دوفصلنامهٔ ویژهٔ پژوهشهای ادبی و متن‌شناختی
دورهٔ جدید، سال بیستم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۷۰)

۷۰

سخن میراث

تور در متون پهلوانی ایران و معرّفی «داستان تور بن جهانگیر» / رضا غفوری / ۹
کلمات مختوم به «-ای» و «-وی» در متون قدیم فارسی.../ مسعود راستی‌پور / ۲۷
«جامع الحساب»: اثری فارسی منسوب به نصیرالدین طوسی در حساب هوایی / فاطمه سادات سعادتمند / ۴۹
اقتباس شیرعلیخان لودی از «جامع الصّنایع والاوزانِ» سیف جام هروی.../ امید شاه‌مرادی / ۷۳
سابقهٔ پیوند وزن شعر و موسیقی در متون کهن / بهراد بنایی / ۸۵
«گرشاه‌نامه»: تلفیق شاهنامه و گرشاسب‌نامه در برخی از دست‌نویس‌ها.../ علی اصغر ابراهیمی وینیچه / ۱۱۹
احتمالِ الحاقی بودن غزلی مشهور در دیوانِ حافظ / امیر شفقت / ۱۴۱
دو نسخهٔ کهن به‌یغمارفته از منظومهٔ «دولرانی خضرخان».../ مهدیه اسدی و بیژن ظهیری ناو / ۱۵۷
روایات لیلی و مجنون در ادبیات مکتوب کردی / هادی بیدکی / ۱۷۹
اربعین‌نگاری صوفیان: بررسی و تصحیح اربعینات منظوم از قطب محیی کوشکُناری / احسان پورابریشم / ۱۹۹

فهرست

سخن سردبیر ۵

تور در متون پهلوانی ایران و معرّفی «داستان تور بن جهانگیر» / رضا غفوری ۹

کلمات مختوم به «– ای» و «– وی» در متون قدیم فارسی.../ مسعود راستی‌پور ۲۷

«جامع الحساب»: اثری فارسی منسوب به نصیرالدین طوسی در حساب هوایی / فاطمه سادات سعادتمند..... ۴۹

اقتباس شیرعلیخان لودی از «جامع الصّنایع والاوزانِ» سیف جام هروی و... / امید شاه‌مرادی..... ۷۳

سابقهٔ پیوند وزن شعر و موسیقی در متون کهن / بهراد بنایی..... ۸۵

«گرشاه‌نامه»: تلفیق شاهنامه و گرشاسب‌نامه در برخی از دست‌نویس‌ها... / علی اصغر ابراهیمی وینیچه..... ۱۱۹

احتمالِ الحاقی بودن غزلی مشهور در دیوانِ حافظ / امیر شفقت..... ۱۴۱

دو نسخهٔ کهن به‌یغمارفته از منظومهٔ «دولرانی خضرخان»... / مهدیه اسدی و بیژن ظهیری ناو ۱۵۷

روایات لیلی و مجنون در ادبیات مکتوب کردی / هادی بیدکی ۱۷۹

اربعین‌نگاری صوفیان: بررسی و تصحیح اربعینات منظوم از قطب محیی کوشکُناری / احسان پورابریشم ۱۹۹

چکیدهٔ انگلیسی/ مجدالدین کیوانی 3

آینهٔ میراث، مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۰، شمارهٔ ۱ (پیاپی: ۷۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۸۵-۱۱۳

سابقهٔ پیوند وزن شعر و موسیقی در متون کهن

بهراد بنایی*

چکیده

ارتباط وزن شعر و ریتم موسیقی، از دیر باز مورد توجه بوده‌است. در متون کهنِ موسیقی، رسایل فیلسوفان دربارهٔ شعر، کتب عروضی قدیم و نظریات موسیقی‌دانان و عروض‌دانان معاصر، نشانه‌هایی از پیوند ریتم و وزن شعر دیده‌می‌شود و در چند سال اخیر، پژوهش‌های جدی‌تر و دقیق‌تری در این باب صورت گرفته‌است. در این گفتار، پیوند ایقاع و عروض در متون کهن و دسته‌بندی نظرات گذشتگان بررسی شده و نشانه‌هایی از نزدیکی ماهیت این دو گرد آمده‌است. در پایان، فرضیه‌ای درباب یکی بودن ریشهٔ هر دو علم و پیوندشان با یونان باستان نیز مطرح شده‌است.

کلیدواژه‌ها: عروض، ایقاع، وزن شعر، موسیقی کهن، متون موسیقایی، رسایل شعری

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۳۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی دانشگاه تهران/ behrad.banaie@yahoo.com

۱. مقدمه

در اکثر متون مربوط به موسیقی، وزن موسیقی (ایقاع) و وزن شعر (عروض) ماهیت یکسانی دارند و هر دو به یک شکل تعریف می‌شوند: زمان‌های متناسب و مکرر؛ یکی میان نقرات (= هر ضربه و عاملی که اصوات را، از جمله نغمات، تولید کند) و یکی میان حروف (= واج‌ها). اشتراک اصطلاحات و تعاریف و همچنین دوایر در این دو علم نیز امری روشن است. منطقیون و فیلسوفان هم در رسایل شعری خود در بسیاری موارد لفظ ایقاع را برای وزن شعر به کار می‌برند. اما عروض‌دانان، به‌جز خواجه نصیرالدین و معدود مقلدانش، از این شباهت در آثار خود ذکری نکرده‌اند. گفتار حاضر، به بررسی و دسته‌بندی نظرات گذشتگان درباب ارتباط ایقاع و عروض و گردآوردن دیگر نشانه‌های نزدیکی این دو پرداخته‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مهدی شعبانی مقاله‌ای در نقد و معرفی کتاب وزن موسیقی و شعر نگاشته و در آن، فهرست برخی متون و آثار مرتبط با ایقاع و عروض را به دست داده‌است (شعبانی، ۱۳۹۶: ۸۸–۹۰). بخشی از پیشینهٔ پژوهش گفتار حاضر مرهون این معرفی است. جدا از آن، تا کنون بسیاری از پژوهشگران به ارتباط ایقاع (همان ریتم) و عروض نزد گذشتگان، به‌خصوص در متون فلسفی و موسیقایی، توجه کرده‌اند. شاید نخستین کسی که در این باره تحقیق کرده، محمّد سعداللّه مفتی مرادآبادی (سدهٔ سیزدهم هجری)، شارح معیار الاشعار بوده باشد. وی هنگام بیان تعریف خواجه نصیر از شعر، تعاریف فارابی و و ارمَوی از ایقاع را نقل، و به گفتهٔ ابن‌سینا راجع به ماهیت ایقاعی شعر اشاره می‌کند (مرادآبادی، ۱۳۸۹: ۱۵۷–۱۵۸).

مهدی‌قلی‌خان هدایت نیز در مجمع الادوار، که مرز میان متون کهن و نو در باب موسیقی است، می‌گوید: «خلیل بن احمد به‌واسطهٔ دستی که در ایقاع داشت در علم عروض متتبّع شد» (هدایت، ۱۳۱۷: نوبت اولی/ ۵) و درباب شباهت این دو علم می‌نویسد: «به مناسبت شباهت ادوار ایقاعی به ادوار عروضی، بنای آن را نیز بر ارکان عروضی نهاده‌اند و آن سه است: سبب، وتد، فاصله» (همان: نوبت دوم/ ۴۷).

پرویز خانلری در چاپ نخست رسالهٔ خود درباب وزن شعر فارسی، تعریف ایقاع را از صفی‌الدین ارموی در توضیح وزن (مطلقاً، نه صرفاً وزن شعر) گرفته و تحلیلی از آن ارائه کرده‌است که کاملاً با میزان موسیقایی مطابقت می‌کند، و سپس این تعریف را در وزن شعر پی می‌گیرد (خانلری، ۱۳۲۷: ۸-۹). همچنین، به اشتراک اتانین در عروض و ایقاع اشاره می‌کند (همان: ۶۳). او در چاپ بعدی اثر خود، به تعاریف مشابه وزن شعر و ایقاع هم پرداخته‌است (همو، ۱۳۴۵: ۲۳-۲۴).

جلال‌الدین همایی وزن عروضی را از وزن ایقاعی جدا می‌کند و معتقد است بعضی اشعار (قول و غزل) علاوه بر وزن عروضی، دارای وزن ایقاعی هستند، چرا که آن‌ها را با لحن می‌خوانده‌اند (همایی، ۱۳۳۹: ۷۸-۸۰)؛ اما او دربارهٔ ماهیت عروض سخنی نمی‌گوید و صرفاً منظور او این است که اشعاری که با موسیقی خوانده می‌شده‌اند، مانند تصانیف، ایقاعی جداگانه داشته‌اند، که در این گفتار مورد بحث نیست.

در فصلی از کتاب موسیقی و شعر و ساز و آواز در ادبیات فارسی، مفهوم وزن در موسیقی و شعر، از قدیم تا امروز بررسی (رازانی، ۱۳۴۰: ۸۰) و با استناد به برخی متون کهن، یگانگی ماهیت ایقاع و عروض مطرح شده‌است (همان: ۸۴-۸۶). مجید یکتایی ضمنِ بحث دربارهٔ پیدایش و ماهیت عروض، به ایقاع هم می‌پردازد. او معتقد است وزن شعر در ایران، پیش از خلیل بن احمد تکامل یافته و می‌افزاید که خلیل از نظام وزن شعر فارسی، و همچنین اصول موسیقیِ موجود در ایران، در بنای قوانین عروض خود بهره گرفته‌است (یکتائی، ۱۳۵۰: ۱۸۴، ۱۸۶-۱۸۷). یکتایی در فصلی دیگر، ماهیت ریتمیک و ایقاعی عروض را نشان می‌دهد (همان: ۲۰۴-۲۰۶). در نظر او، تنها فرق ریتم موسیقی و ریتم شعر در این است که موسیقی «کششی» است و ریتم شعر «ضربه‌ای» (همان: ۲۰۴). مقصود وی از «کششی» قدری مبهم است، اما احتمالاً مقطّع بودن حروف در شعر به‌نسبت نغمات موسیقی را در نظر داشته، که باز هم تفاوتی در ماهیت ریتم در این دو ایجاد نمی‌کند.

تسوگه در مقدمات بحث دربارهٔ ریتم آواز ایرانی، اشاره می‌کند که میان عروض و ایقاع

همبستگی‌ای وجود داشته‌است (تسوگه، ۱۳۵۱: ۱۷)؛ اما چون بحث او اغلب دربارهٔ ساختار آواز بدون ریتم ایرانی است، بیش از این به آن نمی‌پردازیم. یارشاطر نیز، در «پیوندهای میان شعر و موسیقی ایرانی»، ارتباط عروض و ایقاع را از منظر اصطلاحات و تعاریف و همچنین بنای ریتمیک بررسی می‌کند (Yar-Shater, 1974: 69-72).

مهدی فروغ با معرفی برخی متون موسیقی (فروغ، ۱۳۵۴: ۲۸)، ایقاع را تعریف کرده و شباهتش با عروض را روشن ساخته‌است: «اگر بپذیریم حرکات و حروف در یک دور عروضی به منزلهٔ ترکیبی از حرکت و سکون است، می‌بینیم که در دور ایقاعی نیز نقره حالت حرکت، و زمان بین آن حالت سکون را دارد» (همان: ۳۰). او همچنین یکسانی نغمه و حروف، دوایر و ارکان (سبب و وتد و فاصله) را در عروض و ایقاع ذکر می‌کند (همان: ۲۹-۳۰؛ در ادامه، دربارهٔ تکیه نیز نظری می‌دهد که در مقالهٔ دیگری[1] به آن خواهیم پرداخت).

وحیدیان کامیار در بررسی اوزانی که تنها از ترکیب هجای بلند ساخته شده‌اند، به این نتیجه می‌رسد که این گونه اوزان کمّی نیستند و شباهتی به انواع دیگر وزن ندارند؛ در نتیجه، با توجه به تعریف ایقاع در موسیقی، آن‌ها را «ایقاعی» می‌نامد (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳: ۳۳۱). اما هم استدلالات او دربارهٔ کمّی نبودن این اوزان نادرست است و هم برداشت او از ایقاع: «ضرب‌های برابر را دوتا-دوتا و سه‌تا-سه‌تا و... تقسیم‌بندی می‌کنیم» (همان: ۳۳۲). این تعریف بدان معنی نیست که واحد همهٔ ضرب‌ها برابر است، بلکه مجموع ضرب‌های یک دور باید یکسان باشد و ارتباط ایقاع و وزن شعر به این اوزان محدود نمی‌شود (این مطلب کم و بیش در منبع او، نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر، نیز آمده، اما نویسنده به آن توجهی نکرده‌است، نک. فروغ، ۱۳۵۴: ۳۴-۳۶). مهدی کمالی در گفتاری با همین موضوع، نظرات پیشینیان را نقد کرده و با استفاده از تکیهٔ موسیقایی، توصیف دقیق‌تر و جامع‌تری دربارهٔ این اوزان ارائه کرده‌است (نک. کمالی، ۱۳۹۸).

---

۱. مقالهٔ سپسین دربارهٔ نظرات محققین معاصر درباب موسیقایی بودن وزن شعر فارسی خواهد بود که در واقع بخش دوم این مقاله به شمار می‌رود.

پس از این، ملاح در تعریف ایقاع، با استناد به بهجت الروح[۱]، چنین می‌نویسد:

> در قدیم، وزن را **ایقاع** می‌گفتند و هر یک از ضربه‌های موجود در یک واحد ایقاعی را نقره[...] می‌خواندند. اهل موسیقی بر بنیاد علم عروض، «نقره» را «حرف» فرض کرده و گفته‌اند: نقره، حرف است[...] چنانکه اوزان اشعار را ارکان است که بحور اشعار از آن‌ها مترتب می‌شوند، ازمنهٔ ایقاعی را نیز ارکان است (ملاح، ۱۳۶۷: ۷).

او در ادامه، درباب اشتراک اتانین بین شعر و موسیقی نیز سخنی می‌گوید (همان: ۸). شفیعی کدکنی در موسیقی شعر، باب سوم، نکات عروضی و آرای شعری فارابی، اخوان‌الصفاء و ابن‌سینا را از میان رسایل موسیقایی آنان استخراج و ترجمه کرده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۲۵-۳۶۵)[۲]. تمام این مطالب گریزی هستند از موسیقی (ایقاع) به شعر (عروض)، که تدوین و شرح آن‌ها نخست در این کتاب انجام شده‌است. اما تحلیل و نتیجه‌گیری مشخصی دربارهٔ یکی بودن ریتم و وزن شعر از سوی نویسنده دیده‌نمی‌شود. به نظر می‌رسد نگاه کلی شفیعی کدکنی به «موسیقی» باعث شده تا نکات مهم و تعیین‌کننده‌ای از چشم وی دور بماند (دربارهٔ نقد نظرات او درباب موسیقی و شعر، نک. حجاریان، ۱۳۹۳؛ نیز شمارهٔ دوم مقاله)؛ مانند: «ایقاع مفصل، نقلهٔ منتظمی است روی **نغمه‌های** فاصله‌مند و وزن شعر نیز نقلهٔ منتظمی است روی **حروف** فاصله‌مند» [تاکید از نگارنده است] (همان: ۳۲۹) که بیانگر یکسانی ماهیت عروض و ایقاع است. شفیعی کدکنی در جای دیگر اصطلاح «ایقاعی» را به معنایی دیگر به کار گرفته‌است: «آهنگ شعر... محدود به قالب عروضی نیست، بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاع‌های شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست» (همان: ۵۱).

---

۱. البته این مطلب در این رساله نیامده و قول عبدالقادر مراغی است (رک. مراغی، ۱۳۴۴: ۸۸). در بهجت الروح صرفاً از حروف برای نشان دادن نقرات استفاده شده‌است (نک: عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۴۰-۴۱، ۶۸-۷۲).

۲. هیچ یک از مطالبی که از این کتاب در مقالهٔ حاضر نقل شده‌است در چاپ اول آن (یعنی ۱۳۵۸) نیست. بنابراین، به چاپ دوم کتاب، که شمارهٔ صفحاتش هماهنگ با آخرین ویراست آن و در دسترس است، ارجاع داده‌شد.

فشارکی با تکیه بر نوشته‌های خواجه نصیرالدین واحدهای ایقاع و عروض (حرکات و سکنات) را از نظر او توصیف می‌کند (فشارکی، ۱۳۷۲: ۸۲۴-۸۲۵). همو در مقاله‌ای دیگر، برابری ایقاع و عروض را بهترین توصیف از وزن شعر، و ریتم‌نگاری را راه‌حل برخی بی‌تناسبی‌های عروض می‌داند (همو، ۱۳۸۱: ۱۷۵-۱۷۷؛ برای بررسی نحوهٔ نت‌نگاری او نک. بخش دوم مقاله).

رادمهر در مقاله‌ای سعی دارد نشان دهد دو اصطلاح ایقاع و عروض به هم مرتبطند؛ اما تحلیل او بر اساس تعاریف اشتباه، به این نتیجه رسیده که «وزن هیأتی است که توسط ایقاع منتظم ایجاد می‌شود» (رادمهر، ۱۳۸۸: ۵۸)؛ یعنی، وزن فقط نوع خاصی از ایقاع (ایقاع منتظم) است. او پس از معرفی لفظ و تعریف ایقاع طبق متون موسیقی تا سدهٔ نهم، تعریف خواجه نصیر را از وزن («وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار») شرح می‌کند و با بیان اصطلاحات **نظام**، **ترتیب** و **حرکت** در لغت و در فلسفه، از تعریف واضح خواجه نصیر فاصله می‌گیرد و بدون استدلال، به برابری وزن و ایقاع منتظم (نه خود ایقاع) می‌رسد (همان‌جا).

پس از این، مهدی زرقانی، در فصلی از کتاب بوطیقای کلاسیک (براساس نظریة الشعر عند الفلاسفة المسلمین)، آراء فیلسوفان مسلمان را دربارهٔ عروض و وزن شعر گرد آورده‌است. وی پس از مقدّمه‌ای دربارهٔ ذاتی بودن وزن در شعر از نظر فیلسوفان، به بررسی نظرات آنان درباب تعریف وزن شعر و ارتباط آن با موسیقی می‌پردازد (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳۸-۱۴۳). برخی از نکات مورد بحث در این کتاب، از فارابی و ابن‌سینا و اخوان‌الصفا، در کتاب موسیقی شعر نیز مورد بحث قرار گرفته‌است (مثلاً نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۲۷؛ قس. زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳۹، دربارهٔ مقایسهٔ نغمه و حروف از دیدگاه فارابی). حُسن این کتاب در تعدّد و تنوع منابع کهن آن است. مطرح کردن نظر فیلسوفان، موسیقی‌دانان و عروضیان دیگر، مانند الکندی (همان: ۱۳۹) و قرطاجنی (همان: ۱۴۸)، و کتبی که به عروض اختصاص ندارند، مثل قول ابوالفرج اصفهانی به نقل از شوقی ضیف (همان: ۱۴۱)، ابن‌خردادبه به نقل از مسعودی (همان: ۱۴۲) و سیوطی (که در واقع قول ابن‌فارس را نقل کرده‌است؛ همان: ۱۴۳)، می‌تواند بسیار راهگشا باشد. نویسنده صریحاً به یکسانی ایقاع

موسیقی و وزن شعر پی برده و در نتایجش کمتر خطا راه یافته‌است (همان‌جا)؛ اما باز هم تصور اشتباه از موسیقی باعث شده تا وی تناسبات میان نغمه‌ها و لزوم رعایت ترتیب نغمه‌ها در تألیف (= ملودی‌سازی) را با تناسبات ایقاعی و وزنی مرتبط بداند (همان: ۱۴۵)، در حالی که مورد نخست مربوط است به تناسبات تون (= tone) و فرکانس نغمه‌ها، و دومی صرفاً تناسب زمانی است (کما این‌که در همین مبحث کتاب، اهمیت برابری زمان‌ها مطرح شده‌است؛ همان: ۱۴۴؛ دربارهٔ سابقهٔ این مقایسه نک. پانویس ۳، ص ۱۰۱ گفتار حاضر). نویسنده بر اساس این شواهد ادعا می‌کند که پیوند موسیقی و شعر در میان قوم عرب بوده و از یونان وارد نشده‌است (همان: ۱۴۳؛ در این باره، نک. ضمیمه).

احمد رضایی، در کتاب وزن شعر و موسیقی[۱]، پس از تعریف و توضیح ایقاع و عروض بر پایهٔ متون موسیقایی و عروضی، آن‌ها را از منظرهای مختلف مقایسه کرده و شباهت‌هایشان را روشن ساخته‌است: از تعاریف پایهٔ هر دو (رضایی، ۱۳۹۵: ۱۱۲-۱۱۴) و تطابق نقرات ایقاع و حروف عروض (همان: ۱۱۴-۱۱۵) گرفته تا یکسانی اصطلاحات این دو حوزه (همان: ۱۱۶)، تشابه ارکان و افاعیل مورد استفاده در آن‌ها (همان: ۱۳۵-۱۶۷) و دایره‌های عروضی و ایقاعی (همان: ۱۶۷-۱۶۸). نکته‌ای درباب یکی بودن واضع این هر دو علم، یعنی خلیل احمد، در این کتاب مطرح شده‌است (همان: ۲۴ و ۱۱۳) که نادرست است. خلیل بن احمد واضع ایقاع نبوده، بلکه در میان آثار او به کتابی موسوم به الایقاع اشاره شده‌است که از نخستین کتب در این باره به شمار می‌رود (نک. دانش‌پژوه، ۱۳۵۵ [= ۲۵۳۵]: ۳۷؛ Yar-Shater, 1974: 69) و احتمالاً علم ایقاع، مانند مباحث دیگر علم موسیقی[۲]، برگرفته از علوم یونانی بوده است (نک. تسوگه، ۱۳۵۱: ۱۷). به هر حال این

---

۱. این کتاب ابتدا در قالب رسالهٔ نویسنده بوده (۱۳۹۱) و سپس خلاصهٔ آن در مقاله‌ای چاپ شده‌است (رضایی و دیگران، ۱۳۹۴). از آن جهت که مطالب آن در کتاب، کامل‌تر و نهایی است، همان را مبنای ارجاع قرار دادیم.

۲. دربارهٔ وام‌گیری‌های موسیقی‌دانان دورهٔ اسلامی از یونان باستان بحث شده (برای مثال رک. فارمر، ۱۳۹۹: ۲۵۵-۲۶۰؛ دانش‌پژوه، ۲۵۳۵: ۲۷-۳۵؛ هدایت‌زاده، ۱۳۹۵؛ فلاح‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۸، ۳۲)، اما پژوهشی اختصاصاً به شباهت و اشتراکات ایقاع اسلامی و یونانی و همچنین نظام وزن شعری آن‌ها اختصاص نیافته‌است (برای بررسی بیش‌تر، نک: ضمیمه).

کتاب پیوستگی عروض شعر و ایقاع موسیقی را، از اساس تـا اصـطلاحات رایـج، بـه‌خوبی نشان می‌دهد (برای بررسی دقیق‌تر مباحث این کتاب، نک. شعبانی، ۱۳۹۶).

واعظی و دیوسالار، در «بررسی اتانین و رابطهٔ آن با موسیقی و عروض شـعر»، تعـاریف پایهٔ وزن شعر و ایقاع موسیقی را بدون روندی مشـخص و نکتـه‌ای تـازه، در کنـار هـم قـرار داده‌اند و در نهایت، نظری دربارهٔ حس ریتم‌های کند و تند در شعر و موسیقی ارائـه کرده‌انـد که در این‌جا مورد بحث نیست (واعظی و دیوسالار، ۱۳۹۲: ۲۳۲-۲۳۴). هرچند از عنـوان این گفتار برمی‌آید که در آن به ارتباط ایقاع و عروض و اشتراک اتانین پرداخته شده، تنهـا در چند جا این موضوع مطرح شده‌است: «موسیقی و شعر که هر دو ایقاع و وزن دارند... با قرار دادن کشش‌های گوناگون موسـیقی در برابـر هـر یـک از هجاهـا... می‌تـوان ایقـاع (ریـتم) موسیقایی کلمات و شعر را به دست آورد» (همان: ۲۱۹؛ نیز نک. ۲۱۵، ۲۱۷).

پس از این، محسن حجاریان، در خلال نقد نظریـات شـفیعی کـدکنی دربـارهٔ موسـیقی شعر، سعی در تبیین گفته‌های فارابی و اخوان‌الصفا و دیگران در این باب دارد. او مُصرّ است که شعر و موسیقی برابر نیستند و دانشمندان هم چنین نگفته‌اند، بلکه اشـتراکات و شـباهت آن‌ها در متریک بودن (یا به‌قولی ریتمیک بودن) آن‌هـا اسـت (حجاریـان، ۱۳۹۳: ۳۷، ۵۳، ۵۹-۶۱؛ برای ادامهٔ بحث دربارهٔ نظریات او نک. بخش دوم مقاله).

حسن عبدالله‌زاده نیز با دقت در تعریف وزن در موسیقی و شعر و بررسی تعاریف قـدما و معاصرین، به این نتیجه رسیده‌است کـه وزن در ایـن دو حـوزه مشـابه اسـت و عـروض و ایقاع، و حروف و نقرات نظیر همند (عبدالله‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۴-۳۵).

در آثار برخی پژوهشگران، نسبت ایقاع و عروض به‌طور خلاصه و بدون نکات تازه بیـان شده‌است؛ نمونه را: «ایقاع در موسیقی همان عروض در شعر اسـت» (محمـدزادهٔ صـدیق، ۱۳۸۹: ۲۸)؛ منصوره ثابت‌زاده در تعلیقات رسالهٔ کوکبی بخارایی (کوکبی بخارایی، ۱۳۹۹: ۹۰)؛ آذرسینا نیز مطلبی گذرا راجع به یکسانی عـروض و ایقـاع از نظـر فـارابی نوشته‌اسـت (آذرسینا، ۱۳۹۶: ۲۹؛ همچنین نک. فخرالدینی، ۱۳۴۶: ۳۹؛ بینش، ۱۳۸۰: ۶۹۷؛ جلی، ۱۳۸۳: ۳-۵).[۱]

۱. نگارندهٔ این سطور به قدر کافی در منابع عربی تتبع نکرده‌است و متأسفانه پیشینهٔ دقیقی از ایـن موضـوع در میـان ←

اکنون، ابتدا به بررسی یکسانی ماهیت ایقاع و عروض در مباحث نظری رسایل موسیقایی، فلسفی، عروضی و دیگر منابع کهن می‌پردازیم و سپس، نشانه‌های دیگری در میان متون و اشعار ارائه خواهیم کرد.

۳. یکسانی ماهیت ایقاع و عروض

در متون کهن، مباحث فراوان و متفاوتی دربارهٔ ماهیت عروض شعر و ایقاع موسیقی و شباهتشان طرح شده‌است. در این بخش، سیر این موضوع و تأثیرپذیری و یا دور شدن متون مختلف (موسیقایی، فلسفی و عروضی) از یکدیگر را نشان خواهیم داد.

۳-۱. متون موسیقی

در اکثر کتاب‌ها و رساله‌های موسیقی که بحثی هم دربارهٔ ایقاع دارند، نشانی از ارتباط ایقاع و عروض دیده‌می‌شود. در واقع، از نگاه موسیقی‌دانان، عروض و ایقاع یکسانند: ازمنهٔ متناسب میان اصوات که دور دارند و تکرار می‌شوند؛ تنها جنس آن‌ها متفاوت است؛ عروض از حروف تشکیل شده و ایقاع از نقره. نظرات فارابی و ابن‌سینا در این میان مشهورتر و گویاترند. از زمان نوشته‌های صفی‌الدین ارموی به بعد، دیگر توضیحات اساسی از اغلب متون حذف شده‌است و تنها اصل شباهت ایقاع و عروض مطرح می‌شود، که بدان خواهیم پرداخت.

پیش از فارابی، الکندی در یکی از رسایلش درباب موسیقی، ابتدا اجزاء ارکان عروضی را این‌گونه تعریف می‌کند (ترجمه از نگارنده):

> سبب: یک نقره است و یک مکث؛ و همان دو حرف است، یک متحرک و یک ساکن... که در شعر «فع» است... وتد دو نوع است: اول، دو نقره و بعد مکث، یا دو حرف متحرک و یک ساکن (در شعر «فَعِل»)... دوم، یک نقره یک مکث و سپس یک نقره، یا همان یک حرف ساکن بین دو متحرک... و آن «فاعِ» است (الکندی، ۱۹۶۲م: ۸۱).

→

محققان عرب نمی‌تواند به دست دهد؛ اما اشاره به چند کتاب و مقالهٔ در دسترس در این باب خالی از فایده نیست: نک: ابوادیب، ۱۹۷۴م؛ فصل مربوط به وزن و موسیقی در نظریة الشعر عند الفلاسفة المسلمین که مبنای کتاب بوطیقای کلاسیک است، محمد کمال عبدالعزیز، ۱۹۸۴م: ۲۵۲-۲۷۴؛ نوفل، ۲۰۱۳م.

او سپس در آغاز توضیح ایقاعات می‌گوید «پس نغمه همان حرف است در جنس شعر... پس هر چیز که در آن باره نیاز بود مطرح شد، هر چیزی در ایقاع دیدی با همان قیاس کن» (همان: ۸۲). یعنی عیناً حرف در شعر و نغمه در موسیقی، از جهت داشتن ارزش زمانی، قابل قیاسند.

فارابی این ارتباط را در تعاریف پایه‌ای موسیقی کبیر آورده‌است. او پس از بررسی انواع حروف و ترکیبات آن‌ها، می‌گوید: «نسبت وزنِ قول به حروف همان نسبت ایقاع گسسته است به نغمه» (فارابی، ۱۳۷۵: ۵۲۷؛ قس. همو، [بی‌تا]: ۱۰۸۵) و «هرچه عارض بر ایقاع نغمه می‌شود بر وزن سخن نیز عارض می‌گردد» (همو، ۱۳۷۵: ۵۲۸؛ قس. همو، [بی‌تا]: ۱۰۸۹). این مقایسه‌ها در کنار توضیح شباهت‌های دیگر این دو مقوله، نشان می‌دهد که عروض و ایقاع صریحاً با یکدیگر یکسان بوده‌اند (همو، ۱۳۷۵: ۵۲۹). در دو اثر دیگر فارابی دربارهٔ ایقاع، از وزن شعر بحثی به میان نیامده‌است (برای اطلاع بیش‌تر از سیر نظریات فارابی در ایقاع نک: صادقین، ۱۴۰۰؛ همچنین مباحثی دربارهٔ همراهی موسیقی و کلام از دید او، نک: خضرائی، ۱۳۸۴).

ابن‌سینا نیز در جوامع علم موسیقی، ایقاع را این گونه تعریف می‌کند:

> اگر نقره‌ها ایجاد نغمه‌ها کنند، چنین ایقاعی را «ایقاع لحنی [= موسیقایی]» می‌نامند؛ اگر ایقاع برای ایجاد نقره‌هایی باشد که... در حروف منتظمی موجود شوند تا از آن کلام ساخته شود، چنین ایقاعی را «ایقاع شعری» می‌نامند (ابن‌سینا، ۱۳۹۴: ۱۰۱؛ قس. همو، ۱۴۰۵ق: ۸۱).

و چند بار دیگر این دو را برابر نهاده‌است:

> در اکثر موارد امری که با نقره ایجاد می‌شود موزون است در حالی که چنین امری که با لفظ ایجاد می‌شود موزون نیست. علت موزون بودن نقره آن است که کثرت حرکاتْ در نقره اشکالی برای موزون‌بودن به وجود نمی‌آورد ولی در لفظ، کثرت حرکاتْ موزون‌بودن آن را از بین می‌برد. از این‌جاست که می‌بینیم **موزون از لحاظ لفظ به لحاظ نقر نیز موزون‌اند** (تأکید از نگارنده است؛ همو، ۱۳۹۴: ۱۱۲؛ قس. همو. ۱۴۰۵ق: ۹۱).
>
> بسیاری از وزن‌های عربی چنانند که اگر شعر فارسی بر آن‌ها پایه‌گذاری شود، ذهن استشعاری به تأثیر آن‌ها حاصل نمی‌کند، با وجودی که آن‌ها دارای وزن هستند. بنابراین بسیاری از **ایقاع‌ها** که از جهت **نقر یا لفظ** مطبوع می‌باشند... [طبع انسانی آن را نمی‌یابد] (همو، ۱۳۹۴: ۱۱۳؛ قس. همو. ۱۴۰۵ق: ۹۲).

دیگر نکتهٔ مهم در سخن ابن‌سینا سکوت در میان وزن «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» است که کاملاً بیانگر این است که ریتم و ضرب‌آهنگ، هنگام خواندن شعر، نباید از دست برود (همو، ۱۳۹۴: ۱۳۶). البته خود ابن‌سینا از «سکوت» سخنی نمی‌گوید و به نظر او باید حروف سایشی در انتهای رکن «فاعلن» قرار بگیرد تا خواننده بتواند بر کشش وزن بیفزاید و از ریتم خارج نشود.

او در رسالهٔ دیگر خود، یعنی بخش موسیقی دانشنامهٔ علائی،[۱] تنها یک جا مستقیماً نظری دربارهٔ وزن شعر می‌دهد:

> و اندر دو مقدار نگاه کنند که وزن چگونه است اندر عروض طویل اصلی که مبنی است، «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن» که به «فعولن فعولن فاعلن فاعلن فع فع»[۲] بازگردد، و دیگری به «فاعلن فاعلن فعولن فعولن» و مر این را وزن است و جایگاهی بود که نه برین گونه بود و شعر و ایقاع او موزون نبود ... چون وزنش به جهتی بُوَد و به جهتی نبود، طبع از وی برمد: چون «فع فع [فاعلن] فاعل[ن] فعول[ن] فعول[ن]»،[۳] زیرا **فا** از **فاعل[ن]** به

۱. رسالهٔ موسیقی دانشنامه را، مانند بخش موسیقی النجاة، جوزجانی گرد آورده‌است و احتمالاً متن دانشنامه ترجمهٔ النجاة باشد (نک. مهدوی، ۱۳۳۳: ۱۰۱، ۱۱۰، ۲۲۶). عباراتی که این‌جا از دانشنامه نقل می‌شود، جز در سه مورد که در پاورقی ذکر خواهد شد، تفاوتی با اصل عربی آن ندارد.

۲. متن بر اساس نجاة (ابن سینا، النجاة، دانشگاه تهران: ۲۱۴ر)؛ اصل: «فعولن فاعلن فاعلن فع فع»؛ با توجه به ادامهٔ متن و معکوس شدن جهت این وزن، به نظر می‌رسد «فعولن فعولن فاعلن فاعلن فع فع» صحیح باشد که با متن فارسی یکی نیست. از طرفی، ضبط متن عربی رکن‌بندی دیگری از وزن بحر طویل است و عیناً با آن مطابقت می‌کند و احتمالاً صحیح همان است و آشفتگی متن بعدتر به وجود آمده. در نتیجه، یک «فعولن» از ابتدای ضبط دانشنامه افتاده‌است و در ادامه، وزنی که عکس بحر طویل است، یک «فاعلن» در میانه کم دارد.

۳. اصل: «فع فع فاعل فعول فعول»، نجاة: «فعفع فاعل فعول فعولن»؛ تقی بینش، مصحح رسالهٔ فارسی، نیز ذکر کرده که احتمالاً منظور از «فاعل فعول» «فاعلن فعولن» بوده که کاتب می‌خواسته روی لام هر دو تنوین بگذارد (ابن سینا، ۱۳۷۱: ۱۳۵). در پانویس پیشین هم مطرح شد که یک «فاعلن» از میانه افتاده. پس مجموعاً باید به «فع فع فاعلن فاعلن فعولن فعولن» تصحیح شود، چرا که همین وزن را «از جهتی» موزون خوانده و در اینجا می‌گوید از جهتی دیگر موزون نیست، پس نباید فرقی بین ارکان وجود داشته‌باشد و صرفاً یک جابه‌جایی صورت گرفته‌است.

«فع» پیوندد و مر او را تبه کند؛ بی آن که آسایش بدو رسد[۱] متشوش شود (ابن سینا، ۱۳۷۱: ۲۴-۲۵).

که باز هم مثالی است برای این که سکوت در حفظ آهنگین بودن وزن موثر است. منظور او این است که اگر ارکان بعضی اوزان یا مزاحفات اوزان را جابه‌جا کنیم، وزن آن از بین می‌رود، چنانکه «فعولن فعولن فاعلن فاعلن فع فع» از این «جهت» (یعنی به همین ترتیب از راست به چپ) موزون است و اگر «فع فع فاعلن فاعلن فعولن فعولن» داشته‌باشیم، وزنش مشوش می‌شود، زیرا آسایش [= سکوتِ] پس از «فع فع» باقی نمی‌ماند و در واقع، برابری میزان‌های پنج‌ضربی رعایت نمی‌شود (چرا که «فع فع»، بدون سکوت، چهارضربی است).

ابن‌زیله، که به‌عنوان شارح نظریات ابن‌سینا شناخته‌می‌شود، بدون ارجاع به پیشینیان، می‌گوید اگر تناسب ازمنه در نقرات رعایت شود، ایقاع لحنی داریم و اگر در حروف باشد، می‌شود ایقاع شعری (ابن‌زیلة، ۱۹۶۴م: ۴۴). اخوان الصفا هم از وزن بهره گرفته‌اند تا ایقاع را توصیف کنند، چرا که «قوانین موسیقی شباهت بسیاری به قوانین عروض دارد» (اخوان الصفا، ۱۳۷۴-۱۳۷۵: ۲۹۳). نغمه ایقاع دارد و اصل آن حرکات و سکنات است، «چنانکه اشعار مرکبند از مصراع‌ها و مصراع‌ها مرکب از افاعیل و افاعیل مرکب از سبب‌ها و وتدها و فاصله‌هاست و اصل در همهٔ این‌ها نیز حروف متحرک و ساکن می‌باشد» (همان‌جا؛ قس. همو، ۱۴۰۵ق: ۱۹۷/۱). در ادامه، پس از توضیح سبب و وتد و فاصله در عروض، آمده‌است: «اصول لحن و غناء نیز همین سه اصل یعنی سبب و وتد و فاصله می‌باشد» (همو، ۱۳۷۴-۱۳۷۵: ۲۹۴؛ قس. همو، ۱۴۰۵ق: ۱۹۷/۱-۱۹۸).

رسالهٔ مختصر خواجه نصیرالدین طوسی در علم موسیقی یکی از مهم‌ترین و

---

۱. نجاة: فإن الفاء من فاعل یلحق فعفع مثلثة (؟) من غیرزوج تتضمّر الیه فتتشوّش (ابن سینا، النجاة، دانشگاه تهران: ۲۱۴ پ). این بخش قدری مبهم است، متن فارسی صحیح‌تر می‌نماید. شاید منظور این باشد که «فا» و «فعفع» با هم یک مجموعهٔ سه‌تایی را تشکیل می‌دهند (یعنی تن تن تن) و در اینجا منطبق با اصل ایقاع و مطبوع نیست. اما «مثلث/ مثلثة» اصطلاحی است برای سیم سوم عود؛ در ایقاع به‌جای «سه‌تایی»، اصطلاح «ثلاثی» و «ثوالث» را به کار می‌برند (نک. ابن سینا، ۱۳۷۱: ۱۱ و ۲۳).

واضح‌ترین منابع برای درک روشنی این موضوع در نزد گذشتگان است؛ چرا کـه او، از منظـر فلسفی و عروضی نیز، در آثار دیگـر خـود، از ارتبـاط ایقـاع و وزن سـخن گفته‌اسـت. او در تعریف ایقاع می‌نویسد:

> آن عبارت است از نظام واقع میان زمان‌های ساکن که در بین نقرات و نغمات قـرار دارد و عروض از آن قبیل است (طوسی، ۱۳۷۰: ۳۱؛ قس. همان: ۳۹).

در نظر خواجه نصیر هم، مانند پیشینیانش، ماهیت عروضْ ایقاع است و نظـام یکسـانی بر این دو حاکم است (برای بررسی نظرات دیگر او در این باب نک. ادامهٔ همین مقاله).

پس از این، صفی‌الدین ارموی در رسالهٔ مهم خود، یعنـی الادوار فـی الموسـیقی ــ کـه دوران‌ساز به شمار می‌رود و بر اغلب متون موسیقایی سپسین تأثیر گذاشته‌است ـ ، نزدیکـی ایقاع و عروض را به نوع دیگری بیان می‌کند:

> و ادراک تساوی آن زمان‌ها و دورها[ی ایقاع] بـه میـزانِ طبـعِ مسـتقیم بـود، و همچنانکـه دورهای عروض شعر، که اوضاعش متفاوت است و اوزانش مختلف، و طبع سلیم محتاج نشود در ادراک تساوی ادوار، هر نوعی از آن، به میزان عروض؛ همچنین کـه طبـع سـلیم محتاج نشود در ادراک تساوی ازمنهٔ هر دوری از ادوار ایقـاع بـه میـزان (ارمـوی، ۱۳۸۰: ۷۲؛ قس. همان: ۱۷۳)

در کتاب دیگر او، الرسالة الشرفیة، نیز بـه طبـع سـلیم اشـاره رفته‌اسـت (همـو، ۱۳۸۵: ۱۸۱؛ قس، همان: ۱۸۲). به‌پیروی از او، موسیقی‌دانان دیگـر هـم از ایـن پـس، در تعریـف ایقاع، این مطلب را جای داده‌اند که عروض و ایقاع با طبع سلیم قابل درکند و ایـنْ شـباهتِ آن‌ها را می‌رساند، چرا که هر دو، به‌خاطر تناسب زمان‌های بین نقره‌ها و یـا حـروف، نظمـی آهنگین ایجاد می‌کنند. در میان موسیقی‌دانان پس از ارموی، گفتهٔ جامی و بنائی هروی ـ که هر دو شاعر هم بوده‌اند و عروض می‌دانسـته‌اند ــ اهمیـت به‌سـزایی دارد (جـامی، ۱۳۷۹: ۲۰۸؛ بنـائی هـروی، ۱۳۶۸: ۱۰۲؛ نیـز نـک. مراغـی، ۱۳۷۰: ۲۵۱؛ صـیرفی، ۱۳۹۶: ۹۸؛ کتاب فارسی فی فـن الالحـان، ۱۳۹۱: ۱۶۴-۱۶۵؛ هـدایت، ۱۳۱۷: نوبـت دوم/ ۴۶؛ همچنین در معیار الاشعار طوسی، نک. بخش ۳-۳).[۱]

---

۱. سکاکی، در مفتاح العلوم، هم پیش از ارموی می‌گوید استقامة طبع در عروض مهم‌ترین چیـز اسـت (سـکاکی، ۱۴۰۷ق: ۵۱۸). اما نمی‌توان به‌اطمینان گفت که روی گفتهٔ ارمـوی و جریـان پـس از او مـؤثر بوده‌اسـت. خـود ←

قطب‌الدین شیرازی، مؤلف درة التاج، ابتدا از نظر فارابی بهره می‌گیرد و سپس همین گفتهٔ ارموی را قدری بسط می‌دهد:

> میان وزن شعر و ایقاع تناسبی عظیم است، چه وزن شعر از تالیف حروف متحرک و ساکن به یک عدد و یک ترتیب حادث گردد و ایقاع از تالیف نغمات متحرک و ساکن به یک عدد و یک ترتیب... پس ادراک ایقاع دقیق‌تر از ادراک وزن شعر و از این است که بسیاری از شعرا در سماع، حرکات خارج از اصول کنند [یعنی ناموزون می‌رقصند] و نیز بسیاری از فضلای دقیق‌نظر ادراک اوزان [یعنی اوزان ایقاعی] نکنند. اما عکس این که [کسی] ادراک ایقاع کند و ادراک وزن شعر نکند معلوم نیست که باشد یا نه، و ظاهر آن است که نباشد (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱/ ۱۵۸-۱۵۹).

عبدالقادر مراغی و شمس‌الدین آملی عیناً حرف شیرازی را تکرار می‌کنند (مراغی[۱]، ۱۳۶۶: ۲۱۲؛ همو، ۱۳۷۰: ۲۵۳؛ آملی، ۱۳۸۹: ۳/ ۱۰۸). منظور این است که کسی که عروض و وزن شعر می‌داند لزوماً بر ایقاع تسلط ندارد، چرا که الگوهای ایقاعی متنوع‌ترند و بعضاً درک نظمشان از عروض پیچیده‌تر است، اما کسی نیست که ایقاع بداند و از فهم عروض بازبماند (نیز نک. مراغی، ۱۳۶۶: ۳۳۷؛ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۹۱). مبارکشاه بخاری، در شرح ادوار، همین توصیف را در کنار گزارهٔ دیگری شبیه به گفتهٔ ابن‌سینا، چنین بیان می‌کند که «گروه‌های ازمنهٔ متساوی» موزونند ولی هر گروه از «حروف متساوی» موزون نیست و باید «ترکیب مخصوصی» باشد تا مقبول طبع شود؛ همچنین برای عروضیان طبع سلیم لازم نیست، چرا که با حروفی که «قابل اندازه‌گیری و شناخته‌شده»اند سروکار دارند، در حالی که فهم ایقاع فقط با طبع سلیم ممکن است. و قلیل است که شخصی غریزهٔ «ایقاعی» داشته‌باشد و غریزهٔ نظم شعر را نه (مبارکشاه بخاری، ۱۳۹۲: ۲۴۸-۲۴۹؛ قس. همان: ۴۸۶-۴۸۷). این تحلیل در مورد عروضیان بسیار راه‌گشا خواهد بود (نک. ادامهٔ مقاله).

→

سکاکی شاید از قدامةبن جعفر و جاحظ متأثر بوده‌باشد، زیرا آن‌ها هم دربارهٔ بی‌فایده بودن علم عروض سخن گفته‌اند (نک. زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

۱. مراغی در مقاصد الالحان برابری عروض و ایقاع و اجزائشان را هم مطرح کرده‌است: «عروضیان گویند که نقره، حرف است... چنانکه اوزان اشعار را ارکان است که بحور اشعار از آن‌ها مترتب می‌شوند، ازمنهٔ ایقاعی را نیز ارکان است» (مراغی، ۱۳۴۴: ۸۸).

در چند متن همچنان مقایسهٔ اصول ایقاع و عروض به‌تبع فارابی ادامه یافته‌است (مثلاً نک. کوکبی بخارایی، ۱۳۹۹: ۵۶). در مقدمهٔ بحور الالحان فرصت شیرازی ـ که بیش‌تر درباب مناسبت احوال شعر و موسیقی است ـ نیز ارتباطات حروف و نقرات و ارکان در ایقاع و عروض آمده‌است (شیرازی، ۱۴۰۰: ۲۱). همچنین در نظر او «در موسیقی حاجت به علم عروض بسیار باشد و باید زحافات و علل عروض را شخص مغنی بداند» (همان‌جا؛ فرصت‌الدوله در دریای کبیر هم این نظر را تکرار کرده‌است، نک. همان: ۳۲۳).

۳-۲. در متون فلسفی

لفظ ایقاع در رسایل شعری فیلسوفان، در بسیاری موارد برای توصیف وزن شعر آمده‌است.[۱] فارابی در تعریف منطقی شعر می‌گوید «کلام تالیف‌شدهٔ خیال‌انگیزی است که با ایقاع نظام‌مندی ارائه شده و دارای بخش‌های هم‌وزن تکرارشونده و حروف پایانی مشترک است» (فارابی، ۱۳۹۳ب: ۴۳). او در جایی دیگر شعر را برای نزدیک شدن به کمال ملزم به «ایقاع معین» می‌داند (همو، ۱۳۹۳الف: ۳۵).

ابن‌سینا می‌گوید «منظور از موزون بودن این است که کلام دارای عدد ایقاعی مشخصی باشد و منظور از مساوی بودن این است که همهٔ بخش‌های کلام دارای زمان تلفظ یکسان باشند» (ابن‌سینا، ۱۳۹۳: ۶۱). سپس توضیح می‌دهد که منطقیون با خیال‌انگیزی سروکار دارند و دانشمندان موسیقی به وزن می‌پردازند، البته عروض‌دانان هم به وزن توجه دارند منتها از جهت تجربی (همان‌جا). او در رسالهٔ شعری دیگرش نیز می‌گوید که وزن بیش‌تر به موسیقی مربوط است (ابن‌سینا، ۱۳۹۶: ۱۵۴).

ابوالبرکات بغدادی هم همین «وزن دارای ایقاع» را از قول فیلسوفان تکمیل‌کنندهٔ شعر می‌داند (بغدادی، ۱۳۹۳: ۱۳۹-۱۴۰). همچنین ذکر می‌کند که «مطابق با نظر ارسطو،

---

۱. در ترجمهٔ متی‌بن یونس از بوطیقا، لفظ «ایقاع» تنها یک بار به کار رفته‌است: در توضیح «مدیح» (گویا معادل تراژدی) که تشبیه یک عمل جدی است در «قول نافع» (که از یونانی به «سخن چاشنی‌دار» و «زبان با آرایه» برگردانده شده‌است) ... و قول نافع «ایقاع و لحن و نغمه» دارد (قنائی، ۱۹۶۷ م: ۴۹؛ قس. ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۱؛ نیز هنرمند، ۱۳۹۸: ۸۰).

مطالعهٔ وزن برای موسیقی‌دانان موضوعیت دارد و برای دانشمند منطق... این که چه اتفاقی می‌افتد که کلام خیال‌انگیز می‌شود» (همان‌جا).

خواجه نصیرالدین طوسی، در مقالت نهم اساس الاقتباس، «وزن حقیقی» را این‌گونه تعریف می‌کند: «آن قولی بود که حروف ملفوظ او را بحسب حرکات و سکنات عددی ایقاعی باشد» (طوسی، ۱۳۹۵: ۵۸۶). او نیز قایل است به تعلق وزن به موسیقی و تجربی بودن عروض (همان: ۵۸۷؛ قس. حلی، ۱۳۹۶: ۳۴۰).

می‌بینیم که در اکثر این رسایل، وزن شعر با ایقاع توصیف شده و به حوزهٔ موسیقی مربوط دانسته شده‌است. ایقاع می‌تواند در موسیقیِ بدون‌کلام یا رقص هم باشد (مثلاً نک. ابن سینا، ۱۳۹۳: ۷۱؛ در بسیاری از موارد میزان تخییل شعر با همراهی موسیقی یا رقص و بدون آن‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد که در این‌جا به این موضوع نمی‌پردازیم). تقلید این متون از یکدیگر واضح است و می‌دانیم که همگی به بوطیقای ارسطو برمی‌گردند. لفظ ایقاع ترجمهٔ ρυθμός (روثموس= ریتم) از اصل یونانی است (نک. ارسطو، ۱۳۸۸: ۱۴۱، ۱۹۷) و در بوطیقا آمده‌است که «روشن است که اوزانْ اجزاءِ ایقاع باشد» (همان: ۸۷). توصیف ارسطو متناسب است با توصیفی که امروزه می‌توان از وزن شعر ارائه داد (نک. ضمیمه).

۳-۳. در متون عروضی

هرچند دربارهٔ ابداع عروض توسط خلیل احمد می‌گویند که او متأثر از ایقاع بوده (نک. هدایت، ۱۳۱۷: نوبت اولی/ ۵؛ ابن‌خلکان به‌نقل از برقعی قمی، ۱۳۱۹: ۵۶۷) و هنگام خواندن اوزان عروضی ضرب می‌گرفته‌است (نک. فرزانه، ۱۳۹۴: ۶۱۶) و کتابی در علم ایقاع منسوب به اوست (نک. دانش‌پژوه، ۲۵۳۵: ۳۷؛ Yar-Shater, 1974: 69)، در رسالات و کتاب‌های عروضی به‌جامانده می‌بینیم که سخنی از ایقاع و مقایسهٔ آن با عروض نیست و صرفاً دربارهٔ اشتقاقات اوزان از بحور مختلف بحث می‌شود؛ مشغول شدن به بحور و ازاحیف شعر عرب باعث شده که قواعد عروضی به‌سوی محاسبهٔ حروفِ «قابل اندازه‌گیری و شناخته‌شده» (مبارکشاه بخاری، ۱۳۹۲: ۲۴۹) ـ به عبارتی، کوتاهی و بلندی

و تعداد و ترتیب هجاها ـ بـرود و جزئیـات عـروض عـرب اهمیـت بـیش‌تـری داشته‌باشـد. درنتیجه، دیگر سنت عروضیان نبوده که از ماهیت ایقاعی عروض سـخنی بـه میـان آورنـد.[۱] مسئلهٔ دیگرْ موسیقایی نبودن خوانش اشعار عربی، بر خلاف شعر فارسی، است؛ شاید پـس از این که قواعد عروض را از ایقاع وام گرفته‌اند، رفته‌رفته به تفاوت‌هایی بـین آهنـگ شـعر و موسیقی پی برده‌اند و وزن شعر عرب را، به‌خاطر وجود زحافات و اختیارات وزنی فراوان، تـا آن اندازه دقیق و موسیقایی درنیافته‌اند (نیز نـک. یکتـائی، ۱۳۵۰: ۲۰۰؛ فشـارکی، ۲۵۳۶: ۴۰۷؛ قهرمانی مقبل، ۱۳۸۹: ۱۲۱، ۱۲۵). همین اسـت کـه در نظـر ابن‌سـینا «بسـیاری از وزن‌های عربی چنانند که اگر شعر فارسی بر آن‌ها پایه‌گذاری شود، ذهن استشعاری به تـاثیر آن‌ها حاصل نمی‌کند» (ابن‌سینا، ۱۳۹۴: ۱۱۴)، و به‌گفتـهٔ مبارکشـاه بخـاری «اذان و **انشـاد الشعر**» ایقاع ندارند (مبارکشاه بخاری، ۱۳۹۲: ۴۸۶)، یا بنا به قول مشهور منسوب به عبید زاکـانی «النـاموزون: شـعر عربـی»[۲] (عبیـد زاکـانی، ۱۳۳۴: لطـایف/ ۱۶۷)، و بـه اعتقـاد موسیقی‌دانان، ایقاع دقیق‌تر از وزن شعر بوده‌است (نک. بخش ۳-۱). همچنـین دیـدیم کـه منطقیون بررسی وزن را مخصوص موسیقی می‌دانند و عروض را وجه عملی آن (نک. بخش ۳-۲). همین موضوع باعث حذف مباحث ایقاعی از عـروض شـده و ایـن سـنت بـه متـون عروضی فارسی نیز رسیده‌است.[۳]

---

۱. جامی و شمس‌الدین آملی، که هم دربارهٔ شعر و هم دربارهٔ موسیقی مطالبی دارند، در بحث از عـروض از سـنت عروضیان پیروی کرده‌اند و به ایقاعی بودن عروض اشاره نکرده‌اند؛ حال آن‌که در بحث از موسیقی، از جریانـات رایج در رسالات موسیقی تأثیر گرفته و ارتباط این دو را ذکر کرده‌اند؛ نک. ادامهٔ مقاله.

۲. این جمله در واقع از «رسالهٔ تعریفات» عبید نیست، بلکه در بخش «ملحقات» از «رسالهٔ تعریفات ملا دوپیازه»، تنها در چاپ انتشارات اقبال که بخـش «لطـایف» آن از روی طبـع ۱۳۰۳ اسـتانبول اسـت، آمده‌اسـت و به‌گفتـهٔ محجوب، این رساله باید متعلق به عصر صفوی یا بعد از آن باشد (محجوب، ۱۳۷۳: ۵۰۳). امـا بـه هـر حـال، اهمیت این جمله در این است که فارسی‌زبانان شعر عربی را ناموزون می‌دانسته‌اند.

۳. شمس قیس، در المعجم، عروض فارسی را عیناً مطابق و مقلّد عروض عربی می‌داند (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۶۷). خود او گاهی غیرمستقیم و شهودی به تفاوت خوانش‌ها و آهنگ اشعار می‌پردازد، اما نمی‌توان مطالب او را موسیقایی دانست؛ مانند نظر او دربارهٔ فهلویات که آن‌ها را نامطبوع می‌داند و از ضرب گرفتن برای متقاعد کـردن دیگران بهره می‌گیرد (همان: ۱۷۳-۱۷۷؛ نیز نک. ثروتیان، ۱۳۵۶: ۱۲۵-۱۲۶؛ جلی، ۱۳۷۲: ۳-۴) و یا دربـارهٔ ←

اما خواجه نصیر در معیار الاشعار، مانند دو اثر دیگرش در موسیقی و منطق کـه پیش‌تـر مطرح شد، به یکسانی ایقاع و عروض اشاره کرده‌است:

> وزن هیأتی است تابع ترتیب حرکات و سکنات، و تناسب آن در عدد و مقـدار [در اسـاس الاقتباس: عدد ایقاعی]... و موضوع آن حرکات و سکنات اگـر حـروف باشـد آن را شـعر خوانند، و الّا آن را ایقاع خوانند (طوسی، ۱۳۹۳: ۸؛ همچنین نک. همان: ۱۴).

او همچنین نظر ارموی را دربارهٔ طبع سلیم و درک وزن بازتاب می‌دهد:[1]

> ... فطرت نفس را در ادراک آن هیأت مدخلی عظیم است و به این سبب بعضی مـردم در هر یکی از شعر یا ایقاع به حسب فطرت صاحب ذوق باشند و بعضی نباشـند و از صـنف دوم بعضی را امکان تحصیل آن باشد به اکتساب و بعضی را نبود (همان: ۸).

علت این امر آن است که خواجه نصیر از علم موسـیقی هـم آگـاه بوده‌اسـت. از طرفـی می‌بینیم که جامی در رسـالهٔ عـروض خـود اشـاره‌ای بـه ایقـاع نکرده‌اسـت، امـا در رسـالهٔ موسیقی، چنان‌که گفته‌شد، به مانند موسـیقی‌دانان دیگـر، ارتبـاط ایقـاع بـا عـروض را ذکـر کرده‌است. همچنین است نفایس الفنون، که در مدخل موسیقی آن ایـن مقایسـه را مـی‌بینیم («میان وزن شعر و ایقاع تناسبی عظـیم اسـت...» آملـی، ۱۳۸۹: ۳/ ۱۰۸)، امـا در بخـش عروض همین کتاب، اثری از ایقاع نیست. ایـن موضـوع برمی‌گـردد بـه همـان تحلیل‌هـای قطب‌الدین شیرازی و مبارکشاه بخاری و عبدالقادر مراغی؛ در عروض، سنت کتـب به‌سـوی محاسبات دیگری رفته‌است و انگار دیگر بـه موزونیـت و ریـتم آن تـوجهی نمی‌شده‌اسـت. مقایسه شدن عروض شعر با نحو کلام (بـه‌جای ایقـاع موسـیقی) در بعضـی کتـب، ایـن را می‌رساند که فقط قواعد درستی و نادرستی اوزان مهم است (مثال را، نک. صاحب بن عباد،

→

هم‌خوان نبودن زحافی که انوری در «مفعول فاعلاتن (×۲)» آورده‌است (شمس قـیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۰۷-۱۰۸؛ نیز نک. بنایی، ۱۳۹۹: ۵۳-۵۵). شمس تنها در جایی که استدلال‌هایی دربارهٔ مطبـوع و نـامطبوع بـودن برخـی اوزان می‌کند، به موسیقی هم متوسل می‌شود؛ اما نه ایقاع، بلکه به تناسب خوش‌آیند یک به دو در نغمـات اشـاره می‌کند (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۸۸) که ربطی بـه وزن و ریـتم نـدارد. بررسـی ایـن درهم‌آمیختگـی، کـه بـه پژوهش‌های امروزی هم راه یافته (در زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۴۵، متاثر از اخوان‌الصفا)، در این مقاله نمی‌گنجد.

۱. به احتمال زیاد، ارموی الادوار را به درخواست خواجه نصیرالدین طوسی نوشته‌است (نک. بینش، ۱۳۷۵: ۳۶۱)، درنتیجه، نادرست نمی‌نماید که خواجه از او تأثیر پذیرفته‌باشد.

۱۹۶۰م: ۳). اما هر کس که اطلاعی از موسیقی و ایقـاع دارد و آن را درک می‌کنـد، بعیـد و حتی ناممکن است به وجه ایقاعی اصول عروض بی‌توجه باشد. این مسئله در میان نظریات معاصرین نیز دیده می‌شود (نک. شمارهٔ دوم مقاله).

تعریف خواجه نصیر به برخی کتب عروضیِ پس از او راه پیدا کرده‌است، از جمله رسالهٔ غیاث‌الدین دشتکی، که شخصی فلسفی و منطقی است تا عروضی و طبعاً از خواجـه نصـیر تأثیر گرفته‌است (دشتکی، ۱۳۷۵: ۴-۵). در عروض همـایون هـم ایـن تـأثیر دیده‌می‌شـود (شریف، ۱۳۳۷: ۱۰). شمس فخری نیز تعریف خواجه را از وزن، بدون ذکـر شـباهتش بـه ایقاع، به نقل از یکی از دوستانش آورده‌است (شمس فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

۳-۴. منابع دیگر

ذکر شباهت ایقاع و عروض محدود به متـون یادشـده نیسـت. در بعضـی کتـب دیگـر هـم نویسندگان به این موضـوع اشـاره کرده‌انـد. در الفصـول و الغایـات، ارکـان عروضـی بـرای توصیف الحان به کار رفته‌است (به‌نقل از شوقی ضـیف، زرقـانی، ۱۳۹۱: ۱۴۱). ابن‌فـارس هم این برابری را مسلم می‌داند: «اهل عروض هم‌نظرند بر این که فرقی میـان فـن عـروض و فن ایقاع نیست، مگر این که ایقاع زمان را در نغمات قسمت می‌کند و عـروض در حـروف» (ترجمه از نگارنده؛ به‌نقل از سیوطی، بی‌تـا: ۲/ ۴۷۰؛ نقل‌شـده در ارسـطو، ۱۳۸۸: ۱۴۱). ابن‌خلـدون هـم در فصـل غنـاء می‌گویـد: «تازیـان پـیش از اسـلام نخسـت بـه فـن شـعر می‌پرداختند و سخنانی به شیوهٔ شعر می‌ساختند که بر حسب تناسب میان اجـزای سـخن در عده‌ای از حروف متحرک و ساکن، قسـمت‌های آن‌هـا متسـاوی بـود... در نتیجـه ایـن‌گونـه سخنان ایشان امتیاز خاص و اهمیت بزرگی پیدا کـرد، از ایـن رو کـه بـه تناسـب یـاد کـرده اختصاص داشت... و این تناسبی که به سبب اجزای سـخن و حـروف متحـرک و سـاکن بـه دست می‌آید، به منزلهٔ قطره‌ای از دریای تناسب آوازهاست **چنانکـه در کتاب‌هـای موسـیقی معلـوم اسـت**» (تأکیـد از نگارنـده اسـت؛ ابن‌خلـدون، ۱۳۳۶-۱۳۳۷: ۲/ ۸۵۱-۸۵۲). همچنین، راجع به خلیل احمد، یاقوت حموی می‌گوید شناخت او نسـبت بـه ایقـاع باعـث شد که عروض را دریابد (یاقوت حموی، ۱۹۹۳م: ۳/ ۱۲۶۲). ابن‌خلکان هم گفتهٔ یاقوت را

تکرار می‌کند و می‌افزاید که «ایقاع و عـروض در ماخـذ نزدیکنـد» (ابن‌خلکـان، ۱۳۶۴: ۲/ ۲۴۴). این مطالب شیوع اطلاع از یکسانی عروض و ایقاع را در میان دانشمندان عرصه‌های دیگر نیز تأیید می‌کند.

۴. عروض در ایقاع و ایقاع در عروض

در پیشینهٔ پژوهش مطرح شد که چند تن از محققان شباهت و اشتراک اصطلاحات و اصـول به‌کاررفته در عروض و ایقاع را بررسی کرده‌اند. در این‌جا نیز به چند مورد (به‌ویژه اتانین) بـا تفصیل بیش‌تر می‌پردازیم:

ـ ارکان (سبب و وتد و فاصله) و افاعیل عروضی: هم اولین متون عروضی (از خلیل بـن احمد) ارکان و افاعیل را پایهٔ وزن قرار داده‌اند و هـم متـون موسـیقایی (مـثلاً نـک. اخفـش، ۱۹۸۶م: ۱۴۳، ۱۵۰؛ الکنـــدی، ۱۹۶۲م: ۸۱). احتمـــالاً موســـیقی‌دانان ایـــن روش را از عروضیون وام گرفته‌اند.

ـ اتانین: در تمام کتب موسیقی کهن، از فارابی تا معاصرین، از «تن، تَنَ، تنَن، تننـا و...» برای نمایش ارکان و اجزاء دور ایقاعی استفاده شده‌است (الکندی ندارد؛ به‌دلیل شمار زیـاد و گستردگی، ارجاع به متون فایده‌ای نمی‌افزاید). فارابی دلیل مناسب بودن تاء و نون را چنین بیان می‌کند: «از میان قوم‌هایی که ما می‌شناسیم هیچ‌کـدام زبانشـان از ایـن حـروف خـالی نیست» (فارابی، ۱۳۸۳: ۲۳). در موسیقی کبیر هم گاهی اتـانین به‌صـورت مشـدد بـه کـار رفته‌اند، که گویا این روش چندان رواج نیافته‌است (بـرای مثـال، فـارابی، ۱۳۷۵: ۴۹۰). در میان عروض‌دانان قدیم، تنها خواجه نصیر است که به‌واسطهٔ علم بـه موسـیقی، اتـانین را بـه عنوان مثال حروف متحرک و ساکن در یک متن عروضی، یعنی معیار الاشـعار، یـاد می‌کنـد (طوسی، ۱۳۹۳: ۱۴) و آن را مختص موسـیقی و مقابـل افاعیـل عروضـی معرفـی می‌کنـد (همان: ۲۵)، اما معتقد است که در عروض کاربردی ندارد، چـرا کـه هـر حرفـی می‌توانـد جایگزین تاء و نون شود (همان: ۱۴). در عروض جدید استفاده از اتانین فراوان دیده‌می‌شود (گویا نخستین نمونه را در مقالهٔ کوتاهی از مسعود فرزاد می‌توان یافت، که وزن یک رباعی را

با اتانین و سپس نت موسیقی می‌نگارد، نک. فرزاد، ۱۳۱۸: ۳۵؛ خانلری هم این روش را در کتاب خود معرفی کرده‌است، خانلری، ۱۳۲۷: ۶۳-۶۴).

اما نکتهٔ دیگر وجود لفظ اتانین درون اشعار است. جلال‌الدین همایی در این باره در غزلیات مولانا بحث کرده‌است: «کلمهٔ "تن"... از کلمات مخصوص تقطیع اوزان و ادوار موسیقی است نظیر ترکیب حروف "فعل" که در اوزان صرفی و عروضی به کار می‌رود» (همایی، ۱۳۳۸: ۷۱). همو در جای دیگری می‌گوید مولانا تنها شاعر سبک عراقی است که غزل‌های او هم وزن عروضی دارد و هم ایقاعی و علت این امر آشنایی مولوی با موسیقی است (همو، ۱۳۳۹: ۸۰-۸۱؛ برای بررسی نظر او در باب وزن ایقاعی و عروضی، نک. پیشینهٔ پژوهش؛ همچنین دربارهٔ توأم بودن شعر مولانا و موسیقی، نک. دشتی، ۱۳۵۵ [= ۲۵۳۵]: ۲۱، ۲۳، ۲۶). پیش از مولانا، ناصر خسرو و سنایی، و پس از او، شاعران متعددی (به‌تقلید مولانا یا به‌اقتضای حضور در مجالس صوفیه و همراهی با موسیقی) اتانین را در شعر خود به کار گرفته‌اند:

بر بحر مضارع[1] است قطعش　　طقطاق تنن تنن تنن طق
(ناصرخسرو، ۱۳۶۸: ۴۵۱)

زان پس بر یاد او پردهٔ عشاق ساز　　تن تننا تن تنن تن تننا تن تنن
(سنایی غزنوی، ۱۳۸۸: ۵۱۵)

ز شوق مستی عشق تو کف‌زنان گویم　　تنن تنن تنن[ن] تن تلا تلا تللا
(انوار، ۱۳۳۷: ۱۱)

این‌گونه اشعار به ما نشان می‌دهند که وزن عروضی مجزا از ایقاع نبوده، چراکه نمی‌توان آن‌ها را بدون ضرب‌آهنگ خواند.

ـ **«ه» و «ا» برای نشان دادن ضرب‌ها:** در عروض فارسی، به‌واسطهٔ قول شمس قیس

---

۱. کذا. این شعر در بحر هزج است (کاتب یک نسخه مصراع را به «بر بحر هزج بگفت و تقطیع» تغییر داده)؛ شاید شاعر صرفاً با در نظر گرفتن رکن «مفعولُ» در ابتدای مصراع، این وزن را با بحر مضارع ـ که اوزان رایج آن هم با «مفعولُ» آغاز می‌شود ـ اشتباه گرفته‌است.

مشهور است که «ه» (هاء/ صفر) نشانهٔ متحرک است و «ا» (الف/ یک) نشانهٔ ساکن (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۲). اکثر متون عروضی فارسی هم از همین دو نشانه استفاده می‌کنند؛ ولی کندی به‌جای هاء/ صفر و الف/ یک، «دایره و خط» را نشان قرار می‌دهد (الکندی، ۱۹۶۸م: ۸۱؛ خطی که در نسخهٔ چاپی آمده خط افقی است نه عمودی). بعضاً نشانه‌های دیگری در متون مختلف به کار رفته‌است: شکلی مانند مثلث به‌جای متحرکات در الاقناع فی العروض (صاحب بن عباد، ۱۹۶۰م: ۳۶) یا حرف «و» در اثر ابن‌جنی (۱۳۹۹: ۴۵) و «م» در مفتاح العلوم (سکاکی، ۱۴۰۷ق: ۵۲۰). گویا مؤلف کنز التحف «ا» و «ه» را جابه‌جا برای متحرک و ساکن به کار برده‌است ([کاشی]، ۱۳۷۱: ۱۰۸-۱۰۹) و گروهی هم از دایرهٔ بزرگ و نقطه برای نمایاندن تعداد سرضرب‌ها و ضرب‌ها بهره گرفته‌اند (ارموی، ۱۳۸۰: ۷۵). در کل، چیزی که اهمیت دارد شباهت نظام مورد استفاده برای نگاشتن ضرب‌های ایقاع و عروض است (دربارهٔ شباهت این روش به روش هندیان نک. ضمیمه).

ـ **دوایر:** در هر دو علم، دایره برای نشان دادن یک دور کامل از یک وزن (که انتهای آن به ابتدایش متصل است و تکرار می‌شود) به کار رفته‌است (نیز نک. هدایت، ۱۳۱۷: نوبت دوم/ ۴۷).

ـ **اصطلاحات مشترک:** اصطلاحاتی مشترک مانند هزج، رمل، طیّ، حرکات و سکنات و غیره ـ هرچند گاه به یک معنا نیستند ــ میان عروض و ایقاع دیده‌می‌شود (نیز نک. Yar-Shater, 1974: 69).

۵. حاصل سخن

ایقاع و عروض در نزد موسیقی‌دانان ماهیتی کاملاً یکسان دارند و تفاوت آنها صرفاً در این است که یکی با نغمات شکل می‌گیرد و دیگری با حروف. این هر دو با طبع سلیم درک می‌شوند، اما برخی معتقدند کسانی که عروض می‌دانند ممکن است ایقاع را درنیابند، چرا که علم عروض صرفاً دربارهٔ معادلات مربوط به ازاحیف است، نه ماهیت وزن؛ اما کسی

یافت نمی‌شود که موسیقی بداند و از علم عروض بازبماند. نظر فیلسوفان هم، که اغلب وزن ایقاعی را موجب کمال شعر می‌دانند، مؤید همین نظر است: وزن شعر به موسیقی مربوط می‌شود و عروض وجه کاربردی و عملی آن است. در میان عروضیان هم تنها خواجه نصیرالدین و پس از او، چند نویسندهٔ پیروِ او به ماهیت ایقاعی عروض اشاره کرده‌اند، چرا که او موسیقی می‌دانسته و طبق نظری که مطرح شد، موسیقی‌دانان عروض را با ایقاع یکسان می‌بینند. علت احتراز کتب عروض از بحث دربارهٔ ایقاع را می‌توان دو چیز دانست: (۱) اهمیت نکات دقیق در قواعد عروض عرب و (۲) ریتمیک نبودن خوانش اشعار عربی یا دست‌کم دقیق نبودن ریتم در آن. با این حال، نمی‌توان منکر شباهت اصل ایقاع و عروض شد، چراکه نشانه‌های مختلفی، از تأثیر ایقاع بر خلیل احمد در وضع عروض تا شباهت اصطلاحات و توصیفات در این دو علم، دلیل بر همگونی آن‌هاست.

ضمیمه

فرضیه‌ای درباب ریشهٔ یونانی نظام ایقاع و عروض

چنان‌که در پانویس ۲ صفحهٔ ۹۱ گفتار حاضر مطرح شد، تأثیر نوشته‌های یونانیان بر متون موسیقایی اسلامی روشن است، اما دربارهٔ ایقاع به‌طور ویژه بحثی نشده‌است. بعید به نظر می‌رسد که بخش مربوط به ایقاع در متونْ ریشهٔ جداگانه‌ای داشته‌باشد؛ احتمالاً باید آن را هم به همان متون یونانی متصل دانست. از طرفی، دیدیم که ایقاع با عروض ارتباط تنگاتنگی دارد و هر دو از نظامی یکسان استفاده می‌کنند؛ همچنین فیلسوفانی که به شرح آراء یونانیان می‌پردازند بارها از ایقاعی بودن وزن شعر و نسبت آن با موسیقی (و گاه رقص) سخن گفته‌اند. اگر این‌ها را کنارِ تاثیرپذیری خلیل از علم ایقاع بگذاریم، فرض یونانی بودن سیستم عروض عرب (و تبعاً عروض فارسی) دور نمی‌نماید.

زرقانی معتقد است گستردگی مفهوم پیوند موسیقی و شعر نشان می‌دهد که این موضوع حاصل تأثیر یونانیان نیست (زرقانی، ۱۳۹۳: ۱۴۳)، اما قطعاً نویسندگانی که جزو فیلسوفان و موسیقی‌دانان نبوده‌اند و در این باره بحث کرده‌اند از تأثیر آن متون دور نبوده‌اند. احمد

امیدوار، که سعی دارد نشان دهد عروض عرب متأثر از ایرانیان است، منابع و نشـانه‌هایی از نقش یونانی‌ها و هندی‌ها، در کنار ایرانیان، در شکل‌گیری عروض عرب به دسـت داده‌اسـت (امیدوار، ۱۳۹۳: ۳۱، ۴۱). خلیل احمد، احتمالاً با فرهنگ هندی و یونـانی و ایرانـی آشـنا بوده است (همان‌جا؛ نیز نک. خانلری، ۱۳۴۵: ۸۹). اطلاع مهم ابوریحان دربارهٔ شـباهت نظام و نشانه‌های مورد استفاده در عروض هندی و عربی هم تأییدی است بر همین موضـوع (بیرونی، ۱۴۱۸ق: ۱۰۶؛ نیز نک. خانلری، ۱۳۴۵: ۸۴-۸۸؛ خلیـل در نحـو هـم متـأثر از هندیان بوده، نک: مجتبایی، ۱۳۸۴). همو گفته‌است عروض و ضرب عربـی معـادل ارجُـل هندی و یونانی است (بیرونی، ۱۴۱۸ق: ۱۱۰؛ خـانلری، ۱۳۴۵: ۸۸). صـفدری، در غیـث منسجم، صریح‌تر می‌گوید: «شعر یونانی وزنی خاص دارد و برای یونانیان بحور اشـعار نیـز معین بوده‌اند و ایشان تفاعیل را به ایدی و ارجل مسمی کرده‌اند، پس بعید نیست که چیـزی از آن به خلیل رسیده‌باشد که به استعانتش به ابراز این فن پرداختـه» (بـه نقـل از مرادآبـادی، ۱۳۸۹: ۱۴۵؛ مرادآبادی در ادامه سخنی از خواجه نصیر را مؤید این نظر می‌داند). ویـل در دایرةالمعارف اسلام به‌تفصیل دربارهٔ برخی از نظرات غربی‌ها دربارهٔ وام‌گیری عروض عـرب از یونانی و ارتباط آن‌ها بحث کرده‌است (Weil, 1913: 1/466-467). زرین‌کـوب معتقـد است این نظر دیگر طرفدار ندارد (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

ارتبـاط وزن یونـانی و ایرانـی هـم خـود قابـل بحـث اسـت. وزن ینیکـوس آمـایوره، یـا پرسیکوس (= پارسی)، در یونانی به وزن‌های ایرانیان مرتبط است و احتمالاً ریشهٔ وزن رایـج ربـاعی فارسـی باشـد (وحیـدیان کامیـار، ۱۳۷۳: ۳۶-۳۷؛ امیـدوار، ۱۳۹۳: ۳۳ و ۳۷). همچنین می‌دانیم وزن یونانی هم، به‌مانند وزن شعر فارسی، کمّی بوده (طبیـب‌زاده، ۱۳۸۲: ۶۲-۶۴) و گروهی بر این بوده‌اند که وجه موسیقایی دارد (همـان: ۴۷-۴۸؛ هرچنـد خـود امید طبیب‌زاده اصرار می‌ورزد که وزن شعر رسمی فارسی موسیقایی نیسـت (همان‌جـا)، امـا اکنون می‌دانیم که نظریهٔ موسیقایی بودن وزن شعر فارسی پشتوانه و قدمت بسیار دارد). پس می‌توان گفت زمینهٔ بررسی نسبت وزن شعر فارسـی و عـروض عـرب بـا عـروض یونـانی و هندی فراهم است، اما جزئیات و ریشه‌یابی آن پژوهشی جداگانه و مفصل می‌طلبد.

منابع

ـ آذرسینا، مهدی (۱۳۹۶). شعر؟ یا موسیقی؟ (تنای شعر سپید). چ۲. تهران: سروش.

ـ آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود (۱۳۸۹). نفائس الفنون فی عرایس العیون. تصحیح میرزا ابوالحسن شعرانی. ۳ج. چ۳. تهران: انتشارات اسلامیه.

ـ ابن‌جنّی، ابوالفتح عثمان (۱۳۹۹ش/۲۰۲۰م). مختصر العروض و القوافی. حققه و قدم له و علق علیه قیس بن بهجت العطار. قم: دار زین‌العابدین.

ـ ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۳۶-۱۳۳۷). ترجمهٔ مقدمهٔ ابن‌خلدون. ترجمهٔ محمد پروین گنابادی. ۲ج. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ـ ابن‌خلکان، احمد بن محمد (۱۳۶۴). وفیات الاعیان و انباء ابناء الزمان. تحقیق احسان عباس. ۸ج، قم: الشریف الرضی.

ـ ابن‌زیلة، ابومنصور الحسین (۱۹۶۴م). الکافی فی الموسیقی. تحقیق زکریا یوسف. القاهرة: دار القلم.

ـ ابن‌سینا. النجاة. نسخهٔ خطی. کتابت قرن ۵-۶. شمارهٔ ۱۳۴۸ دانشگاه تهران (میکروفیلم ۳۱۴۹).

ـ ـــــــــ ابن‌سینا (۱۴۰۵ق). جوامع علم الموسیقی. در: الشفا؛ الریاضیات (۱). تحقیق زکریا یوسف. قم: منشورات مکتبة آیة اللّه العظمی المرعشی النجفی.

ـ ـــــــــ (۱۳۷۱). «موسیقی دانشنامهٔ علائی». در: سه رسالهٔ فارسی در موسیقی. به اهتمام تقی بینش. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ ـــــــــ (۱۳۹۳). «رسالهٔ [فن شعر]». در: رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان. ترجمه، مقدمه و تعلیقات سید مهدی زرقانی و محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری. تهران: سخن.

ـ ـــــــــ (۱۳۹۴). جوامع علم موسیقی. برگردان و شرح سید عبداللّه انوار. همدان: بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی‌سینا.

ـ ـــــــــ (۱۳۹۶). «فن شعر الحکمة العروضیة». در: بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی. ترجمهٔ محمود یوسف ثانی. تهران: موسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

ـ ابوادیب، کمال (۱۹۷۴م). فی البنیة الایقاعیة للشعر العربی. بیروت: دار العلم للملایین.

ـ اخفش، ابوالحسن (۱۹۸۶م). «کتاب العروض». تحقیق و دراسة سید البحراوی. فصول. المجلد السالس. العدد۲: ۱۲۵-۱۶۱.

ـ اخوان الصفا (۱۴۰۵). «الرسالة فی الموسیقی». فی: رسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء ۴ج. [مقدمهٔ بطوس البستانی]. قم: مکتب الاعلام الاسلامی.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۴-۱۳۷۵). «رسالهٔ موسیقی از رسائل اخوان الصفا». مقدمه و ترجمهٔ اکبر ایرانی. هنر، ش۳۰: ۲۸۵-۳۰۴.
ـ ارسطو (۱۳۸۸). دربارهٔ هنر شعر. ترجمهٔ سهیل محسن افنان. تهران: موسسهٔ حکمت.
ـ ارموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰). کتاب الادوار فی الموسیقی (ترجمهٔ فارسی به انضمام متن عربی آن). مترجم: ناشناخته. به اهتمام آریو رستمی. تهران: میراث مکتوب.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۵). ترجمهٔ فارسی الرسالة الشرفیة فی النسب التالیفیة. ترجمهٔ بابک خضرایی. تهران: فرهنگستان هنر.
ـ امیدوار، احمد (۱۳۹۳). «تاثیر ایرانیان در پیدایش علم عروض عربی». مطالعات زبانی بلاغی، ش۹، س۵: ۲۹-۴۹.
ـ انوار، قاسم (۱۳۳۷). کلیات. با تصحیح و مقابله و مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: سنایی.
ـ برقعی قمی، سید علی‌اکبر (۱۳۱۹). «تذکرهٔ مبتکران». ارمغان، ش۱۰، س۲۱: ۵۶۱-۵۶۸.
ـ بغدادی، ابوالبرکات (۱۳۹۳). «رسالهٔ [فن شعر]». در: رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان. ترجمه، مقدمه و تعلیقات سید مهدی زرقانی و محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری. تهران: سخن.
ـ بنائی، علی‌بن محمد المعمار (۱۳۶۸). رساله در موسیقی. چاپ عکسی از روی نسخهٔ مورخ ۸۸۸ به خط مؤلف. با مقدمهٔ داریوش صفوت و تقی بینش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ بنایی، بهراد (۱۳۹۹). «دگرگونی دو وزن دوری‌شده؛ بررسی تاریخی و تحلیل موسیقایی». گزارش میراث، ش ۳ و ۴ (پیاپی: ۸۴-۸۵)، دورهٔ۳، سال۳، پاییز ـ زمستان ۱۳۹۷ [انتشار: پاییز ۱۳۹۹]: ۴۶-۵۸.
ـ بیرونی، ابوریحان (۱۴۱۸ق/۱۳۷۶ش). تحقیق ماللهند من مقولة مقبولة فی العقل او مرذولة. باعانة وزارة المعارف للمحکومة العالیة الهندیة. الطبعة الاولی فی الایران. قم: بیدار.
ـ بینش، تقی (۱۳۷۵). «الأدوار». در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۷. تهران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ۳۶۱-۳۶۵.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۰). «ایقاع». در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۱۰. تهران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ۶۹۶-۶۹۸ .

ـ تسوگه، گن ایچی (۱۳۵۱). «ریتم آواز در موسیقی ایرانی». ترجمهٔ احسان فریدبان. موسیقی. ش۱۳۷. دورهٔ سوم: ۱۶-۳۷.
ـ ثروتیان، بهروز (۱۳۵۶ [= ۲۵۳۶]). «یادداشت‌های مربوط به اشکالات عروض المعجم فی معاییر اشعار العجم». در: جشن‌نامهٔ استاد مدرس رضوی. زیر نظر ضیاءالدین سجادی. تهران، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی: ۱۲۵-۱۵۲.
ـ جامی، عبدالرحمان‌بن احمد (۱۳۷۹). «رسالهٔ موسیقی». در: بهارستان و رسائل جامی. تصحیح و مقدمهٔ اعلاخان افصح‌زاد، محمدجان عمراُف و ابوبکر ظهورالدین. تهران: میراث مکتوب با همکاری مرکز مطالعات ایرانی.
ـ جلی، حسین (۱۳۷۲). میزان موسیقائی وزن شعر. [بی‌جا]: نهاد هنر و ادبیات.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۳). میزان موسیقائی وزن شعر (جلد دوم). لنگرود: سمرقند.
ـ حجاریان، محسن (۱۳۹۲). موسیقی و شعر؛ تفاوت و طبقه‌بندی. تهران: رشد آموزش.
ـ حلی، یوسف‌بن مظهر (۱۳۹۶). «فنّ شعر الجوهر النضید». در: بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی. ترجمهٔ محمود یوسف‌ثانی. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
ـ حموی رومی، یاقوت (۱۹۹۳ م). معجم الادباء. تحقیق احسان عباس. ۷ج. بیروت: دار الغرب الاسلامی.
ـ خانلری، پرویز (۱۳۲۷). تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل. تهران: دانشگاه تهران.
ـ ـــــــــــ (۱۳۴۵). وزن شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
ـ خضرائی، بابک (۱۳۸۴). «بررسی موضوع پیوند شعر و موسیقی در موسیقی کبیر». گلستان هنر، ش۱: ۱۱۸-۱۲۰.
ـ دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۵۵ [= ۲۵۳۵]). نمونه‌ای از فهرست آثار دانشمندان ایرانی در غناء و موسیقی. تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
ـ دشتکی، غیاث‌الدین منصور (۱۳۷۵). رسالهٔ عروض و قافیه. ضمیمهٔ شمارهٔ ۱ نامهٔ فرهنگستان. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـ دشتی، علی (۱۳۵۵ [= ۲۵۳۵]). سیری در دیوان شمس. چ۴. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ رادمهر، پژمان (۱۳۸۸). «پژوهش تعریف دو اصطلاح ایقاع و وزن با توجه به رسالات سده‌های سوم تا نهم هجری». نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی. ش۳۹: ۵۵-۶۰.
ـ رازانی، ابوتراب (۱۳۴۰). شعر و موسیقی؛ و ساز و آواز در ادبیات فارسی. تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
ـ رضایی، احمد (۱۳۹۵). وزن موسیقی و شعر؛ بررسی مقایسه‌ای ایقاع و عروض. تهران: سورهٔ مهر.
ـ رضایی، احمد، مجید کیانی و رودابه شاه‌حسینی (۱۳۹۴) «وزن در شعر و موسیقی (پژوهشی در مبانی ایقاع و عروض)». ادب فارسی، ش۱ (پیاپی: ۱۵)، س۵: ۲۱-۴۰.
ـ زاکانی، عبید (۱۳۳۴). کلیات [و] لطایف. بخش کلیات: با تصحیح و مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی (از روی نسخهٔ مجلهٔ ارمغان). بخش لطایف: (تاریخ چاپ: ۱۳۳۳). از روی طبع ۱۳۰۳ استانبول با مقدمهٔ موسیو فرتهٔ فرانسوی. تهران: اقبال.
ـ زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۱). بوطیقای کلاسیک. تهران: سخن.
ـ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: علمی.
ـ سکاکی، سراج‌الدین (۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م). مفتاح العلوم. ضبطه و کتب هوامشه و علق علیه نعیم زرزور. بیروت: دار الکتب العلمیة.
ـ سنایی غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۸۸). دیوان. به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.
ـ سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن‌بن ابی‌بکر ([بی‌تا]). المزهر فی علوم اللغة و انواعها، ۲ ج. شرحه و ضبطه و صححه محمد احمد جادالمولی، علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم. بیروت: دار الفکر.
ـ شریف، عبدالقهار بن اسحق (۱۳۳۷). عروض همایون. با حواشی و تعلیقات و تصحیح محمدحسن ادیب هروی خراسانی. تهران: شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکا.
ـ شعبانی، مهدی (۱۳۹۶). «تن واژه بر تن آهنگ: شناساندن کتاب وزن موسیقی و شعر». فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیات، ش ۹ و ۱۰، س۳: ۸۵-۱۰۴.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

ـ شمس فخری اصفهانی (۱۳۸۹). معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی. تحقیق و تصحیح یحیی کاردگر. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
ـ شمس قیس رازی (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی. با مقابله و تصحیح مدرس رضوی. تهران: زوّار.
ـ شیرازی، فرصت‌الدوله (۱۴۰۰). بحور الالحان؛ در علم موسیقی و نسبت آن با عروض (به انضمام نظریهٔ موسیقی از کتاب دریای کبیر). به اهتمام لیما صالح رامسری. تهران: معین.
ـ شیرازی، قطب‌الدین محمودبن ضیاءالدین (۱۳۸۷). رسالهٔ موسیقی از درة التاج لغرة الدباج، ۲ج. تصحیح نصرالله ناصرپور. تهران: فرهنگستان هنر.
ـ صاحب بن عباد، ابوالقاسم (۱۹۶۰م/۱۳۷۹ق). الاقناع فی العروض و تخریج القوافی. بتحقیق الشیخ محمد حسن آل یاسین. بغداد: المکتبة العلمیة.
ـ صادقین، آزیتا (۱۴۰۰). «نظریهٔ ایقاع فارابی در رسالهٔ «احصاء الایقاعات» و بررسی سیر تکامل آن در خلال آثار موسیقی وی همراه با معرفی تک‌نسخهٔ این رساله». آینهٔ میراث، سال ۱۹، ش۲ (پیاپی: ۶۹): ۱۲۱-۱۴۷.
ـ صیرفی، شهاب‌الدین (۱۳۹۶). خلاصة الافکار فی معرفة الادوار (رساله‌ای در موسیقی). تصحیح علیرضا نیک‌نژاد. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ـ طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲). تحلیل وزن سعر عامیانهٔ فارسی. [ویراست اول]. تهران: نیلوفر.
ـ طوسی، نصیرالدین (۱۳۷۰). «رساله‌ای از خواجه نصیرالدین طوسی در علم موسیقی». [مقدمه و ترجمه و توضیح] داود اصفهانیان و ساسان سپنتا. نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، س۳۴، ش۱-۲ (مسلسل ۱۳۸-۱۳۹): ۲۳-۴۲.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۳). معیار الاشعار. مقدمه، تصحیح و تعلیقات علی‌اصغر قهرمانی مقبل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۵). اساس الاقتباس. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چ ۶. تهران: دانشگاه تهران.
ـ عبداله‌زاده، حسن (۱۳۹۵). درآمدی بر موسیقی شعر. تبریز: آیدین.
ـ عبدالمؤمن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶). رسالهٔ موسیقی بهجت الروح. با مقابله و مقدمه و تعلیقات هـ. ل. رابینو دی برگوماله. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ فارابی، محمدبن محمدبن طرخان ([بی‌تا]). الموسیقی الکبیر. تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه. مراجعة و تصدیر محمود احمد الحفنی. قاهرة: دار الکتب العربی للطباعة والنشر.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۵). موسیقی کبیر. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۳). «کتاب الایقاعات». ترجمهٔ عبداللّه گرجی. فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش۲۳، س۶: ۹-۴۹.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۳ الف). «رسالهٔ شعر». در: رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان. ترجمه، مقدمه و تعلیقات سید مهدی زرقانی و محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری. تهران: سخن.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۳ ب). «رسالهٔ تناسب و تالیف». در: رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان. ترجمه، مقدمه و تعلیقات سید مهدی زرقانی و محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری. تهران: سخن.
ـ فارمر، هنری جورج (۱۳۹۹). تاریخ موسیقی خاورزمین. برگردان بهزاد باشی. تهران: معین.
ـ فخرالدینی، فرهاد (۱۳۴۶). «ریتم در موسیقی ایران (۱)». موسیقی، ش۱۱۱، دورهٔ سوم: ۳۵-۳۹.
ـ فرزاد، مسعود (۱۳۱۸). «آهنگ‌های شعری ایران». ش۱۱-۱۲، س۲ (دورهٔ اول): ۳۱-۳۶.
ـ فرزانه، بابک (۱۳۹۴). «خلیل بن احمد». در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۲۲: تهران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ۶۱۳-۶۱۹.
ـ فروغ، مهدی (۱۳۵۴). نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر. [تهران]: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
ـ فشارکی، محمد (۲۵۳۶). «اختلافات عروض فارسی و عربی». در: جشن‌نامهٔ استاد مدرس رضوی. زیر نظر ضیاءالدین سجادی. تهران، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی: ۴۰۳-۴۳۱.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۲). «چند نکته دربارهٔ افاعیل در عروض سنتی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد؛ یادنامهٔ زنده‌یاد استاد احمدعلی رجایی بخارایی، ش ۳ و ۴ (مسلسل ۱۰۲-۱۰۲)، س۲۶: ۸۲۳-۸۳۲.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۱). «ابتکارات خواجه نصیر در عروض و فنون شعری». فرهنگ؛ ویژهٔ بزرگداشت خواجه نصیرالدین طوسی (۱). ش۴، س۱۵ ـ ش،۱ س۱۶ (پیاپی: ۴۴-۴۵): ۱۷۳-۱۸۶.

ـ فلاح‌زاده، مهرداد (۱۳۹۸). مکتوبات فارسی در باب موسیقی. ترجمهٔ سهند سلطاندوست. تهران: مرکز.

ـ قنائی، متی‌بن یونس (۱۹۶۷م/۱۳۸۶ق). کتاب ارسطوطالیس فی الشعر؛ نقل ابی‌بشر متی‌بن یونس القنائی من السریانی الی العربی. حققه و مع ترجمة حدیثة و دراسة لتاثیره فی البلاغة العربیة شکری محمد عیاد. قاهرة: دار الکتب العربی للطباعة والنشر.

ـ قهرمانی مقبل، علی‌اصغر (۱۳۸۹). «علل موفقیت قالب مثنوی در ادبیات فارسی و ناکامی آن در ادبیات عربی». مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش۱۶: ۱۱۹-۱۳۵.

ـ [کاشی، حسن] (۱۳۷۱). کنز التحف. در: سه رسالهٔ فارسی در موسیقی. به اهتمام تقی بینش. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ کتاب فارسی فی فن الالحان (۱۳۹۱). [نویسنده ناشناس]. تصحیح سید محمدتقی حسنی. تهران: سورهٔ مهر.

ـ کمالی، مهدی (۱۳۹۸). «تحلیل و طبقه‌بندی وزن‌هایی که فقط هجای بلند دارند». کهن‌نامهٔ ادب پارسی، ش۱، س۱۰: ۲۱۳-۲۴۷.

ـ الکندی (۱۹۶۲م). «کتاب المصوتات الوتریة من ذات الوتر الواحد الی ذات العشرة الاوتار». فی: المؤلفات الکندی الموسیقیة. حققها واخرجها زکریا یوسف. بغداد: مطبعة شفیق.

ـ کوکبی بخارایی، نجم‌الدین (۱۳۹۹). «رسالهٔ موسیقی». در: سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران. به کوشش منصوره ثابت‌زاده. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ـ مبارکشاه بخاری (۱۳۹۲). ترجمه و شرح مبارکشاه بخاری بر ادوار ارموی در علم موسیقی. تصحیح و ترجمهٔ سید عبدالله انوار. تهران: مؤسسهٔ تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ـ مجتبایی، فتح‌اللّه (۱۳۸۴). نحو هندی و نحو عربی. تهران: کارنامه.

ـ محجوب، محمدجعفر (۱۳۷۳). «بررسی آثار عبید زاکانی (۱)». ایران‌شناسی، ش۳، س۶: ۴۹۱-۵۰۹.

ـ محمدزاده صدیق، حسین (۱۳۸۹). سیری در رساله‌های موسیقایی. تهران: سورهٔ مهر.

ـ محمد کمال عبدالعزیز، الفت (۱۹۸۴م). نظریة الشعر عند الفلاسفة المسلمین من الکندی حتی ابن رشد. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
ـ مرادآبادی، محمد سعداللّه (۱۳۸۹). میزان الافکار فی شرح معیار الاشعار [همراه معیار الاشعار]. تصحیح محمد فشارکی. تهران: میراث مکتوب.
ـ مراغی، عبدالقادر (۱۳۴۴). مقاصد الالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـ ـــــــــــ (۱۳۶۶). جامع الالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۰). شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد). به اهتمام تقی بینش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷). پیوند موسیقی و شعر. تهران: فضا.
ـ مولوی (۱۳۳۸). غزلیات شمس تبریزی. با مقدمهٔ جلال‌الدین همایی و علی دشتی. به اهتمام منصور مشفق. [تهران]: بنگاه مطبوعاتی صفیعلیشاه.
ـ مهدوی، یحیی (۱۳۳۳). فهرست نسخه‌های مصنفات ابن‌سینا. تهران: دانشگاه تهران.
ـ ناصرخسرو (۱۳۶۸). دیوان. به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: دانشگاه تهران.
ـ نوفل، ابراهیم (۲۰۱۳ م). «الایقاع فی العروض الفراهیدی فی ضوء النظریات الحدیثة». افکار، آذار ۲۰۱۳، العدد ۲۹۰: ۲۷-۳۹.
ـ واعظی، فرزانه و فرهاد دیوسالار (۱۳۹۲). «بررسی اتانین و رابطهٔ آن با موسیقی و عروض شعر». فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، ش۱۷: ۲۱۵-۲۳۹.
ـ وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۳). «اوزان ایقاعی در شعر فارسی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش۲ (مسلسل ۶۶)، س۱۷: ۳۲۳-۳۴۸.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۳). بررسی منشاء وزن شعر فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی.
ـ هدایت، مهدیقلی (۱۳۱۷). مجمع الادوار (دورهٔ کامل موسیقی از عبدالمومن تا هلمهلص). چاپ سنگی. [بی‌جا. بی‌نا].
ـ هدایت‌زاده، نکیسا (۱۳۹۵). تاثیر نهضت ترجمه در موسیقی جهان اسلام (قرن سوم تا پنجم هجری). تهران: سورهٔ مهر.

ـ همایی (۱۳۳۸). مقدّمه ← مولوی.
ـ همایی، جلال‌الدین (۱۳۳۹). «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید». یغما، ش۲ (مسلسل ۱۴۲)، س۱۳: ۷۷-۸۳.
ـ هنرمند، سعید (۱۳۹۸). بوطیقای ارسطو؛ ترجمهٔ متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا. تهران: چشمه.
ـ یکتائی، مجید (۱۳۵۰). نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی. تهران: وحید.
- Weil, Gotthold (1913). "Arūd". in: *Encyclopedia of Islam*. vol. I. edited by M. Th. Houtsma, T. W. Arnold, R. Basset and R. Hartmann. p. 463-471. Leyden and London: Brill and Luzac & co.
- Yar-Shater, Ehsan (1974). "Affinities between Persian Poetry and Music". in: *Studies in art and literature of the Near East in honor of Richard Ettinghausen*. p. 59-78. New York: New York University Press.

Table of Contents

Editorial 5

Tūr in Iran's *Pahlavāni* (heroic) texts: Introducing "The Story of Tūr b. Jahāngir" / Reza Ghafouri 9

Words ending in *-āy* and *-ūy* in Persian old texts; Some practice in the techniques of pronunciation / Masoud Rastipoor 27

Jāmiʿ al-ḥisāb: A Persian work attributed to Naṣīr al-Dīn Ṭūsī on *Ḥisāb al-hawā'* / Fatima Saadatmand 49

Shir Ali Khān Lūdi's adaptation from *Jāme' al-sanāye'* by Seif-e Jām of Herat, and some observations on the amendment of *Mer'āt al-khiyāl* / Omid Shahmoradi 73

Historical connection between poetic metres and musical rhythms in ancient texts / Behrad Banaie 85

"Garshāhnāmeh": The incorporation of *Garshāsbnāmeh*'s couplets into afew of the *Shāhnāmeh*'s MSS in accordance with the sequence of the tale / Ali Asghar Ebrahimi-vinicheh 119

The possibility that a well-known ghazal attributed to Hafiz Is not actually his / Amir Shafaqat 141

Two stolen old manuscripts of "Devalrāni Khīzr Khān" poem transcribed by Darvish Mohammad b. Ali / Mahdieh Asadi & Bijan Zahiri Nav 157

The accounts of *Leili o Majnun* in Kurdish literature / Hadi Bidak 179

Sufi *Arba'in-negāri* (compiling 40 traditions): Examination and correction of the *Arba'iniyāt* composed by Qotb al-Din Mohyi of Kūshkenār / Ehsan Pourabrisham 199

ISSN 1561-9400

Mirror of Heritage

(Ayene-ye Miras)

Semiannual Journal of Literary and Textological Studies

New Series, Vol. 20, Issue No. 1 (70), 2022