فرهنگنامه‌های زبان‌شناسی ۱۹

فرهنگ
وزن شعر فارسی

محمدمهدی زمانی
سمیه آقابابایی

علمی
منتشران

فرهنگ وزن‌شناسی شعر فارسی

سرشناسه	:	زمانی، محمدمهدی
عنوان و نام پدیدآور	:	فرهنگ وزن‌شناسی شعر فارسی/ محمدمهدی زمانی، سمیه آقابابایی.
مشخصات نشر	:	تهران: نشر علمی، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری	:	۶۷۳ ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م.
شابک	:	۹۷۸-۹۶۴-۴۰۴-۵۲۸-۸
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا
موضوع	:	عروض فارسی -- دایره‌المعارف‌ها
		فارسی -- وزن شعر و نثر -- دایره‌المعارف‌ها
شناسه افزوده	:	آقابابایی، سمیه، ۱۳۵۹ -
رده بندی کنگره	:	PIR۳۵۵۹
رده بندی دیویی	:	۸فا۰/۴۱
شماره کتابشناسی ملی	:	۹۱۷۲۹۹۷
اطلاعات رکورد کتابشناسی	:	فیپا

فرهنگ وزن‌شناسی شعر فارسی

محمدمهدی زمانی
سمیه آقابابایی

علمی

فرهنگ وزن‌شناسی شعر فارسی
محمدمهدی زمانی
(دکترای زبان و ادبیات فارسی)
سمیه آقابابایی
(عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبائی)
چاپ اول ۱۴۰۲
تیراژ : ۵۰۰ نسخه
چاپخانه: رامین
لیتوگرافی: باختر
شابک: ۸-۵۲۸-۴۰۴-۹۶۴-۹۷۸

مرکز پخش: خیابان انقلاب- خیابان ۱۲ فروردین- خیابان شهدای ژاندارمری
پلاک ۱۰۳ - تلفن: ۶۶۴۶۳۰۷۲ و ۶۶۴۶۰۵۱۲
www.elmipublications.com
کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است.
این اثر با کاغذ حمایتی چاپ شده است.

یادداشت ناشر

بومی‌سازی هر دانشی، زمانی تحقق می‌یابد که واژگان فنی آن علم به صراحت توصیف شده باشند و از هیئتی برخوردار شوند که بتوان به‌گونه‌ای یکدست و هماهنگ به‌کارشان برد. درکنار دو مجموعه‌ی «کهن نامه‌های زبان‌شناسی» و «نگین‌های زبان‌شناسی»، سعی بر این بوده است تا با مجموعه‌ی تازه‌ای به نام «فرهنگنامه‌های زبان‌شناسی» به این هدف دیرینه، یعنی همانا دستیابی به آرمان تمامی زبان‌شناسان ایران که چیزی جز «زبان‌شناسی در خدمت زبان‌های ایران» نبوده و نیست، تحقق ببخشیم.

محمدعلی علمی

فهرست

پیشگفتار..... ۱
راهنمای استفاده از فرهنگ..... ۳
مدخل‌ها..... ۹
منابع..... ۶۶۲
نمایهٔ انگلیسی ـ فارسی..... ۶۶۸

پیشگفتار

فرهنگ حاضر دربردارندهٔ مصطلحات مطالعات سنتی و جدید عروض و قافیه است. کاربرد «وزن‌شناسی» به‌جای «عروض» در عنوان این فرهنگ بدان سبب است که این فرهنگ به مطالعات جدید دربارهٔ وزن شعر فارسی توجه بسیار داشته است؛ حتی می توان گفت بیش از آنکه بر عروض سنتی تمرکز داشته باشد، بر عروض جدید متمرکز است.

فرهنگ‌های شناخته‌شده دربارهٔ عروض فارسی عمدتاً متمرکز بر عروض سنتی هستند، مانند *فرهنگ عروضی* (شمیسا، ۱۳۷۵)، *فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی* (مدرسی، ۱۳۸۴) و *فرهنگ توصیفی اصطلاحات عروض* (مدرسی، ۱۳۸۰). به‌همین سبب نیاز به فرهنگی متمرکز بر عروض جدید احساس می‌شد. بدین ترتیب با پیشنهاد استاد بزرگوارمان، جناب آقای دکتر کورش صفوی، تدوین این فرهنگ را آغاز کردیم.

در آغاز به‌نظر می آمد این کار در مدت زمانی کوتاه به سرانجام می‌رسد. اما کثرت و تنوع آثاری که به مطالعهٔ وزن شعر فارسی پرداخته‌اند، باعث شد تدوین آن بیش از آنچه انتظار می‌رفت به درازا بکشد. تعدد منابع عروض سنتی ازیک‌سو و میان‌رشته‌ای شدن مطالعات در عروض جدید ازسوی‌دیگر کار تدوین فرهنگ را پیچیده می کند. به همین سبب، حجم فرهنگ بسیار بیشتر از برآورد اولیه شد.

آنچه این فرهنگ را از فرهنگ‌های پیشین متمایز می کند تمرکز آن بر مطالعات جدید است؛ به همین سبب، بسیاری از مدخل‌های آن به اصطلاحات زبان‌شناختی و موسیقایی اختصاص دارد، اصطلاحاتی که محققان موسیقی و زبان‌شناسی در مطالعهٔ وزن به‌کار برده‌اند و بعضاً تعریف روشنی برای خوانندگان ناآشنا با این مفاهیم ارائه نکرده‌اند.

باتوجه به اهمیت عروض سنتی ازنظر تاریخ وزن‌شناسی شعر فارسی، اگر فرهنگ مطالعات وزن‌شناختی مصطلحات عروض سنتی را نادیده بگیرد، دچار نقصی بزرگ می‌شود. به همین سبب، در این فرهنگ به مصطلحات عروض سنتی نیز مفصلاً پرداخته شده است؛ حتی در مواردی مدخل‌هایی در این فرهنگ آمده است که در فرهنگ‌های پیشین عروضی سنتی وارد نشده است. گاه در فرهنگ‌های عروض سنتی، توضیحات اصطلاحی خاص ناقص یا نادرست است. گاه صاحبان فرهنگ‌ها، در توضیح یک مدخل، مستقیماً از منابع کهن نقل‌قول می‌کنند و همین سبب می‌شود که مفهوم آن اصطلاح برای بسیاری از خوانندگان، مخصوصاً محققانی که متخصص ادبیات نیستند، همچنان مبهم باشد. کوشش ما در این فرهنگ آن بوده است که اصطلاحات مختلف به‌نحوی شرح شود که مراجعان، با سطوح مختلف تسلط بر متون ادبی کهن، بتوانند معنای آنها را به‌سادگی دریابند. مفروض ما آن بوده است که مراجعان باید بتوانند بیشترین اطلاعات ممکن را در کوتاه‌ترین زمان به‌دست آورند نه آنکه در پیچیدگی‌های زبانی متون کهن معنای اصطلاحات را کشف کنند. البته در تدوین مدخل‌های عروض قدیم، تمرکز این فرهنگ بر دو منبع اصلی کهن بوده است: *المعجم فی معاییر اشعار العجم* اثر شمس قیس رازی و *معیارالاشعار* اثر خواجه نصیرالدین طوسی.

امتیاز دیگر این فرهنگ نسبت به فرهنگ‌های پیشین آن است که دربردارندهٔ اوزان جدیدی است که نجفی (۱۳۹۷) در طبقه‌بندی خود وارد کرده اما در طبقه‌بندی‌های سنتی مانند *المعجم* و *معیارالاشعار* و حتی طبقه‌بندی‌های جدید مانند طبقه‌بندی خانلری (۱۳۶۷) و فرزاد (۱۳۴۹) نیامده است.

باوجود تلاش ما برای آنکه این فرهنگ به منبعی جامع برای محققان عروض تبدیل شود، مسلماً مانند هر اثر مخلوق بشر دارای نقص‌هایی است. امیدواریم محققان و منتقدان با نقدهای خود ما را در رفع این نواقص یاری رسانند.

در پایان از استاد عزیز دکتر کورش صفوی که همواره مشوق نویسندگان بوده‌اند سپاسگزاریم. این فرهنگ پیشکشی ناچیز به ایشان است. از جناب آقای محمدعلی علمی که تأخیر ما در به سرانجام رساندن فرهنگ را با صبوری بسیار تحمل و امکان انتشار این فرهنگ را فراهم کردند بسیار سپاسگزاریم.

راهنمای استفاده از فرهنگ

در این فرهنگ اصطلاحات مطالعات جدید و قدیم وزن شعر فارسی به‌صورت الفبایی آمده است. بخش قابل توجهی از مدخل‌ها به افاعیل عروضی اختصاص دارد. در طبقه‌بندی‌های مختلف تقطیع‌های مختلفی مشاهده می‌شود. برای نمونه، وزن رباعی در طبقه‌بندی نجفی (۱۳۹۷) به‌صورت مستفعل مستفعل مستفعل فع، در طبقه‌بندی فرزاد (۱۳۴۹) به‌صورت لن مفتعلن مفتعلن مفتعلن، و در طبقه‌بندی قدما به‌صورت مفعول مفاعیل مفاعیل فعل (هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب) آمده است. مدخلِ مربوط به وزن‌هایی که در طبقه‌بندی‌های مختلف به‌صورت‌های متفاوت رکن‌بندی شده‌اند براساس رکن‌بندی نجفی تنظیم شده‌اند. در ابتدای هر مدخل دربارهٔ جایگاه آن وزن در طبقه‌بندی نجفی توضیح داده می‌شود و سپس به طبقه‌بندی‌های جدید دیگر، مخصوصاً خانلری (۱۳۶۷) و فرزاد (۱۳۴۹)، و پس از آن به رکن‌بندی‌های مطالعات عروضی جدید دیگر مانند طبیب‌زاده (۱۳۹۹) پرداخته می‌شود. پس از توضیح رکن‌بندی‌های مختلف در مطالعات عروضی جدید، رکن‌بندی و طبقه‌بندی قدما مخصوصاً آنچه در *المعجم* و *معیارالاشعار* آمده است بیان می‌شود. هر یک از این رکن‌بندی‌های جدید و قدیم خود تبدیل به یک مدخل شده‌اند، اما توضیح و نمونه ذیل مدخلِ مبتنی‌بر رکن‌بندی نجفی آمده است و مدخل‌های دیگر به این مدخل ارجاع داده شده‌اند. برای نمونه، خواننده ذیل لن مفتعلن مفتعلن مفتعلن و مفعول مفاعیل مفاعیل فعل به مستفعل مستفعل مستفعل فع ارجاع داده می‌شود. هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب نیز مدخل شده و ذیل آن به همان تقطیع قدما، یعنی مفعول مفاعیل مفاعیل فعل، ارجاع داده شده است.

ذیل هر وزن گاه یک یا چند وزن تقطیعی نیز ذکر شده است. باتوجه‌به اینکه قدما این اوزان تقطیعی را وزنی مستقل درنظر گرفته‌اند، این اوزان ناگزیر تبدیل به مدخل

شده‌اند. در این شرایط، ذیل این مدخل‌ها به وزن اصلی براساس رکن‌بندی جدید ارجاع داده شده است؛ مثلاً وزن مفعولن‌فاعلن‌مفاعیلن‌فع به مستفعل‌مستفعل‌مستفعل‌فع ارجاع داده شده است و نه مفعول‌مفاعیل‌مفاعیل‌فعل، تا خواننده زمانی کمتر برای یافتن توضیحات دربارهٔ وزن اصلی و صورت‌های تقطیعی آن صرف کند.

برای هر وزن نمونه‌هایی از شعر کهن و معاصر ذکر شده است؛ این نمونه‌ها برای وزن اصلی ذکر شده است و نه وزن تقطیعی‌ای که در مدخل ذکر شده است؛ ذکر نمونهٔ شعری برای اوزان تقطیعی حجم فرهنگ را بدون آنکه فایده‌ای داشته باشد بسیار افزایش می‌دهد. در بسیاری از موارد، این نمونه‌ها از طبقه‌بندی‌های مختلف ذکر شده‌اند. در هر مورد، برای رعایت امانت‌داریِ علمی، ارجاع دقیق به منبع نمونهٔ شعری داده شده است.

هرچند نقدهای بسیاری بر بعضی رکن‌بندی‌های جدید و قدیم وارد است، به‌سبب آنکه هدف ما تدوین فرهنگ توصیفی بوده است از ذکر اشکالات وارد بر این طبقه‌بندی‌ها خودداری کردیم. به‌علاوه، نقد طبقه‌بندی‌های جدید و قدیم حجم این فرهنگ را بسیار افزایش می‌دهد.

در هر مدخل گاه اصطلاحی آمده که خودْ مدخلی مستقل است. این موارد به‌صورت سیاه (bold) مشخص شده است. در مواردی، اصطلاحاتی بسیار پرکاربرد، مانند وزن یا بحر، در مدخل آمده است؛ این واژه‌ها سیاه نشده‌اند، زیرا سیاه کردن آنها گاه بخش بزرگی از مدخل را سیاه می‌کند. برای نمونه، ذیل مدخل «مخبون مرفل»، اگر مدخل‌های دیگر سیاه شوند، بدین صورت می‌شود: «**فعلاتن** از **فاعلن** و **مفاعلاتن** از **مستفعلن مخبون مرفل** هستند» (باید توجه داشت که مستعفلن، مخبون، و مرفل هر یک مدخلی جداگانه‌اند). به‌سبب کثرت این اصطلاحات در مدخل‌های مختلف، فقط در مواردی که ممکن است خواننده متوجه نشود که اصطلاحی خاص مدخلی مستقل است آن واژه سیاه شده. بر این اساس، افاعیل، زحافات، نام رکن مزاحف، بحور عروض قدیم، و اصطلاحاتی مانند «وزن»، «بحر»، «افاعیل»، «مزاحف»، «رکن»، «ارکان»، «فرع»، «تقطیع»، «هجا»، «مصراع»، و «بیت» به‌صورت عادی و غیرسیاه در مدخل‌ها آمده‌اند.

در بسیاری از مدخل‌ها از منابع متعددی بهره برده شده است؛ برای آنکه خوانندگان، درصورت ضرورت، بتوانند صحت انتساب مدعایی خاص به محققی را بسنجند، ارجاع دقیق با ذکر شمارهٔ صفحه در مدخل‌ها آمده است.

دربارهٔ ترتیب الفبایی مدخل‌ها، مخصوصاً مدخل‌های مربوط به اوزان، باید به این نکات توجه داشت:

– ارکانِ اوزانْ با نیم‌فاصله (برای نمونه، به‌صورت مستفعلن‌مستفعلن) درکنار هم قرار گرفته‌اند و نه با فاصله (مستفعلن مستفعلن)؛

– در عمدهٔ موارد، وزنِ مصراعْ مدخل شده است؛ زیرا واحد وزن در شعر فارسی مصراع است؛

– در بعضی موارد، وزن دو مصراع یکسان نیست؛ به همین سبب وزن کل بیتْ مدخل شده است. در این موارد، دو مصراع با یک ممیز (/) و یک فاصله پس از آن از هم جدا می‌شوند؛ این ممیز و فاصله در ترتیب الفبایی تأثیری ندارد؛ برای نمونه، وزن مستفعلن‌مستفعلن‌مستفعلن‌مستفعلن که وزن یک مصراع است پیش از وزن مستفعلن‌مستفعلن‌مستفعلن / مستفعلن‌مستفعلن‌مفعولن قرار می‌گیرد؛ یعنی مستفعلن‌مستفعلن‌مستفعلن که وزن مصراع اول است ملاک ترتیب الفبایی قرار نمی‌گیرد، بلکه کل بیت در نظر گرفته می‌شود؛

– در اوزان دوری، مخصوصاً اگر تقطیع نجفی (۱۳۹۷) و در مواردی خانلری (۱۳۶۸) مد نظر باشد، وزن دو نیم‌مصراع با دو ممیز (//) و یک فاصله قبل و یک فاصله بعد از آن جدا شده است؛ در این موارد، وزن کل مصراع برای ترتیب الفبایی مدخل‌ها ملاک قرار می‌گیرد و نه وزن نیم‌مصراع؛ یعنی مثلاً وزن مستفعلن‌فعلن // مستفعلن‌فع‌لن قبل از مستفعلن‌فع // مستفعلن‌فع قرار می‌گیرد. اگر وزن نیم‌مصراع ملاک قرار می‌گرفت، وزن دوم قبل از وزن اول قرار می‌گرفت؛ اما برای جلوگیری از مشکلات احتمالی برای یافتن اوزان (مثلاً اگر خواننده دوری بودنِ وزن را درنیافته باشد) وزن کل مصراع در نظر گرفته شده است؛

– اگر رکن‌بندیِ اوزانِ دوری براساس رویکردهای دیگر باشد، دو نیم‌مصراع با یک فاصله جدا می‌شوند (مانند مفعول‌فاعلاتن مفعول‌فاعلاتن)؛ در این موارد نیز، وزن کل مصراع ملاک ترتیب الفبایی اوزان قرار گرفته است؛

– در مواردی که رکن‌بندیِ دو وزن کاملاً شبیه باشد و تفاوت در دوری بودن یا نبودن باشد، وزن دوری، به‌سببِ داشتن فاصله و دو ممیز درمیان دو نیم‌مصراع، پیش از وزن غیردوری آمده است؛ مثلاً وزن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن بعد از وزن متفاعلن متفاعلن // متفاعلن متفاعلن قرار می‌گیرد؛

– اگر تفاوت دو مدخل در ممیز و یک فاصلهٔ میانی باشد، وزنِ دارای ممیز و فاصله پیش از وزن بدون آن قرار می‌گیرد؛ مثلاً مفاعلن فعلاتن / مفاعلن فعلان پیش از مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان می‌آید؛

– در مواردی، براساس طبقه‌بندی فرزاد (۱۳۴۹)، نقطه یا علامت به‌اضافه (+) درمیان ارکان آمده است؛ در این موارد، مدخلِ دارای نقطه یا به‌اضافه قبل از مدخلی می‌آید که این علامت را ندارد؛ برای نمونه، مدخل فعولن فعولن فعولن.لن قبل از مدخل فعولن فعولن فعولن‌فع می‌آید؛

– در مواردی، براساس طبقه‌بندی فرزاد (۱۳۴۹)، پس از ارکانِ گروه عروضی پرانتزی آمده است؛ اگر محتوای این پرانتز «۲+۱» باشد، پرانتز و عدد در ترتیب مدخل‌ها تأثیر می‌گذارد (یعنی پرانتز و عدد قبل از حروف الفبا می‌آید)؛ اما اگر محتوای پرانتز «گروه عروضی» باشد، مدخل دارای پرانتز پس از مدخل بدون پرانتز می‌آید (یعنی، برای نمونه، مدخل «مفتعلاتن مفاعلاتن (گروه عروضی)» پس از مدخل «مفتعلاتن مفاعلاتن» می‌آید)؛

– در مواردی، به توضیحاتِ محققانِ عروض قدیم و جدید نکاتی براساس توضیحات خودِ آنان اضافه شده است؛ مثلاً شمس قیس مفاعلن فعلاتن مفاعلاتن را مجتث مسدس موسع دانسته است؛ اما این بحر، در این فرهنگ، به‌صورت «مجتث مسدس [مخبون] موسع» ثبت شده است؛ در ترتیب الفبایی مدخل‌ها علامت قلاب ([]) تأثیری ندارد؛ یعنی میان مجتث مسدس مخبون و مجتث مسدس [مخبون] تفاوتی نیست؛

– گاه دو مدخل کاملاً شبیه یکدیگر هستند، اما تفاوتی اساسی میان محتوای آنها وجود دارد؛ در این موارد، این مدخل‌ها با علامت (۱) و (۲) متمایز شده‌اند؛ در ترتیب این موارد مشابه، ابتدا مدخلِ خانوادهٔ وزنی یا گروه عروضی و سپس مدخل وزن می‌آید؛

– در عروض قدیم، میان فاعلاتن و فاع‌لاتن، مستفعلن و مس‌تفع‌لن، یا مفاعلن و مفاع‌لن تمایز هست (این تمایز بر این اساس است که این ارکان متشکل از وتد مجموع هستند یا وتد مفروق)؛ اما در عروض جدید، چنین تمایزی وجود ندارد؛ همین سبب می‌شود که وزن مفاعلن‌فاعلاتن‌مفاعلن در منابع عروض قدیم به‌صورت مفاعلن‌فاع‌لاتن‌مفاعلن ثبت شود؛ در این موارد، توضیحات اصلی ذیل مدخل مفاعلن‌فاعلاتن‌مفاعلن آمده و پس از آن (یعنی فاعلاتن پیش از فاع‌لاتن آمده) ذیل مدخل مفاعلن‌فاع‌لاتن‌مفاعلن به مدخل مفاعلن‌فاعلاتن‌مفاعلن ارجاع داده شده است؛ هدف از ذکر مدخل دوم آن است که مخاطبانِ منابع قدیم عروضی بتوانند مدخل‌های مورد نظر خود را به همان صورت که در این منابع هست بیابند؛

– اگر آغاز مدخلی با «ال» (یعنی الف و لام معرفه‌ساز در زبان عربی) باشد، در ترتیب الفبایی تأثیر می‌گذارد؛ یعنی مثلاً مدخل «الزاید بالکل» در بخش «الف» قرار گرفته است نه «ز».

مدخل‌ها

آ ا

آغازه

← **هجا**

آناکروز

← **آناکروسیس**

آناکروسیس

اگر قطعه‌ای با **ضرب** آخر **میزان** یا با «ضرب یا قسمت ضرب غیر از ضرب یکم میزان» شروع شود، به آن میزان آناکروسیس (anacrusis) و به آن ضربْ ضربِ بالا (pick-up beat) و به آن نتْ نتِ بالا (pick-up note) گفته می‌شود (پورتراب، ۱۳۸۸: ۴۴).

آوا

← **پایه**

آواشناسی (phonetics)

آواشناسی علمی است که در آن دربارهٔ توصیف، طبقه‌بندی، و نگارش آواها بحث می‌شود. به‌طور کلی، در آواشناسی ویژگی‌های تولیدی، فیزیکی، و شنیداری زبان بررسی می‌شود. این علم سه شاخهٔ اصلی آواشناسی تولیدی، آواشناسی آکوستیک، و آواشناسی شنیداری را در بر می‌گیرد. در آواشناسی آکوستیک ویژگی‌های فیزیکی آواها بررسی و از مفاهیم فیزیک صوت در آن استفاده می‌شود (مدرسی قوامی، ۱۳۹۴: ۱۳). در آواشناسی تولیدی نیز چگونگی تولید آواها در مجرای گفتار مورد تحلیل قرار می‌گیرد. موضوع آواشناسی شنیداری نیز «بررسی نحوهٔ دریافت و پردازش آواها به‌وسیلهٔ گوش و نظام شنیداری» است (همان: ۱۴-۱۵). وقتی علم آواشناسی به بررسی ویژگی‌های آوایی یک زبان خاص می‌پردازد در ارتباط با **واج‌شناسی** آن زبان قرار می‌گیرد (همان: ۱۳).

آوانویسی (phonetic transcription)

آوانویسی به نگارش آواهای زبان باتوجه‌به ویژگی‌های تولیدی و شنیداری آنها می‌پردازد، بی‌آنکه به نقش آنها در زبان توجه کند. آوانگاشت‌ها در آوانویسی درون نشانهٔ قلاب ([]) قرار می‌گیرند؛ برای نمونه آوانویسی واژهٔ «دوست» به این شکل است: [d^{w}ust]؛ در این نمونه، [^{w}] لبی‌شدگی [d] را نشان می‌دهد (مدرسی قوامی، ۱۳۹۴: ۱۶). آوانویسی به دو دستهٔ آوانویسی کلی (broad transcription) و آوانویسی تفصیلی (narrow transcription) تقسیم می‌شود. آوانویسی کلی که با جزئیات کمتری نوشته می‌شود، در برخی موارد برابر با **واج‌نویسی** به حساب می‌آید؛ در آوانویسی کلی، «آواهای زبانی به‌عنوان واحدهای عینی و ملموس زبان» و در واج‌نویسی «به‌عنوان واحدهای ذهنی و انتزاعی زبان» در نظر گرفته می‌شوند (همانجا). برای نمونه، آوانویسی کلی واژهٔ «مُرد» به شکل [mord] و واج‌نویسی آن به صورت /mord/ است. در آوانویسی تفصیلی، آوانویسی با جزئیات بیشتری انجام می‌شود؛ یعنی آوانگاشت‌ها تمامی ویژگی‌های تولیدی/ شنیداری آواها را در بافت خاصی نشان می‌دهند (همانجا)، مانند مثال «دوست» که ذکر شد.

آهنگ

← **زیروبمی**

آیمبی

← **ساخت وزنی**

ابتدا

در یک تعریف، بخش آغازین مصراع دوم را «ابتدا» می‌خوانند، به این سبب که مصراع با آن آغاز می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۵۳). در تعریف دیگر که در *معیارالاشعار* آمده است، اگر در آغازِ رکن نخستین مصراع اول یا دوم وتد مجموع باشد و خرم در آن اعمال شود (یعنی حرف متحرک آغاز آن حذف شود)، به این رکن ابتدا گفته می‌شود.

← **خرم**

← **اعتماد**

← **بیت**

ابتر

← **بتر**

ابدال

← **اختیارات زبانی**

اتانین

در موسیقی قدیم و نیز بعضی دسته‌بندی‌های وزنی، اوزان را با سازه‌هایی مانند «تَ» و «تن» مشخص می‌کردند. به این موارد «اتانین» گفته می‌شود (← **ایقاع**).

اتحاد

← **اتفاق**

اتفاق

چنانکه شمیسا (۱۳۹۴: ۷۷) این اصطلاح را به کار می‌برد، اتفاق (یا اتحاد) به‌معنای متفق بودن ارکان است؛ نتیجهٔ آن وزن **متفق‌الارکان** (یا متحدالارکان) است.

← **تناوب**

اثرم

← **ثرم**

اثلم

← **ثلم**

← **خرم**

اجزا

← **افاعیل**

اجمّ

← **جمّ**

احذّ

← **حَذَذ**

احذ محذوف

فع از مستفعلن احذ محذوف است.

احذّ مذال

فَعَل از فاعلن احذّ مذال است.

احذ مسبغ

فع‌لان از مستفعلن احذ مسبغ است.

احذّ مقصور

فاعْ از مستفعلن احذّ مقصور است.

اختیارات زبانی

← ضروریات شعری

اختیارات شاعری

اختیارات شاعری یکی از موارد عدول از قاعدهٔ اصلی وزن شعر فارسی است؛ این قاعده چنین است: «تعداد و ترتیب کمیت‌های کوتاه و بلند تمام مصراع‌های شعر باید نظیر به نظیر مانند یکدیگر باشد» (نجفی، ۱۳۹۵: ۴۱) (← **کمیت**؛ دربارهٔ نوع دیگری از این عدول از قاعده ← **استثنائات**). حکم اختیارات وزنی برخلاف **استثنائات** لازم‌الاجرا نیست و شاعر می‌تواند آن را رعایت کند یا نکند (همانجا). براساس دسته‌بندی نجفی (۱۳۹۵: ۴۲-۴۶)، شاعر در دو مورد اختیار دارد از قاعدهٔ ذکرشده عدول کند:

۱. اختیار ـ U ـ ـ (فاعلاتن) به‌جای UU ـ ـ (فعلاتن) در آغاز مصراع، مانند بیت زیر از حافظ که در هر دو مصراع آن فعلاتن به فاعلاتن تبدیل شده است:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق
گفتم ای خواجهٔ عاقل هنری بهتری از این
(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۰۸)

در مورد این اختیار ذکر چند نکته ضروری است: اولاً فقط فعلاتن در رکن اول مصراع امکان تبدیل به فاعلاتن را دارد؛ یعنی فعلاتن در ارکان بعدی تبدیل به فاعلاتن نمی‌شود. البته «ظاهراً» تا قرن ششم گاهی فعلاتن در رکن سوم نیز تبدیل به فاعلاتن می‌شده است، مانند این نمونه از منوچهری (نجفی، ۱۳۹۷: ۱۳۰):

کار شه به شود و کار عدو به نشود نشود خرما خار و خار خرما نشود

در مصراع دوم هجای بلند «خا» به‌جای هجای کوتاه آمده است و فعلاتن در رکن سوم تبدیل به فاعلاتن شده است. ثانیاً چنین نیست که هرجا دو کمیت کوتاه (UU) در آغاز مصراع قرار گیرد بتوان آن دو را تبدیل به یک بلند و کوتاه (ـ U) کرد؛ یعنی «فعلاتُ» به «فاعلاتُ» تبدیل نمی‌شوند. ثالثاً برعکس این اختیار صحیح نیست؛ یعنی فاعلاتن به فعلاتن تبدیل نمی‌شود.

۲. تبدیل دو کمیت کوتاه به یک کمیت بلند (تسکین)، مانند این نمونه از حافظ:

هر که را خوابگهِ آخرِ مشتی خاک است
گو چه حاجت که به افلاک بری ایوان را
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۴)

برعکسِ این اختیار جایز نیست؛ یعنی نمی‌توان به‌جای یک کمیت بلند دو کمیت کوتاه آورد. علاوه‌براین، به گفتهٔ شمیسا (۱۳۸۶: ۵۵) در همهٔ بخش‌های مصراع به‌جز آغاز آن («مگر به‌ندرت») می‌توان تسکین را اعمال کرد؛ یعنی «فعلاتن» و «فعلاتُ» در آغاز مصراع را نمی‌توان به «مفعولن» و «مفعولُ» تبدیل کرد؛ البته در شعر نو تسکین در آغاز مصراع «مرسوم» است، مانند این نمونه از سهراب سپهری (همان: ۵۵):

ابری نیست
بادی نیست
می‌نشینم لب حوض

خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۴۰-۴۱) تسکین را یکیَ از تغییرات خاص در وزن شعر فارسی (در ارتباط با تغییراتی که در شعر عربی در اصول مشاهده می‌شود و به آن **زحاف** می‌گویند) می‌داند. او توضیح می‌دهد که گاه سه متحرک پشت سر هم قرار می‌گیرد؛ بدین‌صورت که حرف ساکنِ **سبب** خفیف می‌افتد و حرف متحرک ماقبلِ آن درکنار دو حرف متحرک **وتد** مجموع بعد از آن قرار می‌گیرد؛ مثلاً در «مستفعلن» حرف «ف» می‌افتد و تبدیل به «مستَعِلُن» (=مفتعلن) می‌شود؛ در این حالت، سه متحرک درکنار هم قرار می‌گیرد. در این شرایط می‌توان حرف متحرک وسط را، که در آغاز وتد قرار می‌گیرد، ساکن کرد؛ به این حالت تسکین و به محصول آن مُسَکَّن گفته می‌شود. به گفتهٔ او، این قاعده در شعر فارسی رایج است و حتی گاه حرف دوم

متحرک و حرف دوم ساکن، یا به تعبیر خواجه نصیر «محرَّک» و «مسکَّن»، را در یک وزن کنار هم به کار می برند مگر اینکه منعی وجود داشته باشد، مانند تبدیل بحر به بحری دیگر با تسکین (مثلاً تبدیل فعلات‌فاعلاتن به مفعول‌فاعلاتن) یا التزام نظامی خاص از حرکت و ساکن در شعر (مثلاً نظمی که مبتنی بر تکرار «مفتعلن‌مفعولن» است و تبدیل «مفتعلن» به «مفعولن» این نظام را از بین می‌برد).

در مصطلحات خواجه نصیر، اگر تسکین در وتد صدر رکن باشد (مانند «مفاعیلن» در میانهٔ مصراع در هزج مکفوف)، به آن رکن **مخنق** (← **تخنیق**) گفته می‌شود و اگر در وتد میان رکن باشد (مانند «فاعلاتن» پس از خبن و تسکین)، به آن رکن مشعث (← **تشعیث**) می گویند. اما اگر در وتد پایان رکن (مانند تبدیل «مفتعلن» به «مفعولن») باشد، عنوان خاصی به رکن مزاحف اختصاص داده نشده است؛ مرادآبادی، براساس طبقه‌بندی خواجه نصیر، به آن مطوی مسکّن می گوید (مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

خانلری اختیارات شاعری را چهار نوع می‌داند: اضافه، حذف، تبدیل، و **قلب**. قواعد اضافه بدین قرار است:

– در پایان مصراع یا نیمهٔ مصراع در **وزن دوری** می توان یک یا دو **همخوان** به هجای آخر افزود (← **استثنائات**)؛

– «در اول اوزانی که پایهٔ نخستین آنها از دو هجای کوتاه تشکیل شده باشد» (همان: ۲۶۵) می توان به‌جای هجای اول یک هجای بلند آورد (ر. ک. «اختیار ـ U ـ ـ (فاعلاتن) به‌جای UU ـ ـ (فعلاتن) در آغاز مصراع» در همین مدخل)؛

– در مواردی یک هجای کوتاه به اول وزن افزوده‌اند؛ این قاعده را «بعضی از شاعران نخستین فارسی جایز شمرده‌اند» (همان: ۲۶۶) (← **خزم**)؛

قواعد حذف بدین ترتیب است:

– حذف یک هجای کوتاه از وزن (برعکس خزم):

مر ما را نگارا داد خواهی درد و بیماری

هم اکنون کرد می‌باید ز کار عشق بیزاری

(← **مفعولن‌مفاعیلن‌مفاعیلن / مفاعیلن‌مفاعیلن‌مفاعیلن**)

از آغاز مصراع اول یک هجای کوتاه حذف شده است. به گفتهٔ خانلری (همان: ۲۶۷)، از قرن چهارم به بعد شاعران از کاربرد این قاعده خودداری کرده‌اند؛

– حذف یک هجای بلند از آخر مصراع که «ظاهراً تا اواخر قرن ششم در بعضی از بحور و اوزان معمول بوده است»، مانند این نمونه از عطار که در مصراع سوم و پنجم این حذف صورت گرفته است (همان: ۲۶۷–۲۶۸):

ما گبر قدیم نامسلمانیم نام آور کفر و ننگ ایمانیم
کی باشد و کی که ناگهی ما این پرده ز کار خویش بدرانیم
عطار شکسته را به یک ذوق از پردهٔ هر دو کون برهانیم

– حذف یک هجای کوتاه از میان وزن؛ «این تغییر نیز از شواذی است که عروض‌نویسان آورده‌اند و شاعران فارسی‌زبان آن را در شعر خود روا نمی‌دارند»، مانند این نمونه از *المعجم* (همان: ۲۶۸):

دلبر بتی شکّرلبی سیمین بری عمدا همی خواهد دلم بربودن

اختیار «تبدیل» قرار گرفتن هجای کوتاه به‌جای هجای بلند یا برعکس است، به‌صورتی که «کمیت اصلی وزن تغییر نپذیرد»؛ چون هر هجای بلند دوبرابر هجای کوتاه است، «می‌توان یک هجای بلند به‌جای دو کوتاه و یا دو کوتاه به‌جای یک بلند قرار داد» (همان: ۲۶۷)؛ این تغییر «در همهٔ اوزان جایز و بسیار شایع است» (ر. ک. اختیار تسکین در همین مدخل). تبدیل به سه صورت است:

– تبدیل دو هجای کوتاه متوالی به یک هجای بلند؛ از قرن هفتم به بعد کمتر به‌کار می‌رود و مخصوصاً «غزل‌سرایان تا بتوانند از آن پرهیز می‌کنند» (همان: ۲۶۹–۲۷۰). این قاعده یک استثنا دارد: اگر این تبدیل سبب تغییر وزن به وزن مستقل دیگر شود، باید از آن پرهیز کرد؛ مثلاً اگر وزن UU|ـU|ـU|ـ‖UU|ـU|ـU|ـ باشد، نمی‌توان دوهجای کوتاه را تبدیل به یک هجای بلند کرد؛ زیرا وزن تبدیل به ـ‌U|ـU|ـ‖ـ‌U|ـU|ـ می‌شود که وزنی مستقل است (همان: ۲۷۰)؛

– تبدیل یک هجای بلند به دو کوتاه که فقط در **رباعی** صورت می‌گیرد (همان: ۲۷۰)؛ به‌اعتقاد خانلری وزن اصلی رباعی چنین است: ـ‌ـ|ـ‌ـ|U‌ـU|ـ ـ|ـ ـ؛ اگر در

پایهٔ دوم و پنجم یک هجای بلند به دو کوتاه تبدیل شود وزن بدین صورت می‌شود: ـ ـ| ـUU|ـU|ـU|ـ ـ|ـUU؛

– تبدیل **پایهٔ** ـU|ـU به پایهٔ ـ ـ که خاص رباعی است (همان: ۲۷۱)؛ بدین ترتیب، ـ ـ|ـ ـ|ـU|ـU|ـ ـ|ـ ـتبدیل به ـ ـ|ـ ـ|ـ ـ|ـ ـ|ـ ـمی‌شود.

«قلب» به‌معنای تغییر محل هجاهاست بدون آنکه «در کمیت آنها تغییری رخ دهد یا به کمیت متساوی تبدیل گردد» (همان: ۲۷۱)؛ انواع آن بدین قرار است:

– قلب پایهٔ ـU|ـU به پایهٔ ـU|ـU، مانند نمونهٔ زیر از خاقانی (همان: ۲۷۱) که در مصراع اولْ وزن ـU|ـU|ـU|ـU||ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU||ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU مبدل به ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU شده است:

سینهٔ خاقانی و غمَ تا نزند ز وصل دم
دعوی عشق و وصل هم تا ز سگان کیست او

– قلب پایهٔ ـU|ـU به پایهٔ ـU|ـU؛ مانند این نمونه از سنایی که دراصل بر وزن ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU بوده و با قلب مبدل به ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU|ـU شده است:

دست کسی می‌نرسد به شاخ هویّت تو تا رگ انیّت او ز بیخ و بن برنکنی

– قلب ـU|ـU به ـUU که خاص رباعی است؛ در این نمونه، در پایهٔ سوم این قلب اعمال شده است:

تا بتوانی خدمت رندان می کن

شمیسا (۱۳۸۶: ۵۳-۵۶) چهار اختیار شاعری را ذکر می کند:

۱) آوردن یک یا دو همخوان اضافه بر وزن (← **استثنائات**)؛

۲) آوردن فعلاتن به‌جای فاعلاتن؛

۳) تسکین؛

۴) قلب در بعضی اوزان («منحصراً در تبدیل مفتعلن به مفاعلن و بالعکس»).

وحیدیان کامیار (۱۳۶۹) دو نوع اختیارات شاعری را تفکیک می کند: **اختیارات زبانی** و **اختیارات وزنی**.

اختیارات وزنی

وحیدیان کامیار (۱۳۶۹) اختیارات وزنی را یکی از انواع **اختیارات شاعری** می‌داند (← **اختیارات زبانی**). ازنظر وحیدیان اختیارات وزنی شامل چند مورد است:

۱) مساوی بودن انواع هجا در پایان مصراع (← **استثنائات**)؛

۲) ابدال، که خود شامل دو مورد است: الف) ـ U ـ ـ(فاعلاتن) به‌جای UU ـ ـ ـ (فعلاتن) در آغاز مصراع (← **اختیارات شاعری**)؛ ب) تبدیل یک **کمیت** بلند به دو کمیت کوتاه (← **اختیارات شاعری**)؛

۳) قلب (← **قلب**).

نجفی (۱۳۹۵) مورد اول را ذیل **استثنائات** و موارد ابدال را ذیل **اختیارات شاعری** قرار می‌دهد. ازنظر نجفی (۱۳۹۴ الف: ۹۹-۱۰۷؛ ۱۳۹۵؛ ۱۳۹۷) مورد سوم در دستهٔ اختیارات شاعری قرار نمی‌گیرد.

اخرب

← **خرب**

اخرس

← **دایرهٔ منغلطه**

اخرس مسدس محذوف

← **مستفعلن فاعلاتن فعولن**

اخرم

← **خرم**

← **موفور**

اخیر

← **مشاکل**

اذالت

در عروض قدیم، افزودن ساکنی بر وتد آخرِ رکن را اذالت می‌خوانند؛ به رکن مزاحفْ مُذال گفته می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۸۵). این زحاف را تذییل و جزو مزاحف را مُذیّل نیز می‌خوانند (مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۲۵۱). در نتیجهٔ اذالت، مستفعلن، مفاعلن،

مفتعلن، و فعلتن به ترتیب تبدیل به مستفعلان، مفاعلان، مفتعلان، و فعلیان می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۸۵).

ارتفاع

← **زیروبمی**

اَرداف

جمع **ردف** است.

ازاحیف

جمعِ **زحاف** است.

← **زحافات**

ازل

← **زلل**

اسباغ

به افزودن حرفی ساکن بر سببِ آخرِ رکن اسباغ گفته می‌شود؛ به رکن مزاحف مُسبَغ (یعنی تمام‌کرده) می‌گویند (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۸۲). البته آن را مُسبَّغ از مصدر تسبیغ نیز می‌خوانند برای مبالغه در تمام کردن (همانجا). بعضی نیز به این جزو مزاحف «مُشبَع» از مصدر «اشباع» می‌گویند. فاعلاتن درنتیجهٔ این زحاف تبدیل به «فاعلاتان» (= فاعلییان) می‌شود (همان: ۸۲). اگر اسباغ در جزو مجحوف صورت گیرد، به آن مجحوف مُسبّغ گفته می‌شود (همانجا).

استثنائات

استثنائات همانند **اختیارات شاعری** مواردی هستند که در آنها از قاعدهٔ اصلی وزن شعر فارسی، یعنی تناظر **کمیت**‌های بلند و کوتاه و تعداد آنها، عدول می‌شود، با این تفاوت که استثنائات لازم‌الاجرا هستند. به تعبیر نجفی (۱۳۹۵: ۲۷)، استثنائات خود در حکم قواعدی هستند که شاعر نمی‌تواند از آنها تخطی کند و حکم آنها «همواره لازم‌الاجرا»ست. این استثنائات بدین قرار است (همان: ۲۸-۳۳):

۱. نون عروضی: اگر در یک هجا واج /n/ پس از واکهٔ بلند قرار گیرد از تقطیع ساقط می‌شود؛ یعنی کمیت هجای /jân/ به‌اندازهٔ هجای /jâ/ (برابر با یک هجای بلند) و

نه هجای /jây/ (هجای کشیده) است. البته با وجود آنکه نجفی تأکید می‌کند که این استثنائات همواره لازم‌الاجراست، در شعر سبک خراسانی مواردی هست که این واج از تقطیع ساقط نمی‌شود، مانند این بیت از فردوسی (۱۳۸۶. ج ۱: ۶۷):

ستم‌دیده را پیش او خوانـدند بـرِ نـامـدارانش بنشانـدند

(برای مشاهدهٔ موارد بیشتر، ر. ک. شمیسا، ۱۳۵۴: ۴۰۸-۴۱۱)

۲. کوتاه شدن **واکهٔ** /i/ پیش از **همخوان** /y/ در میان کلمه: اگر در یک واژه واکهٔ /i/ پیش از همخوان /y/ قرار گیرد، این واکه که در اصل بلند است، کششی مانند واکهٔ کوتاه پیدا می‌کند؛ بنابراین، واژهٔ «ریا» (/riyâ/) متشکل از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند است و نه دو هجای بلند؛ یعنی هجای /ri/ کمیتی کوتاه مانند /re/ دارد؛

۳. خنثی شدن تمایز شش هجا در پایان مصراع: در پایان مصراع، هجای کشیده و هجای کوتاه به اندازهٔ هجای بلند محسوب می‌شود؛ مانند این بیت سعدی (۱۳۱۸: ۲۶):

سلسلهٔ موی دوست حلقهٔ دام بلاست

هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست

در پایان دو مصراع هجای کشیده /lâst/ و /râst/ آمده است و معادل هجای بلند است؛ یعنی اگر بیت بدین صورت بود تفاوتی در وزنی ایجاد نمی‌شد:

سلسلهٔ موی دوست حلقهٔ دام بلا

هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجرا

خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۴۱-۴۲) به این مورد در کنار **تسکین** به‌عنوان یکی از تغییرات خاص شعر فارسی اشاره می‌کند و می‌گوید: «و حکمی دیگر که همهٔ اواخر مصراع های شعر پارسی [را] شامل است آن است که وقوع یک ساکن و دو ساکن در اواخر مصراع‌ها و خلط هر دو با یکدیگر در یک بیت روا دارند»، مگر آنکه دو مانع باشد: ۱) وزن در نهایت طولِ ممکن در بحر باشد و افزودن ساکنی دیگر سبب خروج از دایره شود؛ ۲) ناهماهنگی قافیه‌ها. به همین دلیل خواجه نصیر متذکر می‌شود که **مقصور** و **محذوف** تفاوتی ازنظر وزن ندارند (همان: ۵۸).

وحیدیان کامیار (۱۳۶۹) مورد دوم از سه مورد ذکرشده را ذیل **اختیارات زبانی**، از نوع تغییر کمیت مصوت بلند به کوتاه و مورد سوم را نیز ذیل **اختیارات وزنی** قرار می‌دهد.

شمیسا (۱۳۸۶: ۶۰-۶۲) استثنائات را به‌نحوی متفاوت تعریف و طبقه‌بندی می‌کند. از نظر او استثنا، درمقابل قاعده، بدان معناست که شاعر گاه برخلاف یکی از قواعد عروضی عمل می‌کند و شعر دارای **سکتهٔ** عروضی می‌شود. این موارد بیشتر در شعر شاعران قدیم مشاهده می‌شود. شمیسا پنج مورد از این استثنائات را ذکر می‌کند:

۱) همخوان /t/ در واژهٔ «است» و همخوان /d/ در فعل سوم‌شخص جمع (و به‌ندرت در پایان واژه‌های دیگر) در حشو شعر اضافه است، مانند این نمونه‌ها از رودکی و مولوی (به‌ترتیب) (همان: ۶۱):

ور به بلور اندرون ببینی گویی گوهر سرخ است به کفّ موسی عمران

*

چه دانند ملک دل را تن‌پرستان گدایان طبع سلطانان چه دانند

۲) نون عروضی، اگرچه شرایط حذف را دارد، حذف نمی‌شود (ر. ک. توضیح «نون عروضی» در همین مدخل)؛

۳) همخوان /n/ بعد از «مصوت مرکب یا حروف لین» /ey/ یا /ay/ اضافه بر وزن است، مانند این نمونه از خاقانی (همان: ۶۱):

در قمرهٔ زمانه فتادی به دستخون وامال کعبتین که حریفی است بس دغا

۴) فاعلاتن در حشو شعر به‌جای فعلاتن می‌آید (← **اختیارات شاعری**) و فعلاتن به‌جای فاعلاتن قرار می‌گیرد؛ نمونهٔ آمدن فعلاتن به‌جای فاعلاتن این بیت سعدی است که بروزن فعلاتن‌فاعلاتن فعلاتن‌فاعلاتن است اما در مصراع سوم فاعلاتن تبدیل به فعلاتن شده است (همان: ۵۴):

نه به اشتر بر سوارم نه چو اشتر زیر بارم نه خداوند رعیت نه غلام شهریارم
غم موجود و پریشانی معدوم ندارم نفسی می‌زنم آسوده و عمری می‌گذارم

۵) به‌ندرت واکهٔ بلند /i/ در پایان واژه کوتاه می‌شود بدون آنکه شرایط کوتاه شدن آن موجود باشد، مانند این نمونه از شوکت بخاری (همان: ۶۲):

به گفت‌وگوی شوی چند بی‌ادب شوکت نشین که مصحف خاموشی می‌کنم تفسیر

اشباع

حرکت دخیل در **قافیهٔ موصول** اشباع خوانده می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۹۰).

← **حرکات حروف قافیه**

اشباع

← **ضروریات شعری**

اشباع

← **اسباغ**

اشتر

← **شتر**

اصل

در عروض قدیم، اصل (جمع آن: اصول) به **افاعیل** عروضی‌ای گفته می‌شود که در آن‌ها تغییری ایجاد نشده باشد. خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۲۱) به آن **رکن** طبیعی نیز می‌گوید. در عروض عرب ده اصل و در عروض فارسی هفت اصل کاربرد دارد (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۶۹-۷۰). از این اصول، بیست‌وشش **فرع** منشعب می‌شود.

← **ترکیب**

اصلم

← **صلم**

اصلم محذوف

فع از مفعولات اصلم محذوف است.

اصلم مسبغ

فع‌لان از فاعلاتن اصلم مسبغ است.

اصلم مقصور

فاعْ از مفعولات اصلم مقصور است.

اصمّ

یکی از **بحور مستحدث** ثقیل در عروض قدیم است که در **دایرهٔ منعکسه** قرار دارد (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۰۹). اجزای آن دو بار فاع‌لاتن‌مفاعیلن‌فاع‌لاتن است؛ به گفتهٔ شمس قیس، «اخفّ» آن زمانی است که به‌صورت **مخبون** به کار رود.

اصمّ مخبون

← **فعلاتن‌مفاعلن‌فعلاتن**

اصم [مخبون] مخنق

← **فعلاتن‌مفعولن‌فاعلان / فاعلاتن‌مفعولن‌فعلان**

اصم مسدس مکفوف اصلم

← **فاعلاتُ‌مفاعیلُ‌فَعْلن**

اصم مسدس مکفوف سالم

← **فاعلاتُ‌مفاعیلُ‌فاعلاتن**

اصم مسدس مکفوف محذوف

← **فاعلاتُ‌مفاعیلُ‌فاعلن**

اصول

← **اصل**

اضمار

در عروض قدیم، به‌معنای ساکن کردن حرف دوم **فاصله** در «متفاعلن» است. بدین ترتیب، متفاعلن به مستفعلن تبدیل و به آن مضمر گفته می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۱۱۳). اضمار در طبقه‌بندی نجفی (۱۳۹۷) یکی از قواعد انشعاب **وزن فرعی** از **وزن اصلی** است، مانند تفرع فع‌لن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن از فَعِلن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن یا انشعاب مستفعلن فعلاتن از متفاعلن فعلاتن.

اضافه

← **اختیارات شاعری**

اطلاق

به مطلق کردنِ رویْ اطلاق گفته می‌شود (برای نمونه، در شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۹۹).

← رویّ مطلق

اعتماد

بنا به تعریف خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۳۱)، اگر در رکنِ **حشوِ بیتْ سببِ** خفیف در مجاورت **وتد** باشد و ساکن آن سبب حذف شود، به این فرایند اعتماد گفته می‌شود؛ مثلاً در «فعولن» حرف «نون» حذف می‌شود (مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۲۳۷). به گفتهٔ مرادآبادی، بعضی از عروضیان ازجمله صاحب خزرجیه اعتماد را رکنی می‌دانند که در آن ساکنِ سببِ خفیفِ مجاور با وتد حذف شود.

← ابتدا

اعرج

اگر حرف متحرک دوم در **وتد** ساکن شود، به رکن مزاحف اعرج گفته می‌شود؛ بدین ترتیب، حرف «لام» در «مستفعلن» ساکن (یک متحرک و دو ساکن باقی می‌ماند) و تبدیل به «مفعولان» می‌شود (نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۴۲؛ مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۲۷۰).

اعضب

در نتیجهٔ خرم حرف متحرک اول در **وتد** مفاعلتن می‌افتد و تبدیل به «فاعلتن» (= مفتعلن) می‌شود (مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۲۵۸؛ نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۳۸).

← خرم

← عضب

اعقص

مفاعلتنْ **اعضب** و **منقوص** و درنتیجه تبدیل به «مفعولُ» می‌شود؛ به رکن مزاحف اعقص می‌گویند (نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۳۸). این فرع درنتیجهٔ زحاف عَقْص پدید می‌آید (یعقوب، ۱۹۹۱: ۱۶۲).

افاعیل

افاعیل یا تفاعیل در *معیارالاشعار* ارکان شعر هستند (خواجه نصیر، ۱۳۸۹: ۱۸). شمس قیس «فعل» (به‌صورت مفرد) و «جزو» (به‌صورت مفرد و جمع آن که «اجزا»ست) (۱۳۸۸: ۶۷، ۶۸، ۱۲۵، ۱۲۷ و ۱۲۸) و خانلری (۱۳۶۷: ۱۵۵) اصطلاح «امثله» نیز به‌کار می‌برند. افاعیلْ براساس تعدادِ حروفِ تشکیل‌دهنده رباعی، خماسی، سداسی، و

سباعی هستند. در *المعجم*، افاعیل از ترکیب ارکان (← **رکن**) پدید می‌آیند. این افاعیل که اصول (← **رکن**) یا **فواصل سالمه** خوانده می‌شود در عروض عرب ده‌تاست: فعولن، فاعلن، مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن، فاع‌لاتن، مس‌تفع‌لن، مفعولاتُ، مفاعلتن، و متفاعلن. از این ده اصلْ بیست‌وشش فرع به‌دست می‌آید (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۷۰): مفاعیلُ، مفاعیلْ، فعولن، فاعلن، مفعولن، مفعولُ، مفعولْ، مفاعلن، فاعْ، فعْ، فاعلاتُ، فعلاتن، فعلاتُ، فَعلنْ، فعْلن، فاعلانْ، فعلانْ، مفتعلن، فعولان، مفعولان، فعولُ، فعولْ، فعلْ، فعْلانْ، مفاعیلان، فاعلییان. ازنظر شمس قیس، هفت اصل (شامل فعولن، فاعلن، مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن، فاع‌لاتن، و مس‌تفع‌لن) و بیست‌وشش فرع در شعر «عذب» فارسی کاربرد دارد و کاربرد مواردی مانند «فَعلَتن»، «مفاعلُ»، «مستفعلُ»، «مستفعلاتن»، و «متفاعِلن» برای قدرت‌نمایی بوده است و نباید آنها را ازجملهٔ زحافات موجود در شعر فارسی محسوب کرد (همان: ۷۱).

افاعیل ترکیبی

در مصطلحات شمس قیس (۱۳۸۸: ۶۹)، افاعیل ترکیبی افاعیلی هستند که ترتیبِ ترکیبِ ارکان در آنها ملاک طبقه‌بندی‌شان قرار می‌گیرد.

← **افاعیل**

← **ترکیب**

← **رکن**

افزایش هجا به شطر

گاه در شعر عامیانه، زمانی که در پایان **پایه** هجای کشیده آمده باشد، **همخوان** آخر یک هجا به پایهٔ بعد (با علامت +) اضافه می‌شود (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۹):

شاه بیاد با لشکرش ـ| +ـ ـ|| ـ ـ| ـ ـ[۴]، ۴

خدم و حشم پشت سرش (ـ) ـ| ـ ـ ـ|| ـ| ـ ـ ـ(۴)، ۴

شاهزاده‌ها دور و برش ـ| ـ ـ ـ|| ـ| ـ ـ ـ ۴، ۴

گاه این اتفاق در هجای بلند نیز می‌افتد (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۹۰-۹۱):

آبو خودم خوردم ـ| ـ ـ ـ|| ـ| +ـ ۴، [۳]

نونو دادم به بزی ـ| ـ ـ ـ|| ـ| ـ ـ ۴، ۳

اقصم

مفاعلتنْ **اعضب** و **معصوب** و درنتیجه تبدیل به «مفعولن» می‌شود؛ به رکن مزاحف اقصم می گویند (نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۳۸). این فرع درنتیجهٔ زحاف قَصْم پدید می‌آید (یعقوب، ۱۹۹۱: ۱۶۲).

اِقوا

← **عیب قافیه**

اکفا

← **عیب قافیه**

الزاید بالکل

← **نسبت متحرک و ساکن**

المضاعف الثنوی

← **نسبت متحرک و ساکن**

المضاعف الثنوی و الزاید جزاً

← **نسبت متحرک و ساکن**

امتداد

امتداد (durée) یکی از ویژگی‌های صوت است؛ امتداد مدتی است که ارتعاشات صوت دوام دارد (خانلری، ۱۳۶۷: ۲۶). خانلری (همان: ۱۴۰) میان امتداد فیزیکی و ادراکی تمایز می گذارد؛ امتداد فیزیکی چنانکه از نام آن برمی‌آید از امور فیزیکی قابل‌سنجش است. امتداد ادراکی یا ذهنی یا سمعی با ادراک ذهنی شنوندگان در ارتباط است. براساس تحقیق خانلری دربارهٔ رابطهٔ امتداد فیزیکی و ادراکی، این نتایج به‌دست آمده است:

۱) امتداد **واکه**‌ها در زبان فارسی تابع امتداد هجایی است که آن واکه را در بر دارد؛ «یعنی امتداد مصوت در تلفظ فارسی امروزی اصلی نیست؛ این نکته درست خلاف آن است که از جنبهٔ نظری دربارهٔ امتداد هجا بیان می‌شود»؛ خانلری توضیح می‌دهد که علت این مسئله «ظاهراً» آن است که امتداد واکه‌ها در تلفظ عادی فارسی امروزی از

بین رفته است و فقط در خوانش شعر «به‌حکم حفظ قواعد وزن برطبق سنت قدیم امتدادها مراعات می‌شود» (همان: ۱۴۴).

۲) در وزن شعر فارسی امتداد هجاها با دقت رعایت می‌شود و «این دقت در زبان فارسی بیش از سایر زبان‌هایی است که بنای وزن آنها بر کمیت هجاهاست». چنانکه خانلری توضیح می‌دهد، «ادراک سمعی ما که هجای بلند را دو برابر هجای کوتاه تشخیص می‌دهد تقریباً با حقیقت فیزیکی برابر است و اندک اختلافی که وجود دارد قابل توجه نیست» (همان: ۱۴۴).

← وزن کمی

← کمیت

امثله

← افاعیل

املای عروضی

شمیسا «املای عروضی» را معادل **آوانویسی** دانسته و آن را چنین تعریف کرده است: «املای عروضی نوشتن کلمات به خطی است که بتوان با آن مقطع اصوات یا هجا را به‌آسانی تشخیص داد. املای عروضی نگارش دقیق اصوات اعم از صامت و مصوت است. برای این کار، می‌توان با اندک تغییر و اضافاتی هم از خط لاتینی استفاده کرد و هم از خط فارسی» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۰-۳۱). در املای عروضی صورت ملفوظ واژه‌ها اهمیت دارد نه صورت مکتوب (همان: ۳۱). وحیدیان کامیار (۱۳۶۹: ۹) اصطلاح «خط عروضی» را به‌کار می‌برد. املای عروضی به تعیین **کمیت** هجاها یاری می‌رساند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۲-۳۳). محققان شیوه‌های مختلفی در نگارش املای عروضی به‌کار برده‌اند؛ در اینجا نمونه‌ای از شمیسا که با تقطیع هجاها همراه است نقل می‌شود (همان: ۳۳):

توانا بود هر که دانا بود

تَ	وا	نا	بُ	وَد	هَر	که	دا	نا	بُ	وَد
ta	váá	náá	bo	vad	har	ke	dáá	náá	bo	vad
U	–	–	U	–	–	U	–	–	U	–

انسدادی

← همخوان

انسدادی ـ سایشی

← **همخوان**

انشعاب

در عروض قدیم، چند وزن اصلی وجود دارد که وزن‌های دیگر از آنها منشعب می‌شوند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۷۷). در این طبقه‌بندی، با تغییر ارکان، یعنی **زحاف**، **انشعاب** ایجاد می‌شود؛ اما در عروض جدید، انشعابْ با کم شدن هجا از آخرِ وزنِ کامل صورت می‌گیرد؛ برای نمونه از آخرِ وزن «فاعلاتن‌فاعلاتن‌فاعلاتن‌فاعلاتن» اگر یک هجا کم شود، وزن «فاعلاتن‌فاعلاتن‌فاعلاتن‌فاعلن» شکل می‌گیرد و این روند می‌تواند ادامه داشته باشد (همان: ۷۲).

انواع قافیه

قافیه ازنظر تعداد حروف متحرک و ساکن به پنج دسته تقسیم می‌شود (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۹۵): **متکاوس**، **متراکب**، **متدارک**، **متواتر** و **مترادف**.

انواع وزن

طبیب‌زاده (۱۳۸۲: ۵۲)، براساس دسته‌بندی لاتز (۱۹۶۰)، وزن‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: نظام‌های وزنی ساده و نظام‌های وزنی مرکب. نظام‌های وزنی ساده «مبتنی‌بر یک ویژگی (مثلاً فقط تعداد هجاها یا فقط تعداد تکیه‌ها) هستند، اما نظام‌های مرکب مبتنی‌بر تعداد هجاها و نیز محل یک ممیزهٔ زبرزنجیری هستند». وزن ساده دو نوع است: **وزن هجایی خالص** و **وزن تکیه‌ای خالص**؛ **وزن مرکب** سه نوع است: **وزن تکیه‌ای ـ هجایی**، **وزن نواختی**، و **وزن کمّی** (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۲-۶۲).

چون وزن متشکل از **صوت** است (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۴۸)، خانلری وزن را براساس ویژگی‌های چهارگانهٔ صوت دسته‌بندی می‌کند. بدین ترتیب، انواع وزن بدین قرار است: **وزن ضربی**، **وزن کمّی**، **وزن آهنگی** و **وزن طنینی** (دو نوع اخیر وزن کیفی خوانده می‌شود)؛ نوع دیگری هم هست که آن را **وزن عددی** می‌خوانند (خانلری، ۱۳۶۷: ۲۵-۲۷).

← **رده‌شناسی وزن**

اورامن

شمس قیس (۱۳۸۸: ۱۳۲) در بحث دربارهٔ هزج مسدس محذوف دربارهٔ اورامنان چنین می‌گوید: «خوش‌ترین اوزان فهلویات است که ملحونات آن را اورامنان خوانند» (← **فهلویات**). مرادآبادی (۱۳۸۹: ۴۵۰) دربارهٔ «اورامن» آورده است: «اورامن به ضم اول و فتح میم و سکون نون و اورامین نیز نوعی از خوانندگی و گویندگی باشد که آن خاصهٔ فارسیان است و شعر آن به زبان پهلوی باشد». این تعریف در *برهان قاطع* آمده است (شمس قیس، بی‌تا: ۱۶۶، پاورقی). شمس قیس (۱۳۸۸: ۱۹۴) و مرادآبادی این بیت را نقل می‌کنند:

لحن اورامین و بیت پهلوی　　زخمهٔ رود و سماع خسروی

خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۹۵) به‌صورت «اورامه» آورده و می‌گوید: «بحری که "اورامه" به زبان فهلوی بر آن بحر می‌گویند و شبیه است به "هزج مسدس سالم"» (برای مشاهدهٔ نقل‌قول کامل ← **فهلویات**).

به گفتهٔ صادقی، «اورامن» و «اورامنان» (با الف و نون نسبت) اشعاری است منسوب به منطقهٔ اورامان کردستان (صادقی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). به گفتهٔ او، «زبان این منطقه از گویش‌های مرکزی ایران است و [...] به هیچ وجه کردی نیست [... و] از مقولهٔ گویش‌های پهلوی است» (همان: ۱۴۲). این اشعار «بسیار شبیه به فهلویات بوده است» (همان: ۱۴۲) (← **فهلویات**).

اورامنات

← **اورامن**

اورامه

← **فهلویات**

اورامین

← **اورامن**

اهتم

← **هتم**

ایطا

← **عیب قافیه**

ایقاع

در *موسیقی کبیر* فارابی (۱۳۷۵: ۲۰۰)، ایقاع چنین تعریف شده است: «انتقال از خلال چندین نغمه در زمان‌هایی که اندازه‌ها و نسبت‌های معینی دارند». در توضیح انتقال، ذکر این نکته مهم است که ممکن است دو نغمه در یک زمان واحد یا پی‌درپی شنیده شوند؛ در حالتی که دو نغمه پی‌درپی شنیده شوند انتقال صورت گرفته است (همانجا). به گفتهٔ فارابی برای «اندازه‌گیری زمان‌های ایقاع لازم است واحد مقیاسْ کمترین زمانی میان ابتدای دو نغمه باشد» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۰۱). نباید بتوان میان دو نغمه با کمترین زمان نغمهٔ دیگری جای داد (همانجا). بلندترین فاصلهٔ زمانی میان دو نغمه چهار برابر کوچک‌ترین زمان است (همانجا). آغاز نغمه‌ها با نَقْره، یعنی کوبه و زخمه، مشخص می‌شود (همان: ۲۰۲).

خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۸۹: ۴) در تعریف **وزن** به ایقاع اشاره می‌کند و می‌گوید اگر موضوع حرکات و سکنات در وزنْ حروف باشد، به آن **شعر** و اگر نباشد، به آن ایقاع گفته می‌شود (← **چهارخانه**).

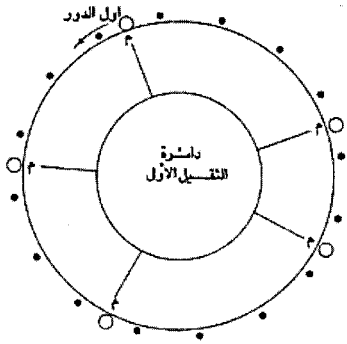
بنا به تعریف صفی‌الدین ارموی، ایقاع گروهی از نقرات است که در میان این نقرات زمان‌هایی محدود وجود دارد (۱۳۸۰: ۷۲). ایقاع چهار جزء دارد: **سبب ثقیل**، **سبب خفیف**، **وتد**، و **فاصلهٔ صغری**؛ به ترتیب، این اجزا را با اتانین بدین صورت مشخص می‌کنند: تَنَ، تنْ، تَنَنْ، تَنَنَنْ. همچنین این اجزا را با حروف ابجد، به ترتیب، با الف، ب، ج، و د مشخص می‌کنند. الف کوتاه‌ترین زمان ممکن میان دو نغمه است؛ ب دو برابر الف، ج سه برابر آن، و د چهار برابر آن است (همان: ۷۲-۷۳).

صفی‌الدین ارموی شش نوع ایقاع را ذکر کرده است: ثقیل اول، ثانی ثقیل، خفیف الثقیل، رمل، خفیف الرمل، و هزج؛ یک دایرهٔ دیگر نیز ضرب فاخته است (همان: ۷۵-۸۱). ثقیل اول مرکب از شانزده نقره ازنظر زمانی است اما پنج نقره را نگه می‌دارند (م نشان‌دهندهٔ محل نقره است):

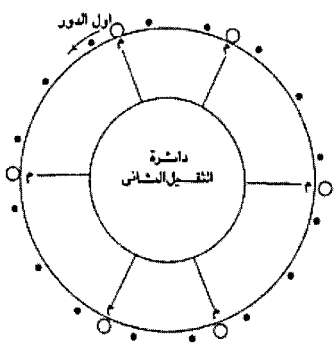
تَنَنْ تَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنْ

م م م م م

دایرهٔ ثقیل اول بدین صورت است:



زمان هر دور ثانی ثقیل برابر با ثقیل اول است اما نقرات متفاوتی حفظ می‌شود؛ دایرهٔ آن بدین صورت است:

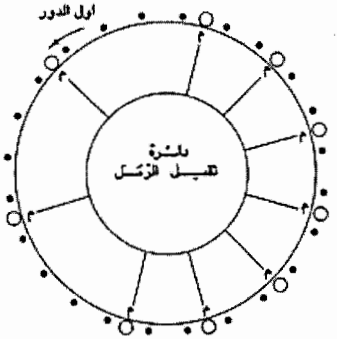


براساس اتانین، این دور بدین قرار است:

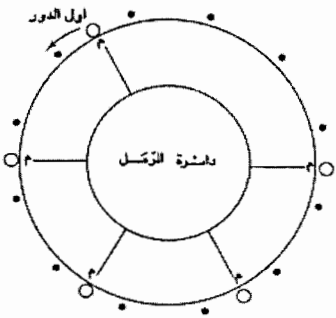
تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ

م م م م م م م

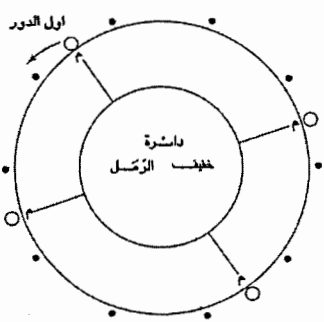
دوایر دیگر بدین صورت هستند:



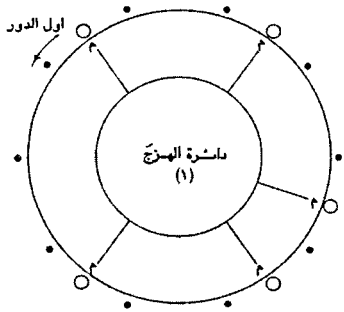
دايرة ثقيل رمل



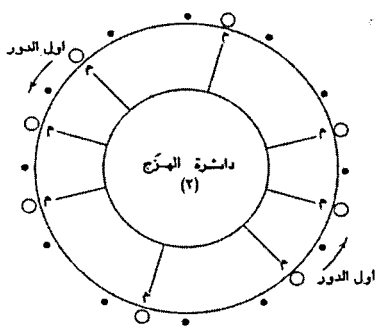
دايرة رمل



دايرة خفيف رمل

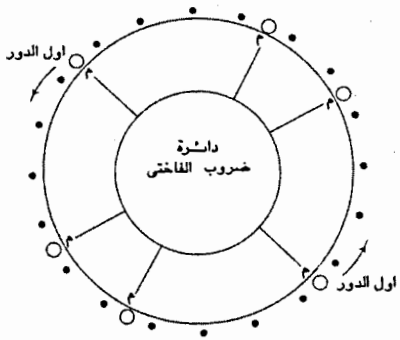


دایرهٔ هزج ۱



دایرهٔ هزج ۲

دایرهٔ دیگری نیز در موسیقی عجم با نام ضرب فاخته وجود دارد که بدین صورت است:


اول الدور
دائرة
ضروب الفاختى
اول الدور