

۱- مقدمه

دو نوع وزن در اغلب زبان‌های رایج در ایران وجود دارد: یکی وزن پرکاربرد و قدیم تکیه‌ای-هجایی، و دیگری وزن عروضی یا کمی. به اعتقاد نگارنده، ریشه‌های شعر تکیه‌ای-هجایی در ایران به دوره‌های پیش از اسلام بازمی‌گردد، اما شعر عروضی را شاعران عربی‌دان ایرانی بنا بر ضرورتی اجتماعی در دوسه قرن آغازی اسلامی، به تقلید از شعر عروضی عرب به‌وجود آوردند. یکی از مهمترین علل پدید آمدن شعر عروضی فارسی، ظهور حکومت‌های نیمه خودمختار ایرانی بود که دیگر تحمل سلطه سیاسی و نظامی اعراب و نیز سیادت زبان آنان را به‌عنوان زبان رسمی و دیوانی نداشتند و به هر طریق ممکن می‌کوشیدند تا بر استقلال خود از اعراب و حکومت خلفا تأکید ورزند. در این دوره زبان فارسی که حتی از پیش از اسلام زبان مشترک اقوام گوناگون ایرانی بود، مبدل به زبان رسمی و درباری نیز شد، و به دنبال آن شعر عروضی فارسی به‌عنوان قوی‌ترین ابزار تبلیغات حکومتی شکل گرفت؛ شعر عروضی خود پس از چندی مبدل به مهمترین عرصه معیارسازی زبان فارسی گردید. یکی دیگر از علل دوام آوردن شعر عروضی در فارسی و شکل‌گیری و تدوین اصول وزنی آن در این زبان، این بوده است که این شعر طی چند قرن متوالی، مبدل به قوی‌ترین رسانه ارتباطی میان علما و فرهیختگان ایرانی شده بود.

در بسیاری از زبان‌های ایران، اشعاری عروضی وجود دارد، اما هم تعداد این اشعار که غالباً به تقلید از شعر عروضی فارسی سروده شده‌اند، بسیار کم است، و هم اینکه اصول حاکم بر وزن آنها چندان که باید مشخص و دقیق نیست. از سوی دیگر وزن این اشعار غالباً قابل توصیف در چهارچوب وزن اشعار تکیه‌ای-هجایی است. در این مقاله پس از معرفی مختصر اشعار تکیه‌ای-هجایی و شعر عروضی در ایران، به مطالعه این اشعار در گیلکی و مقایسه آنها با اشعار فارسی پرداخته‌ایم، و نشان داده‌ایم که وزن تکیه‌ای-هجایی کاربرد بسیار زیادی در زبان گیلکی دارد، اما به‌علت معیار نشدن زبان گیلکی و نیز به‌علت اینکه دستگاه مصوتی زبان گیلکی اصولاً دستگاه مناسب یا ایده‌آلی برای وزن عروضی نیست، اصول شعر عروضی در این زبان معیار یا یک‌دست نشده است. به اعتقاد نگارنده تمام اشعار عروضی گیلکی را به‌راحتی می‌توان در زمره اشعار تکیه‌ای-هجایی

قرار داد، و وزن آنها را براساس اصول حاکم بر آن سیستم وزنی به‌راحتی بیشتری توصیف کرد.

۲- اشعار ایرانی

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

۲-۱- شعر ترانه

براساس آنچه در تاریخ سیستان آمده است، شعر رسمی یا درباری ایران در پیش از اسلام از نوع شعر ترانه یا خسروانی بوده است (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

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

- ۱- این شعر را مطلقاً بدون ملودی قرائت، یا اصطلاحاً دکلمه، نمی‌کنند؛
- ۲- این شعر تعلق چندانی به حوزه ادبیات ندارد، کما اینکه هیچ‌گاه نمونه‌هایی از آن را در تذکره‌ها، کتاب‌های تاریخ و یا دیوان‌های شعر نیاورده‌اند؛
- ۳- هر شعر ترانه دارای ملودی خاصی است و معمولاً کسی ملودی ترانه‌ای را تغییر نمی‌دهد؛ در واقع متن و ملودی در ترانه چنان به هم گره خورده است که اگر ملودی متنی را تغییر دهیم، ترانه جدیدی را پدید آورده‌ایم؛
- ۴- شعر ترانه ممکن است موزون باشد، اما غالباً متشکل از مصراع‌هایی است که بعضی از آنها موزون، و بعضی بی‌وزن هستند؛
- ۵- ملودی چنان با متن یا شعر ترانه عجین است که نمی‌توان آن دو را از هم جدا کرد، اما باید توجه داشت که وابستگی متن به ملودی به مراتب بیشتر از وابستگی ملودی به متن است، زیرا مثلاً می‌توان ملودی ترانه‌ای را بدون به‌کارگیری متن آن با آلات

موسیقی اجرا کرد، اما متن یا شعر ترانه تا در قالب ملودی خاصش قرار نگیرد، به هیچ طریق قابل اجرا نیست؛

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

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

۱- شد خزان گلشن آشنایی

۲- باز هم آتش به جان زد جدایی

۳- عمر من ای گل

۴- طی شد بهر تو

۵- وز تو ندیدم، جز

۶- بدعهدی و بی‌وفایی...

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

جلوه‌های قدیم‌تر ترانه را هنوز نیز می‌توان در میان برخی اقوام ایرانی مشاهده کرد. مثلاً کردهای ایزدی دارای اشعار مقدسی هستند به نام اقوال. قوالان ایزدی هریک از این اقوال را به‌مناسبت خاصی و همراه با ملودی مشخصی اجرا می‌کنند (kreyenbroekand Rashow, 2005). این اشعار که از دیرباز به‌صورت سینه‌به‌سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است، یادآور همان نوع اشعاری است که به گفته صاحب سیستم، ایرانیان پیش از اسلام «به رود بازگفتندی به طریق خسروانی» (تاریخ سیستم، ۱۳۸۱: ۲۱۵). شاید متن معروف به ترجمه منظوم قرآن نیز که از قرن اول هجری قمری به‌جای مانده است، به تقلید از ترتیل قرآن و به پیروی از همان سنت ترانه‌خوانی قدیم ایرانی، برای ملودی خاصی، گیرم با نت‌های بسیار محدود، ترجمه و تهیه و تنظیم شده بوده است (رجائی بخارایی، ۱۳۵۵: ۴۲-۳۹). اگر چنین باشد، هرگونه بحثی درباره تعیین ویژگی‌های وزنی این شعر بی‌فایده خواهد بود، کمالینکه تا کنون نیز وزن این متن و متون مشابه و قدیم‌تر دیگری چون *یادگار زریران* و *درخت آسوریک* نیز به قطعیت مشخص نشده است (طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۷). بنابراین، احتمال دارد که آن متون نیز دارای هیچ وزن مشخصی نبوده باشد، زیرا اساساً برای خوانده شدن همراه با ملودی خاصی که امروزه دیگر نشانی از آن در دست نیست، سروده شده بوده‌اند.

۲-۲- شعر تکیه‌ای - هجایی

پیوندهای شعر تکیه‌ای-هجایی با موسیقی بسیار کمتر از پیوندهای شعر ترانه با موسیقی است. شعر تکیه‌ای-هجایی را لزوماً با ملودی خاصی نمی‌خوانند، اما مقوله ریتم در به‌وجود آوردن آن چنان پر قدرت است که این شعر بدون ریتم درهم می‌ریزد و تمام لطفش از میان می‌رود. شعر تکیه‌ای-هجایی که قدمت آن به پیش از اسلام بازمی‌گردد، با استفاده از مشخصه‌های زبانی و وزنی همچون «هجا»، «پایه» و «شطر»، مشخصه‌های ریتمیکی چون «پالس»، «ضرب» و «میزان» را در کلام پدید می‌آورد. شعر ترانه و شعر تکیه‌ای-هجایی هر دو پیوندهای تنگاتنگی با موسیقی دارند، اما شعر ترانه از دو عامل موسیقایی ملودی و ریتم به‌طور هم‌زمان بهره می‌برد، در حالی که شعر تکیه‌ای-هجایی فقط وابسته به عنصر موسیقایی ریتم است و ملودی در آن نقشی ندارد. پس وابستگی شعر ترانه به موسیقی به‌مراتب بیش از وابستگی شعر تکیه‌ای-هجایی به موسیقی است. تفاوت این دو نوع شعر را این‌گونه نیز می‌توان بیان کرد که متن ترانه شعری است که به

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

ریتم در اشعار عامیانه فارسی چنان برجسته و مشهود است که به راحتی می‌توان آن را با تمبک یا ضرب‌گرفتن ساده با سرانگشتان دست دنبال یا تقلید کرد. مثلاً به ریتم اشعار زیر توجه شود:

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

گر به رو تو مطبخ کردم تق | تق | تق | تق | تق

دس دسی باباش میاد تق | تق | تق | تق | تق

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

رفتم به باغ کاکا تق | تق | تق | تق | تق

چیدم انار کاکا تق | تق | تق | تق | تق

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

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

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

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

۴- اشعار عامیانه فارسی غالباً دارای مضامین فکاهی و مطایبه‌آمیز بوده‌اند، از این رو در تذکره‌های ادبی هیچ نشانی از آنها یافت نمی‌شود. تنها در چند دهه اخیر، به علت رشد احساسات ناسیونالیستی و نیز پیدایش علقه‌های علمی و پژوهشی، عده‌ای کمر همت به گردآوری و ثبت این اشعار بسته‌اند (مثلاً نک. احمدی، ۱۳۸۰؛ انجوی، ۱۳۵۱؛ پناهی سمنانی، ۱۳۷۶؛ هدایت، ۱۳۱۲ و طبیب‌زاده، ۱۳۸۲).

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

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

براساس مدارک و مآخذ موجود، قدیم‌ترین مرحله زبان فارسی به حدود قرن پنجم پیش از میلاد، یعنی به اواخر عهد ساسانی بازمی‌گردد. ابیات پراکنده‌ای از آن دوران در متونی عربی چون *المسالک و الممالک ابن خردادبه*، *اسماءالمعتالین* ابوجعفر بن محمد بن حبیب بغدادی، و *تاریخ الرسل و الملوک طبری* باقی مانده است. این اشعار کم‌وبیش دارای تمام ویژگی‌های اشعار عامیانه فارسی امروز هستند (برای مشاهده این اشعار و شرح و معرفی آنها نک. صادقی، ۱۳۵۷: ۹۹-۵۴ و طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۴۰-۱۳۰).

۲-۳- شعر عروضی

شاید هیچ‌گاه نتوان به قطعیت، تاریخ سرایش نخستین شعر عروضی یا هویت نخستین شاعر عروضی سرای فارسی زبان را مشخص کرد، اما اکثر محققان معتقدند که شعر عروضی فارسی در نیمه اول قرن سوم هجری قمری ظهور کرد و پس از طی مراحل ابتدایی و از سر گذراندن آزمون و خطاهای بسیار، به وضعیت کنونی رسید. صحت و

سلامت ساختار وزنی و حتی قافیه و قوالب گوناگون در اشعار عروضی متعلق به قرون سوم و چهارم هجری قمری، بیش از اینکه حاصل دقت نظر شاعران آن باشد، ناشی از دخالت کاتبان و نسخه‌نویسان ادوار بعد است که حین کتابت و استنساخ، هیچ ابایی از اعمال انواع تصحیحات صوری و استحسانی بر متون خود نداشتند. خلعت‌ها و صله‌های کلانی که پادشاهان و امرای ایرانی به سرایندگان اشعار عروضی فارسی می‌دادند، از یک سو با استعدادترین و خوش‌قریحه‌ترین شاعران را از اقصا نقاط کشور به سمت دربارها می‌کشاند و از سوی دیگر سبب می‌شد تا بیشترین تلاش‌های ممکن برای معیارسازی زبان فارسی دری روی همین شعر عروضی صورت پذیرد. ظهور دانشمندان و نوابغ بی‌بدیلی همچون رشید و طواط، شمس قیس رازی و خواجه‌نصیر طوسی نیز در حیطة وزن شعر، به طریق اولی میبین اهمیت فوق‌العاده شعر عروضی در دربارها و مراکز قدرت آن زمان ایران است. در هر حال شعر عروضی به‌علت دارا بودن جمیع شرایطی که برشمردیم، هم بسیاری از افراد با استعداد و هوشمند آن روزگار را به یادگیری زبان فارسی تحریض کرد، هم شاعران متعددی را به سمت خود کشاند، و هم عالمان و ناقدان هوشمندی را به تحلیل اصول حاکم بر وزن این شعر و معیار کردن قواعد حاکم بر آن ترغیب نمود. بدیهی است که چنین وضعیتی فقط در مورد شعر عروضی فارسی می‌توانست پدید آید، و زبان‌های دیگر ایرانی، به‌رغم اقبالی که گه‌گاه نسبت به شعر عروضی نشان می‌دادند، در نهایت از این شعر روگرداندند و به سمت شعر تکیه‌ای-هجایی که از قدیم مألوف و مأنوس آنها بود روی آوردند. در اینجا بعضی از ویژگی‌های شعر عروضی فارسی را به اختصار برمی‌شمیریم:

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

۲- این شعر قطعاً دارای ریتم خاص خود است، اما ریتم آن تفاوت بسیاری با ریتم اشعار تکیه‌ای-هجایی دارد، به‌حدی که اگر شعر عروضی را به شیوه‌ای صحیح قرائت کنند، نمی‌توان ریتم آن را با تمبک یا ضرب گرفتن دنبال یا تکرار کرد؛

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

۴- گرچه شعر عروضی کاملاً متعلق به حوزه ادبیات است، آهنگسازان به راحتی می‌توانند آن را در قالب دستگاه‌های موسیقی ایرانی قرار دهند تا به صورت تصنیف یا آواز قابل اجرا شود. در این صورت هر شعر عروضی را می‌توان با ملودی‌های گوناگون و در دستگاه‌های مختلف اجرا کرد؛ یعنی اشعار عروضی مانند اشعار عامیانه و برخلاف اشعار ترانه، با ملودی‌های گوناگون قابل اجراست. به‌عنوان مثالی از صدها و بلکه هزاران نمونه می‌توان از غزل «زان یار دلنوازم شکری است با شکایت» از حافظ یاد کرد که یک‌بار محمدرضا شجریان آن را با آهنگی از حسین علیزاده در دستگاه همایون اجرا کرد (نوار فریاد)، و یک‌بار نیز علی جهاندار آن را با آهنگی از پرویز مشکاتیان در دستگاه ابوعطا (نوار صبح مشتاقان) خواند؛

۵- شعر عروضی مانند شعر تکیه‌ای-هجایی شعری کاملاً موزون است، و وجود نواقص یا سکت‌های وزنی در آن، یا نشانه ناتوانی و بی‌سوادی شاعر است، یا نشانه تثبیت نشدن و معیار نشدن قواعد وزن. وزن شعر عروضی کمی است، از این‌رو تفاوت آشکاری با وزن تکیه‌ای-هجای اشعار عامیانه دارد.

۲-۴- مقایسه دو وزن عروضی و تکیه‌ای-هجایی

وزن عروضی و وزن تکیه‌ای-هجایی، هر کدام دارای الگوهای وزنی خاصی هستند. این الگوها، از تکرار پایه‌ها و شطرها پدید می‌آیند و تعداد آنها در هر وزنی محدود است. طبقه‌بندی اوزان در هر دستگاه وزنی عبارت است از طبقه‌بندی همین الگوها براساس مشابهت‌ها و روابطی که باهم دارند. به‌عنوان مثال به برخی از الگوهای وزنی معروف در شعر عروضی و شعر تکیه‌ای-هجایی فارسی توجه شود:

۲-۴-۱- چند الگوی وزنی از شعر عروضی فارسی (در این الگوها U علامت هجای سبک، - علامت هجای سنگین، و تک‌خط عمودی مبین مرز پایه است):

- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن U | --- U | --- U | --- U

مثال: دلی دیرم خریدار محبت

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

مثال: بشنو از نی چون حکایت می‌کند

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

مثال: دردم نهفته به ز طبیبان مدعی

- مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن - U--| - U--| - U--| - U--| - U--|

مثال: ای کاروان آهسته ران کارام جانم می‌رود

۲-۴-۲- چند الگوی وزنی از شعر تکیه‌ای-هجایی (عامیانه) فارسی: (در این الگوها ت علامت هجای بدون تکیه، تق علامت هجای تکیه‌بر و تک خط عمودی مبین مرز پایه است. مرز پایه همواره پس از هجای تکیه‌بر تق قرار دارد):

- ت تق | ت تق | ت تق | تق

مثال: اتل متل توتوله

- ت ت تق | تق | ت ت تق

مثال: پریا گشنه‌تونه

- ت تق | ت تق | تق | ت ت تق

مثال اتل متل توتول متل

- تق | تق | ت ت تق | تق | ت ت تق | تق

مثال: ارباب خودم بربز قندی

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

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

- من برایت نان و آب آورده‌ام

- او به آقا گفته ما بی‌بته‌ایم

- عمّه از اینجا به کاشان رفته است

- بشنو از نی چون حکایت می‌کند

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

- پسرعموم به شهر رفت

- دیروز نهار نخوردیم

- اطاق طاقچه نداره

- اتل مثل توتوله

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

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

۳- مقایسه اشعار فارسی و گیلکی

گیلکی از خانواده زبان‌های ایرانی گروه شمال غربی ایران و از جمله زبان‌های مهم حاشیه دریای خزر است. در این زبان نیز همچون بقیه زبان‌های ایرانی، هر سه نوع شعر مورد

بحث، یعنی شعر ترانه، شعر تکیه‌ای-هجایی و شعر عروضی را می‌توان مشاهده کرد. در این قسمت به بررسی این انواع و مقایسه آنها با اشعار فارسی می‌پردازیم.

۳-۱- شعر ترانه

گفتیم شعر ترانه ممکن است دارای وزن یا بدون وزن باشد، اما معمولاً چون ملودی امکانات بسیاری را برای پر کردن سکته‌ها یا خلأهای وزنی در اختیار خواننده ترانه می‌گذارد، غالب این اشعار بی‌وزن هستند یا وزن اهمیت چندانی در آنها ندارد. در زبان گیلکی شعرهای ترانه بسیاری یافت می‌شود که هیچ وزن مشخصی ندارد و بدون ملودی خاص خود نیز هرگز قرائت یا دکلمه نمی‌شود، مثلاً برخی از اشعار سیداشرف‌الدین‌بن عبدالله معروف به شرفشاه (شاعر قرن ۷ ه ق) مشخصاً به این دسته از اشعار تعلق دارند. فخرایی در مورد چگونگی گردآوری این اشعار به نکته مهمی اشاره کرده است: «ابیات گردآمده در این دفتر، منقول از [...] مجله فرهنگ و یادداشت‌ها و جنگ‌ها و حافظه افرادی است که اشعار سید شرفشاه را کم‌وبیش از بر داشتند، به‌ویژه درویش باصفایی به نام مهدی آقا، فرزند ملاعیسی روضه‌خوان که ترانه‌های مزبور را از نظر آشنا بودن به موسیقی با آهنگی گرم و دلنواز و با حال می‌خواند» (فخرایی، ۱۳۷۷: ۲۳). درواقع ما فقط نیمی از هریک از ترانه‌های شرفشاه را می‌توانیم در کتاب‌ها ضبط کنیم، آن نیم دیگر به ملودی یا همان «موسیقی با آهنگی گرم و دلنواز و با حال» مربوط می‌شود که امروز بسیاری از آنها از خاطرها رفته‌اند. به چند مثال از شعرهای ترانه‌های شرفشاه توجه شود (منقول از فخرایی، ۱۳۷۷: ۳۴-۲۳):

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

اول نماز نخوانانا، دوم روزه ندارانا

سوم اولادی که دیله پدر مادرا بیازارا

چهارم، اون کسی کی ریش به خمر بشورانا

۲) عجب موشتی زنه، صومه‌سرای گیل

ایتا موشت مرا بزه، ببرد به گیل

ایلاهی صومه‌سرای گیل، خودا

ترا سه چیز بده، سوم و دوم و بیل

۳) دونیا خندقه، مرز و کنار پیدا نه

هر قدر دست‌وپا زخم، انی سر پیدا نه
 شوما مردمان بایید فیکری بوکونید
 دیروزه بوشکفته گول، ایروزه باغانا پیدا نه

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

۴، ۳، ۴ --- --- (-) ----	یا می دل تو چون گرگ آخر زمانی
۴، ۳، ۴ -- --- (-) ----	حرام و حلال پرخوری به نادانی
۳، ۴، ۴ -- --- (-) ----	شکار پر بوکا پلنگی جولان رانی
۳، ۴، ۴ -- --- (-) ----	شکار نبوکا گربه تزویر خوانی

۴ ← ۵ (-) ----	به دسته ارباب
۴ ← ۵ (-) ----	ارباب بیره
۴ ← ۵ (-) ----	ساغری‌سازان
۴ ← ۵ (-) ----	دایی‌پسر جان
۴ ← ۵ (-) ----	کیلاسولیمان

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

۴ ← ۵ (-) ----	- تاپ تاپ خمیر
۴ ← ۵ (-) ----	شیشه پر پنیر
۴ ← ۵ (-) ----	پرده حصیر
۴ ← ۵ (-) ----	توتک فطیر
۴ ← ۵ (-) ----	دس کی بالا

۳-۳- شعر عروضی

نه دستگاه مصوتی فارسی امروز و نه دستگاه مصوتی گیلکی امروز، هیچ‌کدام نظام ایده‌آلی برای شعر عروضی محسوب نمی‌شوند، زیرا هردو فاقد مقوله کشش تمایزدهنده هستند. به عبارت دیگر امروزه نه در فارسی می‌توان جفت‌های کمینه‌ای ساخت که تنها تفاوتشان به مصوت‌های بلند و کوتاهشان مربوط شود و نه در گیلکی. اما یک تفاوت بسیار مهم دستگاه مصوتی این دو زبان را از هم متمایز می‌کند، و آن اینکه زبان فارسی به علت مبدل شدن به زبان رسمی و دیوانی در ایران، از دیرباز تحت تأثیر یک جریان بسیار قوی معیارسازی بوده است، و امروزه نیز گونه معیاری دارد که تعداد و نوع مصوت‌های آن کاملاً مشخص است، اما در گیلکی شاهد چنین وضعیتی نیستیم. امروزه تمام محققان، دستگاه مصوتی فارسی را به گونه زیر تصویر می‌کنند:

دستگاه مصوتی زبان فارسی معیار

I	U
E	O
A	Ā

اما زبان گیلکی بنا به دلایل سیاسی و اجتماعی، فاقد گونه معیار است و در نتیجه وضع مصوت‌های آن از یک گونه گیلکی به گونه دیگر فرق می‌کند. مثلاً دونالد استیلو مصوت‌های گیلکی را کم‌وبیش به شرح زیر برمی‌شمرد (stilo, 1998):

i	u	
e	ə	o
	a	

جهانگیری (۲۰۰۶) و رسایی (۱۳۸۴) مصوت‌های گیلکی را به صورت زیر توصیف می‌کنند:

i	u	
e	ə	o
ʌ		

سرتیپ‌پور (۱۳۶۹) نیز تعداد مصوت‌های گیلکی را به شرح زیر برمی‌شمرد: a, ə, e, o, â, ù, ï. چنین تشتتی در توصیف را بی‌تردید باید ناشی از این امر دانست که این زبان فاقد گونه معیار است و در نتیجه هر محقق، گونه خاصی از گیلکی را توصیف کرده است. یک نکته نیز در تمام این توصیف‌ها مشترک است و آن اینکه در گیلکی کشش تمایزدهنده وجود ندارد.

از پیامدهای یک‌دست بودن وضع مصوت‌ها در فارسی معیار، یکی هم این بوده است که شعرای فارسی‌سرا همواره از الگوی ثابت و مشخصی برای سرایش اشعار عروضی خود بهره جسته‌اند، و دیگر اینکه مصححان و کاتبان دوره‌های بعد نیز که طی قرون متمادی علاوه بر ضبط اشعار، وظیفه تصحیح جوانب گوناگون آنها و از جمله وزن آنها را نیز به عهده داشته‌اند، اشعاری را که بر اساس گونه معیار سروده نشده بوده یا سخته‌ای در وزن آنها وجود داشته است، بر اساس گونه معیار یک‌دست یا به اصطلاح اصلاح کرده‌اند. اما شاعران گیلکی‌سرا هر یک مطابق لهجه و گونه زبانی خاص خود شعر سروده‌اند و چون هیچ جریان معیارسازی‌ای نیز حاکم بر شکل‌گیری اشعار نبوده است، اصول وزنی خاصی نیز برای سرایش شعر عروضی گیلکی شکل نگرفته است. عباس حاکی به هنگام بحث درباره تقطیع اشعار عروضی افراشته، به درستی در این باره می‌گوید: «یکی از مشکلات ادبیات گیلکی همین وفور و گوناگونی لهجه‌های مناطق گیلان است. لهجه یا نحوه تلفظ

آواها و حروف در جای‌جای گیلان متفاوت است. لهجهٔ مردم بازقلعه - که محل تولد و زیستگاه افراشته بود و در غرب سنگر و کهدمات و در ساحل سفیدرود قرار دارد- با رشت و نقاط دیگر فرق دارد» (حاکمی، ۱۳۷۴: ۴۷).

گفتیم دستگاه مصوتی فارسی امروز به‌هیچ‌وجه دستگاه ایده‌آلی برای شعر عروضی یا کمتی محسوب نمی‌شود، اما به‌رغم اینکه وزن عروضی قرن‌هاست دیگر پیوندی ذاتی با زبان گفتاری فارسی ندارد، اشعار دقیق و یک‌دستی به زبان فارسی سروده شده است و می‌شود. یکی از مهمترین دلایلی که برای معیار شدن اصول شعر عروضی در فارسی می‌توان ذکر کرد، نظارت بسیار قوی نقد شعر سنتی در این زبان است. باید توجه داشت که اهمیت چنین سنتی در فارسی به‌مراتب بیش از اهمیت آن در زبانی چون عربی است که دستگاه مصوتی آن کمتی و کاملاً مناسب شعر عروضی است. بدیهی است که چنین سنتی در ایران جز در پرتو حمایت‌های بی‌دریغ دربار و مراکز حکومتی و بنیادهای قدرتمند فرهنگی از شعر عروضی که بیشترین نقش را در معیارسازی زبان فارسی داشته است، نمی‌توانسته است شکل بگیرد. شعر عروضی در گیلکی و بسیاری دیگر از زبان‌های ایرانی، از این حیث نیز تحت نظارت هیچ سنت دقیق و سختگیری نبوده است، و همین از دیگر عوامل معیار نشدن اصول وزن عروضی در گیلکی محسوب می‌شود. وزن عروضی در گیلکی فاقد اصول و معیارهای دقیق است، به‌حدی که گاه انحرافات این شعر از وزن عروضی را جز با اختیارات شاعری متعدد نمی‌توان توجیه کرد. از طرف دیگر مردم گیلان تمام این اشعار را به‌راحتی و بدون هیچ اشکالی در وزن می‌خوانند، و این نشان می‌دهد که بهتر است وزن این اشعار را نه عروضی، بلکه تکیه‌ای-هجایی، یعنی وزن قدیم و رایج ایرانی، در نظر بگیریم. در این صورت نه تنها هیچ‌گونه انحرافی از وزن در آنها مشاهده نمی‌شود، بلکه تنوعات دستگاه مصوتی در گونه‌های گیلکی نیز باعث هیچ سکتی یا اشکالی در ساخت وزنی آنها نمی‌شود. اما پیش از پرداختن به بحث اخیر لازم است با چند مثال ناتوانی سیستم عروضی را در توصیف کامل وزن این اشعار نمایش بدهیم.

ابتدا به شعری با عنوان «سیمرغ» توجه کنیم که کاملاً در چهارچوب وزن عروضی سروده شده است. این شعر را علی فروهی سروده است، و ناصر مسعودی نیز آن را در مایهٔ دشتی و در برنامهٔ گل‌های تازه شمارهٔ ۹۵ رادیو اجرا کرده است:

من درد دارم حس نوکونه هیشکی می‌درده

بی‌خود چره چکش بزنم آهینه سرده

أ درد نه از فقره نه از بیشه نه از کم
 ربطی ناره أ درد به شادی و به ماتم
 ...
 من آبه منستنم بخدا صافم و بی‌غش
 از گرمی و پاکی زنده طعنه به آتش
 ...
 سیم‌رغ بیم لانه به کوهان بوکونم من
 همزاد بیم خانه به جنگل چاکنم من
 ...

گوش‌های آشنا به اوزان عروضی بلافاصله تشخیص می‌دهند که وزن این شعر مفعول^۱ مفاعیل^۲ مفاعیل^۳ (یا فعولن) یعنی هزج مثنی‌اخر مکفوف مقصور (یا محذوف) است. تقطیع این شعر نیز تا حد زیادی صحت نظر فوق را تأیید می‌کند:

mʌn dærd dʌrəm hes nokune hishki mi dærdʌ
 — — U U — — U U — — U U — —

اما پس از تقطیع چند مصراع دیگر می‌بینیم که گاهی بلندی و کوتاهی مصوت‌ها در نظام عروضی این شعر تابع هیچ قاعده خاصی نیست، بلکه شاعر یا خواننده‌ای که وزن عروضی را از پیش می‌شناخته، به تبعیت از یک الگوی وزنی خاص در شعر عروضی، هر کجا که لازم بوده مصوتی را امتداد داده، و هر کجا لازم بوده همان مصوت را کوتاه ادا کرده است تا وزن شعر با قالب عروضی مورد نظرش جور دربیاید. مثلاً به مصراع زیر توجه شود:

ʌ dærd nʌ ʌz fəqrə nʌ ʌz bishə nʌ ʌz kəm
 — — U U — — U U — — U U — —

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

ʌd dærd...

۱- این شعر براساس قرائت گویشور نگارنده، که خانم ۳۷ ساله و دیپلمه اهل رشت بوده است واج‌نویسی شده است، و دو گویشور گیلک‌زبان دیگر نیز صحت آن را تأیید کرده‌اند. در اینجا از سرکار خانم پریسا حسینی که در گردآوری داده‌های گیلکی کمک بسیاری به بنده کردند تشکر می‌کنم.

اما هیچ دلیلی برای پذیرش چنین تلفظی وجود ندارد، کمالینکه تمام گیلک‌زبانان نیز این مصراع را به همان صورت معمول و غیرمشدد می‌خوانند و از آن کاملاً احساس وزن می‌کنند. یا در مصراع «من آب منستتم به‌خدا صافم و بیغش»، کلمه «منستتم» به علت دارا بودن یک هجای کوتاه اضافی، مطلقاً در الگوی وزن عروضی نمی‌گنجد، و خواننده در اینجا چاره‌ای ندارد جز اینکه به سیاق شعرهای تکیه‌ای-هجایی، دو هجای «-تنم» در کلمه «منستتم» را به‌سرعت و در اندازه یک هجای بلند بخواند تا در الگوی وزن قرار گیرد. بدیهی است که استفاده از چنین اختیار یا ضرورتی در وزن عروضی کاملاً منتفی است.

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

چی خُب دبسته روزگار، گریه میان، ناله میان
 رشته‌یه مهر و دوستی یه، من و دو هف‌ساله میان
 او سر دیمانه بیدین، برق زنه سبزه‌یه تان
 آ مسته چشمانا بیدین، غلت خوره ژاله میان
 مرا واپرسیدی اشان، تی داغ دیل از چی بوبو
 بوشو گولستانه دورون، داغا بیدین لاله میان

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

شعر میرزا حسین خان کسمایی هم در چهارچوب وزن تکیه‌ای-هجایی دارای وزن ثابت و مشخصی است که تا انتهای شعر ثابت می‌ماند، یعنی وزن تکرارشونده ۴:

چی خُب دبسته روزگار، گریه میان، ناله میان
 ۴، ۴، ۴، ۴ --- | --- || --- | --- || --- | --- || --- | ---
 رشته‌یه مهر و دوستی، من و دو هف‌ساله میان
 ۴، ۴، ۴، ۴ --- | --- || --- | --- || --- | --- || --- | ---

همان‌طور که گفتیم این شعر دارای وزن تکرارشونده ۴ است؛ در این شعر خاص، هر شطر چهارهجایی خود ۴ بار تکرار می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان داده‌ایم که شاعران گیلکی زبان بسیاری کوشیده‌اند تا تحت تأثیر شعر عروضی فارسی، اشعار مشابهی به گیلکی بسرایند، اما این اشعار به‌رغم ظاهر عروضی آنها، کاملاً تکیه‌ای-هجایی هستند، به‌طوری که با اصول وزن عروضی نمی‌توان وزن آنها را به‌دقت توصیف کرد. اگر این اشعار را با اصول وزن عروضی تقطیع کنیم به سکنه‌های بسیاری برمی‌خوریم، حال اینکه این اشعار برای گیلکی‌زبانان کاملاً موزون هستند و هیچ سکنه‌ای در آنها وجود ندارد. قرن‌ها پیش از این شمس قیس نیز کوشیده بود تا وزن فهلویات را براساس اصول وزن شعر عروضی بسنجد و چون به اغتشاشاتی در وزن آنها برخورد کرده بود، شعرای فهلوی سرا را به بی‌سوادی متهم کرده بود (شمس قیس، ۱۳۳۶: ۲۸ و ۲۹). اشتباه شمس قیس این بود که می‌کوشید تا با اصول حاکم بر وزن اشعار عروضی فارسی به بررسی وزن در اشعاری پردازد که اصولاً به وزنی متفاوت با وزن عروضی فارسی سروده شده بودند (در این مورد همچنین نک. رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۴). اشعار گیلکی اصولاً به وزن تکیه‌ای-هجایی، یعنی وزن قدیم و رایج در بسیاری از گویش‌های ایرانی سروده شده‌اند.

منابع

- احمدی، مرتضی (۱۳۸۰)، *کهنه‌های همیشه نو (ترانه‌های تخت حوضی)*، تهران: ققنوس انجوی، ابوالقاسم (۱۳۵۱)، *بازی‌های نمایشی*، تهران: امیرکبیر.
- پناهی سمنانی، محمداحمد (۱۳۷۶)، *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران: سروش.
- تاریخ سیستان (۱۳۸۱)، به تصحیح ملک‌الشعراى بهار، تهران: معین.
- جهانگیری، نادر (۲۰۰۶)، *گویش گیلکی لاهیجان*، توکیو: دانشگاه مطالعات خارجی ژاپن.
- حاکمی، عباس (۱۳۷۱)، «بررسی در وزن اشعار پیر شرفشاه دولایی»، *گیله‌وا*، سال ۱، ش ۲۹ و ۳۰، ص ۳۶.
- _____ (۱۳۷۴)، «چگونگی تقطیع عروضی اشعار گیلکی ۲»، *گیله‌وا*، سال ۱، ش ۳۲، ص ۴۱.
- _____ (۱۳۷۴)، «چگونگی تقطیع عروضی اشعار گیلکی ۳»، *گیله‌وا*، ش ۳۳، ص ۴۳.
- رجایی بخارایی، احمدعلی (۱۳۵۵)، *پلی میان شعر هجایی و عروضی*، تهران: فرهنگ‌رسانی، ایوب (۱۳۸۴)، «گیلکی در ایرانیکا»، *زبان و زبان‌شناسی؛ مجله انجمن زبان‌شناسی ایران*، سال ۲، شماره ۲، پیاپی ۴، ص ۱۴۷-۱۳۷.
- رضایتی کیشه‌خاله، محرم (۱۳۸۴)، «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *گویش‌شناسی؛ ویژه‌نامه نامه فرهنگستان*، دوره دوم، شماره اول، ص ۱۴۶-۱۲۸.
- سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۶۹)، *ویژگی‌های دستور و فرهنگ واژه‌های گیلکی*، رشت: گیلکان.
- سیفی و جامی (۱۳۷۲)، *رساله عروضی سیفی و قافیة جامی*، به تصحیح بلاخمان، به اهتمام محمد فشارکی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شمس‌الدین محمدبن قیس رازی (۱۳۳۶)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، مدرس رضوی، تهران: [بی‌نا].
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳۶۳)، «نخستین شاعر فارسی‌سرای و آغاز شعر عروضی فارسی»، *معارف*، دوره ۱، ش ۲، ص ۱۱۵-۸۷.
- _____ (۱۳۵۷)، *تکوین زبان فارسی*، تهران: دانشگاه آزاد ایران.
- طیب‌زاده، امید (۱۳۸۲)، *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی (همراه سبب قطعه شعر عامیانه و تقطیع آنها)*، تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۸۷)، *نگاهی به شعر نیما یوشیج؛ درباره پیدایش نظام‌های شعری جدید*، تهران: نیلوفر.

فخرایی، ابراهیم (۱۳۷۷)، *گزیده ادبیات گیلکی*، رشت: طاعتی.
 مرعشی، احمد (۱۳۸۲)، *واژه‌نامه گویش گیلکی؛ به انضمام اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های گیلکی*، رشت: طاعتی.
 نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۱)، «تغییر کمیت مصوت‌های فارسی و تحول وزن شعر در دوران معاصر»، *نشر دانش*، سال ۱۹، ش ۲، ص ۹-۷.
 هدایت، صادق (۱۳۱۲)، *نیرنگستان*، تهران: [بی‌نا].

Stilo, Donald (1998), "Gilan-Languages", *Iranica*, Vol. 10, 660-668.

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



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی