقطه نشان داد تا کیفیت آوایی آن از توالی یک هجای بلند و یک هجای کوتاه متمایز باشد؛ زیرا صامتهای پایانی این هجاها ساکن است نه متحرک و از نظر آوایی هجای کوتاهِ تخفیف‌یافته است. (همان: ۷۵) هجای ص‌مب‌ص‌ص را نیز که در تقطیع، صامت آخر آن به ضرورت مطابقت با وزن به مصوت تبدیل می‌شود، می‌توان به صورت یک کمّیت بلند و دو نقطه نشان داد. درمورد هجای کشیدهٔ پایان مصراع نیز معتقد است می‌توان صامت(های) اضافی آن را که معادلی در وزن ندارد، با (دو)نقطه نشان داد. درمجموع برای ثبت دقیق انحرافات آوایی مُجاز شعر از وزن معیار (standard metre)، نشانهٔ نقطه نیز در کنار u و – مورد نیاز است (همان: ۸۱–۸۰).

او اختیار مشهور به تسکین، یعنی وقوع یک هجای بلند در کلام به جای دو هجای کوتاه در وزن را «سکته» نامیده و آن را مسأله‌ای دانسته که هم آوایی و هم عروضی است؛ زیرا بر نمایش وزن با نشانه‌های u و – اثر می‌گذارد؛ در حالی که شبه‌سکته مسأله‌ای صرفاً آوایی و تلفظی است (همان: ٧٦).

به این ترتیب به نظر فرزاد، از آنجا که امتداد سوم در وزن ممکن نیست، شعر تنها زمانی با وزن مطابقت کامل دارد یا به تعبیری کاملاً موزون است که هجاهای کشیدهٔ آن به صورت یک بلند و یک کوتاه تلفظ شود؛ اما از آنجا که تلفظ واقعی زبان چنین نیست، در تقطیع شعر، و نه معرفی وزن معیار، لازم است هجای کشیده و همچنین نوع کشیده‌تر آن، هر یک نشانه‌ای متمایز داشته باشند؛ چه در میان و چه در پایان شعر.

الول ساتن (ElwelL-Sutton ١٩٧٦ = ١٣٥٥) هجاهای فارسی را از نظر عروضی به سه کمّیت کوتاه، بلند و کشیده تقسیم کرده‌که نسبت کمّیتشان به یکدیگر به ترتیب ۱ و ۲ و ۳ است و قاعدهٔ وزنی شعر فارسی را این دانسته که طول کمّی (quantitative length) کلی مصراعهای یک شعر دقیقاً یکسان است (به‌جز دو مورد استثنایی که به آن اشاره خواهد شد). او هجای کشیده را با نشانهٔ دو کمّیت بلند و کوتاه به‌هم‌پیوسته نشان می‌دهد (ـ◡) تا

تفاوت آن با توالی دو هجا، که با فاصله نوشته می‌شود، آشکار باشد (الول ساتن، ۱۹۷٦: ۸۵-۸٤).

به نظر او وزن را باید با الگوی «معیار» ("standard" pattern) معرفی کرد و ویژگی این الگو این است که بیشترین «تکه‌تکه‌شدگی به اجزا» در آن باشد ("disintegrated") تا شامل بیشترین تعداد هجای ممکن باشد. بنا بر این ویژگی، «هجای کشیده هرگز در الگوی معیار کاربرد ندارد، چون به دو هجا تقسیم می‌شود؛ همچنان که گاه هجای بلند نیز چنین می‌شود.» (همان: ۸٦) او چهار تغییر اختیاری برای الگوی هجایی شعرها، در مقایسه با الگوی معیار، معرفی می‌کند: ۱. دو هجای کوتاه ممکن است با یک هجای بلند جانشین شده باشد – جز در آغاز مصراع. ۲. توالی یک هجای بلند و یک هجای کوتاه ممکن است با یک هجای کشیده جانشین شده باشد. ۳. اولین هجا از دو هجای کوتاه متوالی در آغاز مصراع ممکن است با یک بلند جانشین شده باشد. ٤. هجای پایان مصراع که هرگز کوتاه نیست، ممکن است بلند یا کشیده باشد. [دو مورد آخر استثناهایی است که او برای حفظ کمّیت کلی مصراع در نظر گرفته‌است؛ چون در هر دو به اندازهٔ کمّیت یک هجای کوتاه به کمّیت کلی مصراع اضافه می‌شود.]

او سپس مدعی می‌شود که «عروضیان دو مورد اول را "سکته" نامیده‌اند. در سکتهٔ ملیح طول کمّی بدون تغییر می‌ماند و در سکتهٔ قبیح یک هجای کشیده در جایی به کار می‌رود که الگو تنها به یک هجای بلند نیاز دارد.»[۱۹] (همان) البته در آثار عروضی قدیم چنین اصطلاحی (سکته) وجود ندارد (رک. نجفی، ۱۳۹٤ (چاپ اول ۱۳۵۵): ۱٦۵؛ حسنی، ۱۳۷۸) و کاربرد آن در توصیف وزن شعر، در قرون ۱۱ و ۱۲ هجری در مکتب نقد شعر سرزمین هند رواج یافته‌است (رک شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۵) ظاهراً الول ساتن با آگاهی از آن کاربردها و همچنین متأثر از فرزاد، چنین معنایی برای این اصطلاح قائل شده‌است؛ زیرا فرزاد دو حالت موردنظر ساتن را، به ترتیب سکته و شبه‌سکته نامیده‌است. به هر حال، با پذیرش چنین تعریفی، کاربرد هجای کشیده در میان شعر، سکتهٔ ملیح و در پایان آن، سکتهٔ قبیح خواهد بود که دور از معنای متداول این تعابیر است.

درمجموع، آرای ساتن در این بخشها سنجیده و درست به نظر می‌رسد: مقایسهٔ عددی ارزش کمّی هجاها، تمایز قائل شدن بین الگوی کمّیتهای هجایی شعر و الگوی معیار وزن، وضع نشانه‌ای متمایز برای هجای کشیده در الگوی کمّی شعر و محسوب کردن کاربرد آن، چه در میان و چه در پایان شعر، در زمرهٔ تغییرات اختیاری و تفاوتهای مُجاز الگوی کمّی

شعر با الگوی معیار؛ هرچند او در این آرا مبدع نیست و متأثر از فرزاد است. همچنین توجیه او برای حذف هجای کشیده از الگوی معیار براساس قابل تجزیه بودن آن به دو هجا، بدیع است.

نجفی در اولین اثر عروضی‌اش («اختیارات شاعری» ۱۳۵۲) تنها در یک پاورقی به هجای کشیده اشاره می‌کند:

> به حکم مبانی نخستین علم عروض، کلماتی نظیر «بود» که در هر جای دیگر با دو هجا (یک بلند و یک کوتاه) برابرند، در آخر مصراع فقط به اندازهٔ یک هجای بلند محسوب می‌شوند. این از قواعد کلی و ثابت علم عروض است که در مبحث اندازه‌گیری کمّیت هجاها مطرح می‌شود. بنابراین طرح آن در مقولهٔ اختیارات شاعری موضوعیت ندارد (نجفی، ۱۳۹٤: ۳۰).

او در آثار بعدی‌اش، در معرفی شش ساختمان هجایی فارسی و کمّیت و علامت آنها در تقطیع، سه ساختمان هجایی موضوع بحث را «کمّیت کشیده» نامیده و آنها را به توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه (– U) تقطیع کرده‌است؛ (همان: ٦٤) بی هیچ توضیحی دربارهٔ دلیل معادل گرفتن یک هجا با دو کمّیت. او قاعدهٔ وزن شعر فارسی را این‌گونه معرفی کرده‌است: «دو مصراع هر بیت (و درنتیجه همهٔ بیتهای یک قطعه شعر) از حیث تعداد و ترتیب کمّیتهای کوتاه و بلند، نظیر به نظیر، همانند یکدیگرند. آنچه "ضرورت شعری" یا "ضرورت وزن" نامیده می‌شود چیزی جز این نیست.» (همان: ٦٦) سپس به سه استثنا برای این قاعده قائل شده که سومی چنین است: «در پایان مصراع، کمّیت هر شش هجا مساوی می‌شود و معادل یک بلند به حساب می‌آید (در اصطلاح زبانشناسی، تمایز آنها خنثی می‌شود)[...] در سه هجای کشیده[...] کمّیت کوتاه از تقطیع ساقط می‌شود.» (همان: ٦٧) او برای استثناها نیز توجیهی ذکر نمی‌کند.

به این ترتیب او در «قاعدهٔ وزن شعر فارسی» از کمّیت کشیده که پیشتر در معرفی هجاهای فارسی یاد کرده بود سخنی نمی‌گوید و مطابقت را به دو کمّیت دیگر محدود می‌کند؛ اما در مبحث «تغییر کمّیت کلمه به ضرورت وزن»، می‌نویسد:

> هر بیت شعر از هجاهایی با کمّیتهای کوتاه و بلند و کشیده تشکیل شده‌است. تعداد و ترتیب قرار گرفتن این کمّیتها به همان شکلی که در بیت اول هر قطعه شعر به کار رفته‌است، معمولاً باید در بیتهای دیگر آن قطعه از آغاز تا پایان حفظ شود (مگر هنگام استفاده از اختیارات شاعری و در بعضی قوالب شعری مانند مستزاد.) (همان: ۷۱)

در این توصیف از «ضرورت وزن»، کمّیت کشیده نیز به دامنهٔ مطابقتهای ضروری افزوده می‌شود و خروج از آن تنها در حوزهٔ «اختیارات شاعری» مُجاز معرفی می‌شود. با این توصیف، مثلاً کاربرد یک هجای کشیده به جای یک هجای بلند و یک کوتاه یا عکس آن، باید در این حوزه قرار بگیرد؛ اما او در مبحث «اختیارات شاعری»، چنین اختیاری را معرفی نکرده‌است.

شمیسا در کتاب آموزشی عروض می‌نویسد:

> در زبان فارسی شش نوع هجا (مجموعهٔ صامت و مصوت) وجود دارد؛ اما در عروض فارسی فقط سه نوع آن مستعمل است که به آنها هجای عروضی گویند. یعنی کلمات زبان فارسی در شعر فقط به سه نوع هجا بخش می‌شود. هجاهای عروضی از نظر کمّیت بر دو گونه‌اند: بلند و کوتاه. (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۸).

سپس ساختمانهای هجایی ص‌مک‌ص و ص‌مب و ص‌مک را معرفی می‌کند و سخنی از هجای کشیده نمی‌گوید. او در مبحث تقطیع، در شعری که هجای کشیده («بگذار») در آن هست، صامت پایانی («ر») را مضموم می‌کند، با این تذکر: «چون هیچ هجایی که کمتر از دو حرف عروضی داشته باشد نداریم، پس می‌توان «ر» را در اینجا «رَ» یا «رُ» یا «رِ» [در متن با حروف لاتین] تلفظ کرد.» (همان: ۲۲) و توضیح بیشتر را در بخش قواعد تقطیع می‌آورد:

> از آنجا که کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهندهٔ وزن هجای کوتاه است که دو حرف عروضی دارد، پس در تقطیع شعر، هیچ مجموعهٔ کمتر از دوحرفی نباید داشته باشیم. از این روی در صورت برخورد به صامتِ تنها در وسط شعر، به اندازهٔ یک مصوت کوتاه بدان می‌افزاییم تا دوحرفی شده، تبدیل به هجای کوتاه گردد[...] در کلماتی از قبیل «خواست، گوشت، بیست، کارد»، هرگاه صامت آخر به وسیلهٔ مصوت بعد از خود جذب نشود (با حذف همزهٔ کلمهٔ بعد) همواره از تقطیع ساقط خواهد بود (همان: ۴۳-۴۲).

او دربارهٔ حذف این صامت این توضیح را نیز می‌افزاید: «چنان‌که در زبان گفتار هم، بیست بیس و خواست خاس تلفظ می‌شود.» اما به آن دو کلمهٔ دیگر (گوشت، کارد) اشاره‌ای نمی‌کند؛ زیرا «گوش» و «کار» کلماتی مستقل‌اند، نه تلفظ گفتاری آن دو کلمهٔ مورد مثال. بنابراین ساقط کردن صامت از تقطیع در وزن شعر ارتباطی به تلفظ گفتاری ندارد.

او کاربرد هجای کشیده در پایان مصراع را در حوزهٔ «اختیارات شاعری» جای می‌دهد: «شاعر مختار است در آخر مصراع یک یا دو حرف صامت اضافه بر فرمول (وزن) بیاورد (یا نیاورد).» (همان: ٤٤) تعریف این اختیارات از نظر او چنین است:

> شاعر از دو صورت ممکن هرکدام را که به کار برد، شعر صحیح باشد و در وزن خلل وارد نگردد. به عبارت دیگر استعمال هریک از آن دو وجه مجاز باشد؛ اما باید توجه داشت که فقط یکی از آن دو صورت اصل است (همان).

اختیارهای دیگری که او معرفی کرده، کاربرد «فاعلاتن» به جای «فعلاتن» در آغاز مصراع و تسکین و قلب است (همان: ٤٧–٤٥) و این سه همان «اختیارات شاعری» است که نجفی در حوزهٔ «تبدیل هجا» معرفی کرده‌است. (نجفی، ١٣٩٤: ٣٣–٢٧) به این ترتیب شمیسا مفهوم هجای کشیده را از عروض کنار می‌گذارد و دو مفهوم «صامت تنها» و «صامت اضافه» را که به ضرورت وزن، اولی باید متحرک شود و دومی ندیده گرفته شود، به آن وارد می‌کند. هجای کشیدهٔ پایانی را نیز مانند الول ساتن و متفاوت با نجفی، اختیار شعری محسوب می‌کند.

او همچنین در مقاله‌ای (١٣٦٢) استدلال کرده که چون هم در زبان عربی و هم در علم عروض فقط سه نوع هجا (ص‌مک، ص‌مب، ص‌مک‌ص) وجود دارد و در زبان فارسی سه نوع هجای دیگر هم هست که در عروض نیست، پس منشأ عروض فارسی، عروض عربی است؛ وگرنه طبیعت آوایی زبان می‌بایست در عروض آن منعکس شود؛ اما می‌دانیم که در زبان عربی دو نوع هجای دیگر نیز وجود دارد و در عروض هیچ زبانی نیز بیش از دو نوع هجا وجود ندارد؛ بنابراین مقدمه و نتیجهٔ این استدلال، هیچ یک درست به نظر نمی‌رسد.

وحیدیان هجاهای زبان فارسی را از نظر امتداد سه نوع: کوتاه و بلند و کشیده، معرفی می‌کند و کشیده را «برابر یک هجای بلند و یک هجای کوتاه» می‌گیرد؛ (وحیدیان، ١٣٨٦: ٥) اما در تقطیع، به شیوهٔ الول ساتن، آن را به صورت یک هجای بلند و یک کوتاه به‌هم-پیوسته نشان می‌دهد (همان: ١١). او مساوی بودن امتداد انواع هجا را در پایان مصراع «اختیار وزنی» محسوب می‌کند و دلیل این متمایز نبودن امتدادها را این می‌داند که «آخرین هجای مصراع به سکون ختم می‌شود.» (همان: ١٧) دیگر اختیارات وزنی از نظر او همان سه اختیار شاعری یادشده از قول شمیسا و نجفی است.

گذشته از عروضیان، در سالهای اخیر برخی محققان عرصه‌های موسیقی و زبان نیز به مسألهٔ هجای کشیده در وزن پرداخته‌اند.

جلی از دیدگاه مطابقت وزن شعر با میزان موسیقایی، هجای کشیده را مستقلاً و به‌تفصیل بررسی کرده‌است (جلی، ۱۳۸۳: ٤٠–۳۸)؛ اما تنها نکتهٔ درخور توجه در آرای او این است که «هجای کشیده در آخر مصراع جایگزین هجا یا هجاهای محذوف و سکوت موسیقایی می‌گردد و در این‌قبیل موارد[...] یک یا دو حرف ساکن آخر مصراع و نیم‌مصراع به‌هیچ‌وجه از تقطیع ساقط نیستند؛ چه مکمل میزان‌اند نه زاید بر میزان.» (همان: ٤٠)

صدیق‌زاده، از موضع آواشناسی، معادل گرفتن هجای ص‌مک‌ص‌ص را با یک بلند و یک کوتاه در میان شعر این‌گونه توجیه کرده که این ساختمان، مثلاً در کلمهٔ «درد»، مصوت کوتاه به اندازهٔ مصوت بلند امتداد دارد [این نکته را آزمایش روی تلفظ امروزی این کلمه نشان می‌دهد. (رک. ثمره، ۱۳۹۷: ۹۲)]؛ بنابراین امتداد آن به اندازهٔ دو حرف است و این ساختمان معادل است با ص‌مک‌مک‌ص‌ص و این نیز معادل است با ص‌مک‌ص‌ص‌مک که تقسیم می‌شود به ص‌مک‌ص+ص‌مک که برابر خواهد بود با کمّیت بلند+کمّیت کوتاه (صدیق‌زاده، ۱۳۷۰: ۷۱). او در مورد چگونگی تبدیل شدن دو ساختمان دیگر هجای کشیده به توالی یک بلند و یک کوتاه توضیحی نمی‌دهد.

این توجیه درست و مفید به نظر نمی‌رسد؛ زیرا اولاً این تلفظ، یعنی بلند شدن مصوت کوتاه در برخی ساختهای هجایی و محیطهای آوایی، که امروزه در آزمایشگاههای آواشناسی ثبت می‌شود، معلوم نیست در دوره‌ای از زبان فارسی که امتداد مصوت ممیز بوده‌است، صادق باشد. ثانیاً نویسنده پیشتر تصریح کرده‌است که امتداد مصوتهای بلند دو برابر مصوتهای کوتاه است (همان). ثالثاً با این شیوهٔ معادل‌سازی، ساختمان ص‌مب‌ص باید معادل ص‌مک‌مک‌ص باشد که آن نیز برابر ص‌مک‌ص‌مک و امتداد آن برابر خواهد بود با کمّیت کوتاه+کمّیت کوتاه؛ در حالی که چنین نیست. او درمورد ساختمان ص‌مب‌ص در پایان شعر نیز معتقد است امتداد مصوت در این موضع (پایان شعر) کوتاه می‌شود و درنتیجه این هجا در پایان شعر بلند است (همان: ۷۲). این ادعا را نیز واقعیت شنیداری تأیید نمی‌کند.

طبیب‌زاده براساس آرای بروس هیز، ساختمان پایهٔ کلمه را «یک هجای قوی به علاوهٔ صفر تا چند هجای ضعیف» معرفی می‌کند (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۳) و بر این مبنا، پایه‌های شعر فارسی را سه نوع تعیین می‌کند: یک هجای دومورایی (تَن)، یک هجای یک مورایی+یک هجای دومورایی (تَتَن)، دو هجای یک مورایی+یک هجای دومورایی (تَتَتَن)، که تنها یک اصل بر شکل‌گیری آنها حاکم است: «هر پایه به هجایی قوی ختم می‌شود و

هجای قوی در اینجا یعنی هجای سنگین یا دومورایی.» (همان: ۱۲) به این ترتیب او پایه‌ها را متشکل از دو نوع هجا (کوتاه و بلند) می‌داند و درمورد هجای کشیده توضیح می‌دهد:

> برای پایه‌بندی هجاهای سه‌مورایی [=کشیده] مورای سوم را که با کمّیتی کوتاه نمایش داده می‌شود به آغاز پایهٔ بعدی می‌بریم تا پایهٔ اول با کمّیتی دومورایی خاتمه یابد. مثلاً کلمهٔ «دست‌کش» را (– u –) را به صورت (– | u –) (چنانکه گویی می‌خوانیم «دستُ-کش») پایه‌بندی می‌کنیم.» (همان: ۱۲–۱۱) [خط عمودی مرز پایه را نشان می‌دهد.]

اما این روش با توصیف او از پایه سازگار نیست. به گفتهٔ او پایه‌ها از ترکیب هجاها با هم شکل می‌گیرند، همچنان‌که هجاها از ترکیب واجها با هم و کلمه‌ها از ترکیب پایه‌ها (همان: ۳). همچنین «پایه نه مفهومی من‌عندی، بلکه پدیده‌ای واقعی است که اهل زبان به‌طور شمی آن را می‌شناسند» (همان: ۱۱) با این توصیف، اولاً کشیدن خط پایه در میان یک هجا و تقسیم آن بین دو پایه موجّه نیست؛ زیرا منطقاً جزء کوچک‌تر که تشکیل‌دهندهٔ یک کل است نباید در مرز واحد بزرگ‌تر (کل) بشکند؛ همچنان‌که یک واج را نیز نمی‌توان بین دو هجا تقسیم کرد؛ ثانیاً شم اهل زبان موافق چنین تلفظی از هجای کشیده نیست.

بوبان با هدف بررسی آوایی ریتم در پایه‌های واژگان و نثر و شعر رسمی فارسی، آزمایش صوتی اجرا کرده و کمّیت هجا را در نمونه‌های قرائت‌شده از واژگان و پاره‌های نثر و شعر رسمی، براساس تقطیع پاره‌گفتار به کانون دریافت هجا، اندازه‌گیری کرده و نتیجه گرفته‌است که تمایز کمّیتهای سه‌گانهٔ هجاها و پایه‌بندی افاعیل عروضی تأیید می‌شود (بوبان، ۱۳۸۸: ۱۰۱) و همچنین پایه‌های واژگان در شکلهای مختلف زبان رسمی «تا حد زیادی معتبر است» (همان: ۱۱۸).

در نمونه‌های واژگان موضوع آزمایش او که از نظر ترکیب پایه شش نوع‌اند، تنها یک هجای کشیده وجود دارد که آن نیز در پایان کلمه است («همه‌گیر») و در بررسی بلند محسوب شده‌است (همان: ۱۱۲). در نمونه‌های نثر نیز که شامل شعر منثور و نثر ساده است، هجای کشیده را تنها در میان کلمه به یک بلند و یک کوتاه بازنویسی کرده و در پایان کلمه، اعم از آن که در میان کلام باشد یا پایان آن، بلند محسوب کرده‌است (مثلاً هجای پایان *هنوز* و *یوش* در «هنوز در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» هر دو بلند محسوب شده‌است) (همان: ۱۱۷–۱۱۵). آن‌گاه دربارهٔ تصویر طیف‌نگار بیت قرائت‌شدهٔ «بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید/در این عشق چو مردید همه روح پذیرید»، که فواصل میان-آغازهٔ هجاها را نشان می‌دهد، توضیح داده که «ارکان عروضی *مفاعیلُ* با سه هجای کوتاه–

بلند–کشیده، بدون تغییر و با ثبات بسیار زیادی برای فاصله‌های میان‌آغازه برای هر سه کمّیت تکرار شده‌اند.» (همان: ۱۱۸)؛ اما در رکن «مفاعیلُ» هجای کشیده‌ای وجود ندارد و فواصل میان‌آغازهٔ هجاها در تصویر طیف‌نگار، با این رکن که توالی کمّیتهای آن کوتاه–بلند–بلند–کوتاه است، منطبق نیست. علاوه بر این، در شعرهای دیگری که به همین وزن سروده شده، ممکن است به جای هر یک از سه هجای کشیدهٔ میان مصراعهای این شعر، یک هجای بلند و یک کوتاه به کار رفته باشد؛ چنانکه مثلاً در این مصراع از همان غزل، «خموشید خموشید خموشی دم مرگ است»، در رکن سوم، دو هجای «شی+د» در مقابل هجاهای «عشق» و «روح» در آن دو مصراع قرار گرفته‌است و اگر صورت قرائت‌شدهٔ این مصراع براساس فواصل میان‌آغازه طیف‌نگاری شود، با نتیجهٔ آزمایش این بیت منطبق نخواهد بود.

همچنین او در توصیف کلی ساختار وزنی شعر فارسی، به قالب شعر نیمایی و شعر منثور نیز پرداخته‌است. اگرچه نوع اخیر، وزن (در معنای متعارف آن) ندارد، ولی به نظر او «در این شعر با واژگان و گونهٔ فارسی رسمی مواجهیم. پس کمّیتها قطعاً در شکل‌گیری پایه‌ها نقش دارند و از این جهت با کمّیتهای عروضی مربوط می‌شوند» (همان: ۱۰۹). او نمونه‌های شعر نیمایی را به ارکان عروضی تقطیع و هجاهای کشیدهٔ میان شعر را به توالی یک بلند و یک کوتاه بازنویسی کرده (همان: ۱۰۸) ولی در نمونهٔ شعر منثور، ابتدا آن را به پایه‌های واژگان پایه‌بندی کرده و همهٔ هجاهای کشیدهٔ آن را، ازجمله در پایان سطر، به توالی یک بلند و یک کوتاه بازنویسی کرده‌است؛ سپس آن را با ازمنهٔ ایقاعی (تن، تتن، تتتن) تطبیق داده و با این توضیح که «هجاهای کشیدهٔ میانهٔ سطرها نیز وقتی در پایان واژه باشند در پایه‌بندی کمّیت بلندند» (همان: ۱۰۹) هجاهای کشیدهٔ پایان کلمات را، هم در میانهٔ سطر و هم در پایان آن بلند محسوب کرده‌است.

این روش با نتیجه‌گیری مقاله دربارهٔ تمایز کمّیتهای سه‌گانهٔ هجاها و ثبات نسبی آنها در شکلهای مختلف فارسی رسمی و نقش داشتن کمّیتهای عروضی در شعر منثور سازگار نیست. هجای کشیده، اگر در آزمایش صوتی امتدادی معادل توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه داشته باشد (چنان‌که در نمونهٔ شعر، مثلاً در «بمیرید» یا «عشق»، دارد)، مطابق ادعای مقاله، در هیچ جای دیگر، حتی پایان مصراع، نباید امتدادی جز این داشته باشد. بنابراین بلند محسوب کردن آن در پایان کلمه در نثر، حتی اگر درست باشد، موافق نتیجهٔ مقاله نیست.

بوبان همچنین در مقاله‌ای که هدف آن معرفی شیوه‌ای بصری برای تطبیق ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی است، چهار نماد برای کمّیتهای موسیقایی رایج طراحی و پیشنهاد کرده که سه کمّیت آن با کمّیتهای عروضی برابر است و در آن میان برای کمّیت کشیده (معادل نت سیاه) نیز نمادی مستقل در نظر گرفته (بوبان، ۱۳۹۰: ۲۷۹) و برای نمونه مصراع «بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید» را با آن بازنمایی کرده‌است (همان: ۲۸۲)؛ اما این روش به سبب این که هجای کشیده را با نشانه‌ای مستقل و متفاوت با توالی دو کمّیت بلند و کوتاه نشان می‌دهد، برای بصری کردن وزن شعر کارآمد نیست و ممکن است دو مصراع از یک شعر یا حتی دو رکن یکسان از یک مصراع را به دو شکل مختلف بازنمایی کند.

در نوشته‌های غیرتخصصی نیز گاه به این موضوع اشاره شده‌است. از جمله در مقاله‌ای ترغیبی و اقناعی با موضوع نوآوری در وزن، نویسنده یکی از عیبهای عروض را این دانسته‌است که «قدرت انطباق آن بسیار کم است. مثلاً چون تازیان دو ساکن را نمی‌توانند تلفظ کنند، در فارسی نیز بسیاری از حروف را به‌اصطلاح ساقط می‌کنند تا بتوانند آنها را در قالب تنگ عروض جای بدهند.» و به حذف صامت پایانی هجای ص‌م‌ب‌ص‌ص از تقطیع اشاره کرده‌است (نطقی، ۱۳٤٤: ۱٤٥) چنانکه پیشتر گفتیم، حذف این واج از تقطیع تابع ساختار وزن است و ارتباطی به ناتوانیهای تلفظی تازیان ندارد[۲۰].

در جمع‌بندی آرای معاصران می‌توان گفت تقریباً همه (جز بوبان) عملاً در تقطیع شعر هر سه ساخت هجای کشیده را در میان شعر معادل توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه گرفته‌اند؛ زیرا واقعیت شعر فارسی تنها همین را تأیید می‌کند؛ اما در نحوهٔ تبیین مسأله، تنوع آرا بسیار است و از انکار وجود هجای کشیده در زبان (خانلری) یا حذف آن از توصیف وزن (شمیسا) تا پذیرش آن به عنوان اختیار (فرزاد و الول ساتن) یا تردید و تناقض در تبیین آن و حتی خطا را در بر می‌گیرد.

ارزش هجای کشیده در پایان وزن نیز محل اختلاف است. اهل موسیقی (وزیری و جلی) آن را از هجای بلند متمایز می‌کنند و برای صامت(های) پایانی نقش موسیقایی قائل می‌شوند؛ فرزاد و الول ساتن کاربرد آن را در این جایگاه نیز، همانند میان شعر، اختیار محسوب می‌کنند و نجفی آن را با هجای بلند یکسان می‌گیرد.

۵. نتیجه‌گیری

بخشی از کیفیت موزون بودن شعر ماهیتاً انتزاعی است. در شعر فارسی یکی از مصادیق این انتزاعی بودن کاربرد هجای کشیده است؛ زیرا در این حالت، در میان شعر، یک واحد آوایی زبان در نقش دو جزء وزن به کار می‌رود و تحقق عینی وزن، هنگامی است که این ساخت هجایی، با افزودن یک مصوت به پایان آن (در ساختمانهای ص‌م‌ب‌ص و ص‌م‌ک‌ص‌ص) یا نشاندن یک مصوت به جای صامت پایانی آن (ساخت ص‌م‌ب‌ص‌ص)، به صورت دو هجا خوانده شود؛ کاری که در خواندن شعر مرسوم نیست؛ اما به هر صورت میزان موزونیت عینی به میزان انطباق کلام با الگوی وزن بستگی دارد.

عدم انطباق هجای کشیده با الگوی وزن در پایان شعر به شکل دیگری است. در ساختمان وزن کمّی، جزء پایانی همواره کمّیت بلند است. دلیل این واقعیت را این‌گونه می‌توان توضیح داد: کوتاه یا بلند بودن هر کمّیت در این نوع وزن براساس فاصلهٔ زمانی آن از کمّیت بعدی تعیین می‌شود. کمّیت کوتاه، آن است که فاصله‌اش از کمّیت بعدی، در مقایسه با کمّیت بلند، کمتر باشد. با این توصیف، جزء پایانی، از آنجا که فاقد جزء بعدی است، نمی‌تواند کوتاه باشد و ناگزیر بلند خواهد بود؛ چون حالت سومی وجود ندارد.

امتداد یک هجای کشیدهٔ معیّن (مثلاً «باد»)، البته با تلفظ عادی و بی‌نشان، در **دستگاه زبان**، ثابت و در صورتها و جایگاههای مختلف زبانی، اعم از نثر و شعر و میان و پایان آنها، یکسان است؛ اما ارزش کمّی آن در **دستگاه وزن**، ثابت و در جایگاههای مختلف آن یکسان نیست. در پایان وزن، برخلاف میان آن، نمی‌توان امتداد اضافی این هجا (اضافه بر کمّیت بلندِ وزن) را معادل یک کمّیت کوتاه گرفت؛ زیرا چنین کمّیتی در پایان وزن ممکن نیست. درنتیجه این امتداد اضافی تبدیل به «جزء» دیگری در وزن نمی‌شود و وزن را تغییر نمی‌دهد؛ اما وجود دارد و بر کیفیت شنیداری وزن اثر می‌گذارد؛ اثری در حد تثبیت پایان وزن از طریق اجباری کردن درنگ، به عنوان ویژگی پایان وزن.

درمجموع کاربرد هجای کشیده در شعر، اعم از میان و پایان آن، مسأله‌ای مربوط به نحوهٔ مطابقت کلام با وزن (موزون با میزان) است و سبب اختلاف جزئی بین این دو می‌شود، در حدی که گوش اهل زبان آن را می‌پذیرد. این اختلاف وزن را تغییر نمی‌دهد؛ ولی بر کیفیت موزونی شعر اثر می‌گذارد و درنتیجه باید در تقطیع شعر ثبت شود. بنابراین در بررسی و تعیین وزن شعر، باید بین این دو واقعیت تمایز قائل شد: وزن تقطیعی، وزن معیار. مسألهٔ هجای کشیده در عروض بدون این تمایزگذاری حل نمی‌شود.

وزن تقطیعی، عبارت است از الگوی توالی امتدادهای هجاهای شعر (مصراع) در اجـرای موزون آن[۲۱]. برای رسیدن به این الگو شعر با قرائتی که به گوش موزون اسـت امتدادنویسـی می‌شود و از آنجا که هجاهای زبان فارسی از نظر امتداد سه نوع‌اند، برای این کار سـه نشـانه لازم خواهد بود و هجای کشیده باید نشانه‌ای خاص خود داشته باشـد؛ مـثلاً تـوالی خـط و نقطه (– .) یا توالی پیوستهٔ کمّیت بلنـد و کوتـاه (–∪). وزن معیـار عبـارت اسـت از الگـوی توالی کمّیتهای وزن که شکلی ثابت و جایگاهی یگانه در طبقـه‌بنـدی اوزان دارد. ایـن الگـو فقط دو نشانه دارد؛ زیرا همهٔ نظامهای وزنی دوبنیانی هستند. برای رسـیدن بـه وزن معیـار از وزن تقطیعی (معیارسازی الگوی هجایی)، هجاهای کشیده در میان شعر به توالی یک بلنـد و یک کوتاه، و در پایان آن به یک بلند بازنویسی می‌شود.

اختلافات جزئی و مُجاز بین موزون و میزان (وزن تقطیعی و وزن معیار) همـان واقعیتـی است که امروز اختیارات شعری (یا شاعری) یا وزنی نامیده می‌شود. در سرودن شعر، حـدی از آزادی عمل وجود دارد که به شاعر امکان می‌دهد در منطبق کردن امتـدادهای هجـایی بـا کمّیتهای وزن در برخی جایگاهها، یکی از دو حالت را انتخاب کند[۲۲]. حـدود ایـن آزادی را میزان حساسیت یا تسامح شنیداری اهل زبان در زمینهٔ وزن (ایقاع، ریتم) تعیین می‌کند. یکـی از این امکانات، این است که شاعر اختیار دارد در جایگـاه تـوالی یـک کمّیـت بلنـد و یـک کوتاه در وزن، یک هجای بلند و سپس یک هجای کوتاه بیاورد یا تنها یـک هجـای کشـیده؛ زیرا ادراک شنیداری اهل زبان یک امتداد کشیده را کـه ارزش کمّـی آن ۳ اسـت، بـه جـای توالی یک کمّیت بلند و یک کوتاه با ارزشهای ۲ و ۱ می‌پذیرد.

بنابراین اگر اختیار شعری را «آزادی شاعر برای انتخاب امتـدادهای زبـان در کـار منطبـق کردن آنها با کمّیتهای وزن» تعریف کنیم، استفاده از هجـای کشـیده، چـه در میـان و چـه در پایان شعر، نوعی اختیار است؛ زیرا در میان آن شاعر آزاد اسـت در کـلام یکـی از دو امکـان یادشده در بالا را انتخاب کند و در پایان آزاد اسـت بـه جـای هجـای بلنـد هجـای کشـیده بیاورد. البته این تعریف از اختیار با تعریفی که نجفی بـرای آن در نظـر گرفتـه‌اسـت تفـاوت دارد و از همین رو او کاربرد هجای کشـیده را در کنـار اختیـارات سـه‌گانـه، یعنـی کـاربرد «فاعلاتن» به جای «فعلاتن» در آغاز شعر (ابدال) و تسکین و قلب، جای نداده‌است.

اختیارات یادشده تغییراتی در حوزهٔ کمّیتهای دوگانهٔ ساختمان وزن‌اند؛ اما کاربرد هجـای کشیده به نحوهٔ مطابقت امتدادهای زبان با کمّیتهای وزن مربوط اسـت. بررسـی کیفیـت ایـن مطابقت، ممکن است از دیدگاهی، بیرون از حوزهٔ علم عـروض واقـع شـود کـه در معنـای

اخص، تنها عناصر ممیز وزن را، برکنار از تفاوتهای زبانی، بررسی می‌کند؛ با این حال، به نظر می‌رسد صرف‌نظر کردن از آن در توصیف وزن شعر فارسی تبیین برخی از واقعیتهای وزنی را ناممکن یا دشوار می‌کند یا سبب ابهام می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در فارسی معاصر، امتداد مصوت‌ها نقشمند نیست و مصوت‌ها با ویژگی‌های آوایی دیگری از یکدیگر متمایز می‌شوند؛ اما در گونه‌ای از زبان فارسی که برای سرودن اشعار موزون به کار می‌رود، مصوت‌ها به دو دستهٔ کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند (رک. ثمره، ۱۳۹۷: ۸۵) و همین اختلاف امتداد مصوت‌ها به همراه تعداد صامت‌های هر هجا، مبنای دسته‌بندی هجاها به سه امتداد مختلف است.

۲. در فارسی معاصر، امتداد مصوتها تحت تأثیر بافت آوایی که در آن قرار می‌گیرند تغییر می‌کند (ثمره، ۱۳۹۷: ۸۵).

۳. دامنهٔ تحقیق در این مقاله منابع عروضی است و نه آثار شعری. بررسی وضعیت هجای کشیده در شعرهای دورهٔ آغازین فارسی موضوع تحقیق مستقلی است.

٤. با شیوهٔ امروزی توصیف ساختمان هجا، می‌توان گفت آغاز مصوت بلند را مرکز هجا و امتداد آن را جزء بخش پس از مرکز در نظر می‌گرفتند.

۵. در ساخت صرفی، اگر یکی از دو حرف ساکن یکی از حروف مد (ا، و، ی) باشد، حرف مد حذف می‌شود؛ مانند: یقولُ (فعل مضارع مرفوع): لَمْ (حرف جزم) + یقولْ = لم یقُلْ، و در واحد نحوی حرف ساکن نخست متحرک می‌شود؛ مانند: هُمْ + الْمفلحون = هُمُ الْمفلحون، طَلَعَتْ + الشَّمس = طَلَعَتِ الشَّمس.

٦. به جز رکن پایانی دو مصراع، که در مصراع اول «عروض» و در مصراع دوم «ضرب» نامیده می‌شود، دیگر ارکان عروضیِ بیت را «حشو» می‌گویند. خواجه نصیر از این مفهوم با عبارات «اثنای شعر» و «میان شعر» و شمس قیس با تعابیر «خلال شعر» (بیتا: ۱۰۱) و «میان شعر» (همان: ۹۹) یاد می‌کند. ما نیز در این مقاله، در بخش عروض فارسی، «میان شعر» را به این معنی به کار برده‌ایم.

۷. حروف صحاح شامل صامتهاست و حروف لین «و» و «ی» ساکن است که ماقبل آن مفتوح باشد.

۸. این بخش تنها در یکی از نسخه‌های کتاب *المعجم* وجود دارد (نسخهٔ شمارهٔ ٤۲۸۲ کتابخانهٔ ایاصوفیا به تاریخ ۸۸۱ ه.؛ نقل از مدرس رضوی در مقدمهٔ *المعجم*، رک. شمس قیس، بیتا: کح) و

برخی محققان آن را الحاقی دانسته‌اند (نظر شمیسا در «تعلیقات مقدمه» *المعجم*، رک. شمس قیس، ۱۳۸۸: ۵۵۷).

۹. همنشینی واجها در زنجیرهٔ هجا محدودیتهایی دارد که تابع قواعد ساختی زبان است. علاوه بر این، همهٔ امکانات همنشینی مجاز نیز در عمل تحقق نمی‌یابد. در نتیجه تعداد هجاهای بالفعل هر ساختمان هجایی بسیار کمتر از شمار بالقوهٔ آن است. (رک. ثمره، ۱۳۹۷: ۱۱۱) فاصلهٔ این دو عدد به‌ویژه در ساختمان ص‌مب‌ص‌ص بسیار زیاد است (رک. همان: ۱۴۸–۱۴۷).

۱۰. حکم به حذف صامت پایانی عمدتاً در باب هجای ص‌مب‌ص‌ص صادر شده‌است و منحصر کردن حروف محذوف در این جایگاه به این سه حرف (ت، د، ب) مطابق واقع است؛ زیرا صامت پایانی در هجاهای بالفعل این ساختمان، جز در چند اسم خاص و چند کلمهٔ نسبتاً جدید و کلمات دخیل غربی، منحصر به «ت» و «د» و «گ» است؛ (رک. ثمره، ۱۳۹۷: ۱۴۷) اما قبل از «گ» همواره «ن» می‌آید و درنتیجه مصوت کوتاه می‌شود و از نظر عروضی هجای ص‌مک‌ص-ص است. البته در پایان هجاهای بالفعلِ ساخت ص‌مک‌ص‌ص، حدود ده صامت دیگر (علاوه بر «ت» و «د» و «ب») کاربرد دارد (رک. همان: ۱۴۶) و صامت پایانی این ساخت از نظر تقطیع در میان شعر تابع همان قاعدهٔ تحریک است که برای «ت» بیان شده‌است (مثلاً «شهر» به «فاعِ» تقطیع شده؛ رک. شمس قیس، بیتا: ۹۹)؛ ولی از آنجا که، جز در پایان برخی وزنها، از تقطیع ساقط نیست، در این کتاب برای آن مصداقها هیچ توضیح و نمونه‌ای نیامده‌است. همچنین از ساخت ص‌مب‌ص تنها یک نمونه برای حذف صامت در پایان شعر آمده؛ در حالی که در میان شعر، کمّیت این ساخت نیز مانند ساخت ص‌مک‌ص‌ص محاسبه شده‌است و به شیوهٔ عروض قدیم، قاعدتاً صامت پایانی آن باید متحرک محسوب شده باشد.

۱۱. همهٔ نسخه‌ها جز یکی «فعولن» است و همین صحیح است؛ ولی مصححان ضبط نسخهٔ منفرد را در متن آورده‌اند؛ زیرا گمان کرده‌اند «فعولن» با وزن این مصراع سازگار نیست؛ در حالی که توضیحات شمس قیس در ادامه نشان می‌دهد که او عبارت پایانی مصراع، یعنی «به جاست» را با «س» متحرک و بر وزن «فعولن» می‌خوانده است. رک. ذاکرالحسینی، ۱۳۶۸: ۵۷۹.

۱۲. اما در پارسی اجتماع دو ساکن بسیار بوَد، و باشد که زیادت از دو ساکن نیز جمع آید و باشد که بعضی از آن به حقیقت ساکن نبوَد، ولکن مجهول‌الحرکه باشد. اما دو ساکن، چنان‌که در *کار* و *مَرد* افتد. و چون امثال این در اثنای شعر افتد، حرف اوّل ساکن باشد و دوم متحرک باید شمرد؛ چه در وزن در مقابلِ متحرکی افتد، مثلاً *کارْکُن* یا *مَردْزن* بر وزن *فاعِلن* باشد بی هیچ تفاوت. اما سه حرف، چنان‌که در لفظ *راست* و *بیخت* و *مُوردْ* باشد و همیشه حرف اوّل از امثال این کلمات از حروف مد بوَد. پس اگر حرف آخر متحرک نشود، بعضی این سه حرف را به جای دو حرف به کار دارند: یکی ساکن و دیگر متحرک، و یک حرف در عبارت بدزدند؛ مثلاً *راست‌گو* بر وزن *فاعِلن* گویند؛ و بعضی همهٔ حروف در عبارت آرند تا *راست‌گو* بر وزن *مفتعلن*

شود. و اگر چه بر وجه اوّل از گرانیی خالی نباشد، اما دوم گران‌تر بوَد و شعرا بیشتر بر وجه اوّل استعمال کنند. و اگر حرف آخر متحرک شود، خالی نبوَد از آن که بعد از وی متحرکی دیگر آید یا ساکنی. اگر متحرکی دیگر آید، چنان‌که گویند مثلاً *راست و کژ*، در این صورت دزدیدن یک حرف در عبارت گران‌تر باشد از آوردن همه، به خلاف صورت اوّل. و سبب آن است که در صورت اوّل، دو حرف [از کلمه، یعنی س و ت در راستگو] به ازای حرفی متحرک [از وزن، یعنی عِ در فاعلن] افتاد و حرف متحرک به حقیقتْ هم دو حرف است، اما اینجا دو حرف [از کلمه، یعنی الف و س در راست و کژ] به ازای حرفی ساکن [از وزن، یعنی الف در فاعلن] می‌افتد. پس عبارت از آن بر وزن *مفتعلن* – هرچند از گرانی خالی نیست ـ اما بر وزن *فاعلن* بسیار گران‌تر باشد و در این صورت شعرا وجه اوّل اختیار کرده‌اند. و اگر بعد از حرف متحرک حرفی ساکن آید، بر این‌گونه که لفظ *راستی* مثلاً، حکمش همان بوَد که در دو حرف ساکن متوالی گفته آمد [مانند کارکن] و در این صورت کلفَت زایل شود. و این حکمها جمله حکم وقوع این حرفهاست در میان شعر. اما اگر در آخر شعر افتد، هرچه مجهول‌الحرکه بوَد ساکن شمرند و یک ساکن و دو ساکن در آخر اشعار اعتبار کنند و اگر زیادت افتد آن را اعتباری نبوَد و در حکم محذوف باشد. این است حکم حروف ساکن (همان:۲۰–۱۹).

۱۳. مانع وقوع دو ساکن آن است که وزن تام و سالم باشد، یعنی مساوی دایره‌ای باشد که به آن متعلق است، مانند مفاعیلن٤؛ زیرا ساکن پایانی در دایره نمی‌گنجد. خواجه نصیر بر این اساس شعرهایی را که این قاعده در آنها رعایت نشده، معیوب شمرده‌است. (خواجه نصیر، ۱۳۹۳: ٤۹ و ۵۰) البته برخی شاعران این قاعده را رعایت نکرده‌اند. (رک. خانلری، ۱۳۷۳: ۲٦٤ و ۲٦۵)

۱٤. با توجه به این اشارهٔ خواجه نصیر دربارهٔ ساکنهای متوالی: «باشد که بعضی از آن به حقیقت ساکن نبوَد، ولکن مجهول‌الحرکه باشد.» (۱۳۹۳: ۱۹) احتمال دوم را نیز باید در نظر گرفت.

۱۵. از این برابری ضرورتاً نمی‌توان نتیجه گرفت که در تلفظ عادی زبان نیز این واحد آوایی با آن دو واحد دیگر هم‌امتداد بوده‌است. این که آیا امتداد مصوت بلند همواره ثابت و مثلاً در هجای ص‌مب‌ص‌ص با هجاهای ص‌مب یا ص‌مب‌ص برابر بوده‌است، مسأله‌ای مربوط به آواشناسی و واجشناسی تاریخی زبان فارسی است و در این نوشته امکان پاسخ به آن وجود ندارد. اما این که در هر دو کتاب عروضی موردبررسی، امکان تقطیع هجای ص‌مب‌ص‌ص به یک امتداد بلند و دو امتداد کوتاه در نظر گرفته شده‌است، این احتمال را تقویت می‌کند که دست‌کم در دوره‌های آغازین فارسی، امتداد مصوت بلند همواره ثابت و درنتیجه امتداد این هجا واقعاً «کشیده‌تر» بوده است. با این حال، تعداد هجاهای بالفعل این ساختمان در **واحدهای واژگانی** زبان اندک است و اغلب مصادیق این ساخت در کلام، ترکیبهای نحوی‌ای است که از الحاق گونهٔ مقید فعل «است» (پیواژ «ست») به کلمات مختوم به مصوت بلند حاصل می‌شود، مثلاً در «پاست، «اوست»، «چیست». ثمره مجموع تعداد هجاهای «قابل قبول» با ساختمان cvcc را در زبان فارسی ۷۲۳

گزارش کرده‌است که از این تعداد تنها در ٤٥ مورد (٦/٢ درصد) مصوت بلند است. (ثمره، ۱۳۹۷: ۱۷٤) بنابراین ممکن است این هم‌کمّیت محسوب شدن در نظام وزن، صرفاً شگردی باشد که نخستین شاعران رسمی فارسی به کار بسته‌اند تا گنجاندن واحدهای آوایی زبان را در کلام موزون، چه بسا با اندکی تصرف در تلفظ آنها، آسان‌تر کنند؛ زیرا وضع قاعده‌ای خاص و در نظر گرفتن امتدادی مجزا برای آن در تقطیع موجّه و مقرون به صرفه نبوده‌است. یادآوری می‌کنیم که شاعران عربی اساساً از کاربرد واحدهای واژگانی دارای هجای کشیده در شعر صرف‌نظر کردند. مختصر این که: زبان ممکن است به‌تمامی در شعر نگنجد و سازگار کردن این دو مقتضی دخل و تصرفی در اوّلی باشد.

١٦. این الگوها منحصر به وزنهای شعر فارسی نیست؛ بلکه او هر توالی ممکنی از امتدادهای هجایی را در نظر می‌گیرد.

۱۷. در تحلیل نتایج این آزمایش، مقایسهٔ امتداد مصوتها در قرائت شعر و فارسی محاوره‌ای نیز خالی از آشفتگی نیست (خانلری، ۱۳۷۳: ١٤٤–١٤١) که از آن می‌گذریم.

۱۸. اطلاع از کتاب عروض فرزاد به زبان انگلیسی و آگاهی از مطالب آن به واسطهٔ ترجمهٔ حمید حسنی از یک فصل کتاب حاصل شده‌است؛ (رک. فرزاد، ۱۳۷۲) ولی ارجاعات مقاله به متن اصلی است.

۱۹. بخشی از این آرای الول ساتن را پیشتر شمیسا (۱۳۵۹: ۳۹۹–۳۹۸) و حسنی (رک. فرزاد، ۱۳۷۲: ٥٦–٥٥) بررسی و نقد کرده‌اند.

۲۰. به نظر نمی‌رسد نقل و بررسی چنین اقوالی ضرورت داشته باشد؛ ولی از آنجا که شمیسا این نوشته را در توجه به این موضوع مقدم بر الول ساتن دانسته‌است (شمیسا، ۱۳۵۹: ۲۸۱) آن را نقل کردیم.

۲۱. قید اجرای موزون به این معنی است که آنچه «ضرورتهای شعری» یا اختیارات زبانی خوانده می‌شود باید در این الگو اعمال شده باشد؛ یعنی شعر با رعایت آنها خوانده شده باشد؛ در غیر این صورت قرائت موزون نخواهد بود.

۲۲. اگر این آزادی در حوزهٔ امکانات آوایی ساختمان زبان باشد، یعنی تلفظهای مختلف یک صورت زبانی از نظر دستوری و معنایی برابر و تفاوت آنها از نظر واجی خنثی باشد، امروز ضرورت شعری یا اختیار زبانی نامیده می‌شود که بیرون از حوزهٔ بررسی این مقاله است؛ زیرا در وزن تقطیعی منعکس نمی‌شود. کاربرد هجای کشیده در شعر در حوزهٔ اختیارات زبانی قرار نمی‌گیرد؛ زیرا در این کاربرد، اگر اجرای امروزی شعر را ملاک قرار دهیم و نه اجرایی را که با متحرک کردن یا دزدیده خواندن ساکنهای اضافی همراه است (آن‌گونه که مثلاً در *المعجم* توصیف شده)، تلفظ تغییر نمی‌کند.

کتاب‌نامه

أبوالحسن العروضی، أحمد بن محمّد (۱۹۹٦). الجامع فی العروض والقوافی، حقّقه وقدّم له زهیر غازی زاهد و هلال ناجی، الطبعة الأولی، بیروت: دار الجیل.

أخفش، أبو الحسن سعید بن مسعدة (۱۹۸۵). کتاب العروض، تحقیق و تعلیق و تقدیم أحمد محمّد عبدالدایم عبدالله، مکّة –المعابدة: المکتبة الفیصلیّة.

بوبان، نگار (۱۳۸۸). «بررسی آوایی ریتم در پایه‌های واژگان، شعر و نثر فارسی رسمی»، پژوهشهای زبانشناسی، سال اول، ش ۱ (پاییز و زمستان)، ص ۱۰۱–۱۲۲.

بوبان، نگار (۱۳۹۰). «بازنمایی بصری کمّیتهای هجا و دیرند: ابزار تحلیل تطبیقی ریتم در شعر فارسی و موسیقی ایرانی»، 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 کوشش امید طبیب‌زاده، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص ۲۵۹–۲۸۸.

ثمره، یدالله (۱۳۹۷). آواشناسی زبان فارسی، آواها و ساخت آوایی هجا، ویرایش دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جلی، حسین (۱۳۸۳). میزان موسیقایی وزن شعر، ج۲، لنگرود: انتشارت سمرقند.

حسنی، حمید (۱۳۷۸). «سکته در شعر فارسی»، شعر، ش ۲۵ (بهار)، ص ۱۰۲–۱۰۹.

حقشناس، علی‌محمد (۱۳۹۰). آواشناسی (فونتیک)، تهران: آگه.

خانلری، پرویز ناتل (۱۳۷۳، چ اول ۱۳۳۷). وزن شعر فارسی، تهران: توس.

خانلری، پرویز ناتل (۱۳٦۵). تاریخ زبان فارسی، ج اول، تهران: نشر نو.

خطیب تبریزی (۱۹۹٤). الکافی فی العروض و القوافی، تحقیق حسانی حسن عبدالله، قاهره: مکتبة الخانجی.

خواجه نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۹۳). معیار الاشعار، مقدمه و تصحیح و تعلیقات علی‌اصغر قهرمانی مقبل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ذاکرالحسینی، محسن (۱۳٦۸). «چند نکته دربارهٔ المعجم شمس قیس»، آینده، سال پانزدهم، ش ٦ تا ۹، ص ۵۷۸–۵۸۳.

ذاکری، مصطفی (۱۳۸٦). «مباحث زبانشناسی در معیار الاشعار خواجه نصیرالدین طوسی»، فرهنگ، ش ٦۱ و ٦۲، ص ۵۳۵–۵۷٤.

شمس قیس، محمد (بی‌تا). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

شمس قیس، محمد (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی، و تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس (۱۳۵۹). «عروض فارسی تألیف الول ساتن» (معرفی کتاب)، آینده، سال ششم، ش ۳ و ٤، ص ۲۷۸–۲۸٤؛ و دنبالهٔ مقاله در ش ۵ و ٦، ص ۳۹۲–٤۰۳.

شمیسا، سیروس (۱۳٦۲). «منشأ عروض فارسی»، آینده، سال نهم، ش ۲، ص ۱۱۵–۱۱۹.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوس با همکاری انتشارات مجید.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). نقد ادبی، تهران: فردوس.

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۵۸). تکوین زبان فارسی، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد ایران.

صدیق‌زاده، علی (۱۳۷۰). «مبانی آواشناختی وزن در شعر فارسی»، ادبستان فرهنگ و هنر، ش ۲۰ (مرداد)، ص ٦۹–۷۳.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی، تهران: انتشارات نیلوفر.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۹). «ساخت وزنی در شعر عروضی فارسی»، زبان و زبانشناسی، دورهٔ ششم، ش ۱۱ (بهار و تابستان)، ص ۱–۲۰.

فرزاد، مسعود (۱۳۷۲). «اختلافات آوایی و عروضی در شعر فارسی»، ترجمه و تحشیهٔ حمید حسنی، کیان، سال سوم، ش ۱۱ (فروردین و اردیبهشت)، ص ۵۲–۵٦.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). دستور مفصل امروز، تهران: سخن.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر (۱۳۸۹). ارکان عروضی، تهران: نیلوفر.

مدرسی قوامی، گلناز (۱۳۹۸). آواشناسی: بررسی علمی گفتار، تهران: سمت.

مشکوةالدینی، مهدی (۱۳٦٤). ساخت آوایی زبان: بحثی دربارهٔ صداهای زبان و نظام آن، مشهد:انتشارات دانشگاه فردوسی.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷). مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۹٤). اختیارات شاعری و مقاله‌های دیگر در عروض فارسی، تهران: نیلوفر.

نطقی، حمید (۱۳٤٤). «اَشکال وزن در شعر فارسی»، آرش، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳ (آبان)، صص ۱۲۸–۱٤۸.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸٦). عروض و قافیهٔ شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

وزیری، علینقی (۱۳۱٦). «اصلاحات ادبی»، مهر، سال پنجم، ش ۱۰، صص ۹۵۲–۹٦٤.

Elwell-Sutton, L. P. (1976). *the Persian Metres*, Cambridge University Press.

Farzaad, Masuud (1967). *Persian Poetic Metres, A Synthetic Study with 94 Tables*, Leiden: E. J. brill.