من می گویم که دانشگاه چون اصلاحش طولانی است باید باز شود، نه اینکه صبر کنند تا آن اخر.
امام خمینی (۶۰/۱۱/۴)

در خاتمه، بد نیست متذکر شویم که حل مسألهٔ علوم جدید غربی و بالنتیجه تحقق بخشیدن به یك انقلاب اصیل فرهنگی و علمی اسلامی مستلزم سالها مطالعه و بررسی و تحقیق است و قطعاً در ایفای این وظیفه اساتید حوزهٔ علمیه سهمی بسزا خواهند داشت. شاید لازم باشد برای این منظور اساتید حوزه اقدام به تأسیس مؤسسات تحقیقاتی با مشارکت اساتید مسلمان و متعهد دانشگاهها در هر رشته کنند و با دانشمندان مسلمان سایر کشورهای اسلامی تماس برقرار کنند و از تجارب و مطالعات آنان در این زمینه بهره مند شوند، چه مسألهٔ علوم جدید غربی فقط مسألهٔ فرهنگ کشور ما نیست، بلکه مسألهٔ عالم اسلام است و بلکه مسألهٔ همهٔ ملتهائی است که وارث فرهنگهای معنوی و دینی بوده و در عصر جدید خود را در معرض خطر نابودی احساس کرده اند. خوشبختانه، فرصتی که هم اکنون در کشور ما از پرتو انقلابمان پدید آمده است بسیار گرانقدر است و دریغ است که ما آن را مغتنم نشمرده به وظیفه خطیری که به عهده ما گذاشته شده است جداً عمل نکنیم. علما و متفکران مسلمان اگر براستی پاسخی به مسألهٔ علوم و فرهنگ غیرمعنوی غرب که خواهی نخواهی بر ما تحمیل شده است نیابند نمی توانند ادّعا کنند که اسلامیت این انقلاب را که در اصل یك حرکت معنوی و الهی است حقیقتاً حفظ کرده اند.

پرداختن به قافیه باختن*

علی محمد حق شناس

الف) نکاتی چند در باب روش؛ نگاهی اجمالی به پژوهشهای جدید در بارهٔ قافیه

۱. **مسأله ای بحث انگیز:** قافیه گوشه ای کوچك از ساخت شعر فارسی است. اما همین گوشه کوچك گاهی به شکل مسأله ای بزرگ و بحث انگیز در می آید. این که قافیه مسأله ای است، به احتمال زیاد بدان سبب است که فهمش، و نیز تفهیمش، از روی کتب قدما سخت دشوار است. درستی این گفته را می توان با نگاهی کوتاه به آثار پیشینیان در این زمینه، یا هر اثر تازه ای که بر اساس آراء آنان نوشته شده باشد، به آسانی آزمود. و این که مسأله قافیه بحث انگیز است، بیشتر از آن روست که هر کسی می کوشد

در شمارهٔ چهارم نشر دانش (سال اول، خرداد و تیر ۱۳۶۰) انتقادی به قلم آقای دکتر تقی وحیدیان کامیار از کتاب بدیع و قافیهٔ سال دوم دبیرستان درج گردید. پس از آن نویسندهٔ کتاب مزبور، آقای سیروس شمیسا، پاسخی به مقالهٔ آقای وحیدیان برای ما فرستادند که عیناً در شمارهٔ پنجم نشریه مبادرت به چاپ آن نمودیم (و باز نامه‌ای هم از جانب آقای وحیدیان به دست ما رسید که بخشی از آن را در بخش نامه‌های همین شماره درج کرده‌ایم). در واقع همین نقد و پاسخ خود موجب شد که یکی از همکاران دانشگاهی ما آقای دکتر علیمحمد حق شناس مقالهٔ نسبتاً مفصل ذیل را نوشته برای ما ارسال نمایند. در این مقاله پس از یك داوری ارزشمند میان این انتقاد و پاسخ، راه حلّ بدیعی با استفاده از شیوه‌های زبانشناسی جدید ارائه شده و در حقیقت آراء متقدمان را در باب قافیه به صورتی نوین عرضه نموده است. امیدواریم که دیگر همکاران محترم دانشگاهی این شیوهٔ نقد و تحلیل و بررسی را در مورد سایر کتابهای درسی دبیرستانی نیز دنبال کنند تا بدین وسیله دانشگاهیان نیز سهم خود را در تصحیح و تکمیل کتابهای درسی وزارت آموزش و پرورش ادا نمایند.
ن.د.

آن را به شیوه‌ای متفاوت با شیوهٔ دیگران حل کند. بنابر این می‌توان دل خوش داشت که سرو صدائی که هم اکنون پیرامون قافیه انگیخته شده، از نوع سرو صداهای امید بخش است؛ یعنی شور و جنجال زایش و بالش اندیشه‌های نو پا است؛ و این به بازدهش می‌ارزد.

۲. ضرورت طرح آراء پیشینیان: گر چه مسأله شدن قافیه، خود زائیدهٔ پیچیدگی آراء پیشینیان در این باب است، با این همه، مسأله مزبور را با نادیده گرفتن اصول و مبانی اقوال قدما و آنگاه ناسنجیده به دنبال اصول و مبانی تازه راه افتادن نمی‌توان حل کرد. حق این نیست که مبانی اقوال قدما را، به صرف دیر فهم بودن آن اقوال، بی‌کمتر تأملی، سست و یا احتمالاً نامناسب بینگاریم و آنگاه به دنبال مبانی تازه راه افتیم. چه، آراء قدما ـ دست کم ـ قرنها در بوتهٔ نقد و سنجش آزموده شده اند؛ و ناگزیر، با همهٔ دیر فهمی و دشواریشان، بسا که از آراء نویافته و ناآزمودهٔ ما بسیار سنجیده تر و پالوده ترند.

حق آن است که تلاش خود را برای گشودن مشکل قافیه، با غور و جستجو در همان توصیفهای طاقت‌شکن و سخت پیچیدهٔ قدما در این باب آغاز کنیم تا ببینیم راز آنهمه دشواری در چیست: آیا این مبنای توصیف آنان است که باعث بروز آن دشواریها شده، و یا اینکه اشکال در پیچیدگی بنای کار آنان است؟ پیداست که پس از یافتن علل دشواری کار قدما ـ و شاید تنها به همین شرط ـ می‌توان با رفع آن علل، مشکل قافیه را، با کمتر جار و جنجال بیهوده‌ای، از میان برداشت. وگرنه، بسا که مشتی حرف نو بر مبنائی نو بیاوریم و بعد هم ببینیم که مشکل کهنهٔ قافیه همچنان بر-جا است؛ جز این که حرفهای تازهٔ ما نیز مزید بر علت شده اند.

به عقیدهٔ نگارندهٔ این سطور، پیچیدگی توصیف قدما در باب قافیه، به هیچ روی با مبنای کار آنان ربطی ندارد؛ و تنها به بنای کار آنان مربوط می‌شود و بس. بالاتر از این، برای عرضهٔ توصیفی هر چه ساده تر و تازه تر در این باب، شاید هیچ مبنایی مناسبتر از همان نباشد که پیشینیان آورده اند. دلیل این مدعی به جای خود در همین نوشته خواهد آمد. بعداً نیز خواهیم دید که چرا بنای توصیف پیشینیان تا آن حد پیچیده از آب در آمده است. اما پیش از آن، نگاهی بسیار کوتاه به حاصل کوششهای امروزیان در راه رفع مشکل قافیه بیندازیم:

۳. یك تحقیق تعریفمدار: از زمرهٔ امروزیان، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب خوب خود، موسیقی شعر (تهران، توس، ۱۳۵۸)، پژوهش بسیار گسترده ای را در باب قافیه به دست داده است. شفیعی در این پژوهش مفصل، کما بیش همهٔ تعاریفی را که متقدمان، متأخران و فرنگان برای قافیه آورده اند، یکجا جمع کرده است. ولی ارزش واقعی کار او به ویژه در طرح نقشهای قافیه و شرح مجمل هر یك از آنها به خوبی جلوه می‌کند: از جمله «تأثیر موزیکی» قافیه در ساخت شعر، «ایجاد وحدت شکل در شعر»، «تناسب و قرینه سازی» و مانند اینها. تازگی کار شفیعی هم بیشتر در همین بخش است و نیز در بحث پیرامون خاستگاه تاریخی قافیه، کارکرد آن در شعر زبانهای گونه گون و مسائل دیگر از

همین دست. اما شفیعی به توصیف ساخت قافیه همت نمی گمارد. ناگزیر، در تحقیق سودمند او جای یك توصیف جمع و جور و زود فهم از خود قافیه، در کنار آنهمه تعریف خیلی خالی است.

۴. **توصیف و تعریف:** فرق است میان **تعریف** (definition) و **توصیف** (description): از جمله، یکی این که در توصیف، دیدگاه و هدف نقش تعیین کننده ای را بازی می کنند؛ حال آن که در تعریف هدف و دیدگاه نقش چندانی ندارند؛ چنان که در زیر خواهیم دید. دوم این که در توصیف به جنبه‌های فرعی و جزئیات موضوع پژوهش اکثراً به همان اندازه توجه می شود که به جنبه‌های اصلی آن. و در صورتی که در تعریف چنین نیست.

در توصیف، گویی، دست ما را می گیرند و به دیدار چیزی می برند که موضوع پژوهش است. در آنجا نخست آن چیز را، به عنوان کل متشکلی که نما و نقش مشخصی دارد، به ما نشان می دهند تا با آن در کل آشنا شویم. آنگاه اجزاء و عناصر سازندهٔ آن چیز را یکی یکی پیش چشم ما می گذارند و در بارهٔ جنس، ساخت، نقش و طرز کار هر یك از آنها آگاهیهای لازم را به ما می دهند ـ البته تا آنجا که آن آگاهیها با نظرگاه و هدف ما ارتباط داشته باشد. سپس روابط حاکم بر آن اجزاء را برای ما باز می گویند. و در پایان، طرز کار آن چیز را ـ یعنی نقشی را که آن چیز در مقام یك کل متشکل ایفا می کند ـ به ما می آموزند.

این که می گوئیم در توصیف جنبه‌های فرعی و جزئی موضوع پژوهش به اندازهٔ جنبه‌های اصلی وکلی مورد توجه قرار می گیرند، البته نه بدان معنی است که در هر توصیفی به تمامی جنبه‌های فرعی و جزئی موضوع پژوهش بدون استثنا و بدون رعایت دیدگاه و هدف، به طور یکسان توجه می شود. چه، چنان چیزی اولاً ناممکن می نماید؛ ثانیاً اگر ناممکن هم نباشد، بسیار دشوار و زمانگیر است؛ ثالثاً سود چندانی هم بر آن مترتب نیست. بلکه مراد از این گفته آن است که در هر توصیف معینی تنها به آن دسته از جزئیات و فروع توجه می شود که از نظر هدف و دیدگاهی که در همان توصیف دنبال می شود، مهم و مربوط (relevant) تشخیص داده شده باشد.

در تعریف، برعکس، به جزئیات و فروع موضوع پژوهش نمی پردازند. در اینجا تنها به بیان **مختصات ممیز** (distinctive features) موضوع، یا به قول اهل منطق و فلاسفه، **ذاتیات و خاصه‌های** (properties) **معرِّف** بسنده می کنند؛ آنهم در یك جمله ـ یا حتی الامکان در یك جمله.

پس تعریف جنبهٔ انتزاعی و تجریدی بیشتری دارد. به همان میزان هم، دستیابی به تعریفی جامع و مانع در هر زمینه ای و برای هر موضوعی بسیار دشوارتر است. نیز به سبب ملاحظاتی از همین دست است که ارباب اندیشه و نظر تعریف را به مراتب مهمتر از توصیف می دانند.

در این که تعریف به راستی دقیق و مهم، و دستیابی به آن سخت دشوار است جای هیچ سخنی نیست. اما از آنجا که همین مقولهٔ مهم و دقیق در حد اعلای انتزاع و تجرّد وجود دارد، خود به خود نمی تواند در عرصهٔ عمل و در زمینهٔ شناخت و بهره گیری از واقعیات عینی مورد پژوهش چندان سودمند و راهگشا باشد؛ مگر با توصیف و بعد از آن. حال آن که توصیف نه ضرورتاً چندان دقیق و مهم است و نه عرضهٔ آن چندان سخت. ولی از آنجا که در پایگاه فروتری از انتزاع و تجرد جای دارد، به واقعیات عینی مورد پژوهش بسیار نزدیکتر است. به همین دلیل هم، توصیف در امر شناخت واقعیات عینی و در زمینهٔ عمل به مراتب سودمندتر و راهگشاتر از تعریف است. و شاید به همین سبب باشد که مردمان و فرهنگهای تعریف پسند در پهنهٔ بهره گیری عملی از دانش و اندیشه غالباً پای در گل می مانند، گرچه همان مردمان در عرصهٔ بیکران تجرد و نظر به اوجهای بشکوه رسیده اند. چه، توفیق در بهره برداری عملی از دانش و اندیشه بیشتر در گرو توصیف است تا تعریف. ولی این مطلبی دیگر است.

باری، آنجا که سخن از توصیف قافیه می رود، باید گفت که کار جدی در این زمینه، با همت دو پژوهندهٔ مسؤول و خواهان، دکتر تقی وحیدیان کامیار و دکتر سیروس شمیسا، تازه آغاز شده است. هر یك از این دو راهی را پیش گرفته اند که باراه آن دیگری تفاوت دارد. اما نتایجی که هر یك، بسا مستقل از دیگری، به دست آورده درخشان است. نگارندهٔ این سطور صادقانه، ره آوردهای آن دو را سخت مغتنم و بسیار روشنگر می داند؛ و خاضعانه می افزاید که از یافته‌های آنان توشهٔ بسیار برداشته است. ولی، به پاس حرمت دانش و به بوی پیشرفت هر چه بیشتر در پهنهٔ اندیشه و نظر، در بیان این باور خود گستاخی می ورزد که حاصل پژوهشهای هیچ یك از آن دو را، به صورتی که هم اکنون پیشنهاد شده اند، سخن آخر در باب قافیه نمی شمارد. و این عیب سخنان آنان نیست؛ در زمرهٔ ویژگیهای آئین پیشگامی در عرصهٔ دانش است.

۵. **نظرگاه و هدف در توصیف:** در اینجا شاید اشاره به نکتهٔ شناخته و حتی بدیهی زیر ما را از دست یازیدن به بحث و جدال

بیهوده باز دارد که در حوزهٔ توصیف، امکان داشتن توصیفهای متفاوت و، در عین حال همگی درست برای یك موضوع یگانه بسیار هست. چون در امر توصیف، چنان که گفتیم، عامل دیدگاه (point of view) و عامل مقصود یا هدف (objective) بسیار مهمند. و همین دو، تا حدود زیادی، شکل، جهت، دامنه و حتی نتایج هر توصیفی را از پیش معین می‌کنند. فی‌المثل، دو دستور زبان فارسی که یکی از دیدگاه ساختگرائی (structuralism) و، فرضاً، برای آموزش فارسی به بیگانگان نوشته شده باشد و دیگری از دیدگاه نقشگرائی (functionalism) و، مثلاً، به منظور آشنائی مردم فارسیگو با نظام زبان خودشان تدوین شده باشد، از بسیاری جنبه‌ها با هم فرق آشکار دارند؛ ولی هر دو بجا و درستند.

این در امر تعریف است که چنین امکانی یا نیست یا خیلی کم است. زیرا در تعریف عامل دیدگاه و هدف نقش چندانی بازی نمی‌کند. در اینجا، کار به یافتن و تدوین مختصات ممیز موضوع پژوهش پایان می‌پذیرد. و هر موضوعی مختصات ممیز معدودی دارد. ناگزیر، از هر دیدگاه و با هر هدفی که آغاز کرده باشیم، چنانچه اشتباهی رخ نداده باشد، و اگر هیچ مختصهٔ ممیزی را از قلم نینداخته باشیم، سرانجام، از هر سو به یك تعریف یگانه و درست خواهیم رسید؛ یعنی تعریفی جامع همهٔ مختصات ممیز موضوع و مانع هر مختصه‌ای که یا ممیز نباشد و یا از اصل به موضوع تعلق نداشته باشد.

دستاوردهای وحیدیان و شمیسا در باب قافیه، هر دو از سنخ توصیفاتند و نه تعاریف. تفاوتهایی هم که در پیشنهادهای آنان هست، عمدتاً حاصل اختلاف در دیدگاه است. اما این که گفتیم گفته‌های آنان نمی‌تواند سخن آخر در این باره باشد، بدان سبب است که برخی از جنبه‌های آنها با پاره‌ای از معیارهای ارزشیابی علمی جور در نمی‌آید. بگذارید با طرح یکی چند جنبه از توصیفهای آنان، زمینه را برای عرضهٔ آن معیارها که در ارزشیابی علمی به کار می‌آیند فراهم کنیم:

۶. **یك تحقیق توصیفمدار:** شمیسا در توصیف خود، واحد صرفی هجا را به منزلهٔ **مبنا** و **محمل** اصلی قافیه برگزیده است (نشر دانش، شمارهٔ پنجم و ششم، مرداد ـ آبان ۱۳۶۰، صص ۲۸ ـ ۳۳). با همین گزینش، راه او از راه همهٔ سخن شناسان دیگر، از دیر باز تا زمانهٔ ما، از بنیاد جدا می‌شود. زیرا هم پیشینیان، هم متأخران و هم امروزیان ـ سوای شمیسا ـ همگی فقط واحد صرفی واژه را به منزلهٔ محمل و مبنای قافیه قبول کرده‌اند و کوشیده‌اند تا ساخت این مقولهٔ ادبی را تنها در چارچوب همان یك مبنا و محمل، و به کمك واحدهای صوتی **حرف** و **حرکت** (که با جزئی تفاوتی، به ترتیب، معادل واحدهای صوتی **صامت** و **مصوت** در اقوال امروزیان است) توصیف کنند. پیداست که واحدهای حرف و حرکت دیگر مبنا و محمل قافیه نیستند. بلکه اسباب و ابزارهای ایجاد آنند؛ چنان که خواهیم دید.

به هر تقدیر، انتخاب هجا به منزلهٔ مبنا و محمل قافیه، به دلائل بسیار نمی‌تواند بهترین گزینش در این باره به شمار آید؛ سهل است؛ مشکلاتی را هم به بار می‌آورد (و چنین مشکلاتی عملاً در توصیفی که سرگرم بحث دربارهٔ آنیم پدید آمده است). از جمله دلائلی که می‌توان در تأیید مدعای بالا آورد، یکی این است که ساخت قافیه همیشه در چارچوب هجا نمی‌گنجد؛ بلکه در بیشتر موارد، دامنهٔ آن به دو، سه، چهار هجا و یا بیشتر کشیده می‌شود. درست است که کوچکترین نمونه‌های قافیه (از نوع «پا/جا» و «پار/جار») اغلب کوچکتر از هجا است؛ و درست است که برای نمونه‌هائی از این دست، هجا مبنا و محمل مناسبی است؛ اما این نیز درست است که نمونه‌های بسیاری هم برای قافیه هست که حدومرزشان از حدومرز بزرگترین نوع هجاها بسیار فراتر می‌رود؛ (مثل «گفتیم/سفتیم»ـ دو هجا، «شمائلیم / خصائلیم»ـ سه هجا، «بستیمشان / خستیمشان»ـ چهار هجا). آیا می‌توان این نمونه‌ها را هم در محمل و مبنای هجا جای داد؟

نمونه‌های بالا با آنچه در عرف قافیه نامیده می‌شود سازگار است؛ اما با هجا سازگار نیست. پس در اینجا با **محمول** یا **بنائی** رویاروییم که در **محمل** یا **مبنای** خود نمی‌گنجد. ناگزیر یکی از آنها به درد دیگری نمی‌خورد و در هر دو حال نتیجه یکی است.

همین دست. اما شفیعی به توصیف ساخت قافیه همت نمی گمارد. ناگزیر، در تحقیق سودمند او جای یك توصیف جمع و جور و زود فهم از خود قافیه، در کنار آنهمه تعریف خیلی خالی است.

۴. توصیف و تعریف: فرق است میان **تعریف** (definition) و **توصیف** (description): از جمله، یکی این که در توصیف، دیدگاه و هدف نقش تعیین کننده ای را بازی می کنند؛ حال آن که در تعریف هدف و دیدگاه نقش چندانی ندارند؛ چنان که در زیر خواهیم دید. دوم این که در توصیف به جنبه‌های فرعی و جزئیات موضوع پژوهش اکثراً به همان اندازه توجه می شود که به جنبه‌های اصلی آن. و در صورتی که در تعریف چنین نیست.

در توصیف، گویی، دست ما را می گیرند و به دیدار چیزی می برند که موضوع پژوهش است. در آنجا نخست آن چیز را، به عنوان کل متشکلی که نما و نقش مشخصی دارد، به ما نشان می دهند تا با آن در کل آشنا شویم. آنگاه اجزاء و عناصر سازندهٔ آن چیز را یکی یکی پیش چشم ما می گذارند و در بارهٔ جنس، ساخت، نقش و طرز کار هر یك از آنها آگاهیهای لازم را به ما می دهند ـ البته تا آنجا که آن آگاهیها با نظرگاه و هدف ما ارتباط داشته باشد. سپس روابط حاکم بر آن اجزاء را برای ما باز می گویند. و در پایان، طرز کار آن چیز را ـ یعنی نقشی را که آن چیز در مقام یك کل متشکل ایفا می کند ـ به ما می آموزند.

این که می گوئیم در توصیف جنبه‌های فرعی و جزئی موضوع پژوهش به اندازهٔ جنبه‌های اصلی وکلی مورد توجه قرار می گیرند، البته نه بدان معنی است که در هر توصیفی به تمامی جنبه‌های فرعی و جزئی موضوع پژوهش بدون استثنا و بدون رعایت دیدگاه و هدف، به طور یکسان توجه می شود. چه، چنان چیزی اولاً ناممکن می نماید؛ ثانیاً اگر ناممکن هم نباشد، بسیار دشوار و زمانگیر است؛ ثالثاً سود چندانی هم بر آن مترتب نیست. بلکه مراد از این گفته آن است که در هر توصیف معینی تنها به آن دسته از جزئیات و فروع توجه می شود که از نظر هدف و دیدگاهی که در همان توصیف دنبال می شود، مهم و مربوط (relevant) تشخیص داده شده باشد.

در تعریف، برعکس، به جزئیات و فروع موضوع پژوهش نمی پردازند. در اینجا تنها به بیان **مختصات ممیز** (distinctive features) موضوع، یا به قول اهل منطق و فلاسفه، **ذاتیات و خاصه‌های** (properties) **معرِّف** بسنده می کنند؛ آنهم در یك جمله ـ یا حتی الامکان در یك جمله.

پس تعریف جنبهٔ انتزاعی و تجریدی بیشتری دارد. به همان میزان هم، دستیابی به تعریفی جامع و مانع در هر زمینه ای و برای هر موضوعی بسیار دشوارتر است. نیز به سبب ملاحظاتی از همین دست است که ارباب اندیشه و نظر تعریف را به مراتب مهمتر از توصیف می دانند.

در این که تعریف به راستی دقیق و مهم، و دستیابی به آن سخت دشوار است جای هیچ سخنی نیست. اما از آنجا که همین مقولهٔ مهم و دقیق در حد اعلای انتزاع و تجرّد وجود دارد، خود به خود نمی تواند در عرصهٔ عمل و در زمینهٔ شناخت و بهره گیری از واقعیات عینی مورد پژوهش چندان سودمند و راهگشا باشد؛ مگر با توصیف و بعد از آن. حال آن که توصیف نه ضرورتاً چندان دقیق و مهم است و نه عرضهٔ آن چندان سخت. ولی از آنجا که در پایگاه فروتری از انتزاع و تجرد جای دارد، به واقعیات عینی مورد پژوهش بسیار نزدیکتر است. به همین دلیل هم، توصیف در امر شناخت واقعیات عینی و در زمینهٔ عمل به مراتب سودمندتر و راهگشاتر از تعریف است. و شاید به همین سبب باشد که مردمان و فرهنگهای تعریف پسند در پهنهٔ بهره گیری عملی از دانش و اندیشه غالباً پای در گل می مانند، گرچه همان مردمان در عرصهٔ بیکران تجرد و نظر به اوجهای بشکوه رسیده اند. چه، توفیق در بهره برداری عملی از دانش و اندیشه بیشتر در گرو توصیف است تا تعریف. ولی این مطلبی دیگر است.

باری، آنجا که سخن از توصیف قافیه می رود، باید گفت که کار جدی در این زمینه، با همت دو پژوهندهٔ مسؤول و خواهان، دکتر تقی وحیدیان کامیار و دکتر سیروس شمیسا، تازه آغاز شده است. هر یك از این دو راهی را پیش گرفته اند که باراه آن دیگری تفاوت دارد. اما نتایجی که هر یك، بسا مستقل از دیگری، به دست آورده درخشان است. نگارندهٔ این سطور صادقانه، ره آوردهای آن دو را سخت مغتنم و بسیار روشنگر می داند؛ و خاضعانه می افزاید که از یافته‌های آنان توشهٔ بسیار برداشته است. ولی، به پاس حرمت دانش و به بوی پیشرفت هر چه بیشتر در پهنهٔ اندیشه و نظر، در بیان این باور خود گستاخی می ورزد که حاصل پژوهشهای هیچ یك از آن دو را، به صورتی که هم اکنون پیشنهاد شده اند، سخن آخر در باب قافیه نمی شمارد. و این عیب سخنان آنان نیست؛ در زمرهٔ ویژگیهای آئین پیشگامی در عرصهٔ دانش است.

۵. نظرگاه و هدف در توصیف: در اینجا شاید اشاره به نکتهٔ شناخته و حتی بدیهی زیر ما را از دست یازیدن به بحث و جدال

بیهوده باز دارد که در حوزهٔ توصیف، امکان داشتن توصیفهای متفاوت و، در عین حال همگی درست برای یك موضوع یگانه بسیار هست. چون در امر توصیف، چنان که گفتیم، عامل دیدگاه (point of view) و عامل مقصود یا هدف (objective) بسیار مهمند. و همین دو، تا حدود زیادی، شکل، جهت، دامنه و حتی نتایج هر توصیفی را از پیش معین می‌کنند. فی‌المثل، دو دستور زبان فارسی که یکی از دیدگاه ساختگرائی (structuralism) و، فرضاً، برای آموزش فارسی به بیگانگان نوشته شده باشد و دیگری از دیدگاه نقشگرائی (functionalism) و، مثلاً، به منظور آشنائی مردم فارسیگو با نظام زبان خودشان تدوین شده باشد، از بسیاری جنبه‌ها با هم فرق آشکار دارند؛ ولی هر دو بجا و درستند.

این در امر تعریف است که چنین امکانی یا نیست یا خیلی کم است. زیرا در تعریف عامل دیدگاه و هدف نقش چندانی بازی نمی‌کند. در اینجا، کار به یافتن و تدوین مختصات ممیز موضوع پژوهش پایان می‌پذیرد. و هر موضوعی مختصات ممیز معدودی دارد. ناگزیر، از هر دیدگاه و با هر هدفی که آغاز کرده باشیم، چنانچه اشتباهی رخ نداده باشد، و اگر هیچ مختصهٔ ممیزی را از قلم نینداخته باشیم، سرانجام، از هر سو به یك تعریف یگانه و درست خواهیم رسید؛ یعنی تعریفی جامع همهٔ مختصات ممیز موضوع و مانع هر مختصه‌ای که یا ممیز نباشد و یا از اصل به موضوع تعلق نداشته باشد.

دستاوردهای وحیدیان و شمیسا در باب قافیه، هر دو از سنخ توصیفاتند و نه تعاریف. تفاوتهایی هم که در پیشنهادهای آنان هست، عمدتاً حاصل اختلاف در دیدگاه است. اما این که گفتیم گفته‌های آنان نمی‌تواند سخن آخر در این باره باشد، بدان سبب است که برخی از جنبه‌های آنها با پاره‌ای از معیارهای ارزشیابی علمی جور در نمی‌آید. بگذارید با طرح یکی چند جنبه از توصیفهای آنان، زمینه را برای عرضهٔ آن معیارها که در ارزشیابی علمی به کار می‌آیند فراهم کنیم:

۶. یك تحقیق توصیفمدار: شمیسا در توصیف خود، واحد صرفی هجا را به منزلهٔ **مبنا** و **محمل** اصلی قافیه برگزیده است (نشر دانش، شمارهٔ پنجم و ششم، مرداد ـ آبان ۱۳۶۰، صص ۲۸ ـ ۳۳). با همین گزینش، راه او از راه همهٔ سخن شناسان دیگر، از دیر باز تا زمانهٔ ما، از بنیاد جدا می‌شود. زیرا هم پیشینیان، هم متأخران و هم امروزیان ـ سوای شمیسا ـ همگی فقط واحد صرفی **واژه** را به منزلهٔ محمل و مبنای قافیه قبول کرده‌اند و کوشیده‌اند تا ساخت این مقولهٔ ادبی را تنها در چارچوب همان یك مبنا و محمل، و به کمك واحدهای صوتی **حرف** و **حرکت** (که باجزئی تفاوتی، به ترتیب، معادل واحدهای صوتی **صامت** و **مصوت** در اقوال امروزیان است) توصیف کنند. پیداست که واحدهای حرف و حرکت دیگر مبنا و محمل قافیه نیستند. بلکه اسباب و ابزارهای ایجاد آنند؛ چنان که خواهیم دید.

به هر تقدیر، انتخاب هجا به منزلهٔ مبنا و محمل قافیه، به دلائل بسیار نمی‌تواند بهترین گزینش در این باره به شمار آید؛ سهل است؛ مشکلاتی را هم به بار می‌آورد (و چنین مشکلاتی عملاً در توصیفی که سرگرم بحث دربارهٔ آنیم پدید آمده است). از جمله دلائلی که می‌توان در تأیید مدعای بالا آورد، یکی این است که ساخت قافیه همیشه در چارچوب هجا نمی‌گنجد؛ بلکه در بیشتر موارد، دامنهٔ آن به دو، سه، چهار هجا و یا بیشتر کشیده می‌شود. درست است که کوچکترین نمونه‌های قافیه (از نوع «پا/جا» و «پار/جار») اغلب کوچکتر از هجا است؛ و درست است که برای نمونه‌هائی از این دست، هجا مبنا و محمل مناسبی است؛ اما این نیز درست است که نمونه‌های بسیاری هم برای قافیه هست که حدومرزشان از حدومرز بزرگترین نوع هجاها بسیار فراتر می‌رود؛ (مثل «گفتیم/سفتیم»ـ دو هجا، «شمائلیم / خصائلیم»ـ سه هجا، «بستیمشان / خستیمشان»ـ چهار هجا). آیا می‌توان این نمونه‌ها را هم در محمل و مبنای هجا جای داد؟

نمونه‌های بالا با آنچه در عرف قافیه نامیده می‌شود سازگار است؛ اما با هجا سازگار نیست. پس در اینجا با محمول یا بنائی روباروییم که در **محمل** یا **مبنای** خود نمی‌گنجد. ناگزیر یکی از آنها به درد دیگری نمی‌خورد و در هر دو حال نتیجه یکی است.

شك نیست که می‌شود، به جای گشودن مشکل بالا، به آوردن ادلهٔ مَدْرَسی پناه برد؛ و آنگاه دل‌خوش داشت که دشواری برطرف شده است. فی‌المثل می‌شود چنین آورد که: از «مطاوی بحث» قدما در این باب به «حاصل می‌آید» که قافیه در اصل یك حرف «رَوی» است و آن نیز- بحمدالله- در هجاجا می‌گیرد. و یا: مسأله‌ای نیست؛ برای قافیه‌های بزرگتر از هجا نیز، به هر حال، فکری دیگر می‌کنیم؛ مثلاً واژه را هم، همچون **مبنا و محمل دومی**، برخواهیم گزید و مشکل را به کمك آن از میان برخواهیم داشت. اتفاقاً در توصیفی هم که موضوع بررسی ما است، بالأخره به راه حلی از همین سنخ می‌رسیم. یعنی در رفع نارساییهای ناگزیری که در پی قبول هجا به عنوان مبنا پدید آمده اند، هم از مقولهٔ «رَوی» کمك گرفته شده است و هم از واحد واژه در مقام محمل و مبنائی دیگر.

البته کسی با «رَوی» لجاجتی ندارد؛ نیز نمی‌خواهد سایهٔ این میراث کهن را- اگر واقعاً سودمند باشد- بر سر خود نبیند. اگر کسی حرفی دارد، پیرامون مشکلاتی است که از رهگذر این گونه چاره‌جوئیها پدید می‌آید. چه، به محض قبول چنین راه حلهائی، اولاً از مبنای نویافتهٔ خود عدول کرده ایم؛ ثانیاً مبانی قول قدما را، که به دلیل دشواریهایش می‌خواستیم کنار بگذاریم، حالا- به حق- کارآمدتر از مبانی قول خودمان دانسته‌ایم؛ و ثالثاً خلط مبحث کرده ایم: یعنی مقولات «رَوی» و «واژه» را، که به توصیفی تعلق دارند که با توصیف تازهٔ ما، از لحاظ هدف، نظر، مبنا، بنا، اسلوب، روش و از هر لحاظ دیگری ذاتاً و ماهیتاً متفاوت است، وارد توصیف تازهٔ خود کرده ایم. حالا همین خلط مبحث احتمالاً به چه گرفتاریهائی در زمینهٔ درك مطلب می‌تواند بینجامد، خود حدیثی دیگر است. وانگهی، ما در بررسیهای علمی، بدان امید به گزینش مبانی تازه تن می‌دهیم که از «مطاوی بحث» قدما- که بر مبانی کهنه استوارند- خلاص شویم؛ و نه بدان سبب که هم به «مطاوی» اقوال آنان باز گردیم و هم در «مطاوی» اقوال خودمان آسیمه گرفتار آئیم.

در این که زبانشناسان ساخت صوتی واژه را متشکل از هجا می‌دانند جای حرف نیست. جای حرف اینجا است که آیا انتخاب هجا به عنوان مبنای قافیه می‌تواند گرهگشا باشد یا نه؟ واقعیت این است که چنین گزینشی درست نمی‌نماید. چه، افزون بر دلیلی که پیش از این به دست دادیم (مبنی بر عدم گنجایش هجا برای ساخت قافیه)، این گزینش اولاً با اصول روش علمی هم جور در نمی‌آید؛ چنان که بعداً خواهیم دید. و ثانیاً مقولهٔ قافیه به نظام ادبیات تعلق دارد. نظام ادبیات هم، با نظام زبان یکی نیست؛ هر چند که این دو نظام پیوندهای چندین جانبهٔ بسیار با هم دارند. به همین دلیل هم، نظام ادبیات را، مستقل از دستور زبان و زیر عناوینی جداگانه، از شمار عروض، قافیه، بدیع، معانی، بیان، سبك‌شناسی و مانند اینها، طرح و بررسی می‌کنند. دوگانگی نظام ادبیات و نظام زبان، از جمله، متضمن این معنی هم هست که عناصر سازندهٔ هر یك از آنها به ضرورت نباید، از نظر ساخت درونی و لایه‌های ساختاری، یا از نظر نقش، یا مرز و حد، با هم مطابقت داشته باشند. گواه درستی این گفته را می‌توان، مثلاً، در عروض یافت: مقولهٔ عروضی پایه (رکن)، هم از نظر ساخت و نقش و هم از نظر حدومرز، با هیچ مقولهٔ دستوری مطابقت ندارد. لذا در بسیاری موارد، ساخت پایه درست در میان ساخت واژه، یا گروه و یا جمله، به مرز پایانی خود می‌رسد. همین نکته در مورد قافیه هم، به نحوی دیگر، صادق است: یعنی دلیلی ندارد که، چون **ساخت صوتی مقولهٔ زبانی واژه** دارای دو لایهٔ ساختاری (یکی لایهٔ هجا و دیگری لایهٔ اصوات) است، بیائیم نتیجه بگیریم که **ساخت صوتی مقولهٔ ادبی قافیه** هم باید از دولایهٔ ساختاری (یکی لایه هجا و دیگری لایهٔ واژه) درست شده باشد. سستی این گونه استدلالها دست‌کم، برای کسانی که ارزش هر مقوله‌ای را در پیوند با نظامی اندازه می‌گیرند که آن مقوله جزئی از آن است، چندان پوشیده نیست. واقعیت امر، به هر تقدیر، این است که مقولهٔ ادبی قافیه دارای ساختی است بزرگتر از واحد زبانی هجا؛ ناگزیر این واحد زبانی مبنای مناسبی برای آن مقولهٔ ادبی نیست. پس اگر هجا را مبنای قافیه قرار دادیم، در مراحل بعدی مجبور خواهیم شد مبنای دومی را هم، در کنار هجا، برای آن انتخاب کنیم؛ مبنائی که بتواند قافیه را به تمامی در خود جای دهد. پیدا است که پس از پذیرش این مبنای دوم، علت وجودی هجا از میان می‌رود؛ و گزینش نخستین ما کاری بیهوده از آب در می‌آید.

۷. ملاکهای ارزشیابی یك توصیف: علی‌رغم آنچه در بالا آمد، باید پذیرفت که مقولهٔ ادبی قافیه را می‌شود بر اساس همین مبنای زبانی نامناسب هم، به‌نحوی توصیف کرد؛ همان‌گونه که شمیسا کرده و توصیف تازهٔ او درست نیز هست. چون شمیسا مشکلاتی را که هجا در کارش پدید آورده، به کمك گزینش واژه، به عنوان مبنای دوم قافیه، از میان برداشته است. اما باید دید که آیا **ملاك و معیار سنجش و ارزشیابی توصیفهای علمی فقط همان درستی یا نادرستی آنها است؟** پاسخ این پرسش منفی است.

چون در این باره، دست کم، سه معیار دیگر نیز هست. و رعایت هر سه آنها به طور همزمان، به همان اندازه ضروری است که رعایت معیار درستی یا نادرستی. آن معیارهای سه گانهٔ دیگر عبارتند از میزان دمخوری یك توصیف با اصل **صرفه‌جوئی** (economy) در سنجش با سایر توصیفها؛ میزان برخورداری آن از اصل **سادگی** به نسبت با دیگر توصیفها؛ و سرانجام، درجهٔ **انسجام** آن توصیف در ارتباط با میزان انسجام توصیفهای دیگر. پس، از میان دو یا چند توصیف کامل و درست که برای یك موضوع یگانه به دست داده می‌شوند، آن یکی برتر و پذیرفتنی‌تر و گزیده‌تر است که، در شرایط مساوی، علاوه بر درستی، اقتصادی‌تر، منسجم‌تر و ساده‌تر از دیگران هم باشد (گرچه اصل سادگی نباید به بهای زیر پا گذاشتن اصول دیگر تمام شود). مراد از انسجام این است که در یك توصیف خلط مبحث نشده باشد؛ یعنی در ساخت آن از اصول، موازین، مفاهیم، مبانی یا عناصر سازندهٔ توصیفهای دیگر استفاده نشده باشد؛ خاصه وقتی که آن توصیفها از بنیاد با توصیفی که در دست تهیه است تفاوت بسیار داشته باشند.

پس نکته اینجا است که آیا توصیف پیشنهادی شمیسا، علاوه بر درست بودن (که گفتیم درست است)، اقتصادی، ساده و منسجم نیز هست یا نه؟ به همین سبب بود که پیش از این آوردیم که چنین توصیفی نمی‌تواند با اصول روش علمی دمساز باشد. باری، دربارهٔ این توصیف، همین اندازه بس است. اکنون به توصیف پیشنهادی وحیدیان نگاهی بیندازیم.

۸. یك تحقیق توصیفمدار دیگر: وحیدیان هجا را به منزلهٔ مبنا و محمل قافیه انتخاب نکرده است. در نتیجه، توصیف او از اشکالهائی که گفتیم در توصیف شمیسا هست، به‌دور مانده است. وحیدیان مبنای قافیه را، همانند قدما، «واژه» فرض کرده و کوشیده است تا این مقولهٔ ادبی را، همچون پیشینیان، به کمك واحدهای صوتی «حرف» و «حرکت» و در محمل صرفی «واژه» توصیف کند. منتهی چون او زبانشناس به مفهوم خاص کلمه است، به پیروی از رسم و راه رایج در زبانشناسی، به جای «حرف» از مقولهٔ «صامت»، و به جای «حرکت» از مقولهٔ «مصوت» بهره گرفته است. با اینهمه، توصیف پیشنهادی او نیز خالی از اشکال نیست. اما اشکال کار او بنائی است و نه مبنائی.

۹ـ سطح تحلیل و سه توان یك توصیف: وحیدیان، در مقام یك زبانشناس که می‌کوشد به مسائل ادبی از چشم‌انداز زبانشناسی نوین نگاهی تازه بیندازد، اولاً می‌بایست مشخص می‌کرد که مقولهٔ قافیه در کدام یك از **سطوح تحلیلی** (levels of analysis) که در زبانشناسی از آنها نام می‌برند، قابل طرح و بررسی است؛ یعنی آیا قافیه مقوله‌ای صوتی است یا صرفی، یا احتمالاً نحوی و یا چیزی دیگر؟ کوتاهی در بذل توجه کافی به همین نکته باعث شده است که وحیدیان قافیه را طوری تحلیل کند که انگار یك مقولهٔ صوتی محض بوده است. و این، همان‌گونه که خواهد آمد، یك اشکال بنائی در کار او است.

ثانیاً وحیدیان زبانشناس نیك می‌داند که یك توصیف علمی می‌باید، علاوه بر **توان توصیفی** (descriptive power)، از **توان تبیینی** (explanatory power) و حتی‌الامکان از **توان ارزشیابی** (evaluative power) هم برخوردار باشد. یعنی تنها به شرح آنچه هست بسنده نکند؛ بلکه این را نیز ناگفته نگذارد که چرا آنچه هست چنان است که هست و چرا جور دیگری نیست. افزون براین، یك توصیف علمی باید زمینه را برای ارزشیابی خود آن توصیف نیز حتی‌الامکان فراهم کند (هر چند توان ارزشیابی به اندازهٔ آن دو توان دیگر مهم نیست و می‌توان از آن چشم پوشید.). باری، وحیدیان، با وجود آگاهی از این مطالب، به توصیف تنها بسنده می‌کند. فی‌المثل می‌گوید که مصوتهای ـَ و ـِ در پایان واژه (یعنی همانها که به‌صورت «هاء» غیر ملفوظ نوشته می‌شوند) نمی‌توانند مثل مصوتهای بلند «آ»، «او» و «ای» مبنای قافیه واقع شوند. یعنی در عین حال که، مثلاً جفت واژه‌هائی از شمار «با/پا» یا «مو/سو» و یا «سی/کی» هر یك، فقط به‌صرف تکرار یك مصوت در پایان آنها، با هم همقافیه‌اند، واژه‌های «نامه/دره/ که / علاقه/کاوه» و امثال آنها نمی‌توانند، به‌صرف تکرار یك مصوت کوتاه در پایان آنها، با هم همقافیه باشند. ولی وحیدیان توضیح نمی‌دهد که چرا وضع چنین است. در حالی که این پدیدهٔ خاص، چنان که بعداً خواهیم دید، تبیین زبانشناختی دارد؛ یعنی آن‌گونه که می‌نماید تبیین ناپذیر نیست.

ثالثاً، وحیدیان خطوط کلی توصیف پیشنهادی خود را، صرف‌نظر از جزئیات آن، در چهار قاعده و یك تبصره ـ که آن هم خود قاعده‌ای است ـ ترسیم می‌کند (نشر دانش، شماره چهارم، خرداد ـ تیر ۱۳۶۰، ص ۱۲). چنین توصیفی، که بی‌شك حاوی همهٔ نکات لازم در باب قافیه نیست، نمی‌تواند اقتصادی باشد. چون اولاً خطوط کلی قافیه را می‌شود فقط در یك قاعدهٔ کلی و فراگیر توصیف کرد؛ چنان که خواهیم دید. و ثانیاً قواعد چهارگانهٔ او، آن‌گونه که شایسته است، دامنهٔ شمول ندارد. فی‌المثل، قاعدهٔ

(۱) او (« ۱ـ «الف» و «و» و بندرت «ی» بتنهائی صوت قافیه قرار می‌گیرند،...») تنها ناظر بر ساخت نمونه‌های از شمار «صبا/ آشنا»، «مو/ سبو» و «نبی/ وصی» است و بس. حال آن که هم او نیك می‌داند که سعی توصیف‌گر باید بر آن باشد که یافته‌های خود را در قالب قواعدی به شمار هر چه کمتر و به شمول هر چه بیشتر ارائه کند.

رابعاً اصل سادگی در توصیف وحیدیان تا جایی رعایت شده که به بهای ناگفته ماندن بسیاری از جنبه‌های بنیادی قافیه تمام شده است. لذا توصیف او در بردارندهٔ همهٔ گفتنی‌های لازم در این زمینه نیست. اما شاید وحیدیان قصد آن را نداشته است که توصیف تمام شده ای را ارائه دهد؛ بلکه هدف او بیشتر به دست دادن طرحی کلی از خطوط اصلی توصیف قافیه بوده است.

با همهٔ این احوال، نگارندهٔ این سطور، به دو دلیل زیر، سخت معتقد است که توصیف وحیدیان، در مقایسه با توصیف شمیسا، در راستای خط صوابتری پیش می‌رود. زیرا اولاً توصیف او، برخلاف شکل تازه و جدیدش، در تحلیل نهائی، صورت تکامل یافته و نوشدهٔ همان توصیف پیشینیان است. به بیان دیگر، او همان آراء قدما را به طرزی ساده‌تر، اقتصادی‌تر و انسجام یافته‌تر، به زبان مردم امروز و با بهره‌گیری از امکانات زبانشناسی نوین باز می‌گوید. یعنی وحیدیان مبنا و بنای کار اصیل قدما را نادیده نمی‌گیرد بدان امید که به جای آن، چیز تازه ای آورده باشد. و ثانیاً توصیف او **اشکال مبنایی** ندارد. یعنی چنان نیست که در ساخت آن از مبانی نامناسب و حتی از هر لحاظ زائد بهره گرفته باشد. بنابراین، مشکلات کار او عموماً بنایی و در نتیجه قابل حل است. پس توصیف پیشنهادی وحیدیان را می‌توان، با اندك دستکاریهائی در این یا آن گوشه از بنایش، از نقائصی که در آن هست پیراسته کرد و به شکل توصیفی که به سخن آخر درباب قافیه گامی نزدیکتر باشد، دوباره عرضه نمود.

و این درست همان کاری است که ما انجام دادن آن را در بخشهای بعدی این مقاله به عهده گرفته‌ایم. پس توصیفی که در زیر به عنوان یك پیشنهاد سوم برای حل مسألهٔ قافیه عرضه می‌شود، در واقع امر، دنبالهٔ خط وحیدیان- یعنی همان خط قدما- است. اما همان‌طور که در آغاز گفتیم، هر کوششی برای حل مسألهٔ قافیه، باید نخست به پاسخی برای این پرسش دست یابد که چرا توصیف قدما در این باب تا آن حد که می‌دانیم پیچیده و دیرفهم است؟ افزون براین، قافیه در فارسی، یکجا و همزمان، هم از ساختهای صرفی و هم از ساختهای صوتی این زبان مایه می‌گیرد.

لذا برای توصیف آن، به شناختی هر چند مختصر دربارهٔ بعضی گوشه‌ها از ساختهای زبانی مزبور نیاز خواهیم داشت. پس اول این مقدمات را فراهم کنیم.

۱۰. راز پیچیدگی آراء قدما: چنین می‌نماید که عوامل چهارگانهٔ زیر، بیش از هر چیز دیگری، در پیچیدگی و دیرفهمی آراءِ قدما در باب قافیه دخیل باشند:

یکی این که توصیف قدما به شیوه ای غیر طبیعی، دو مرحله ای است: در مرحلهٔ نخست، آنان مصوتهای زبان را تحت عنوان «حرکاتِ حروفِ قافیه» نادیده می‌گیرند و می‌کوشند تا قافیه را منحصراً در چارچوب صامتهای زبان، که از آنها به‌عنوان «حروفِ قافیه» سخن می‌گویند، تحلیل و توصیف کنند. (البته در این برخورد شگفت، مصوتهای بلند وضع خاصی دارند که در زیر خواهیم دید.) آنگاه در مرحلهٔ دوم، صامتها را نادیده می‌گیرند و این بار می‌کوشند تا قافیه را تنها در چارچوب مصوتهای زبان (یعنی همان «حرکات حروف قافیه») بررسی و توصیف کنند. پیدا است که در هر یك از این دو مرحله تنها نیمی از توصیف جامع قافیه به دست داده می‌شود؛ ولی فهم هریك از این دو «نیمه توصیف» تا حد زیادی منوط به فهم «نیمه توصیف» دیگر است. و این البته کار فهم مطالب را سخت دشوار می‌کند. برای آن که ببینیم چنین توصیفی تا چه اندازه غیرطبیعی است، کافی است سعی کنیم تا یك واژهٔ فارسی را، مثلاً واژهٔ «بَستَمَش»، را، بدون هیچ مصوتی (یعنی به همان صورت که در مرحلهٔ نخست از توصیف قدما مطرح می‌شود)، به شکل «بْستْمْش» (bstmš) تلفظ کنیم!

دوم این که قدما مصوتهای بلند فارسی (یعنی «آ»، «او» و «ای») را به مثابهٔ «حرفها (صامتها)ی ساکن ماقبل متحرك» در نظر می‌گرفتند. این طرز تلقی می‌تواند، بیش از هر چیز، بازتاب دانش آنان دربارهٔ ساخت صوتی زبان عربی باشد. ولی چنان برداشتی، به هر تقدیر، با ساخت صوتی فارسی جور درنمی‌آید؛ صرف نظر از آن‌که در چارچوب زبان عربی درست باشد یا نه. شرح بیشتر این

نکته به درد بحث بعدی ما نمی‌خورد. همین قدر بس است که نحوهٔ برداشت مزبور نیز در پیچیده‌تر و دشوارتر شدن آراء قدما تأثیر بسزائی داشته است.

سوم این که توصیف پیشینیان آکنده از اصطلاحات بسیار مهجور و غالباً زائد است؛ از شمار «رَوِیّ»، «نایره»، «رس»، «اشباع»، «حذو»، «مجری»، «متکاوس»، «اقوا» و اصطلاحات مرکبی از نوع «مطلق به ردف مرکب با خروج و مزید و نایره»! پیداست که تلاش برای فهم آراءِ قدما از خلال این‌گونه اصطلاحات «چپ اندر قیچی» اغلب به‌شکست و نومیدی می‌انجامد.

و چهارم این که خط فارسی هم در بروز این پیچیدگیها و دشواریها به نحوی دخالت داشته است؛ هرچند مسئولیت آین یکی به عهدهٔ قدما نیست. می‌دانیم که خط فارسی برای مصوتهای سه‌گانه ـَ، ـِ، ـُ، در بیشتر جایگاههای سه‌گانهٔ آغازین، میانی و پایانی در واژه، نشانه‌های معینی بدان گونه ندارد که، مثل نشانه‌های اصوات دیگر، در نوشتار آورده شوند. همین امر موجب شده است که مصوتهای فارسی در درجهٔ دوم اهمیت قرار گیرند؛ گواه درستی مدعای اخیر، منجمله، همان اصطلاح «حرکاتِ حروف» است که اهمیت ثانوی مصوتها را به منزلهٔ «حالاتی که بر صامتها (حروف) حادث می‌شوند و لذا موجودیتشان در گرو موجودیت صامتها است» به خوبی نشان می‌دهد. حال آن که واقعیت امر، در همهٔ موارد، عکس چنین برداشتی است؛ منجمله، در مورد قافیه که، چنان که خواهیم دید، مصوتها آغازگر آنند.

نکات چهارگانهٔ بالا همگی مؤید مدعای پیشین ما مبنی بر این است که راز پیچیدگی آراءِ قدما در باب قافیه در بنای کار آنان است و نه در مبنای آن. یعنی پیچیدگی مزبور نتیجهٔ مستقیم عواملی است که در بنای توصیف آنان دخالت داشته است. پس به منظور رفع آن دشواریها و پیچیدگیها، ضرورتی ندارد که مبنای کار قدما را تغییر دهیم؛ بلکه می‌باید در تغییر بنای توصیف آنان بکوشیم. توصیف پیشنهادی زیر، بر همان مبنای معهود قدما استوار است؛ جز آن که در بنای آن از نکات چهارگانهٔ بالا پرهیز شده است. برای فهم درست این توصیف، آشنائی با نکات زیر دربارهٔ ساختهای صوتی و صرفی فارسی ضروری می‌نماید.

۱۱. چند نکته دربارهٔ ساختهای صوتی و صرفی در فارسی: ۱ـ اصوات یا واجها (phonemes)ی فارسی هم، مثل واجهای همهٔ زبانها، به دو طبقهٔ عمده تقسیم می‌شوند: یکی طبقهٔ **صامتها** (consonants)، از قبیل پ، ب، ك، گ، س، ر، ن و مانند اینها؛ و دیگری طبقهٔ **مصوتها** (vowels). در فارسی تنها شش مصوت ساده هست؛ به قرار ـَ، ـِ، ـُ، آ، او، ای. اکنون اکثریت قاطع زبانشناسانی که دربارهٔ ساخت صوتی زبان فارسی تحقیقاتی کرده‌اند، در این باره متفق‌القولند که در نظام صوتی فارسی (یعنی در سطح **واجشناسی** =phonology) هیچ مصوت مرکبی (diphthong) وجود ندارد؛ هرچند که در سطح **آواشناسی** (phonetics) صداهای بسیاری هستند که به ظاهر شبیه مصوت مرکبند؛ از شمار «آی» چنان که در «جای» ؛ «اوی» چنان که در «جوی»؛ «ـِـی» چنان که در «ری»؛ یا «ایا» چنان که در «میان».

۲ـ مصوتهای فارسی را می‌توان، به اعتبار برخی ویژگیها که در زنجیرهٔ گفتار از خود نشان می‌دهند، به دو دسته تقسیم کرد: یکی **مصوتهای پایدار** (stable)، و دیگری **مصوتهای ناپایدار**(unstable). مصوتهای پایدار (جز در موارد شناخته و معینی) قابل تبدیل به یکدیگر نیستند. اینها عبارتند از سه مصوت آ، او، ای. مصوتهای ناپایدار عموماً قابل تبدیل به یکدیگرند. اینها عبارتند از ـَ، ـِ، ـُ. فی‌المثل، در واژهٔ «بکن»، مصوت ـِ می‌تواند به مصوت ـُ بدل شود؛ در نتیجه، واژه مزبور به دو صورت [bekon] و [bokon] تلفظ می‌شود. یا در واژهٔ «همه»، مصوت پایانی ـِ می‌تواند به مصوت ـَ بدل شود؛ در نتیجه، واژهٔ یاد شده، به ویژه در گویشهای مختلف، به صورتهای [hame] و [hama] قابل تلفظ است. مصوتهای فارسی به طبقات دیگر هم بخشبندی می‌شوند؛ ولی آن بخشبندی‌ها به کار بحث ما نمی‌آیند.

۳ـ مصوت پایدار «ای»، وقتی در پایان واژه باشد، می‌تواند دونقش کاملاً متفاوت در دو سطح تحلیل جداگانه داشته باشد: یکی نقش صوتی (واجی) در سطح ساخت صوتی فارسی؛ از این لحاظ، ، مصوت مزبور مثل همهٔ مصوتهای دیگر است. و دیگری نقش صرفی در سطح ساخت صرفی فارسی؛ از این لحاظ، مصوت «ای» از تمامی مصوتهای دیگر فارسی متمایز می‌ماند.

مصوت «ای» در نقش صرفیش، در واقع یك صوت (یك واج)

نیست؛ بلکه یك صورت (form) صرفی مستقل برای عناصر صرفی مشخصی است. عناصر صرفی ای که صورت آنها همین یك مصوت است، منجمله عبارتند از: «پسوند نسبت» (مثل «تهرانی»)؛ «پسوند مصدری» (مثل «خوبی»)؛ «پیواژ وحدت یا نکره» (مثل «مردی آمد.»)؛ «پیواژ دوم شخص مفرد» (مثل «تو رفتی»)؛ «صیغهٔ دوم شخص مفرد از فعل اسنادی» (مثل «تو دوست منی.») و احتمالاً عناصر صرفی دیگر سوای اینها.

بیفزائیم که در جایگاه پایانی واژه، نقش صرفی مصوت «ای» بسیار پربسامدتر از نقش صوتی آن است؛ تا جائی که نقش صوتی ان در این جایگاه تحت‌الشعاع نقش صرفیش قرار می‌گیرد (به همین دلیل، خواهیم دید که شاعران مصوت یاد شده را، حتی وقتی که نقش صوتی داشته باشد؛ یعنی جزئی از ساخت اصلی واژه باشد ـ آن‌گونه که در «قاضی» ـ ، گاه به طور دلخواسته، ولی نه همیشه، به منزلهٔ یك صورت صرفی قلمداد کرده و آن را در قافیه، اصل قرار نداده اند؛ در نتیجه، واژهٔ «قاضی» را با «راضی» و امثال آن همقافیه گرفته‌اند و نه با «نبی» و مانند آن.)

آنچه در بالا دربارهٔ ساخت صوتی فارسی آمد، برای بحث ما در باب قافیه بس است. اکنون به شرح گوشه‌هائی از ساخت صرف فارسی بپردازیم که به کار این بحث می‌آیند.

در صرف تمایزی برقرار می‌گردد میان آنچه **اشتقاق** (derivation) نام می‌گیرد و آنچه **تصریف** (inflection) خوانده می‌شود. اشتقاق حوزهٔ واژه سازی است. روندهای عمدهٔ اشتقاق در فارسی عبارتند از: **ترکیب** (مثل:گل +آب ← گلاب)؛ **مشتق سازی** (مثل: دان +ـِ ش← دانش)؛ **تکرار** (مثل: کم +کم ←کم کم)؛ و عمدتاً در زبان گفتار، **دوگان سازی** (reduplication، مثل: پول +مول ←پول مول).

تصریف حوزهٔ واژه‌سازی نیست. بلکه حوزهٔ پردازش واژه‌های موجود برای اجرای نقشهای نحوی در ساخت جمله است. روندهای عمدهٔ تصریف در فارسی دوتا است: یکی روند صرفی استفاده از **پیواژ** (enclitic) (مثل: گل+ ـَـ م ←گلم)؛ و دیگری روند نحوی **ترکیب نحوی** (مثل: گل+ را ← گل را). پیواژهای عمدهٔ فارسی عبارتند از: ضمائر متصل، شناسه‌های فعلی، کسرهٔ اضافه، یای وحدت یا نکره و مانند اینها.

در فارسی، مقداری عناصر صرفی بینابین هم هست که، از سوئی، مثل پیواژها نقش تصریفی دارند؛ و از سوی دیگر، رفتار صوتیشان مثل همان پسوندهای اشتقاقی است که در روند مشتق‌سازی به کار می‌روند. این عناصر بینابین عبارتند از: نشانه‌های جمع (ها، ان، ات ...)، نشانهٔ ندا(ا)، نشانهٔ تعریف در زبان گفتار (ـه، چنان که در «پسره») و مانند اینها.

در بحث دربارهٔ قافیه، باید توجه داشت که پسوندهای اشتقاقی (از شمار ـِ ش، ـَـ نده، مند، ور، سار، مان، ین، ینه، و مانند اینها)، وقتی با واژه ای ترکیب می‌شوند، به صورت جزئی از ساخت اصلی و انفکاك ناپذیر آن درمی‌آیند. به همین سبب، شاعران این گونه پسوندها را در امر قافیه، علی القاعده، مبنا و مبدأ می‌گیرند؛ چنانکه، فی المثل، «ارجمند» و «مستمند» را با «پند»، «چند» و «خداوند»و «ترفند» قافیه می‌کنند.

پیواژهای تصریفی، برعکس، پس از پیوستن به واژه، جزئی از ساخت اصلی و انفکاك ناپذیر آن نمی‌شوند. با اینهمه، گاه شاعران همین پیواژها را نیز، استثناتاً در قافیه اصل می‌گیرند و، فی المثل، «رسید» را با «شنید»، تنها به اعتبار تکرار پیواژ «ید» در آنها، قافیه می‌کنند. عناصر بینابین نیز در امر قافیه، همین حالت را دارند. یعنی هرچند جزءِ ساخت اصلی واژه محسوب نمی‌شوند، شاعران آنها را مبنا قرار می‌دهند؛ و فی المثل، «سوزان» را با «گریان» قافیه می‌کنند.

اکنون از مسائل مربوط به روش تحقیق، نقد توصیفهای موجود و مقدمات لازم، هرچه را گفتنی می‌انگاشتیم گفته‌ایم. پس به طرح آخرین مطلب خود بکوشیم و توصیف تازهٔ خود را، به عنوان پیشنهاد سومی در زمینهٔ حل مسألهٔ قافیه، به اختصار هرچه تمامتر عرضه بداریم. این را نیز بیاوریم که ما، ضمن قبول این نکته که در آنچه بعد از این می‌گوئیم احتمال از قلم افتادگی فراوان است، با اینهمه، توصیف زیر را برای قافیه، درحد مقدور، جامع و در بردارندهٔ همهٔ گفتنی‌های لازم در این باب می‌دانیم.

ب) توصیفی تازه برای قافیه

۱. قافیه چیست؟: فرض کنیم که دربارهٔ قافیه هیچ نمی‌دانیم. و می‌خواهیم، برای نخستین بار، از گذر جستجو در اشعار فارسی ببینیم که قافیه چیست. دو شعر زیر را با هم بسنجیم:

(۱) بوی خوش تو هر که زباد صبا شنید
از یار آشنـــا سخن آشنـــا شنید

(۲) الهی سینه‌ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه‌سوز

هر یك از دو بیت بالا از دو مصراع درست شده است. در بیت (۱)، هر دو مصراع با یك عنصر دستوری یگانه یعنی با واژهٔ «شنید»، پایان یافته‌اند. بگذارید این گونه عناصر دستوری مکرر را

قافیه نگیریم؛ بلکه آنها را، به پیروی از سنتهای فارسی، **ردیف** بنامیم. پس قافیه عنصر دستوری یگانه‌ای نیست که عیناً در پایان هر مصراع تکرار شده باشد. بررسی ردیف، یا عناصر دستوری مکرر در پایان شعر، را به بعد واگذاریم.

دو مصراع بیت (۲)، به ترتیب با واژه‌های «افروز» و «سوز» پایان پذیرفته‌اند. این دو واژهٔ پایانی، دیگر تکرار یك واژهٔ یگانه نیستند؛ بلکه هم از لحاظ معنی و هم لفظ، با هم فرق دارند. با اینهمه، این دو واژهٔ متفاوت و نامکرر، هر دو، به اصوات یگانه‌ای ختم می‌شوند. به بیان دیگر، در نیمهٔ دوم ساخت صوتی آنها اصوات یگانه‌ای تکرار شده است. اصوات مزبور «او» و «ز» است. توالی این دو صوت در هر دو مورد یکی است. یعنی چنان نیست که در یك واژه، توالی آنها «...وز» باشد، و در دیگری «... زو». از تکرار اصوات مزبور با توالی یگانه، یعنی فقط به شکل «... وز»، میان واژه‌های نامکرر «افروز» و «سوز»، نوعی **هماوایی ناتمام** (incomplete homophony) پدید آمده است. پیدا است که جای این هماوایی ناتمام در بیت (۲)، در پایان مصراعهای آن است. در بیت (۱) نیز، همین هماوایی ناتمام از گذر تکرار صوت «ا» در پایان واژه‌های نامکرر «صبا» و «آشنا» رخ داده است؛ واژه‌هائی که بلافاصله پیش از ردیف جای دارند. اکنون به مثال زیر توجه کنیم:

(۳) ای آن که راستی به من آموزی
خود در ره کج از چه نهی پا را...
آموزگار خلق شدیم اما
نشناختیم خود الف و با را

همان هماوایی ناتمام که در مثالهای (۱ـ۲) در پایان دو مصراع هر بیت بود، در مثال (۳) در پایان ابیات، در «پا» و «با» پدیدار شده است. اگر یافته‌هایمان را از بررسیهای بالا با هم بسنجیم، نتایج زیر به دستمان می‌آید:

میان واژه‌های مورد بررسی، صرف‌نظر از تفاوتهای جزئی، این وجوه اشتراك به چشم می‌خورد: نخست این که در همهٔ موارد بالا، واژه‌ها به‌طور ناتمام با هم هماوایند. دوم این هماوایی در نیمهٔ دوم ساخت صوتی واژه‌ها پدید می‌آید. سوم خود واژه‌ها تکرار نمی‌شوند؛ بلکه تنها صوت یا اصوات پایانی آنها تکرار می‌شود. چهارم صوت یا اصوات مکرر در تمام موارد، توالی یکسانی دارند (در مثالهای (۱) و (۳)، که تنها یك صوت تکرار می‌شود، توالی آن صوت مکرر به نسبت اصوات نامکرر یکسان می‌ماند.). پنجم در همهٔ موارد، واژه‌ها یا در پایان مصاریعند (آن گونه که در مثالهای ۱ـ۲)؛ و یا در پایان ابیات یك شعر (آن گونه که در مثال (۳) چنین است). سرانجام، ششم بعد از این گونه واژه‌ها، فقط عناصر دستوری مکرر، یا ردیف، می‌آیند و بس. همین وجوه اشتراك را می‌توان بی‌هیچ کم‌وکاستی، در دیگر اشعار قافیه‌دار، یا به اصطلاح «مقفی»، هم باز یافت. پس قافیه در واقع سر جمع همین وجه اشتراکها است. لذا، ازگذر توصیف بالا، می‌شود، در پاسخ به پرسشی که در آغاز مطرح شد، مقولهٔ قافیه را چنین تعریف کرد که:

قافیه هماوائی ناتمامی است که از تکرار یك یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یك شعر، و گاه پیش از ردیف، پدید می‌آید.

در بخشهای بعدی، لفظ «قافیه» را اصطلاحاً برای مفهوم «ساخت قافیه» و لفظ «کیفیت قافیه» را برای مفهوم «هماوایی ناتمام» به کار می‌بریم؛ جز در مواردی که خلاف این را تصریح کرده باشیم.

۲. **محمل قافیه:** ساخت و کیفیت قافیه در کدام واحد زبانی جلوه می‌کند؟ به بیان دیگر، **محمل و مبنای قافیه** چیست؟ دیدیم که اصوات مکرر قافیه، با ساخت و توالی یگانه‌شان، در نیمهٔ دوم ساخت صوتی واژه جای دارند. هماوائی ناتمامی هم که کیفیت قافیه نام گرفت، در همان نیمهٔ دوم ساخت واژه پدید می‌آید. پس تردیدی نیست که قافیه در واحد زبانی واژه شکل می‌گیرد. اما آیا نمی‌توان گفت که مفهوم «نیمهٔ دوم ساخت صوتی واژه» با مفهوم هجا یکی است؛ تا از این راه بتوانیم بگوئیم مبنای قافیه هجا است که خود در واژه قرار دارد؟

اگر بنا را بر نمونه‌هائی از نوع مثالهای سه‌گانهٔ بالا بگذاریم، پاسخ این سؤال مثبت خواهد بود. چه، در آن مثالها، ساخت و کیفیت قافیه به خوبی در واحد زبانی هجا می‌گنجد. چون در هیچ یك از آن موارد، اصوات متوالی قافیه از مرز هجا فراتر نرفته است. پس، طبق آن نمونه‌ها، هجا می‌تواند مبنا و محمل قافیه باشد. ولی نمونه‌های فراوانی هم هستند که همگی پاسخ یا نتیجهٔ گیری بالا را از بنیاد نفی می‌کنند؛ مثالهای زیر از آن جمله‌اند:

(۴) من چگونه هوش دارم پیش و پس
چون نباشد نوربارم پیش و پس
(۵) دست بگشاد و کنارانش گرفت
همچو عشق اندر دل و جانش گرفت

در مثال (۴) اصوات قافیه «... ارم» است که با توالی و

ساخت یگانه، در واژه های «دارم / یارم» تکرار شده است. در مثال (۵) نیز اصوات قافیه «... انَش» است که باز با توالی و ساخت یکسان، در واژه های «کنارانش / جانش» تکرار شده است. بنابر مثالهای دوگانهٔ اخیر، ساخت و کیفیت قافیه دیگر در یك هجا نمی گنجد. چون در هر دو مورد اخیر، اصوات متوالی قافیه از مرز یك هجا بیرون می رود و دامنهٔ آنها به دو هجا کشیده می شود. پس طبق این مثالها، هجا نمی تواند مبنا و محمل قافیه باشد، چون ساخت آن از ساخت قافیه کوچکتر است.

البته باز هم می توانیم پیشنهاد کنیم که قافیه دو مبنای متفاوت دارد: هجا و واژه؛ و بگوئیم در مثالهای (۱ـ۳) مبنای قافیه هجا، و در مثالهای (۴ـ۵) واژه است. اما با پذیرش چنین پیشنهادی، توصیف ما از نظر دو اصل اقتصاد و سادگی خالی از اشکال نخواهد بود. بنابراین، یکی از دو واحد زبانی بالا را باید کنار نهاد. به همین دلیل و نیز به دلائل زیر، ما در این توصیف واحد هجا را برای قافیه مبنا و محمل مناسبی نمی دانیم و آن را یکسره کنار می گذاریم و صرفاً واحد واژه را به عنوان تنها مبنا و محمل قافیه پیشنهاد می کنیم. از واژه در این نقش، با نام **واژهٔ قافیه** سخن خواهیم گفت. اما دلائل:

یکی همان که گفتیم هجا گنجایش کافی ندارد تا ساخت همهٔ نمونه های قافیه را در برگیرد. دوم این که دامنهٔ قافیه هیچگاه و هرگز چنان گسترده نمی شود که از مرزهای واژهٔ قافیه بیرون رود. چون به فرض این که بعد از واژهٔ قافیه یك یا چند واژهٔ مستقل دیگر هم در مصاریع یا ابیات یك شعر باشند، و به فرض این که با تکرار آنها نوعی کیفیت هماوائی در شعر پدید آید، آن واژه های مکرر، نه به منزلهٔ بخشی از قافیه، که به منزلهٔ مقولهٔ مستقلی، زیر اصطلاح **ردیف** جای خواهند گرفت.

با رها کردن هر واحد زبانی دیگر و پذیرفتن واحد زبانی واژه به مثابهٔ محمل و مبنای قافیه، می توان گفت که: قافیه همواره از جائی در یك واژه آغاز می شود؛ از آنجا تا پایان همان یك واژه ادامه می یابد؛ و با همان واژه نیز به مرز پایانی خود می رسد. بعد از مرز پایانی قافیه ـ که همان مرز پایانی واژهٔ قافیه باشد ـ هر واژهٔ دیگری که در پایان ابیات یا مصاریع هر شعری تکرار شود، ردیف است و نه قافیه.

اصطلاح «واژهٔ قافیه» برعامترین مفهوم واژه دلالت دارد؛ یعنی هر گونه واژهٔ ساده، مرکب، مشتق، تصریف شده و تصریف نشده را در خود جای می دهد. چون هر عنصری که، به ویژه، از پایان با واژهٔ قافیه ترکیب شود، از شمار پسوند، پیواژ و جز اینها، همین که با واژهٔ قافیه همراه شود ـ خواه جزء ساخت اصلی آن گردد و خواه نگردد ـ به صورت جزئی از مبنا و محمل قافیه در خواهد آمد؛ جزئی که تکرارش در تمام مصاریع یا ابیات شعر اجباری خواهد بود.

این که ساخت صوتی قافیه از کجای ساخت صوتی واژه آغاز می شود، بعداً در جای خود شرح خواهیم داد. دراینجا بیاوریم که، بنابرآنچه گذشت، مقولهٔ قافیه، خود، یك **ساخت صوتی** (phonological structure) است. اما محمل یا مبنای آن ـ یعنی واژه ـ علی الاصـــول، یك **ساخت صرفی** (morphological structure) است. در زبانشناسی نوین، این گونه مقولات را که از سوئی صرفی و از سوی دیگر صوتیند، در سطح تحلیل جداگانه ای به نام **سطح واژ ـ واجی** (morphophonemic level) طرح و بررسی می کنند. پس قافیه، به تعبیر زبانشناسان، مقوله ای واژ ـ واجی (صوت ـ صرفی) است.

ساخت صرفی واژه، حتی در مقام محمل و مبنای قافیه نیز، همان است که در دستور زبان فارسی، به ویژه در بخش صرف طرح و توصیف می کنند. پس هنگام توصیف مقولهٔ ادبی قافیه، می توان آشنائی با ساخت صرفی واژهٔ قافیه را حاصل شده فرض کرد و مستقیماً به بررسی و توصیف ساخت صوتی قافیه، به عنوان یك مقولهٔ ادبی، همت گماشت. باقی این نوشته منحصر به همین بحث خواهد بود.

۳. ساخت صوتی قافیه: بار دیگر با مثال شروع کنیم:

(۶) هر که او از همزبانی شد جدا
بی زبان شد گرچه دارد صد نوا

(۷) در نیابد حال پخته هیچ خام
پس سخن کوتاه باید والسلام

(۸) نکته ها می گفت او آمیخته
در جلاب قند زهری ریخته

(۹) بند بگسل باش آزاد ای پسر
چند باشی بند سیم و بند زر

(۱۰) همچونی زهری و تریاقی که دید
همچونی دمساز و مشتاقی که دید

(۱۱) برتر از نوبت ملوك باقیند
دور دائم روحها با ساقیند

با کنار گذاردن ردیف (عناصر دستوری مکرر بعد از قافیه)، واژه‌های قافیه و ساختهای صوتی قافیه در مثالهای بالا، به ترتیب، اینها است:

واژه‌های قافیه	ساختهای صوتی قافیه
(۶ـ الف) جدا / نوا	...ـا
(۷ـ الف) خام / والسلام	...ـام
(۸ـ الف) آمیخته / ریخته	...یخته
(۹ـ الف) پسر / زر	...ـَر
(۱۰ـ الف) تریاقی / مشتاقی	...ـاقی
(۱۱ـ الف) باقیند / ساقیند	...ـاقیند

نخستین نتیجه‌ای که از بررسی و سنجش مثالهای بالا با یکدیگر دستگیرمان می‌شود، این است که ساخت همهٔ موارد قافیه در بالا با مصوت آغاز می‌شود. این نکته دربارهٔ همهٔ موارد قافیه در تمام اشعار فارسی، بی‌هیچ استثنائی، صادق است. این را که کدام یك از مصوتهای موجود در واژهٔ قافیه، آغازگر ساخت قافیه است، بعداً خواهیم دید.

دومین نتیجه‌ای که از مثال (۶) حاصل می‌شود، این است که ساخت قافیه، در کوچکتر نوعش، با همان یك مصوت آغازین به پایان می‌رسد. و این تنها به شرطی است که مصوت آغازین از نوع مصوتهای پایدار (آ، او، ای) باشد. مثالهای (۱ و ۳) نیز دو گواه دیگر برای درستی این گفته‌اند.

سومین نتیجه، از مثال (۸) و مقایسهٔ آن با مثال (۹) به دست می‌آید و آن چنین است که مصوتهای ناپایدار (ـَ ـِ ـُ) نمی‌توانند، همچون مصوتهای پایدار، به تنهائی تشکیل قافیه دهند. به بیان دیگر، هیچ قافیه‌ای وجود ندارد که فقط از تکرار یك مصوت ناپایدار در پایان واژه‌های نامکرر ساخته شده باشد. پس واژه‌هایی از شمار «بره» ، «ناقه»، «رده» ، «کفه» و «پله» نمی‌توانند همقافیه شناخته شوند؛ هر چند که با تکرار یك مصوت یگانه (یعنی ـِ) در پایان آنها، با هم نوعی هماوائی ناتمام دارند. به همین سبب است که در مثال (۸) مصوت پایانی ـِ تشکیل دهندهٔ ساخت قافیه نیست؛ بلکه مصوت پیش از آن، یعنی «ای» ، قافیه را آغاز می‌کند.

با اینهمه، مصوتهای ناپایدار به یك شرط می‌توانند آغازگر قافیه شوند. آن شرط این است که، دست کم، یك صامت هم بعد از آنها در واژه‌های قافیه تکرار شده باشد؛ چنان که قافیهٔ مثال (۹) چنین است.

راز آن که مصوتهای ناپایدار به تنهائی قافیه واقع نمی‌شوند، در این دو نکته نهفته است: نخست این که، از سوئی، قافیه نوعی هماوائی است که باید در تمامی تکرارهایش یکسان بماند؛ و از سوی دیگر، این نوع مصوتها چنان کیفیت آوایی ثابتی ندارند که در تمامی تکرارهایشان حتماً یکسان بمانند. بنابر این، چنانچه واژه‌های از نوع بالا را، تنها به اعتبار هماوائی ناتمامی که از تکرار مصوت ناپایدار ـِ میان آنها پدیدارشده است، با هم قافیه کنیم، بسا که با تبدیل این مصوت به مصوتی دیگر در این یا آن واژهٔ قافیه، کیفیت قافیه به کلی از میان برود. دوم این که مصوتهای ناپایدار فارسی، به ویژه در پایان واژه، که در واقع جای بروز قافیه است، وضع خاصی دارند. بدین تفصیل که اولاً مصوت ـُ بسیار به ندرت در پایان واژه پدید می‌آید. پس امکان قافیه شدن ـُ به تنهائی، بسیار کم است. ثانیاً مصوتهای ـَ و ـِ در پایان واژه، در اکثر قریب به اتفاق موارد، کم کم و به روزگاران در هم ادغام شده و به شکل یك مصوت یگانه در آمده اند. این مصوت یگانه در برخی گویشها نزدیکتر به ـِ تلفظ می‌شود، و در برخی دیگر نزدیکتر به ـَ.

در نتیجهٔ این تحول تاریخی، اکنون امکان تشخیص آن که کدام یك از مصوتهای ناپایدار پایانی ـَ و کدام یك ـِ بوده است، جز به کمك شواهد تاریخی، خیلی کم است.

باری، سر جمع همین عوامل سبب می‌شود که مصوتهای ناپایدار در پایان واژه، به تنهائی مایه‌های مناسبی برای ایجاد کیفیت قافیه نباشند. به همین دلیل، در امر قافیه، این مصوتها را در پایان واژه نادیده می‌گیرند و مصوت ماقبل آن را در واژهٔ قافیه آغازگر ساخت قافیه به حساب می‌آورند. با این حساب، واژه‌هائی که در بالا گفتیم همقافیه شناخته نمی‌شوند، اکنون به کمك مصوتهای دیگرشان، هر کدام با واژه‌های دیگری قافیه می‌شوند؛ چنان که «بره» با «دره/ سره/ نادره» قافیه میشود؛ «ناقه» با «ساقه» قافیه می‌شود و به همین منوال.

مطلب بالا تبیین زبانشناسانهٔ این قول پیشینیان است که «هاء

غیر ملفوظ» در قافیه نادیده گرفته می شود. چون «هاء غیر ملفوظ» نشانهٔ نوشتاری همان مصوتی است که از ادغام ـَ و ـِ پدید آمده است.

از نتایج سه گانهٔ بالا این برداشت حاصل می شود که حداقل اصواتی که برای ایجاد کیفیت قافیه الزامی و اجباری است، یکی از این دو تا است: ۱ـ تکرار یك مصوت پایدار در پایان آخرین واژه های نامکرر ابیات یا مصاریع، چنان که در مثال (۶) دیدیم. ۲ـ تکرار یك مصوت ناپایدار همراه با یك صامت در پایان آخرین واژه های نامکرر مصاریع یا ابیات؛ چنان که در مثال (۹) دیدیم. بدون چنین حداقلی، دستیابی به ساخت و کیفیت قافیه ناممکن است.

نکتهٔ بالا را می توان، به روش زبانشناسان، به این صورت هم بیان کرد که: برای ایجاد کیفیت قافیه، هم **انتخاب** (selection) و هم **تکرار** حداقل یك مصوت پایدار، و یا یك مصوت ناپایدار و یك صامت بعد از آن، الزامی و **اجباری**(obligatory) است. مثالهای (۶و ۹) در بالا شواهد نکتهٔ اخیرند.

همین مطلب را می توان به کل قافیه در انواع شعر فارسی، یا به طور کلی، به مطلق ساخت قافیه در فارسی تعمیم داد. با بررسی کوتاهی در شعر فارسی می شود دید که به طور کلی همهٔ نمونه های قافیه، همواره با یکی از همین دو شق آغاز می شوند؛ یعنی یا با یك مصوت پایدار و یا با یك مصوت ناپایدار بعلاوهٔ یك صامت. برخی از نمونه های قافیه به همین جا پایان می یابند(مثالهای ۶و ۹) ؛ و برخی دیگر، علاوه بر این بخش اجباری و الزامی، بخشهای دیگری را هم دارند (مثالهای ۷ـ۸ و ۱۰ـ۱۱). اما میان این دو بخش یك تفاوت بنیادی هست؛ بدین تفصیل که بخش اول هم انتخاب و هم تکرارش برای ایجاد کیفیت قافیه اجباری است. اما بخشهای بعدی **انتخابشان** برای ایجاد کیفیت قافیه **اجباری** نیست؛ بلکه **اختیاری** (optional) است؛ ولی چنانچه همین بخش اختیاری را به دلخواه وارد ساخت قافیه کردیم، آنگاه **تکرارشان اجباری** خواهد شد. فی المثل، در قافیهٔ مثال (۷) مصوت (ا)که ساخت قافیه با آن آغاز می شود، به خودی خود برای ایجاد کیفیت قافیه بس بود. پس اگر واژه های قافیه در این مثال، به صورتهای «خا.../ والسلا...» هم می بودند، باز هم مثال یاد شده از کیفیت قافیه برخوردار می بود. اما حالا که بعد از این بخش اجباری، صوت «...م» هم به دلخواه آورده شده، تکرار آن در تمامی نمودهای این قافیه اجباری شده است. نکتهٔ اخیر در مورد قافیه های موجود در مثالهای (۱۰ـ۱۱) هم درست است: در مثال (۱۰) بخش «...قی» که بعد از مصوت پایدار« ا...»آمده، انتخابش اختیاری، ولی تکرارش اجباری بوده است. در مثال (۱۱) هم، بخش «... قیند» بعد از« ا...»، از لحاظ انتخاب اختیاری و از لحاظ تکرار اجباری است.

پس می شود نتیجه گرفت که ساخت قافیه، همواره و به عنوان یك اصل، در نخستین برش از تحلیل، از دو بخش درست می شود: یکی آن بخش آغازی که هم انتخاب و هم تکرارش برای ایجاد کیفیت قافیه همواره و همه جا اجباری است. این بخش را، اصطلاحاً، **بن قافیه** بنامیم. دیگری آن بخش که انتخابش برای ایجاد کیفیت قافیه اجباری نیست اما، چنانچه دلخواهانه انتخاب شد، تکرارش اجباری خواهد بود. این بخش را، اصطلاحاً **شاخهٔ قافیه** بنامیم. به ساخت هر یك از آن دو نگاهی کوتاه بیندازیم.

۴ـ ساخت بن قافیه: بن قافیه نخستین بخش از کل ساخت این مقولهٔ ادبی است. به بیان دیگر، ساخت قافیه همواره با بن آغاز می شود. چنان که آمد، برای ایجاد کیفیت قافیه، هم انتخاب و هم تکرار بن اجباری است. پس هیچ قافیه ای بی بن نمی شود.

ساخت بن همواره با مصوت آغاز می شود. مصوت بن آخرین مصوت از ساخت اصلی واژه های قافیه است (مثلاً: «ا» در «خراب کباب»). اگر آخرین مصوت از ساخت اصلی واژه جزءِ مصوتهای نا پایدار (ـَ ، ـِ ، ـُ)باشد، به شرطی می تواند مصوت بن واقع شود که بعد از آن، دست کم، یك صامت هم بیاید (مثلاً:«پسر / زر» در مثال (۹)؛ «پُر/ دُر»؛ «قادِر/صابر»). در غیر این صورت، آن مصوت ناپایدار (که بدون چنان شرطی به طور قطع در پایان واژه خواهد بود؛ و اگر ـُ نباشد، به شکل «ـه» نوشته می شود) نادیده گرفته می شود و مصوت پیش از آن به عنوان مصوت بن انتخاب می شود (مثل: «آمیخته / ریخته» در مثال (۸)؛ یا مثل «بَسته / رَسته»).

اگر برخی از واژه های قافیه به یك یا چند پسوند اشتقاقی پایان یافته باشند، آن پسوندها جزءِ ساخت اصلی آنها به شمار می آیند و آخرین مصوت موجود در آخرین پسوند اشتقاقی به عنوان مصوت بن انتخاب می شود؛ البته به شرطی که مصوت مزبور ناپایدار و پایانی نباشد (مثل: «مستمند/پند»؛ وگرنه، مثل: «دیرینه/آیینه»). پیواژهای تصریفی تنها به این شرط، همچون پسوندهای اشتقاقی، به منزلهٔ جزئی از ساخت اصلی واژه های قافیه تلقی می شود که از گذر تحولات تاریخی یا به دلایل دیگر، با آن واژه ها جوش خورده باشند؛ و تنها به همین شرط است که تمام یا بخشی از آنها بن قافیه واقع می شود؛ مثل پیواژ «اید» در

«خرید/تپید/شنید» که با ریشه‌های این افعال جوش خورده است و بر اساس همان پیواژ، واژه‌های مزبور با هم قافیه می‌شوند. عناصر صرفی بینابین (بین پسوند و پیواژ) غالباً حکم پسوندهای اشتقاقی را پیدا می‌کنند (مثل:«خوبان /رندان»).

بن قافیه ساختی بسیار ساده دارد؛ و ساخت آن از دوشکل خارج نیست: یا تنها از یك مصوت پایدار درست شده است (مثال ۶)؛ و یا فقط از یك مصوت ناپایدار و یك صامت بعد از آن (مثال ۹). پس اگر، به پیروی از روش رایج در زبانشناسی نوین، مصوت پایدار را به شکل $\bar{V}$، مصوت ناپایدار را به شکل $\breve{V}$، و مطلق صامت را به شکل C نشان دهیم، می‌توانیم بگوئیم که ساخت بن یا V است و یا $\breve{V}C$.

از بن به بعد، تا پایان مصاریع یا ابیات شعر، همهٔ چیزهائی که احتمالاً وجود دارند، خواه بخشی از ساخت واژهٔ قافیه باشند و خواه خود، واژه یا واژه‌های مستقلی باشند؛ همگی، برای ایجاد کیفیت قافیه، انتخابشان اختیاری و تکرارشان بعد از انتخاب اجباری است؛ با این تفاوت که چنان عناصری اگر در درون واژهٔ قافیه باشند، جزئی از ساخت قافیه محسوب می‌شوند و اگر بعد از واژهٔ قافیه باشند، مقولهٔ مستقلی را به نام ردیف تشکیل می‌دهند.

احکام فرعی ساخت بن را بعداً به دست خواهیم داد. اکنون به ساخت شاخهٔ قافیه نگاهی کوتاه بیندازیم.

۵. ساخت شاخهٔ قافیه: شاخهٔ قافیه دومین و آخرین بخش از کل ساخت قافیه است. به بیان دیگر، اصطلاح شاخهٔ قافیه به تمامی عناصری اطلاق می‌شود که، در محدودهٔ واژهٔ قافیه، بعد از بن می‌آیند. چنان که دیدیم، همهٔ این عناصر، بی‌هیچ استثنائی، انتخابشان برای ایجاد کیفیت قافیه اختیاری، و در صورت انتخاب، تکرارشان با توالی یگانه اجباری است. پس بخش شاخهٔ قافیه حوزهٔ گزینشهای آزاد، یا فضای اختیارات شاعری در چارچوب ساخت کلی قافیه است. به مثال زیر از این چشم‌انداز نگاهی کنیم:

(۱۲) گر من از سرزنش مدعیان اندیشم
شیوهٔ مستی و رندی نرود از پیشم
زهد رندان نوآموخته راهی به دهی است
من که بدنام جهانم چه صلاح اندیشم
شاه شوریده سران خوان من بی‌سامان را
زان که در کم خردی از همه عالم بیشم

کل ساخت قافیه در مثال بالا «...یشَم» است. این ساخت کلی در واژه‌های «اندیشم/پیشم/بیشم» تکرار شده است. از کل این ساخت، تنها مصوت «ای» که آغازگر قافیه است، بن است؛ و بقیه (یعنی «...شَم») شاخه؛ به منظور ایجاد کیفیت قافیه در ابیات مورد بحث، شاعر می‌توانست تنها به آوردن واژه‌های نامکرری بسنده کند که در پایان آنها فقط همان مصوت «ای» تکرار می‌شوند و بس. چه، در چنان صورتی هم، کیفیت قافیه در شعر او پدید می‌آمد. ولی اکنون که شاعر چنان نکرده، بلکه بعد از «ای» هم، به دلخواه خود، عناصر دیگری را بر بن افزوده است، دیگر چاره‌ای جز تکرار آن با توالی یکسان، در بقیه ابیات غزل ندارد.

عناصر موجود در شاخهٔ قافیه بر دو نوعند: یکی عناصر صوتی، از شمار صامت و مصوت؛ و دیگری عناصر صرفی، از شمار انواع پیواژها و عناصر صرفی بینابین (میان پسوند و پیواژ) که شرحشان پیش از این آمد. وجود دو نوع عنصر صرفی و صوتی در ساخت قافیه، خود گواه دیگری برای سرشت واژ ـ واجی (صوت ـ صرفی) این مقولهٔ ادبی است. به هر یك از این دو نوع عناصر نگاهی بیندازیم:

۵ـ ۱ـ عناصر صوتی در ساخت شاخهٔ قافیه: ۱ـ اگر ساخت بن $\breve{V}c$ باشد، حداکثر یك صامت (C) دیگر هم می‌تواند، به منزلهٔ شاخه، بعد از آن بیاید. در آن صورت، ساخت کلی قافیه $\breve{V}C$-C خواهد بود (نشانهٔ ـ مرز نمای بن و شاخهٔ قافیه است). مثال:

(۱۳) بر عدم باشم، نه بر موجود، مست
زان که معشوق عدم وافی ترست

بن: ـَـ س
شاخه: ت
ساخت کلی: ـَـ س ـ ت: $\breve{V}C$-C

۲ـ اگر ساخت بن $\bar{V}$ باشد، یك صامت (C)، یا حداکثر، دو صامت (CC) می‌تواند بعد از آن به عنوان شاخه بیاید. در آن صورت، ساخت کلی قافیه یا $\bar{V}$-C خواهد بود و یا $\bar{V}$-CC. مثال:

(۱۴) در میان چوب گوید کرم چوب
مر کرا باشد چنین حلوای خوب

بن: و
شاخه: ب
ساخت کلی: و ـ ب: $\bar{V}$-C

(۱۵) باز گوید خشم که م پیر ار فروخت
فرّ و نور و صبر و علمم را نسوخت

بن: و
شاخه: خت
ساخت کلی: و ـ خت: $\bar{V}$-CC

۳ـ مصوتهای ناپایدار (ـَ، ـِ، ـُ) در پایان واژهٔ قافیه، علی الاصول، بن قافیه واقع نمی شوند. ناگزیر، مصوتهای مزبور در پایان واژه همواره به عنوان شاخهٔ قافیه در نظر گرفته می شود. (گفتیم ـ و ـِ در این جایگاه در هم ادغام می شوند و به عنوان یك مصوت، به شکل «ـه» نشان داده می شوند.). بگذارید این نوع شاخه را به صورت $\breve{V}$ نشان دهیم. مثال:

(۱۶) سحرگاهان که مخمور شبانه
گرفتم باده با چنگ و چغانه

بن: ـا
شاخه: نه
ساخت کلی: ـا ـ نه: $\bar{V}$-C$\bar{V}$

۴ـ مصوت پایدار «ای» در پایان واژهٔ قافیه، اغلب اما نه همیشه، جزء ساخت شاخهٔ قافیه به شمار می آید. این بدان سبب است که نقش صرفی «ای» در جایگاه پایانی واژه، نقش صوتی آن را تحت الشعاع قرار داده است. بگذارید این مصوت را، به شیوهٔ زبانشناسان، به شکل /i/ نشان دهیم. مثال:

(۱۷) جوانی باز می آرد به یادم
سماع و چنگ و دست افشان ساقی
می باقی بده تا مست و خوشدل
به یاران بر فشانم عمر باقی

بن: ـا
شاخه: قی
ساخت کلی: ـا ـ قی: $\bar{V}$-Ci

۵ـ گر چه مصوتهای ناپایدار (ـَ، ـِ، ـُ)، به شرط وجود صامتی بعد از آنها می توانند به منزلهٔ بن برگزیده شوند، ولی قافیه پردازان در یك مورد بخصوص، گاه اختیاراً چنین نمی کنند و مصوت پیش از آنها را به عنوان بن انتخاب می کنند و آن مورد بخصوصی وقتی است که مصوت ماقبل آخر واژهٔ قافیه «آ» باشد. فی المثل، گر چه واژه های «شمائل» و «دل» را می توان، به اعتبار تکرار مصوت ـِ و صامت «ل» با توالی یگانهٔ «... ـِ ل» در پایان آنها، با هم قافیه کرد، ولی شاعران گاه به اختیار این امکان را رها می کنند و در عوض، واژهٔ «شمائل» را، با گزینش مصوت «آ» به عنوان بن قافیه، با واژه های از نوع «خصائل / قبائل» و مانند آن قافیه می کنند. مثال:

(۱۸) چشم بدت دور ای بدیع شمائل
ماه من و شمع جمع و میر قبائل

بن: ـا
شاخهٔ: ئل
ساخت کنی: ـا ـ ئِل: $\bar{V}$-C$\breve{V}$C

نکتهٔ اخیر تبیین زبانشناختی همان اختیار شاعری است که قدما از آن با نام رعایت «تأسیس» و «دخیل» سخن می گویند.

۵ـ ۲ـ عناصر صرفی در ساخت شاخهٔ قافیه: گفتیم که پیواژهای تصریفی و عناصر صرفی بینابین (مثل «ها» و «ان» جمع) چنانچه در ساخت اصلی واژهٔ قافیه ادغام شده باشند، می توانند مبنای انتخاب بن واقع شوند. در چنین حالتی، آخرین مصوت موجود در آنها، با رعایت تمامی شرایط لازم، مصوت بن محسوب می شود (چنان که در «خوبان / رندان»). در غیر این صورت، یعنی در مواردی که پیواژها یا عناصر بینابین مبنای انتخاب بن واقع نشده باشند، آن عناصر صرفی جزءِ شاخهٔ قافیه خواهند بود. بگذارید این گونه شاخه های صرفی را به شکل enc (مخفف enclitic) نشان دهیم مثال:

(۱۹) گر بریزی بحر را درکوزه ای چند گنجد قسمت یك روزه ای

بن: و
شاخه: زه ای
ساخت کلی: و ـ زه ای: در مصراع نخست $\bar{V}$-C$\breve{V}$-enc؛ در مصراع دوم V-C-enc-enc

می بینیم که ساختهای قافیه در مصراعهای نخست و دوم مثال (۱۹) با هم فرق دارند. آن تفاوت در این است که در مصراع نخست، مصوت ناپایدار /e/ در پایان ساخت واژهٔ «کوزه» جزئی از ساخت صوتی خود آن واژه، پیش از پذیرفتن پیواژ «ای» است. بنابراین مصوت مزبور در آن واژه، تنها ارزش صوتی (واجی) دارد. ناگزیر ما هم آن را، در ساخت قافیه در مصراع نخست به شکل $\breve{V}$ (یعنی یکی از مصوتهای ناپایدار) نشان دادیم. و حال آن که در مصراع دوم، همان مصوت ناپایدار /e/ در پایان ساخت واژهٔ «یك روزه» صورت (form) صوتی پسوند اشتقاقی «ـه: پسوند نسبت» است که پیش از پیواژ «ای» با واژهٔ «روز» ترکیب شده است. پس مصوت /e/ در واژهٔ اخیر، افزون بر ارزش صوتی (واجی)، دارای ارزش صرفی نیز هست. به زبان غیر فنی تر، در مصراع دوم مثال (۱۹)، مصوت /e/ خود یك پسوند است و نه یك مصوت ساده. ناگزیر ما هم آن را در ساخت قافیه در مصراع دوم، به شکل enc. نشان داده ایم؛ یعنی یك عنصر صرفی (پسوند) و نه یك مصوت ساده و عادی.

اکنون بحث ما پیرامون ساخت قافیه در فارسی، تقریباً به پایان خود رسیده است. جز آن که، افزون بر آنچه تاکنون آورده ایم، یکی دو نکتهٔ دیگر هم درباب قافیه هست که آنها را در بخش بعدی، زیر عنوان «احکام فرعی قافیه» خواهیم آورد.

۶ـ **احکام فرعی قافیه:** ۱ـ مصوتهای ناپایدار (ـَ، ـِ، ـُ)، حتی هنگامی که همراه با یك صامت، تشکیل قافیه دهند، باز هم سرشت ناپایدار خود را نگاه می‌دارند؛ یعنی می توانند در ساخت قافیه جایگزین یکدیگر شوند بی آن که در کیفیت قافیه آشفتگی چندانی پدید آورند. مثال:

(۲۰) از غصهٔ هجران تو دل پُر دارم
پیوسته از آن دیده به‌خون تر دارم

بن { در مصراع نخست: ـُ ر
در مصراع دوم: ـَ ر
شاخه: ندارد

ساخت کلی: {ـُ / ـَ} ر : $\breve{V}C$

نکتهٔ بالا تبیین زبانشناسانهٔ همان مبحثی است که قدما زیر عنوان «اقوا» و در شمار «عیوب ملقّبهٔ» قافیه آورده اند. در حالی که شیفتهٔ مزبور، بیش از آن که «عیب» باشد، بازتاب سرشت ناپایدار مصوتهای سه‌گانه بالا و قابلیت تبدیل آنها به یکدیگر است؛ و شاید به همین دلیل هم، نخبگان شعر فارسی از به کار بردن آن نپرهیخته اند.

۲ـ اگر در شاخهٔ قافیه یکی از مصوتهای پایدار آمده باشد و هر بن یکی از مصوتهای ناپایدار، در آن صورت، مصوت ناپایدار بن می تواند به آسانی به مصوتهای ناپایدار دیگر بدل شود. مثال:

(۲۱) نی حدیث هر که از یاری بُرید
پرده‌هایش پرده‌های ما دَرید

بن { در مصراع نخست: ـُ ر
در مصراع دوم: ـَ ر
شاخه: ید

ساخت کلی: {ـُ / ـَ} ر ـ ید: $\breve{V}C$ - enc

۷ـ **ردیف چیست؟:** بار دیگر با همان فرض آغاز کنیم که بر خواهیم با جستجو در اشعار فارسی، برای نخستین بار، ببینیم که ردیف چیست؟ مثالهای زیر را از این چشم‌انداز بررسی کنیم:

(۲۲) آن نفسی که باخودی یار چو خار ایدت
وان نفسی که بی‌خودی یار چه کار ایدت

(۲۳) عقل بند رهروان و عاشقان است ای پسر
بند بشکن ره عیان اندر عیان است ای پسر

(۲۴) بگو ای یار همراز این چه شیوه‌ست
دگرگون گشته‌ای باز این چه شیوه‌ست.

در هر یك از ابیات بالا، هر دو مصراع با **تکرار** یك **عنصر دستوری یگانه**، بعد از **واژه‌های قافیه**، به پایان می‌رسد. این عنصر دستوری، در مثال (۲۲)، یك **واژه**، در مثال (۲۳)، یك گروه (عبارت) و در مثال (۲۴)، یك **جمله** است. عناصر دستوری یاد شده، همگی در تمام تکرارهایشان، **توالی یگانه** دارند (در مثال (۲۲) واژهٔ مکرر با سایر عناصر موجود در مصراع توالی یگانه دارد.). عناصر دستوری مکرر در مثالهای بالا، به ترتیب، اینها هستند:

(۲۲ ـ الف) آیدت: واژه
(۲۳ ـ الف) ای پسر: گروه
(۲۴ ـ الف) این چه شیوه‌ست: جمله

بر خلاف آنچه در مورد قافیه دیدیم، در اینجا فقط با اصوات مکرری رویارو نیستیم که در عناصر دستوری نامکرر پدید آمده باشند. بلکه این خود عناصر دستورند که با تمام **نقشهای** (functions) **صرفی، نحوی، معنائی و صوتیشان** تکرار شده اند. یعنی عناصر دستوری یاد شده در تمامی تکرارهایشان از تمامی لحاظ (صوتی، صرفی، نحوی و معنائی) با هم برابرند. از گذر تکرار عناصر دستوری یگانه، با توالی یگانه، نیز با نقشهای کاملاً یگانه در پایان مصاریع و بعد از واژهٔ قافیه، نوعی **همگونی کامل** (complete similitude) در پایان مصاریع شعر پدید می آید. مثال (۳) در بخشهای پیشین نشان می‌دهد که همین کیفیت در پایان ابیات نیز رخ می‌دهد. با بهره گیری از این وجوه مشترك در مثالهای یاد شده، می توان ردیف را چنین تعریف کرد:

ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یك عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله)، با توالی یکسان، و با نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنائی یکسان، در پایان مصاریع یا ابیات یك شعر و بعد از واژهٔ قافیه پدید می آید.

ج) قافیه و ردیف، دو مقوله در یك قاعدهٔ یگانه

آنچه در بخشهای هفتگانهٔ بالا آورده شد، برای تحلیل و توصیف تمامی موارد قافیه و ردیف در تمامی اشعار فارسی، بی‌هیچ استثنائی، کافی به نظر می‌رسد. پس می توانیم بگوئیم که در اینجا

به پایان توصیف پیشنهادی خود برای دو مقولهٔ ادبی قافیه و ردیف رسیده ایم ـ هر چند احتمال آن هست که نکته ای فرعی هنوز ناگفته مانده باشد.

اکنون چنانچه خواسته باشیم تمامی توصیف بالا را، بی‌هیچ کم و کاستی، برای کسانی باز گوئیم که با علائم و نشانه‌های زبانشناسی آشنایند، می‌توانیم آنهمه مطلب را در یك ـ و تنها یك ـ قاعدهٔ عام و فراگیر به شکل زیر تدوین کنیم:

ساخت ردیف — ساخت قافیه

$$\left(\#\ldots+\begin{Bmatrix}VC(C)\\ \bar{V}(C(C))\end{Bmatrix}\left\{\begin{pmatrix}\mathring{V}\\ /i/\\ \mathring{V}C\end{pmatrix}\right\}-(enc-\ldots-enc)+\left(\left\{\begin{matrix}W\\ P\\ Cl\\ S\end{matrix}\right\}\#\right)\right)^{n}$$

در این صورتبندی (فرمول)، علائم و نشانه‌ها در همهٔ تکرارها ارزش یکسانی دارند.

* * *

به منظور راهنمائی کسانی که با نشانه‌ها و علائم رایج در زبانشناسی آشنائی ندارند، ارزشهای قراردادی علائم و نشانه‌های بالا را به شکل زیر به دست می‌دهیم:

۱) ^{n}( ): نشانگر تکرار است. یعنی هر تعداد از امکانهای موجود در داخل این دو هلال را که برای ایجاد کیفیت قافیه به اجبار یا به اختیار برمی گزینیم، باید عیناً و با توالی یکسان در همهٔ ابیات یا مصاریع شعر (که شمارهٔ آنها می‌تواند n مرتبه باشد) اجباراً تکرار کنیم.

۲) # # : نشانگر مرزهای آغازی و پایانی مصراع یا بیت است. یعنی آنچه میان این دو علامت می‌آید، یا یك مصراع است یا یك بیت.

۳) ... : نشانگر حذف واژه هائی از مصراع یا بیت است که پیش از واژهٔ قافیه جای می گیرند و در ساخت و کیفیت قافیه نقشی ندارند.

۴) + + : نشانگر مرزهای آغازی و پایانی واژهٔ قافیه است. یعنی آنچه میان این دو علامت می آید، همگی جزءِ ساخت واژهٔ قافیه محسوب می‌شوند. پسوندهای اشتقاقی و پیواژها نیز ـ اگر مبنای گزینش بن واقع شده باشند ـ در همین بخش جای دارند. (تکرار علامت ... در درون + + گویای آن است که نیمهٔ نخست از ساخت واژهٔ قافیه، تا مصوت بن، از این صورتبندی حذف شده است؛ زیرا در ایجاد ساخت و کیفیت قافیه دخالتی نداشته است.)

۵) { }: نشانگر مفهوم «یا این .... یا آن...» است. یعنی در هر موردی از قافیه یا ردیف، از میان امکانات موجود در درون این علامت، می‌توان یکی و فقط یکی را برگزید و نه بیشتر.

۶) ( ): نشانگر مفهوم «اختیار در انتخاب» است. یعنی در هر موردی از قافیه، می‌توان از امکانهای درون این علامت، یا چیزی را به دلخواه انتخاب کرد و یا نکرد. چنانچه علامت شمارهٔ (۵) در درون علامت شمارهٔ (۶) جای گرفته باشد، تمام امکانهای داخل علامت (۵) اختیاری خواهد بود. یعنی می توان آن امکانها را به دلخواه یا انتخاب کرد و یا نکرد. اما اگر انتخاب شد، باز هم باید یك و فقط یکی از آنها را برگزید و نه بیشتر. (علامت شمارهٔ (۶) با علامت شمارهٔ (۱) فرق دارد.)

۷) ـ : نشانگر، مرز میان واژه و پیواژ، یا مرز میان دو پیواژ است. یعنی در مواردی که پیواژ مبنای گزینش بن واقع نشده باشد، آنچه در سمت چپ این علامت در نخستین بروزش جای گرفته باشد واژهٔ قافیه است و آنچه در سمت راست آن در نخستین بروز و بعد از آن، آمده باشد، پیواژ است.

۸) enc ،C،V،V: به ترتیب، نشانه‌های مصوت پایدار، مصوت ناپایدار، صامت و پیواژ تصریفیند، چنان که پیش از این دیدیم.

۹) S,Cl,P,W: به ترتیب، نشانه‌های واژه (word)، گروه (phrase)، بند (clause) و جمله (sentence) اند.

(نشانه‌های موجود در (۹) همگی بعد از +، یعنی بعد از مرز پایانی واژهٔ قافیه، و پیش از # ، یعنی پیش از تمام شدن مصراع یا بیت قرار دارند. زیرا همهٔ آنها، در واقع، ردیف محسوب می شوند و نه جزئی از واژهٔ قافیه.)

خلاصهٔ کلام

در بخشهای پیشین، ناگزیر از آن بودیم که توصیف تازهٔ خود را در باب قافیه و ردیف، همراه با شرح و تفصیل بسیار عرضه بداریم بدان امید که درستی و کارائی این پیشنهاد نو را عملاً نشان دهیم. حال آن که این توصیف، به تن خود و فارغ از توجیه‌ها و تبیینهای جنبی، چندان طولانی نیست. اکنون چنانچه آنهمه شرح و تفصیل را کنار بگذاریم، می توانیم آن توصیف را بار دیگر، به شکل زیر باز گوئیم:

۱ـ **تعریف قافیه:** قافیه هماوائی ناتمامی است که از تکرار یك یا چند صوت با توالی یکسان، در پایان آخرین واژه های نامکرر مصاریع یا ابیات شعر، و گاه پیش از ردیف، پدید می آید.

۲ـ **محمل قافیه:** محمل یا مبنای قافیه واژه است.

۳ـ **ساخت قافیه:** قافیه از دو بخش ساخته می‌شود: بن و

شاخه

۳ـ ۱ـ بن قافیه: بن قافیه دو حالت بیشتر ندارد: الف) متشکل از یك مصوت پایدار است؛ مثل «صبا/آشنا» . ب) متشکل از یك مصوت ناپایدار و یك صامت است؛ مثل «زر/پسر» . این دو حالت را به شکل $VC,\bar{V}$ نشان می‌دهیم. بن با آخرین مصوت در ساخت اصلی واژهٔ قافیه، پس از پذیرفتن هرگونه پسوند اشتقاقی، آغاز می‌شود. اما آخرین مصوت واژهٔ قافیه چنانچه هم ناپایدار باشد و هم در پایان آن واژه باشد، نمی‌تواند آغازگر قافیه شود. در صورت اخیر، مصوت ماقبل آخر واژهٔ قافیه آغازگر بن خواهد بود؛ مثل «بیخته /ریخته».

برای ایجاد قافیه، هم انتخاب و هم تکرار بن اجباری است.

۳ـ ۲ـ شاخه قافیه: متشکل از هر عنصر صوتی یا صرفی است که در محدودهٔ واژهٔ قافیه، بعد از بن آمده باشد. شاخهٔ قافیه در همهٔ موارد، از یك یا چند عنصر از عناصر زیر ساخته شده است:

الف) عناصر صوتی: یك یا دو صامت (CC یا C)؛ یك مصوت ناپایدار (V)؛ مصوت پایدار /i/؛ یك مصوت ناپایدار و یك صامت (VC) به شرطی که پیش از آن مصوت پایدار «آ» آمده باشد.

ب) عناصر صرفی: هر تعداد پیواژ یا عنصر صرفی بینابین (میان پسوند و پیواژ) که با واژهٔ قافیه آمده باشد؛ به شرطی که در واژه قافیه ادغام نشده باشد.

برای ایجاد قافیه، انتخاب شاخه اختیاری است؛ اما پس انتخاب به طرز دلخواه، تکرار آن اجباری است.

۴ـ تعریف ردیف: ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یك عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و یا نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنائی یکسان، در پایان مصاریع یا ابیات شعر و بعد از واژهٔ قافیه پدید می‌آید.

یك ارزشیابی اجمالی: توصیف پیشنهادی حاضر، دست کم این امتیازها را تا حد زیادی دارا است:

نخست این که علاوه بر توان توصیفی، توان تبیینی هم دارد. یعنی می‌توان به کمك آن نشان داد که، مثلاً، چرا مصوتهای ناپایدار در پایان واژه به کار آن نمی‌آیند که بن قافیه واقع شوند؛ یا چرا شاعران گاه مصوت ناپایدار را، حتی با وجود صامتی بعد از آن، بن نمی‌گیرند و مصوت «آ» را که پیش از آن آمده است، مبدأ قافیه می‌گیرند (تبیین مقولات «تأسیس» و «دخیل» در آراء قدما).

دوم این که این توصیف، به دلیل تطابق آن با موازین روش تحقیق علمی، نیز به دلیل توجه به ملاکهای سنجش و ارزشیابی علمی در صورتبندی آن، دارای توان ارزشیابی است. یعنی هنگام نقد و بررسی اشعار فارسی، می‌توان نتایجی را که از گذر این توصیف به دست می‌آید، با نتایجی که از گذر توصیفهای دیگر حاصل می‌شود سنجید و کارائی این توصیف را در مقایسه با کارائی توصیفهای دیگر، هم در زمینهٔ توصیف و هم در زمینهٔ تبیین، به خوبی تعیین کرد.

سوم این که توصیف اخیر، دنبالهٔ آراءِ قدما در باب قافیه و شکل پالوده شدهٔ همان توصیفهای سنتی است. بدین معنی که در این توصیف، به کمك امکاناتی که زبانشناسی نوین در اختیار ما گذاشته، عوامل چهارگانه ای که موجب پیچیدگی آراءِ قدما گردیده، از میان برداشته شده و همان آراء اینك، فارغ از پیچیدگیها و دشواریهای مسأله آفرین و بحث انگیز، به شکلی نو صورتبندی شده است. به تعبیری، مبنای این توصیف از آن قدما و بنای آن از آن امروزیان است.

---

*) پیشنویسهای چندگانهٔ این نوشته را دوستان اندیشمند و حقیقت جویم، ابوالحسن نجفی، بهاءالدین خرمشاهی، کامران فانی و نصرالله پورجوادی از سر محبت خواندند. رهنمودهای آنان در گشودن مشکلات و رفع گوشه‌های تاریك این نوشته سخت سودمند افتاد. بدون همتی که آنان همراه من کردند، پیمودن همین مقدار راه نیز از من ساخته نمی‌بود. از آنان بی اندازه سپاسگزارم. نیز از محمدرضا باطنی که مرا در تدوین قاعدهٔ ناظر بر ساخت قافیه و ردیف همراهی کرد، بسیار ممنونم. با اینهمه، هر نقص و خللی که در این نوشته همچنان پیدا شود، بیگمان، از آن من است. ع. م. ح.

۱. نگاه کنید به: سیروس شمیسا، بدیع و قافیه، آموزش و پرورش عمومی ـ سال دوم، وزارت آموزش و پرورش، تهران ۱۳۵۹

۲. این تعریف صورت گسترده تر و تمام‌تری از همان تعریفی است که نخستین بار به وسیلهٔ وحیدیان پیشنهاد شده است. مقایسه کنید با «اندیشیدن در قافیه»، نشر دانش، شمارهٔ چهارم، خرداد ـ تیر ۱۳۶۰، ص۱۲.

۳. عنصر دستوری «اند» را می‌توان، به عنوان واژه ای جداگانه، به منزلهٔ ردیف هم به حساب آورد. اما در اینجا، به دلیل شکل پیواژ مانندش، جزئی از صورت تصریف شدهٔ واژه محسوب شده است.

۴. درستی این مدعی را می‌توان با این آزمون نشان داد که ما فقط همان مصوت «ای» را در مثال بالا نگاه داریم و بقیهٔ عناصر قافیه را ـ که همان «... شَم» باشد ـ به عمد حذف کنیم. آنگاه، برای آن که وزن شعر به هم نخورد، فرضاً واژهٔ «رفت» را، ردیف‌وار، جایگزین «... شَم» کنیم؛ به طوری که مثلاً بیت نخست به شکل «گرمن از سرزنش مدعیان اندی رفت» در آید. گرچه شعر با این دخل و تصرفها، دیگر معنای درستی نخواهد داشت، ولی خواهیم دید که کیفیت قافیه در آن همچنان برجای می‌ماند؛ هر چند بخش عمده‌ای از ساخت آن از میان برداشته شده است. صرف محفوظ ماندن کیفیت قافیه بعد از آن دخل و تصرفها، گواه درستی مدعای ما است.