CC BY

سال هشتم، شماره ۳، پیاپی ۲۸ پاییز ۱۴۰۴

www.qparsi.ir
ISSN : 2783-4166

نقدی بر کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش»

دکتر اصغر شهبازی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/ ۰۵/۳۰
نوع مقاله: پژوهشی
(از ص ۷۲ تا ص ۹۳)
doi 10.22034/caat.2025.523937.1123

چکیده:

کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پاسخ»، نوشتهٔ روح‌الله هادی در برنامهٔ درسی دانشگاه فرهنگیان (مصوّب ۱۳۹۹)، به عنوان منبع اصلی درس عروض و قافیه، معرفی شده‌است. این کتاب در ۲۱۳ صفحه و در قالب پانزده درس تدوین شده و نویسنده با این نگاه آن را تنظیم کرده که در یک نیمسال (پانزده الی شانزده هفته) تدریس شود و رویکردی تعلیمی داشته باشد. از آنجا که این کتاب همچنان در دانشگاه فرهنگیان تدریس می‌شود و در چند نوبت دیگر نیز با همان شکل اولیهٔ چاپ شده و نقدی بر آن نوشته نشده، نگارنده بر آن شده تا در قالب این مقاله، با روش تحلیل محتوا، رویکرد تحلیلی به نقد و بررسی این اثر بپردازد. در طی این بررسی مشخص شده‌است که این کتاب در ۴۵ مبحث، اشکالات، نارسایی‌ها و ابهاماتی دارد. برای مثال، تفاوت کار خود را با ابوالحسن نجفی مشخص نکرده و در اثبات ادعای خود، نشان نداده که چرا پایه‌های پیشنهادی عروضیان [نجفی] بهتر از ارکان عروض سنتی نیست. در بحث اختیارات شاعری، به تفاوت‌های بین اختیارات شاعری و استثنائات اشاره نکرده‌است. در جدول ارکان اصلی عروضی، «فاعلن» را حذف کرده‌اند و آن را از زحافات فاعلاتن برشمرده‌اند. راه‌های شناسایی اوزان دوری را بیان نکرده‌اند و تفاوت اوزان دوری و متناوب را توضیح نداده‌اند. در مبحث قافیه، بر خلاف علمای

۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.// a.shahbazi@cfu.ac.ir

عروض و قافیه، مدعی شده‌اند که مصوت‌های کوتاه می‌توانند «روی» باشند؛ وانگهی در ذیل برخی از مباحث، مانند «اقواء»، مثالی ذکر نکرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد، عروض، قافیه، آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

آموزش زبان و ادبیات فارسی، همانند آموزش سایر علوم و معارف، نوعی دانش و مهارت توأمان به حساب می‌آید؛ به عبارت دیگر، در آموزش محتوای زبان و ادبیات فارسی هم به دانش نیاز است و هم به مهارت؛ البته نوع نگرش آموزش‌دهنده نیز مهم است. محتوای زبان و ادبیات فارسی به بخش‌هایی همچون متون نظم و نثر، دستور زبان، آیین نگارش، تاریخ ادبیات، بیان، بدیع، معانی، سبک‌شناسی، عروض و قافیه و... تقسیم می‌شود و در هر بخش، علاوه بر دانش و مهارت موردنیاز، منبع خوب، روش‌مند و آموزشی هم مهم است.

خوش‌بختانه در پنجاه سال اخیر، منابع خوبی برای آموزش محتوای زبان و ادبیات فارسی تدوین شده، اما هنوز تا رسیدن به نقطهٔ مطلوب، فاصلهٔ زیادی هست. برخی از منابع، هنوز به شیوهٔ علمی و آموزشی تدوین نشده‌اند و مؤلّفان آن‌ها به‌خوبی از آموزشی‌نوشتن کتاب، آگاهی ندارند. در بسیاری از منابعی که برای آموزش زبان و ادبیات فارسی تدوین‌شده، اغلب شواهد و مثال‌ها همان‌هایی است که در کتب پیشینیان ذکر شده‌است و گاه دیده می‌شود که مؤلفان حتی مثال‌ها و شواهد جدیدی هم در آثار خود نیاورده‌اند. بیشتر منابع، نظری‌اند و برای تمرین عملی و کسب مهارت، جایی در آن‌ها دیده نمی‌شود و به همین دلیل، خسته‌کننده‌اند و موجب دل‌زدگی مخاطبان و فراگیران می‌شوند. در همین خصوص، یکی از بخش‌های محتوای آموزش زبان و ادبیات فارسی، به‌ویژه در برنامهٔ درسی دانشگاه فرهنگیان، آموزش عروض و قافیه است؛ با این توضیح که دانشجویان دانشگاه فرهنگیان، معلمان آیندهٔ زبان و ادبیات فارسی‌اند و قرار است که با یادگیری علوم ادبی، به‌ویژه عروض و قافیه، در آینده این درس را در دبیرستان‌ها تدریس کنند. بنابراین نوع منبع درسی برای این دانشگاه اهمیّت زیادی دارد.

در برنامهٔ درسی دانشگاه فرهنگیان (مصوّب ۱۳۹۹)، برای درس عروض و قافیه، کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش»، نوشتهٔ روح‌الله هادی معرفی شده‌است. این کتاب در ۲۱۳ صفحه و در قالب پانزده درس تدوین شده‌است و نویسنده با این نگاه آن را تنظیم کرده که استاد بتواند آن را در یک نیمسال (پانزده الی شانزده هفته)

تدریس کند. در کتاب تمرین‌هایی پیش‌بینی شده‌است و علاوه بر مبحث قافیه، در خصوص عروض شنیداری (سماعی) نیز مطالبی دارد.

نگارنده در طول چند نیمسال که تدریس این کتاب را برای درس عروض و قافیه در دانشگاه فرهنگیان بر عهده داشت، متوجه برخی از نارسایی‌های آن شد. آن نارسایی‌ها و اشکالات که ابتدا در نظر ناچیز به نظر می‌رسیدند، به مرور زمان و در پی چند نوبت تدریس نگارنده، بر تعدادشان افزوده شد، تا جایی که نگارنده از مجموع آن‌ها، مقالهٔ پیش رو را تهیه کرد. از آنجا که این منبع همچنان در دانشگاه فرهنگیان تدریس می‌شود و ناشر هم در چند نوبت دیگر، کتاب را بر همان شیوه چاپ کرده و هیچ تجدیدنظری در آن صورت نگرفته، این اشکالات در قالب این مقاله بیان می‌شوند، به این امید که راه‌گشای نویسندهٔ محترم باشند.

۲-۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش» نقدی نوشته نشده‌است و نقد حاضر، اولین نقدی است که بر این کتاب نوشته‌می‌شود. نمونهٔ این نوع نقد بر کتاب‌های عروض و قافیه، نقدهایی است که وحیدیان کامیار بر کتاب *بدیع و قافیه*، تألیف سیروس شمیسا، (سال دوم رشتهٔ فرهنگ و ادب، ۱۳۵۹) نوشته است. وحیدیان کامیار دو نقد بر کتاب شمیسا نوشته است: یکی «اندیشیدن در قافیه»، مجلهٔ نشر دانش، شمارهٔ ۴، ۱۳۶۰، صص ۱۱-۱۴ (و پاسخ شمیسا با عنوان «انتقاد از انتقاد»، مجلهٔ نشر دانش، شمارهٔ ۵ و ۶، ۱۳۶۰، صص ۲۸- ۳۳) و دیگری «عروض فارسی برای رشتهٔ فرهنگ و ادب»، نشریهٔ دانشگاه انقلاب، اردیبهشت ۱۳۶۳، شمارهٔ ۳۵، صص ۳۰-۳۱؛ گویا شمیسا پس از تألیف این کتاب، طیّ گفت‌وگویی که در مجلهٔ کیهان فرهنگی (شمارهٔ ۷، مرداد ۱۳۷۲) چاپ‌می‌شود، مدعی می‌شود که عروض و قافیهٔ علمی از ابتکارات اوست. وحیدیان کامیار نیز در مقالهٔ «عروض و قافیهٔ علمی» (کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۰۴، ۱۳۷۲، صص ۱۶- ۱۸) در پی دفاع برمی‌آید و با اشاره به مقالهٔ «قافیه در شعر فارسی» (مجلهٔ وحید شمارهٔ ۱۱۳، ۱۳۵۲، صص ۱۹۰- ۱۹۸) و طرح پژوهشی خود با عنوان «طرحی نو در آموزش عروض و قافیه» این موضوع را رد می‌کند.

۲- شروع بحث

۲-۱- ساختار کلی اثر

کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش» در شش صفحهٔ آغازین، چهار صفحه پیش‌گفتار، ۱۴۷ صفحه متن، ۳۵ صفحه پیوست و سه صفحه منابع، در زمستان ۱۳۹۲ از سوی انتشارات سمت به چاپ رسیده‌است. کتاب در پانزده درس به ترتیب زیر تنظیم شده‌است:

درس اول: آشنایی با عروض؛ شامل مباحثی در خصوص تعریف عروض، منشأ عروض و عروض‌دانان.

درس دوم: وزن و اجزاء پدیدآورندهٔ آن؛ با مطالبی دربارهٔ واج، انواع واج، هجا، انواع هجا.

درس سوم: تقطیع هجایی؛ چگونگی تقطیع هجایی، مقدم‌بودن صورت ملفوظ بر مکتوب، نون ساکن بعد از مصوت‌های بلند و... .

درس چهارم: تقطیع به ارکان عروضی؛ نویسنده در این درس، ۲۲ رکن عروضی را یک بار بر اساس تعداد هجا (از یک‌هجایی تا پنج‌هایی) و یک بار هم بر اساس محل قرارگرفتن (پایانی، غیرپایانی و آزاد) تقسیم‌بندی کرده و درنهایت شیوه‌ای برای تقطیع به ارکان ارائه نموده‌است.

درس پنجم: اختیارات زبانی و وزنی؛ از اختیارات زبانی، تغییر کمیّت مصوت‌های کوتاه و بلند آمده و از اختیارات وزنی، تسکین (ابدال) و قلب.

درس ششم: زحافات عروضی یا ارکان فرعی؛ در بحث ارکان اصلی از فعولن، مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن و مفعولات و در ارکان فرعی از فع، فَعَل، فعلن، فَعَلن، فعولن، فاعلاتُ، فَعَلاتن، فَعَلاتُ، مفعولُ، مفعولن، مفاعیلُ، مفاعلن، مفاعلاتن، مفتعلن، مفتعلاتن و مستفعلاتن نام برده شده‌است. نویسنده همچنین در قالب جدول‌های مفیدی (صص ۴۸- ۵۱) چگونگی پدیدآمدن زحافات را توضیح داده‌است.

درس هفتم: بحرهای عروضی؛ تقسیم بحرهای عروضی به سه دستهٔ متحدالارکان، متناوب‌الارکان و مختلف‌الارکان و مشخص‌کردن زیرمجموعه‌های هر کدام؛ البته نویسنده در بحرهای متحدالارکان از «متدارک» و در بحرهای متناوب‌الارکان و مختلف‌الارکان از مدید و بسیط و... سخنی به میان نیامده‌است.

درس هشتم و نهم: بحرهای متحدالارکان؛ در این دو درس، بحرهای متقارب، هزج، رمل و رجز و پرکاربردترین اوزان آن‌ها بررسی شده‌است.

درس دهم: اوزان متناوب‌الارکان و مختلف‌الارکان؛ در این درس، بحرهای مجتث، مضارع، منسرح، مقتضب، سریع، خفیف و قریب و پرکاربردترین اوزان آن‌ها آمده‌است.

درس یازدهم: دانستنی‌های دیگر دربارهٔ عروض؛ در این درس، دربارهٔ شیوهٔ تقطیع قدما، وزن دوری (پنج وزن از اوزان دوری)، ذوبحرین، بحر طویل، دایره‌های عروضی، اوزان مثنوی، ارتباط وزن و محتوا، اوزان نامطبوع، به صورت مختصر، بحث شده‌است.

درس دوازدهم: آموزش وزن از راه شنیدن؛ در این درس، نویسنده کوشیده است تا برای یادگیری عروض از طریق شنیدن، پیشنهادها و راه کارهایی ارائه دهد.

درس سیزدهم: قافیه، ردیف و اجب؛ نویسنده در این درس، قافیه و ردیف و حاجب را تعریف کرده و از حروف اصلی قافیه، روی، حروف پس از روی، حروف پیش از روی، قافیهٔ مقیّد و قافیهٔ مطلق سخن گفته‌است.

درس چهاردهم: حرکات و عیوب قافیه؛ شامل مباحثی دربارهٔ اشباع، حذو، توجیه، مجری، نفاذ، عیوب قافیه (اکفاء، اقواء، سناد، ایطاء و شایگان).

درس انزدهم: قافیه‌های بدیعی و هنری و قافیه در شهر نو؛ در این درس، ردّالقافیه، ذوقافیتین، قافیهٔ دارای جناس تام، قافیهٔ درونی، الزام، قافیهٔ هنری (معموله) و قافیهٔ در شعر نو مطرح شده‌است.

در آخر این کتاب، سه پیوست آمده‌است: پیوست اول دربارهٔ معانی اصطلاحات عروض و قافیه بر اساس کتاب‌های المعجم و معیارالاشعار است. پیوست دوم نکاتی دربارهٔ بحرها، دایره‌ها و زحافات عروضی است و پیوست سوم، پاسخ‌نامهٔ تمرین‌های این کتاب است.

از محاسن این کتاب، حجم متناسب (برای یک نیمسال درسی)، چاپ خوب و چندرنگ است. در این کتاب، نکات مهم و کلیدی، با رنگ قرمز و آبی مشخص شده‌اند. جدول‌های مفیدی دارد و از همه مهم‌تر، نویسنده در پایان هر درس، تمرین‌های مناسبی پیش‌بینی کرده‌است. رویکرد کتاب، آموزشی است و تقریباً هم‌سو با کتاب «وزن و قافیهٔ شعر فارسی»، اثر تقی وحیدیان کامیار است.

۲-۲- نقد و بررسی اثر

چنانکه گفته شد کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش» دست‌کم در ۴۵ مبحث، اشکالات، نارسایی‌ها و ابهاماتی دارد. نخست به برخی از کاستی‌ها می‌پردازیم:

ص ۹ نوشته‌اند: این پژوهش‌ها [پژوهش‌های وزیری، خانلری، فرزاد، حمیدی و نجفی] آموزش عروض را آسان ساخته است، اما تا کنون نتوانسته ما را از عروض به روایت شمس قیس و برخی دشواری‌هایش برهاند. پایه‌های پیشنهادی عروضیان برای نشان‌دادن وزن شعر نتوانسته است بهتر از ارکان عروض سنتی باشد برای نامگذاری و طبقه‌بندی، روشی بهتر از شیوهٔ قدما نیافته‌ایم.

- ای کاش استاد فاضل بیشتر توضیح می‌دادند که اولاً تفاوت کار امثال نجفی با پیشینیان در چیست و ثانیاً چرا پایه‌های پیشنهادی عروضیان (کدام عروضیان؟) برای نشان‌دادن وزن شعر نتوانسته است بهتر از ارکان عروض سنتی باشد؟

ص ۱۱ نوشته‌اند: مصوت‌ها شش‌تاست، سه مصوت کوتاه و سه مصوت بلند.

- نویسنده در این صفحه از مصوت‌های مرکب، به‌ویژه مصوت «ow» صحبت نکرده‌است، اما در صفحهٔ ۱۳۵ ناگهان از این مصوت صحبت می‌کند، بنابراین خوب بود در همین صفحه هم به این مصوت اشاره می‌شد.

ص ۱۲ ذیل ساختمان هجاها و نکات به‌دست‌آمده از آن‌ها، از اینکه بعد از مصوت، بیش از دو صامت نمی‌آید، سخنی نگفته‌اند.

ص ۱۶ ذیل واو معدوله کلماتی مانند خواهر، خویش، خود، خواب و خواستن آمده، اما توضیح درخوری ارائه نشده‌است.

- در این باره خوب بود گفته‌می‌شد که واو معدوله، جزء دوم حرف یا صامت مرکب «خو» [x^w] است؛ با این توضیح که حرف یا صامت «خو»، مرکب از «خ» و «و» بوده که بعدها جزء دوم آن را واو معدوله نامیده‌اند، چون به هنگام رسیدن به آن از آن عدول کرده‌اند و به حرف دیگر متکلم شده‌اند؛ یعنی اگر بعد از واو معدوله، مصوت بلندِ «ی» بود، کلمه بر وزن «سی» خوانده‌می‌شد: خویش، خویشتن، به استثناء «خوی» (عرق و نام ولایتی در آذربایجان)؛ اگر بعد از واو معدوله، مصوت بلند «آ» بود، به صدای «آ» خوانده‌می‌شد: خواهر، خواستن، خواب و...؛ اگر بعد از واو معدوله، حرف دیگری بود، در گذشته با فتحه می‌خواندند و در زمان ما با ضمّه می‌خوانند: خود، خوش، خوردن و... .

ص ۱۷ ذیل مصوت مرکب «ow» نوشته‌اند: حرف «و» در پایان بعضی از هجاها به گونهٔ یک مصوت مرکب می‌آید با صدایی همانند «oY» [کذا] که از نظر امتداد بلند است.

- اولاً چرا به جای صدای «ow»، «oY» آمده است، آن هم با حرف بزرگ؟! ثانیاً اگر «و» مصوت مرکب است، یک واج است یا دو واج؟ مرکب‌بودن آن به چه معنی است؟ متأسفانه در این باره توضیحی نداده‌اند.

ص ۱۹ نوشته‌اند: مصوت بلند «ای» نیز هر گاه قبل از هجایی بیاید که آن هجا با صامت «ی» [با حرف بزرگ نوشته‌اند: I] آغاز شود، از نظر امتداد کوتاه خواهد بود: زیاد، میان و... .

- خوب بود به این صورت می‌نوشتند که اگر در کلمه‌ای به ترتیب مصوت بلند «ی» و صامت یاء بیاید، مصوت بلند «ی» به اندازهٔ مصوت کوتاه « ِ » تلفظ می‌شود، اما اگر اول صامت یاء بیاید و بعد مصوت بلند «ی»، تغییری در کمیّت مصوت ایجاد نمی‌شود: پاییز، پایین و... .

ص ۲۱ در پاسخ به این پرسش که چرا تفاوت در هجای آخر مصراع‌های یک بیت پذیرفتنی است، نوشته‌اند: زیرا وزن هر مصراع با هجای بلند، تمام و کامل می‌شود، بنابراین هر هجای کوتاه یا کشیده‌ای که در پایان مصراع بیاید، بلند دانسته می‌شود؛ یعنی از نظر وزنی تفاوتی بین «تو» و «دَند» وجود ندارد.

- متأسفانه علت این موضوع گفته نشده است. علت یکسان‌بودن کمیّت هجاها در پایان مصراع‌ها، توقف اجباری است و نبود هجایی پس از هجای آخر. (ر.ک قهرمانی مقبل، ۱۴۰۲: ۵۱)

ص ۲۱ در پاسخ به این پرسش که آیا دو مصراع یک بیت می‌توانند در هجای نخست با هم تفاوت داشته باشند، نوشته‌اند: آری، در وزن‌هایی معین، گاه هجای نخستین یک مصراع بلند و دیگری کوتاه خواهد بود که تفاوت چشمگیری در وزن ایجاد نمی‌کند.

- خوب بود گفته می‌شد این عدم تفاوت در وزن با وجود تفاوت در نوع هجاها از آنجاست که در تمام اختیارات شاعری این گونه است که شعر بدون اعمال اختیار، وزن و آهنگ خود را دارد و اعمال اختیار، صرفاً کاری است عروضی برای تنظیم هجاها و ارکان عروضی. (ر.ک نجفی، ۱۳۹۴: ۲۵)

ص ۲۵ در جدول ارکان عروضی یک هجایی، دوهجایی، سه‌هجایی، چهارهجایی و پنج‌هجایی، برای ردیف آخر هر ستون، خطّ سیاه پررنگی وجود دارد که دلیل آن مشخص نیست.

ص ۲۶ در جدول ارکان پایانی، غیرپایانی، آزاد؛ «مفعولاتُ» درست است نه «مفعولات».

ص ۳۲ در بحث اختیارات شاعری، اولاً به تفاوت‌های بین اختیارات شاعری و استثنائات اشاره نشده‌است و ثانیاً معلوم نشده‌است که در اوزان دوری و با توجه به اختیارات شاعری، جای حذف همزه و بلندبودن هجاهای کوتاه و کشیده در پایان مصراع و نیم‌مصراع کجاست؟

ص ۳۶ دربارهٔ اختیار زبانیِ کوتاه تلفّظ‌کردن مصوت‌های بلند «ای» و «او»، خوب بود اشاره می‌شد که در برخی از موارد، با اینکه مصوت‌های یادشده، به مصوت دیگر می‌رسند، اما همچنان مصوت بلند، بلند باقی می‌ماند:

گشاد کار مشتاقان در آن **ابروی** دلبند است خدا را یک نفس بنشین گره بگشا ز پیشانی
در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است خدایا منعمم گردان به **درویشی** و خرسندی

ص ۳۸ در ادامهٔ اختیار تسکین نوشته‌اند: گاه هجای بلند در برابر دو هجای کوتاه می‌آید، به گونه‌ای که نخستین هجای کوتاه در پایان رکن قبلی و دومین در آغاز رکن بعدی قرار می‌گیرد، در این حال باید هجای بلند را به دو هجای کوتاه تبدیل کرد تا تعداد و ترتیب هجاهای دو مصراع یکسان شود و وزن به دست آید.

- هجای بلند را باید به دو کوتاه تبدیل کرد یا دو کوتاه را به یک بلند؟ وانگهی چنانکه گفته شد اعمال اختیار، صرفاً یک عمل عروضی است و به همین دلیل، در همان بیت حافظ (ای بی‌خبر بکوش که...) با تبدیل دو کوتاه به یک بلند به مقصود می‌رسیم.

ص ۳۹ بیت «بسم الله الرحمن الرحیم/ هست کلید در گنج حکیم» نظامی را به عنوان نمونه‌ای برای اختیار تسکین آورده‌اند. از آنجا که دربارهٔ خوانش این بیت، به صورت «بسم الله...» یا «بس/ مِ/ اِ/ لا/ هِ...» به اشتباه موضوعاتی طرح شده، خوب بود نویسندهٔ محترم به این موضوع اشاره می‌کردند.

ص ۴۹ در جدول ارکان اصلی عروضی، «فاعلن» را نیاورده‌اند و در پاورقی گفته‌اند: در کتاب‌های عروض از رکن دیگری به نام فاعلن نیز یاد شده که ما آن را فرعی و از زحافات فاعلاتن برشمرده‌ایم.

- معلوم نیست وقتی اخفش اوسط چنین وزنی را از دایرهٔ متّفقه استخراج کرده و اوزان را به عدد شانزده رسانده (خانلری، ۱۳۷۳: ۱۶۶- ۱۶۷) و شمس قیس رازی از آن سخن گفته (۱۳۶۰: ۱۷۷ و ۱۸۰- ۱۸۱ و ۲۰۶- ۲۰۷) و خواجه نصیر گفته است که آن را خبب، دق‌النّاقوس، رکض‌الخیل، شقیق، مخترع، منتسق، متدانی، ضرب‌الخیل و غریب نامیده‌اند (خواجه نصیر: ۱۴۸) و دست‌کم در دوازده وزن از این بحر شعر سروده شده، چگونه فاضل محترم آن را به این راحتی کنار می‌گذارند و از زحافات فاعلاتن برمی‌شمرند. این کار ایشان بدین می‌ماند که کسی «فعولن» (بحر متقارب) را حذف کند و بگوید ما آن را فرعی و از زحافات «مفاعیلن» برشمرده‌ایم. درست است که «فاعلن» از زحافات «فاعلاتن» نیز هست، اما در بحر «متدارک» یکی از ارکان است و نویسنده با این کار، یکی از بحور عروضی را حذف کرده است.

صص ۴۵- ۵۰ در جدول زحافات، در زحاف ترفیل و در ستون ارکان اصلی (ستونی که زحافات از آن‌ها به دست می‌آید)، نوشته‌اند: مفتعلن بشود مفتعلاتن و مفاعلن بشود مفاعلاتن.

- در این موارد و در ستون رکن اصلی، به جای «مفتعلن» و «مفاعلن» بهتر است «مفاعیلن» نوشته شود، همان کاری که در جدول ص ۵۱ شده است.

ص ۵۴ و ۵۵ ذیل بحرهای متحدالارکان از متدارک و وافر خبری نیست و در ذیل بحرهای متناوب‌الارکان فقط مضارع، مجتث، منسرح و مقتضب آمده و تکلیف بسیط (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، مدید (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، عمیق (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، طویل رسمی (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) و عریض (مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن) مشخص نشده و در مبحث بحرهای مختلف‌الارکان فقط خفیف و سریع و قریب آمده و از غریب و مشاکل سخنی به میان نیامده و دیلی برای نام‌نبردن از آن‌ها ذکر نشده است.

صص ۵۸- ۵۹ ذیل ذوبحرین، درنهایت نگفته‌اند که در این موارد، اولویّت با کدام وزن یا اوزان است.

- در این موارد باید گفته شود که اگر شعر پیش رو، یک بیت باشد و ذوبحرین باشد، در این موارد، برای تعیین وزن اصلی، اولویّت با ارکان همسان است، اما اگر بیت موردنظر، بیتی از یک مثنوی یا یک غزل باشد، برای تعیین وزن اصلی، توجه به ابیات دیگر هم مهم است.

ص ۶۴ نوشته‌اند: زحافات فعولن هرگز به‌تنهایی وزنی را در شعر فارسی نساخته‌اند و همواره با فعولن به کار رفته‌اند.

- البته این شعر رودکی:

گل بهاری بت تتاری نبیذ داری چرا نیاری
نبیذ روشن چو ابر بهمن به نزد گلشن چرا نیاری
(رودکی)

را اگر به صورت «فعولُ فعلن فعولُ فعلن» تقطیع کنیم، از زحافات «فعولن» است.

ص ۶۵ در تقطیع هجایی بیت «چو جویم برای غزل قافیه/ به خاطر بود قافیت‌گستر او» هجای «فی» و «یِ» را به صورت «فِ» و «یه» نوشته‌اند.

- در این موارد و در کتابی که با رویکرد تعلیمی نوشته شده‌است، بهتر است به صورت «فی» و «یِ» نوشته شود و سپس اختیار شاعری اعمال گردد.

ص ۷۰ بیت «رحمت نکند بر دل بیچارهٔ فرهاد...» ذیل وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» دو بار آمده است.

ص ۱۱۰ ذیل شیوهٔ تقطیع قدما نوشته‌اند: قدما حرف ساکن را با « ۰» و حرف متحرک را با «ا» نشان می‌دادند.

- نویسندهٔ محترم برعکس نوشته‌اند، چون حرف متحرک را با «۰» و حرف ساکن را با «ا» نشان می‌دهند، مثال: کتاب: ۰ ا ا (ر.ک وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۲۹؛ شاه‌حسینی، ۱۳۶۸: ۴۱) البته کلمهٔ «اهمیّت» را درست تقطیع کرده‌اند. وانگهی در قدیم برای تقطیع کلمات به اجزای آن‌ها، حروف ساکن و متحرک ملاک عمل بوده نه هجا، بنابراین اینکه ایشان معادل هجای کوتاه را « ۰ » و معادل هجای بلند را « ا۰ » نوشته‌اند، خالی از تسامح نیست، زیرا برای مثال «تَر» هجای بلند است، اما به صورت « ا۰ » نشان داده نمی‌شود.

ص ۱۱۱ ذیل تعریف وزن دوری نوشته‌اند: وزنی است با ارکان متناوب که هر مصراع آن با مکثی کوتاه به دو بخش مساوی تقسیم می‌شود و بخش دوم، تکرار بخش اول است. در این اوزان هجای میان مصراع مانند هجای پایانی می‌تواند کوتاه، بلند یا کشیده باشد.

- دربارهٔ این تعریف چند پرسش وجود دارد: اول اینکه آیا هر وزن متناوبی دوری است؟ مثلاً آیا «فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن» که متناوب است، دوری هم هست؟ در حالی که می‌دانیم این وزن دوری نیست؛ به عبارت دیگر، هر وزن دوری‌ای متناوب است، اما هر متناوبی دوری نیست. دوم اینکه کدام هجای میان مصراع می‌تواند کوتاه، بلند یا کشیده باشد؟ بهتر است گفته شود هجای پایانی نیم‌مصراع‌ها می‌تواند همچون هجای پایان مصراع‌ها، بلند باشد. وانگهی دربارهٔ اوزان دوری و چگونگی تشخص‌دادن آن‌ها نکات ظریفی وجود دارد که نویسندهٔ محترم به آن‌ها اشاره نکرده‌است. (در این باره رجوع شود به: به نجفی، ۱۳۹۳: ۶-۱۸)

ص ۱۱۳: دربارهٔ وزن شعر نیمایی نوشته‌اند: ترتیب هجاها در مصراع‌ها یکسان است و تعداد آن‌ها متفاوت است.

- در شعر نیمایی نوع ارکان عروضی رعایت می‌شود، اما تعداد ارکان رعایت نمی‌شود، بنابراین چون تعداد ارکان برابر نیست، ترتیب هجاها (چهار تا چهار تا/ سه تا سه تا و...) نیز به هم می‌خورد، بنابرین بهتر است گفته شود که تعداد ارکان عروضی در هر سطر از شعر نیمایی متفاوت است.

ص ۱۱۴ ذیل ذوبحرین، در تقطیع بیت «ساقی از آن شیشهٔ منصوردم/ در رگ و در ریشهٔ من صور دم» دو صورت به دست داده‌اند:

الف) سا/ قِ/ یَ/ زان/ شی/ شِ/ یِ/ مَن/ صور/ دم: مفتعلن مفتعلن فاعلن (با حذف همزه)

ب) سا/ قِ/ یَز/ آن/ شی/ شِ/ یِ/ مَن/ صور/ دَم: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (با حفظ همزه)

- در تقطیع دوم اگر قرار باشد، همزه حفظ شود، مصراع باید به این صورت تقطیع شود: سا/ قی (قِ)/ از/ آن... یعنی با حفظ همزه

ص ۱۱۴ ذیل بحر طویل فقط به یک نوع از آن؛ یعنی شعری که از تکرار غیرمحدود یک رکن عروضی ساخته می‌شود، اشاره کرده‌اند و از بحر طویل مثمن (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن یا: فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) یاد نکرده‌اند. (ر.ک آهی، ۱۳۵۷: ۲۱۸)

ص ۱۳۵ در تعریف قافیه نوشته‌اند: مصوّتی است یکسان که به‌تنهایی یا به همراهی یک یا چند صامتِ همانند در پایان واژه‌های مختلف تکرار می‌شود.

- این تعریف، تعریف حروف قافیه است نه کلمات قافیه. شمس قیس در این باره گفته است: «... و چون حقیقت روی معلوم شد و دانسته آمذ که هر حرف کی در آخر کلمهٔ قافیت از نفس کلمه باشد، شاید کی آن را روی سازند، بدانک هر حرف کی در آخر کلمهٔ قافیت نه از اصل کلمه باشد و بعد بذان ملحق گردانیده باشند اگر در صحیح لغت دری ملفوظ نباشد چون هاء خنده و گریه و نامه و جامه و یاء کی و جی و واو دو و تو نشاید کی آن را روی سازند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۵)

ص ۱۳۵ دو مطلب بحث‌برانگیز نوشته‌اند:

الف) قافیه تنها یک مصوت بلند یا کوتاه است.

ب) ow را در کلمات «نو» و «درو» یک مصوت مرکب دانسته، اما طبق قاعدهٔ یک.

- دربارهٔ این مطالب چند اشکال وجود دارد: اول اینکه این تعریف، مناسب حروف قافیه است نه کلمات قافیه؛
- دوم اینکه از مصوت‌های بلند، فقط مصوت‌های «آ» و «او» به‌تنهایی و طبق قاعدهٔ یک، می‌تواند اساس قافیه قرار گیرند.
- سوم اینکه خانلری اذعان کرده که ow را می‌توان در حکم دو واج شمرد که با آمیخته‌اند. (خانلری، ۱۳۶۶ ج۱: ۴۱) به نظر می‌رسد که حق با وحیدیان کامیار باشد که واژه‌هایی را که با این مصوت، قافیه شده‌اند، طبق قاعدهٔ دو دانسته است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۹۵)
- چهارم اینکه در سنت شعر فارسی، مصوت بلند «ی» به‌تنهایی اساس قافیه واقع نمی‌شود، البته به‌ندرت شاعران از این مصوت در ساخت قافیه استفاده کرده‌اند، اما بیشتر در کلمات ممال است، یا یک طرف اصلی و یک طرف ممال. (ر.ک شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۴۹) در همان شعر امیر معزی هم که نویسندهٔ محترم آورده‌اند، «اضحی» و «دنیی» ممال‌اند. در بیت زیر هم شاعر، کلمهٔ ممال را با اصلی، قافیه کرده است:

گاه توبه‌کردن آمد از مدایح وز هجی کز هجی بینم زیان و از مدایح سود نی

- پنجم اینکه شمس قیس رازی دربارهٔ اینکه مصوت‌های کوتاه « ِ »، « ُ » و بالتبع « َ » و مصوت بلند «ی» نمی‌توانند روی واقع شوند، به صراحت می‌گوید: «بدانک هر حرف کی در آخر کلمهٔ قافیت نه از اصل کلمه باشد و بعد بذان ملحق گردانیده باشند، اگر در صحیح لغت دری ملفوظ نباشد، چون هاء خنده و گریه و ناله و جامه و یاء کی و جی و واو دو و تو نشاید کی آن را روی سازند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۵)

ص ۱۳۶ مصوت کوتاه « ِ » را جزو حروفی دانسته که اساس قافیه قرار می‌گیرد.

- واقع‌شدن مصوت کوتاه « ِ » به‌تنهایی در ساخت قافیه مثل همان بیت سنایی، نادر است و «النادر کالمعدوم» و این موضوع از آنجاست که در سنت شعر فارسی، مصوت کوتاه « ِ » (ه) در حکم الحاقی است و حروف پیش از آن مراعات می‌شوند. در بیت حافظ:

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه مرا ز خال تو با حال خویش پروا نه

در مصراع اول، «پروانه» کلمهٔ قافیه است و در مصراع دوم، کلمهٔ قافیه ترکیبی از دو کلمهٔ «پروا» و «نه» است؛ با این توضیح که « ِ » (ه) در «پروانه» و «نه» در حکم الحاقی است و حروف قافیه عبارت‌اند از «ان» (قاعدهٔ ۲)، اما حروف قافیه در مصراع اول، اصلی است و در مصراع دوم، ساختگی (معموله/ تصنّعی). وانگهی مصوت کوتاه پایان کلماتی همچون پروانه، نامه، خانه، در اصل « َ » بوده نه « ِ ».

ص ۱۳۶ مدعی شده‌اند که مصوت کوتاه « ُ » در کلمات تو، نیکو اساس قافیه قرار گرفته و «یی» الحاقی است و بیت زیر را از سعدی مثال زده‌اند:

فرارفت و گفت ای عجب این تویی فرشته نباشد بدین نیکویی

- خالقی مطلق در این باره می‌نویسد: «واژهایی که در زبان پهلوی به og (آهوگ، مینوگ، نیکوگ، نوگ (نو)، سوگ (سو)، خوگ (خو) یا ug (بانوگ، ابروگ، داروگ، چادوگ، گیسوگ و هندوگ) ختم می‌شدند، در فارسی کهن هنگام گرفتن پسوندهایی که با مصوت‌های بلند شروع می‌شوند (یاء وحدت و نکره، یاء مصدری، ان جمع و شناسه‌های جمع)، به جای یاء لینه، واو صامت می‌گیرند: آهوی، مینوی، نیکوی؛ یعنی هجای پایانی را باید «وی» [vi] خواند و از این روست که در شاهنامه، «نیکوی» با «پهلوی» قافیه شده است. همین قاعده دربارهٔ واژه‌های منتهی به « ُ »، مانند «تو» و «دو» نیز صدق می‌کند: دو + ان جمع: دوان [دو تایی] و به همین دلیل است که «توی» با «بدخوی» و «نغنوی» قافیه شده است.» (خالقی مطلق، ۱۳۹۶:

۱۳) بنابراین به جای «تویی» و «نیکویی»، باید «توی» و «نیکوی» نوشت و در هنگام خواندن هم هجای آخر کلمات قافیه را به صورت «وی» (vi) خواند. وانگهی در «توی» و نیکویی»، «ی» الحاقی است و مصوت کوتاه «ُ» و صامت «واو» (طبق قاعدهٔ دو) حروف قافیه‌اند.

ص ۱۳۷ در تعریف ردیف نوشته‌اند: واژه یا واژه‌هایی مستقل با معنای یکسان که در پایان مصراع‌ها و بیت‌ها پس از قافیه می‌آیند.

- خوب بود اشاره می‌شد که علی‌رغم تأکید علمای علوم ادبی بر یکسان‌بودن معنای ردیف، بسیاری از شاعران ردیف‌هایی به کار برده‌اند که معنای یکسان ندارند. این گونه ردیف‌ها، به این دلیل قافیه نیستند، که شاعران کلمات پیش از آن‌ها را در بحث حروف قافیه رعایت کرده‌اند:

لاله رخ بنمود و عالم را گلستان کرد باز کوه را دامن پر از لعل بدخشان کرد باز
غنچهٔ گل بر گریبان تکمهٔ یاقوت داشت گل به ناخن‌های رنگینش گریبان کرد باز

در بیت نخستین «کرد باز» به معنی دوباره انجام‌دادن کار است و در بیت دوم «کرد باز» به معنی بازکردن و گشودن. (سادات ناصری، ۱۳۶۴: ۵۴- ۵۵)

برای مثال حافظ می‌گوید:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

ص ۱۴۰ نوشته‌اند: مصوت‌های بلند گاه به تنهایی و گاه همراه با صامت یکسانی که پیش از آن‌ها می‌آید در جایگاه رویّ واقع می‌شوند مصوّت بلند «ای» این ویژگی را بیشتر از دو مصوّت بلند دیگر داراست. این صامت پیش از روی هیچ نقشی در درستی قافیه ندارد، اما موسیقی آن را کمال و تمامی می‌بخشد. نمونه‌هایی از این کاربرد را بخوانیم:

۱- بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
۲- در زمان انداخت شمشیر آن علی کرد او اندر غزایش کاهلی
۳- ندهد هیچ مرد فرزانه خانهٔ خود به دست بیگانه
۴- همه شهر ایران بدو زنده‌اند اگر شهریارند وگر بنده‌اند
۵- بدو گفت از ایدون‌که رستم تویی بکشتی مرا خیره بر بدخویی

- در بیت شمارهٔ ۱، گفته‌اند مصوت بلند «ی» روی است و قبل از آن صامت واو آمده است. (همان: ۱۴۰- ۱۴۱) درحالی‌که «ی» در حکم الحاقی است و مصوت کوتاه «َ» و صامت واو حروف قافیه‌اند طبق قاعدهٔ دو.

- در بیت شمارهٔ ۲ نیز اذعان کرده‌اند که مصوت بلند «ی» روی است و قبل از آن صامت «ل» آمده است، درحالی‌که در این بیت نیز، «ی» در حکم الحاقی است و مصوت کوتاه «ـَ» و صامت «ل» در مصراع اول و مصوت کوتاه «ـِ» و صامت «ل» در مصراع دوم، حروف قافیه‌اند مطابق با قاعدهٔ دو و یکسان‌نبودن دو مصوت کوتاه هم به دلیل وجود حرف الحاقی است و اشکالی ندارد.
- در بیت شمارهٔ ۳، «ـِ» (ه) را روی دانسته‌اند و مصوت بلند «ا» و «ن» را حروفی دانسته‌اند که شاعر قبل از روی مراعات کرده است، درحالی‌که «ـِ» (ه) در حکم الحاقی است و «ان» حروف قافیه طبق قاعدهٔ دو.
- در بیت شمارهٔ ۴ نیز «ـِ» (ه) در حکم الحاقی است و «ـِ ن د» در مصراع اول و «ـَ ن د» در مصراع دوم، حروف قافیه‌اند طبق قاعدهٔ دو.
- در بیت شمارهٔ ۵ هم اولاً «دوی» و «توی» درست است؛ ثانیاً «ی» الحاقی است و مصوت کوتاه «ـُ» و صامت واو حروف قافیه‌اند (ر.ک خالقی مطلق، ۱۳۹۶: ۱۳) طبق قاعدهٔ دو.

ص ۱۴۲ نوشته‌اند: قافیه‌پژوهان بر این باورند که مصوت‌های کوتاه روی نیستند. نگارنده بر خلاف آن چنین می‌اندیشد که این مصوت‌ها روی‌اند.

- شمس قیس رازی در این باره می‌گوید: «بدانک هر حرف کی در آخر کلمهٔ قافیت نه از اصل کلمه باشد و بعد بذان ملحق گردانیده باشند، اگر در صحیح لغت دری ملفوظ نباشد، چون هاء خنده و گریه و ناله و جامه و یاء کی و جی و واو دو و تو نشاید کی آن را روی سازند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۵) وانگهی شاعران در این موارد، بنای قافیه را بر حروف قبل از مصوت‌های کوتاه نهاده‌اند.

ص ۱۴۳ نوشته‌اند: در ابیات زیر، مصوت کوتاه «ـِ» (ه) و مصوت بلند «ی»، رویّ است:

۱- ای به رحمت شبان این رمه تو چه حدیت است ای تو ای همه تو
۲- پذیرفت سامش ز بی‌بچگی ز نادانی و دیوی [کذا] و غرچگی

- در بیت اول، مصوت کوتاه «ـَ» و صامت «م» حروف قافیه‌اند و «ه» الحاقی، طبق قاعدهٔ دو. بیت دوم را این گونه هم می‌توان بررسی کرد: در مصراع اول، «ـَ»، «چ»، «چ» حروف قافیه‌اند و «ـِ»، «گ»، «ی»، الحاقی و در مصراع دوم، «ـَ»، «ر»، «چ» حروف قافیه‌اند و «ـِ»، «گ»، «ی» الحاقی؛ قافیه معیوب (عیب سناد) است زیرا حرف قید (ر) رعایت نشده است. وانگهی به جای «دیوی» در بیت دوم، «ریوی» درست است. (فردوسی، ۱۳۹۶، ج ۵: ۳۵۴)

ص ۱۴۵ در بیت «نخواهم من او را به جز نیکویی/ اگر دور دارد سر ار بدخویی»

- «نیکوی» و «بدخوی» درست است و «ی» حرف وصل است. نویسندهٔ محترم طبق ضبط خودش، «ی» اول را وصل و «ی» دوم را خروج گرفته است.

ص ۱۴۸ دربارهٔ بیت «ز دیدار زاری بیفزایدت/ کس از بخردان نیز نستایدت» نوشته‌اند: «ا» الف تأسیس، «ی» دخیل، «د» روی و «ت» وصل.

- می‌دانیم که شناسه‌ها و ضمایر شخصی پیوسته جزو حروف الحاقی‌اند، (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۲۰) بنابراین به ترتیب حروف «ی»، «ـَ»، «د»، «ـَ»، «ت» الحاقی‌اند و مصوت بلند «آ» روی است.

ص ۱۴۹ بیت سعدی را این گونه ضبط کرده‌اند:

آنکه هلاک من همی‌خواهد من سلامتش هر چه کند به عاشقی کس نکند ملامتش

- در مصراع اول، بعد از «همی‌خواهد»، حرف «و» از قلم افتاده است. (سعدی، ۱۳۶۵: ۵۲۸)

ص ۱۵۳ دربارهٔ حذو نوشته‌اند: به حرکت قبل از حرف قید که همواره ساکن است، حذو می‌گفتند.

- این جمله کژتابی دارد، زیرا خواننده ممکن است فکر کند، حرکت قبل از قید، همیشه ساکن است، درحالی‌که می‌دانیم خودِ حرف قید همیشه ساکن است.

ص ۱۵۴ در ذیل توجیه و مجری ابهام وجود دارد.

- مشخص نکرده‌اند که مثلاً در کلمهٔ «سی» که روی ساکن است، کدام حرکت را باید توجیه نامید. در ذیل مجری نیز همین اشکال وجود دارد. برای مثال در کلمهٔ «جدایی»، مجری کدام است؟ طرح اصطلاح توجیه و در نتیجه اقواء در زبان فارسی، در کلماتی همچون «ما»، «سو»، «سی» و مجری، در کلماتی همچون «جانی»، «خونی»، «سیبی» بی‌فایده است.

ص ۱۶۰: خوب بود اشاره می‌شد که در شعر عرب، به اختلاف حذو (حرکت حرف پیش از ردف اصلی یا حرکت حرف پیش از قید) سناد می‌گویند. در ضمن شعرای عرب رعایت حرف قید را لازم نمی‌دانند. بعضی از شاعران فارسی، از جمله مولوی نیز خیلی به این قید مقیّد نیستند. برای مثال در بیت زیر، «کفر» را با «مهر» قافیه کرده است:

گفت نکتهٔ الرّضا بالکفر کفر این پیمبر گفت و گفت اوست مهر

ص ۱۵۸ ذیل ایطاء با آوردن غزل حافظ به مطلع «ما را ز خیال تو چه پروای شراب است/ خم گو سر خود گیر که خمخانه خراب است» اذعان کرده‌اند که چون «آب» در بیت سوم، با «گلاب» در بیت ششم، با «سراب» در بیت هفتم قافیه شده‌اند، تکراری‌اند و قافیهٔ عیب ایطاء دارد.

- شمس قیس رازی به صراحت، قافیه‌ساختن با این کلمات را از نوع ایطاء خفی دانسته و می‌دانیم که ایطاء خفی عیب نیست. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۱۴- ۲۱۵)

ص ۱۶۰ ذیل شایگان با آوردن غزل حافظ به مطلع «خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم/ شطح و طامات به بازار خرافات بریم» اذعان کرده‌اند که چون شاعر در خرابات، خرافات، طامات، سماوات، کرامات، اوقات، آفات و حاجات علامت‌های جمع را با هم قافیه کرده، شعر عیب شایگان دارد.

- در این باره خوب است گفته شود که اگر «ات» زائد بر حروف اصلی باشد، علامت جمع مؤنث سالم است، مانند «ات» در خرابات، سماوات، طامات، خرافات، کرامات، حاجات و آفات، اما اگر «ات» جزو حروف اصلی باشد، جمع مکسر است، مانند اوقات، بنابراین حافظ به این نکته توجه داشته است.

ص ۱۶۰ ذیل عیب سناد (اختلاف در ردف یا قید) ابیات زیر را از مولوی (با اذعان به اختلاف در ردف) معیوب دانسته‌اند:

گفت دارم بر کریمان اعتماد نیستم ز اکرام ایشان ناامید
هفت دریا گر شود کلی مداد نیست مر پایان‌شدن را هیچ امید

- باید توجه داشت که شعرای عرب، اجتماع واو و یاء را در ردف اصلی (که آن را ردف مفرد می‌گویند) روا می‌دارند و مثلاً «عنود» و «شهود» را با «عمید» و «شهید» قافیه می‌کنند. (سادات ناصری، ۱۳۶۵: ۳۵)

ص ۱۶۲ ذیل اقوا (اختلاف در حذو یا توجیه) نوشته‌اند: اختلاف در توجیه را هم به شرط آنکه قافیه مطلق نباشد، اقواء نامیده‌اند، اما مثالی برای آن نیافتم، تنها شاید بتوان گفت که اگر تلفّظ امروزی زبان فارسی، معیار باشد، قافیه‌کردن «خوش» با «شش» در بیت سعدی (گل همین پنج روز و شش باشد/ وین گلستان همیشه خوش باشد) دارای عیب اقواء است.

- اولاً در بیت سعدی، تلفّظ امروزی ملاک نیست؛ ثانیاً مرحوم سادات ناصری (سادات ناصری، ۱۳۶۴: ۳۶) دست‌کم دو بیت برای این عیب به دست داده‌اند:

از غصهٔ هجران تو دل پُر دارم پیوسته از آن دیده به خون تَر دارم
به فرق چمن ابر گسترد پَر به فرش زمرّد فروریخت دُر

نتیجه

در این مقاله، کتاب «آموزش عروض و قافیه از دریچهٔ پاسخ»، نوشتهٔ روح‌الله هادی نقد و بررسی شده و به طور خلاصه مشخص شده‌است که کتاب در برخی از جاها، کاستی‌هایی دارد. از جمله اینکه شیوهٔ طبقه‌بندی اوزان و تفاوت روش نویسنده با پژوهش‌های گستردهٔ ابوالحسن نجفی مشخص نشده‌است. دربارهٔ تفاوت‌های اختیارات شاعری و استثنائات، اوزان دوری و متناوب مطلبی ارائه نشده‌است. بحر متدارک حذف شده است و رکن «فاعلن» صرفاً ذیل زحافات فاعلاتن بررسی شده است. نویسنده برخلاف سنت شعر فارسی، مصوّت‌های کوتاه را رویّ محسوب کرده و مصوّت بلند «ی» را نیز در تحلیل‌های خود در بیشتر موارد رویّ دانسته‌است. در مبحث حرکات و عیوب قافیه نارساییهایی وجود دارد. برای اقواء اذعان کرده‌اند که مثالی وجود ندارد. برای حرکت مجرا، به شیوهٔ زبان عربی قبل از مصوت‌های بلند (با، بی، بو) حرکتی را قائل شده‌اند. در برخی از شواهد تلفظ کهن رعایت نشده و در نتیجه تحلیل درستی ارائه نشده‌است. برای مثال امثال «بدخوی» در شاهنامه را به صورت «بدخویی» خوانده‌اند. وانگهی در چند مورد اشکالات حروف‌چینی وجود دارد.

منابع

آهی، حسین (۱۳۵۷). **بررسی جامعی در بحور شعر فارسی**، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی خزر

خالقی مطلق، جلال .(۱۳۹۶). **یادداشت‌های شاهنامهٔ فردوسی**، چاپ چهارم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

خانلری، پرویز .(۱۳۶۶). **تاریخ زبان فارسی**، چاپ سوم، تهران: نشر نو.

خانلری، پرویز .(۱۳۷۳). **وزن شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: توس.

سادات ناصری، سیدحسن .(۱۳۶۴). **قافیه و صنایع** معنوی، تهران: شرکت چاپ و نشر ایران.

سعدی، مصلح‌الدین .(۱۳۶۵). **کلیات**، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

شاه حسینی، ناصرالدین .(۱۳۶۸). **شناخت شعر** (عروض و قافیه). چاپ دوم، تهران: نشر هما.

شمس قیس رازی. (۱۳۶۰). **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابلهٔ مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: زوار.

شمیسا، سیروس .(۱۳۶۰). «انتقاد از انتقاد»، **مجلهٔ نشر دانش**، شمارهٔ ۵ و ۶، صص ۲۸- ۳۳.

شمیسا، سیروس .(۱۳۷۲). «وزن در خون شاعر است: گفت‌وگو با دکتر سیوس شمیسا»، ***مجلهٔ کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۱۰۰، صص ۷۰- ۷۷.

فردوسی .(۱۳۹۶). **شاهنامه**، تصحیح جلال خالقی مطلق، چاپ چهارم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). «عروض مولوی»، ***مجلهٔ خرد و کوشش***، دفتر اول، شیراز.

فرزاد، مسعود .(۱۳۴۹). «عروض رودکی»، ***مجلهٔ خرد و کوشش***، دفتر سوم، شیراز.

فرزاد، مسعود .(۱۳۴۹). «مجموعهٔ اوزان شعر فارسی»، ***مجلهٔ خرد و کوشش***، دفتر چهارم، شیراز.

ماهیار، عباس .(۱۳۷۴). عروض فارسی (شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه)، چاپ دوم، تهران: قطره.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۵۲). «اختیارات شاعری»، ***جنگ اصفهان***، دفتر ۱۰.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۵۵). «یک قاعدهٔ منسوخ عروضی»، ***مجلهٔ جستارهای نوین ادبی***، شمارهٔ ۴۷، صص ۵۸۷- ۵۹۰.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۵۹). «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، ***مجلهٔ آشنایی با دانش***، شمارهٔ ۷.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۸۰). «دربارهٔ قاعدهٔ قلب و چند نکتهٔ عروضی دیگر»، ***نامهٔ فرهنگستان***، شمارهٔ ۱۸، صص ۴۱- ۴۹.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۸۶). «عروض قدیم در برابر عروض جدید»، ***نشریهٔ گزارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی ایران***، شمارهٔ ۵، صص ۶۲- ۶۷.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۸۶). «طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، ***نشریهٔ گزارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی ایران***، شمارهٔ ۵، صص ۷۴- ۹۹.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۹۳). «وزن دوری مشکلی که عروض قدیم آن را نادیده گرفته است»، ***مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان***، شمارهٔ ۵۲، صص ۶- ۱۸.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۹۴). **اختیارات شاعری و مقاله‌های دیگر در عروض فارسی**، تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن .(۱۳۹۷). **طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی**، به همت امید طبیب‌زاده، تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن .(۱۴۰۱). **وزن شعر فارسی** (درس‌نامه)، به همت امید طبیب‌زاده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۵۲). «قافیه در شعر فارسی»، ***مجلهٔ وحید***، شمارهٔ ۱۱۳، صص ۱۹۰- ۱۹۸.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۵۷). بررسی وزن شعر عامیانه، تهران: آگاه.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۰). «بررسی اوزان دوری»، ***فرخنده پیام***، مشهد.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۰). «اندیشیدن در قافیه»، ***مجلهٔ نشر دانش***، شمارهٔ ۴، صص ۱۱- ۱۴.

وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۶۳). «عروض فارسی برای رشتهٔ فرهنگ و ادب»، ***نشریهٔ دانشگاه انقلاب***، شمارهٔ ۳۵، صص ۳۰- ۳۱.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۳). «نقدی بر کتاب عروض: کتاب درسی رشتهٔ فرهنگ و ادب»، ***نشریهٔ دانشگاه انقلاب***، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۸- ۲۹.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۳). «نقدی بر سومین کتاب عروض دبیرستان»، ***نشریهٔ دانشگاه انقلاب***، شمارهٔ ۴۵، صص ۲۳- ۲۵.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۴). «روش ساده در آموزش عروض»، ***مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ ۳، صص ۳۶- ۳۹.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۶۹). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**، چاپ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۷۰). **حرف‌های تازه در ادب فارسی**، اهواز: جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۷۰). «طرحی نو در آموزش قافیهٔ شعر فارسی»، ***مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ ۲۵، صص ۳۲- ۳۵.

وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۷۲). «عروض و قافیهٔ علمی»، ***مجلهٔ کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۱۰۴، صص ۱۶- ۱۸.

هادی، روح‌الله. (۱۳۹۵). آموزش **عروض و قافیه از دریچهٔ پرسش**، چاپ دوم، تهران: سمت.

A Review of the Book "Teaching Pronouncement and Rhyme from the Window of the Question "

Asghar shahbazi[1]

Abstract

The book "Teaching Pronouncement and Rhyme from the Window of the Answer" written by Ruhollah Hadi is introduced in the curriculum of Farhangian University (approved in 2010) as the main source of Pronouncement and Rhyme lessons. This book is 213 pages long and is organized into fifteen lessons, and the author has organized it with the view that it can be taught in one semester (fifteen to sixteen weeks) and has an educational approach. Since this book is still taught at Farhangian University and has been published in the same original form on several other occasions and no review has been written on it, the author decided to review and examine this work in the form of this article, using the method of content analysis and an analytical approach. During this review, it was determined that this book has errors, deficiencies, and ambiguities in 45 topics. For example, he did not specify the difference between his work and that of Abul-Hasan Najafi, and in proving his claim, he did not show why the bases proposed by the prosody scholars [Najafi] are not better than the pillars of traditional prosody. In the discussion of poetic options, he did not mention the differences between poetic options and exceptions. In the table of the main prosody pillars, he removed "fa'al" and listed it among the zahafat fa'alatan. He did not state the ways of identifying periodic weights and did not explain the difference between periodic and alternating weights. In the topic of rhyme, unlike the scholars of prosody and rhyme, he claimed that short vowels can be "roui"; moreover, he did not mention an example under some topics, such as "aqwaa""

Keywords: Criticism, prosody, rhyme, teaching prosody and rhyme from the question window

[1] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.// a.shahbazi@cfu.ac.ir