

تأملات تاریخی در وزن و قافیه شعر فارسی

دکتر محمود فضیلت

استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

(از ص ۱۶۱ تا ۱۷۸)

چکیده:

زبان فارسی در گذر تاریخ، دچار دگرگونی‌هایی شده و به تبع آن، وزن و قافیه شعر فارسی نیز متحول گردیده است و به تأثیر از همین تحول، امروز در شعر کلاسیک و کهن، مواردی را می‌بینیم که با معیارهای وزن و قافیه منطبق نیست و در بسیاری از موارد ناهمترایی‌هایی میان عناصر متقارن وزن و قافیه دیده می‌شود.

کتاب‌های وزن و قافیه نیز اغلب بی‌توجه و یا کم‌توجه به عوامل تاریخی و دگرگونی‌های زبانی به تحلیل و تبیین وزن و قافیه شعر پرداخته و کوشیده‌اند که آنها را بگشایند. کاربرد چنین شیوه‌هایی اگرچه در آموزش وزن و قافیه شعر فارسی سودمند است و به طور موقت می‌تواند پاسخگوی ذهن خوانندگان باشد، ولی ژرف‌کاوانه نیست و عطش دانش پژوهان را فرو نمی‌نشاند.

نگارنده این مقاله بر آن است که برای شناخت علل و عوامل بسیاری از ناهمترایی‌های وزن و قافیه، بررسی تاریخی، ضروری است و این گفتار را به آن اختصاص داده است.

واژه‌های کلیدی: تحول، تاریخ، زبان، وزن و قافیه.

مقدمه:

می‌دانیم که مفهوم وزن با تناسب در زمان گره می‌خورد. به عبارت دیگر تناسب اگر در زمان واقع شود، وزن خوانده می‌شود (خانلری، ص ۱۰). مثلاً در این بیت:

حکیم این جهان را چو دریا نهاد برانگیخته موج از او تند باد
(فردوسی)

خواننده، میان هجاهای مقارن از نظر کمیت زمانی احساس تساوی می‌کند؛ یعنی، برای تلفظ هجاهای مقارن، مدت زمان مساوی یا نسبتاً مساوی لازم است. بنابراین هجاهای بیت به شرح زیر است:

ترتیب هجاها	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
مصراع اول	ح	کی	مین	ج	هان	را	چو	در	یا	ن	هاد
مصراع دوم	ب	رن	گی	خ	ت	مو	ج	زو	تن	د	باد

برای آشنایی با وزن و قافیه در زبان فارسی، آشنایی با بعضی از مفاهیم و اصطلاحات ناگزیر می‌نماید. این مفاهیم و اصطلاحات پایه‌های شناخت وزن شعر است. از این روی نخست باید این مسأله را روشن ساخت که موضوع بحث ما عناصر آوایی زبان است؛ عناصری که سازنده آوای واژه‌هاست و این عناصر را واجها تشکیل می‌دهند. شاخصه واجها این است که هرگز تجزیه نمی‌شوند. در زبان فارسی امروز، بیست و نه واج داریم که بیست و سه واج آن صامت، سه واج مصوت کوتاه و سه واج نیز مصوت بلند است. مصوت (Vowel) عبارتست از آوایی که در ادای آن هوا با جریانی مداوم از گلو و دهان می‌گذرد، بی‌آنکه به سدّ و مانعی برخورد کند یا از تنگنایی بگذرد که بر اثر سایش با اطراف آن، صورت شنیدنی دیگری حادث شود (همان، ص ۲۴). با افقی که «واج‌نویسی» در برابر دیدگاه ما گشوده است همه صداهای و آوای زبان در املاء واجی منعکس می‌شود. به عبارت دیگر در واج‌نویسی میان «آوای زبان» و نشانه‌های آوانگاری تناسب وجود دارد. در صورتی که در زبان رسمی، تعداد حروف

تأملات تاریخی در وزن و قافیه شعر فارسی / ۱۶۳

الفبا از تعداد صداها افزون‌تر است. زیرا در بعضی از موارد دو یا چند حرف الفبایی صدای همسانی دارند.^(۱)

آنچه امروز اهمیت فراوان دارد، تبیین و تحلیل وزن و قافیه بر پایه آواشناسی است. این شیوه ما را یاری می‌کند که افزون بر حفظ و نگهداری فرهنگ و اصطلاحات دیرینه و احاطه و اشراف بر آنها، در آموزش و آموختن آنها راهی علمی‌تر و ساده‌تر را برگزینیم و بدانیم که آنچه در وزن و قافیه به عنوان «ضرورات شعری»، «اختیارات شاعری» و «عیوب قافیه» شناخته می‌شود در واقع معادل‌ها و همترازهایی در خور بررسی آواشناسی هستند. اگر اختیارات شاعری را آن می‌دانیم که شاعر از دو صورت ممکن، هر کدام را که به کار برد، شعر، صحیح باشد و در وزن خلل وارد نگردد (شمیسا، آشنایی با عروض، ص ۴۴)؛ بی‌گمان باید بررسی و پاسخ به چرایی و چگونگی آن را در آواشناسی تاریخی جستجو کرد.

همترازی‌ها و معادل‌سازی‌ها در هجاها و به تبع آن، در پایه‌ها یا ارکان عروضی نمود می‌یابد. بدین سان که هجاها یا پایه‌های مقارن از نظر تعداد هجا و امتداد و ترتیب، اندکی اختلاف دارند، به گونه‌ای که می‌توان یکی را همتراز دیگری دانست. گفتارها و جستارهایی که در عروض و قافیه وجود دارد، جهت آوایی دارد و تنها در بخش کوچکی از قافیه، جنبه معنایی اجزاء سخن به گونه‌ای حاشیه‌ای و کناری مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. همترازهای عروضی یا اختیارات شاعری نیز، کاملاً جنبه آوایی دارد.

یکی از پدیده‌های عروضی که از دیرباز مورد توجه ادیبان و سخنوران بوده است؛ همتراز قرار دادن هجاهای کوتاه و بلند و کشیده در آخر مصرع‌ها می‌باشد. این پدیده نیز در حوزه «توانش گفتاری» در خور بررسی است. کشش مصوت‌ها، تحت تأثیر بافتی که در آن قرار می‌گیرند تغییر می‌کند.

اینکه خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «آخر هیچ شعر نه به تازی و نه به پارسی متحرک نشاید؛ چنانکه اولش سان نیاید. این جمله باید مقرر باشد تا در تقطیع اشعار

اعتبار کرده شود.» به دلیل تغییر کشش مصوت‌ها در بافت شعر است، اگر چه به طور طبیعی هجای آخر هر مصراع، بلند می‌باشد؛ از این روی، بافتی که مصوت هجای کوتاه در آن قرار می‌گیرد ایجاب می‌کند که مصوت مذکور، همتراز هجای بلند کشیده شود. چنانکه در بیت زیر:

سرو را مانی و لیکن سرو را رفتار نه ماه را مانی و لیکن ماه را گفتار نیست
(سعدی)

مصوت پایان «نه»، کوتاه است که کشیده می‌شود تا هجای آن همتراز هجای بلند گردد. در تبدیل هجای کشیده پایان مصراع به بلند نیز باید «توانش گفتاری» را مؤثر دانست. افزون بر این، چون هجای کشیده به دو هجای بلند و کوتاه بدل می‌شود و هجای کوتاه به مصوت کوتاه پایان می‌پذیرد و آخرین هجای مصراع باید به سکون ختم شود، از این روی، هجای کشیده به هجای بلند تبدیل می‌شود. این پدیده را برخی از نویسندگان کتاب‌های عروض بدین گونه نیز بیان کرده‌اند: «افزایش یک یا دو حرف صامت در آخر مصاریع به هنگام تقطیع ساقط می‌گردد.» (عبدلهی، ص ۲۵). یا «به کار بردن یک یا دو حرف صامت به پایان مصاریع، اضافه بر اوزان عروضی، تغییری در وزن شعر حاصل نمی‌کند». یا وقف متکلم بر منتهای صورت باشد نه بر عین حرف و منتهای صوت، هر آینه سکون باشد؛ پس درست شد که وقف بر حرف متحرک محال^(۲) بود.

بنابراین آنچه برای پایان دادن به مصراع ضرورت دارد وجود یک هجای بلند است. در هجاهای کشیده می‌توان از یک هجا، یک یا دو همخوان [صامت] را حذف کرد بی‌آنکه به موجودیت آن لطمه‌ای وارد آید؛ به عنوان مثال، اگر از هجای برف /barf/ دو همخوان [صامت] آخر آن را بیندازیم باز هم هجای /ba/، که در واژه /bale/ نیز دیده می‌شود، باقی می‌ماند. (ثمره، ص ۱۳۶۸)... باید توجه داشت که لازمه وجودی هجا به هیچ وجه، معنی‌دار بودن آن نیست... در عروض فارسی که اساس آن بر تعداد هجا و بلندی و کوتاهی آن نهاده شده، می‌بینیم که تعداد واژه‌ها [مصوت‌ها] در هر یک از دو مصراع

یک بیت، مساوی است، در حالیکه تعداد همخوان‌ها [صامت‌ها] در دو مصراع ممکن است متفاوت باشد.^(۳)

ناگزیر بودن همترازی مصوت‌های مصراع‌های یک بیت و امکان ناهمترازی صامت‌ها، نظریۀ هجایی بودن وزن شعر فارسی کهن را به رغم وجود نظریه‌های دیگر تقویت می‌کند.^(۴)

گاهی در شعر، هجای کوتاه همتراز هجای بلند می‌آید. برای بررسی این پدیده به مصادیق آن اشاره می‌کنیم:

۱- مستفعلن (- U --) همتراز مفاعِلن (U - U-) می‌آید. مانند پایه سوم مصراع‌های

این بیت:

گر اسب نیست استر و نه خر تو هم چون او نه مردمی، نه دیو، یکی دیو مردمی
(ناصر خسرو)

که «نه خر تو هم» بر وزن «مفاعِلن» با هجا نوشته «U-U-» و «کی دیومر» بر وزن «مستفعلن» با هجا نوشته «- U -» می‌باشد. یا پایه اول مصراع‌های این بیت:
تو مست خواب نوشین تا بامداد بر من شب‌ها رود که گویی هرگز سحر نباشد
(سعدی)

که «تو مست خوا» بر وزن «مفاعِلن» (با هجا نوشته U - U -) و «شب‌ها رود» بر وزن «مستفعلن» (با هجا نوشته -U-) می‌باشد.

۲- فعلاَتن (UU - -) همتراز فاعلاَتن (U - -) می‌آید مانند پایه‌های نخست

مصراع‌های این بیت:

دانش و خواسته است نرگس و گل که به یک جای نشکفند به هم
که «دانش و خوا» بر وزن «فاعلاَتن» (با هجا نوشته -U-) و که به یک جا بر وزن «فعلاَتن» (با هجا نوشته UU-) می‌باشد.

یا:

یاد باد آن که زما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غم‌دیده ما شاد نکرد
(حافظ)

که «یاد باد آن» بر وزن «فاعلاتن» با هجا نوشته «-U--» و «به وداعی» بر وزن «فعلاتن» با هجا نوشته «UU--» می‌باشد.

این مجموعه نشان می‌دهد که هجای کوتاه را می‌توان هم‌تراز هجای بلند آورد. هجاهای کوتاهی که در این ابیات در برابر هجای بلند قرار دارند؛ سه دسته‌اند؛ دسته نخست که در بیشتر موارد به کار رفته است، آنهایی هستند که «هاء غیر مرفوظ» در پایان آنها قرار دارد مانند «نه»، «که»، «به» و «نه» (در زبان پهلوی به صورت «nē» بوده (معین، ذیل «نه») و «که» در زبان پهلوی و در قدیم «ki» تلفظ می‌شده است (همان، ذیل که) و بالاخره «به» نیز در قدیم «bē» تلفظ می‌شده است. گذشته از جنبه تاریخی، از نظر آوایی نیز چنانکه گفتیم تفاوت مصوت کوتاه و بلند در کمیت آنها نیست بلکه در واجگاه آنهاست، بنابراین می‌توان هجای کوتاه را از نظر کمیت کشش، هم‌تراز هجای بلند آورد. و از دیگر سوی، طول مصوت را می‌توان به دلخواه، کم و زیاد کرد. زیرا کشش در پاره‌ای از زبان‌ها، مانند عربی و انگلیسی یک عامل فونولوژیکی (واج‌شناسی) است، یعنی کم و زیاد شدن آن موجب تقابل معنایی می‌گردد. چنانکه در دو واژه انگلیسی «sheep, ship» (کشتی و گوسفند) نیز دیده می‌شود. و این تفاوت معنایی به علت وجود دو «I» با کشش متفاوت است که در واژه اول، کوتاه و در دومی، بلند است. در برخی دیگر از زبان‌ها، مانند فارسی، کشش چنین نقشی ندارد و صرفاً یک عامل فونتیکی (آواشناسی) به حساب می‌آید؛ یعنی آنچه به واکه‌های (مصوت‌های) فارسی، نقش تمایزدهندگی یا ایجاد تقابل معنایی می‌بخشد تفاوت‌های کیفی است نه کمی (ثمره، ص ۱۰۲).

دسته دوم، آنهایی هستند که به صورت ضمه در ضمیر «تو» ظاهر می‌شوند. می‌دانیم که «تو» در پهلوی به صورت «tō» تلفظ می‌شده است (معین، ذیل تو)، و از نظر تاریخی

یک هجای بلند به شمار می‌رفته است و چنانکه گفتیم از نظر آوایی نیز می‌تواند تحت تأثیر بافتی که در آن قرار می‌گیرد، تغییر یابد. (ثمره، ص ۱۰۲)

دسته سوم، هجای کوتاهی از یک واژه است. مانند «خ» در واژه «خبر» که این هجای کوتاه نیز از نظر آوایی می‌تواند مطابق با قاعده پیشین (کم و زیاد کردن کشش مصوت‌ها به دلخواه) به هجای بلند تبدیل شود.

اصولاً گردش مصوت‌ها یعنی کوتاه شدن و بلند شدن آنها در زبان‌های باستانی و دستگاه صوتی کهن وجود داشته است. «از ویژگی‌های دستگاه صوتی ایران باستان گردش مصوت‌هاست و آن، عبارت است از حذف و اثبات و بلند شدن «a» در ریشه‌ها، پسوندها، پیشوندها، میانوندها و اجزای صرفی «ضعیف» در صورتی که باقی بماند، ریشه، پسوند، پیشوند، میانوند و جزء صرفی «افزوده»، و در صورتی که «ā» به «ā» بدل شود، ریشه، پسوند، پیشوند میانوند و جزء صرفی «بالانده» نامیده می‌شود (ابوالقاسمی، صص ۵۱-۵۲) و چنین به نظر می‌رسد که تداوم این شاخصه زبان - با تغییر و بدون تغییر - یکی از علت‌های آوردن هجای کوتاه در برابر هجای بلند در دوره‌های شعر دری باشد که امروز در تعلیم و آموزش عروض یکی از دشواری‌ها به شمار می‌رود.

تحوّل و دگرگونی در زبان در تلفظ بعضی از واژه‌ها نیز اثر گذاشته و در نتیجه، نوعی بی‌نظمی را در پی داشته است و این پدیده تازه‌ای نیست؛ در بررسی وزن شعر کهن و ایران باستان نیز این پدیده به چشم می‌خورد.

از آثار بازمانده از ایران باستان، گاهان و یشتها، منظوم است؛ به نظر می‌رسد که بخش‌هایی از کتیبه‌های فارسی باستان نیز منظوم باشد. اشعار گاهان هجایی بوده‌اند؛ یعنی هر بیت از یک شعر، از تعداد معینی از هجاها تشکیل می‌شده است. گاه اول (از یسن ۲۸ تا یسن ۳۴) از پاره‌های سه بیتی تشکیل شده است. هر بیت ۱۶ هجا دارد که هفت هجا از آن، مصراع اول و نه هجا از آن، مصراع دوم است. گاه دوم (از یسن ۴۳ تا یسن ۴۶) از پاره‌های پنج بیتی تشکیل شده است. هر بیت یازده هجا دارد که چهار هجا از آن، مصراع اول و هفت هجا از آن، مصراع دوم است... در

هیچ یک از یسن‌های گاهان، آن طور که به ما رسیده، نظمی که در بالا ذکر شد، مراعات نشده؛ مثلاً در یسن‌هایی که مصراع اول باید هفت هجا داشته باشد، هشت هجا دارد و مصراع دوم که باید نه هجا داشته باشد هشت هجا دارد. این بی‌نظمی بر اثر تغییری است که در تلفظ برخی از واژه‌ها به وجود آمده است؛ تغییر تلفظ برخی از کلمات، خود بر اثر آن بوده که هنگام ثبت آنها زبان‌گاهان زبانی مرده بوده است.

در قافیه نیز مواردی وجود دارد که از دیرباز مدنظر سخن‌شناسان و ادیبان بوده است. آنچه به عنوان عیوب قافیه و یا حرکات قافیه شناخته شده است از نظر آوایی و تاریخی در خور تأمل است. چون مبنای قافیه، گفتار است و نه نوشتار؛ بنابراین بررسی قافیه نیز نیاز به تأمل آوایی دارد.

در عیب اکفا، که از عیوب قافیه است، در اصطلاح ادبیات، واج‌های روی در دو کلمه هم قافیه در تلفظ کنونی با واجگاهی نزدیک به هم می‌آید با آنکه ممکن است تلفظ تاریخی حرف روی آنها یکسان بوده باشد. امروزه اگر چه واج‌های روی پیشگفته در نوشتار مختلف هستند،

مانند واج «ک» و «گ» در واژه‌های تک و سگ در بیت زیر:

می‌شنوم کان به هنر تک نماند باد بقای تو که آن سگ نماند
(نظامی)

روشن است که «عیب» اکفا در واج‌هایی که واجگاهشان به هم نزدیک است پنهان‌تر است. چنانکه خواجه‌نصیرالدین طوسی نیز بدین موضوع اشاره می‌کند:

«اختلاف حرف روی... به حرف متباعد مخرج، ظاهرتر و شنیع‌تر باشد و به حروف متقارب مخرج، پوشیده‌تر تواند بود.» (طوسی، ص ۱۵۹)

چنانکه گفتیم در دستور زبان نیز بحث ابدال وجود دارد. اگرچه از نظر آواشناسی، ابدال می‌بایست در واج‌هایی که واجگاه یکسان یا نزدیک به هم دارند، به وجود آید، اما این پدیده، به دلایلی که در این گفتار نمی‌گنجد تحقق نیافته است. اکنون به ابدال واج‌ها در مواردی که واجگاه آنها، یکتا یا نزدیک به هم هستند، اشاره می‌کنیم.

الف - ابدال واج‌های «ب» و «پ» و «م»:

بیغوله، پیغوله / اسب، اسپ / غرب، غرم /

ب - ابدال واج‌های «ف» و «و»:

فام، وام / یاوه، یافه / دیفار، دیوار /

پ - ابدال واج‌های «ت» و «د»:

کتخدا، کدخدا / توت، تود / زرتشت، زردشت /

ت - ابدال واج‌های «ن» و «ر» و «ل»:

سوراخ، سولاخ / چندل، چندن /

ث - ابدال واج‌های «س» و «ز»:

ایاز، ایاس / هرمز، هرمس /

ج - ابدال واج‌های «چ» و «ج»:

بسیج، بسیج

چ - ابدال واج‌های «ش» و «ژ»:

باشگونه، بازگونه

ح - ابدال واج‌های «ک» و «گ»:

تک، تگ / تکاور، تگاور /

خ - ابدال واج‌های «ق» و «غ» و «خ»:

ستینخ، ستینغ / غاتی، قاطی / غازلاغ، غازلاق / غاغه، غاقه /

د - ابدال «همزه» و «ع» و «ه»:

است، هست / ایچ، هیچ / هسته، استه / (مشکور).

چنانکه پیش از این هم گفته شده ابدال واج‌ها همیشه تابع قاعدۀ بالا نبوده و قواعد

ابدال در صرف و نحو قدیم با تحوّل واج‌ها تفاوت دارد.

این موضوع عدم فراگیری قاعدۀ تبدیل واج‌ها و اختصاص آن به موارد خاص را

بیان می‌کند. (خانلری، تاریخ زبان فارسی، صص ۸۷-۸۱)

پیش از این گفتیم که یکی از ویژگی‌های دستگاه صوتی ایران باستان، گردش مصوت‌هاست. این ویژگی را در زبان دری با گستره‌ای بیش از پیش می‌بینیم. می‌دانیم که کلمه خود «xod» در قدیم «xvad» و در پهلوی «xvat» و کلمه خوش «xoš» در قدیم «xvaš» بوده است.

این پدیده را در خوردن Xorsan نیز می‌بینیم. زیرا پهلوی آن «xvar» می‌باشد. همچنین «خور» به معنی خورشید در قدیم و پهلوی «xvar»، و خوش «xoš» در قدیم و پهلوی «xvaš» بوده و عدد شش «šeš» در پهلوی «šaš» تلفظ می‌شده است. چنین می‌نماید که این گونه از تلفظ در بخشی از دوره زبان دری، تداوم داشته و امروز در زبان رسمی، از میان رفته؛ اگر چه در مناطقی از کشور، همچنان بر جای مانده است. این پدیده را در اصطلاح قافیه، عیب اقوامی گوئیم و آن در صورتی است که مصوت پیش از واج روی در دو کلمه هم قافیه یکی نباشد. که البته در اصل یکی بوده ولی در دوره‌های بعد مصوت گردش کرده و در حرکت پیش از حرف روی اختلاف ایجاد شده است. مانند اختلاف مصوت‌های پیش از حرف روی در کلمات شش «šeš» و خوش «xoš»، بد «bad» و خود «xod» و لشکر «laškar» و خور «xor» در بیت‌های زیر:

به شاهی چو شد سال برسی و شش میان چنان روزگاران خوش
(فردوسی)

با خودی تو لیک مجنون بی‌خود است در طریق عشق بیداری بد است
(مولوی)

یا:

سلیحست و هم گنج و هم لشکر است شما را بین تا چه اندر خور است
(فردوسی)

یا:

از چشمه خور چو خضر برخور و آفاق نورد چون سکندر

نگون کرده ایشان سر از بهر خور تو آری به عزت خورش پیش سر
(سعدی)

گردش مصوت‌ها، پدیده‌ای را در دستور به وجود آورده است که دستورنویسان آن را «اماله» نامیده‌اند. جرجانی در تعریفات، اماله را میل دادن فتحه به سوی کسره معنی کرده و در شرح ابن عقیل بر الفیه ابن مالک اماله را میل دادن فتحه به سوی کسره و الف به سوی یاء دانسته و در فرهنگ معین آمده: میل دادن صوت «ا» (الف) به «ی» (در قدیم یای مجهول و اکنون یای معروف) مانند نهاب ← نهیب، خضاب ← خضیب، سلاح ← سلیح، آمن ← ایمن، رکاب ← رکیب، کتاب ← کتیب، حساب ← حسیب، حمار ← حمیر، مرا ← مری، جهاز ← جهیز، عتاب ← عتیب، حجاب ← حجیب، جراب ← جریب، احتراز ← احتریز، املا ← املی، استهزا ← استهزی (معین، ذیل واژه‌های مذکور) بعضی از شاگردان کلمات فارسی را هم به صورت ممال به کار برده‌اند: مانند (رها = رهی) در این بیت:

آن خلاق بر سر گورش مهی کرد خون را از دو چشم خود رهی
(مولوی)

چون در قدیم یاء کلمات ممال مانند یاء مجهول تلفظ می‌شده است؛ شاعران متقدم فقط یاء مجهول را با کلمات ممال قافیه می‌کرده‌اند.^(۶)

شمس قیس می‌گوید: میان مکسور معروف و مکسور مجهول در قوافی، جمع نشاید کرد از بهر آنکه یاء در مکسور معروف، اصلی است و در مکسور مجهول، گویی منقلب است از الف، و از این جهت آن را با کلمات مماله عربی ایراد توان کرد، چنانکه انوری گفته است:

بدین دو روزه توقّف که بو که خود نبود در این مقام فسوس و درین سرای فریب
چرا قبول کنم از کس آنچه عاقبتش زخلق سرزنشم باشد از خدای عتیب^(۷)

چنانکه دیدیم همه اماله‌ها - جز در موارد استثناء - در کلمه‌های عربی، نمود یافته است. از این روی یکی از ادیبان درباره اماله چنین می‌گوید: «میل الف به سوی یاء که

یکی از سیستم‌های تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود، یاء اماله مجهول است.^(۸) اگر نیاز به اماله در یکی از دو کلمه هم قافیه پیدا شود آن را از عیوب قافیه می‌دانند و به آن «سناد» می‌گویند. مانند: کلمه‌های «حجیب» و «مری» و حسیب که ممال «حجاب» و «مرا» و «حساب» هستند:

این زشت بی‌هنر شکم ناشکیب من بدریده پیش هر کس و ناکس حجیب من
(ادیب پیشاوری)

یا

شرح آن را گفتمی من از مری^(۹) لیک ترسم تا نلغزد خاطری
(مولوی)

یا:

از عجایب‌های عالم سی و دو چیز عجیب جمع می‌بینم عیان در روی او من بی‌حجیب
(سعدی)

یا:

روزی بی‌رنج، جود بی‌حسیب کز بهشت آورد جبریل سیب
(مولوی)

از مسائل عروض و قافیه که پیش از این به آن اشاره کرده‌ایم. همترازی یک هجای کشیده و هجاهای بلند و کوتاه می‌باشد. این همترازی را در وزن شعر مورد بررسی قرار دادیم و اکنون به بررسی آن در قافیه می‌پردازیم:

یکی از عیوب قافیه، «غلو» است؛ در تعریف غلو آورده‌اند: «آنست که روی را جایی ساکن و جایی متحرک آورند.» (شمسیا، ص ۱۰۹) این پدیده در حقیقت همان همترازی یک هجای کشیده و هجاهای بلند و کوتاه است. نمونه‌هایی از همترازی مذکور به شرح زیر است:

۱- هجای کشیده «چُست» همتراز دو هجای بلند و کوتاه «شش - ت» در کلمه

«شسته».

۲- هجای کشیده «راب» همتراز دو هجای بلند و کوتاه «تا - به»

۳- هجای کشیده «یاد» همتراز دو هجای بلند و کوتاه «دا - د»

۴- هجای کشید «درد» همتراز دو هجای بلند و کوتاه «کر - د» در ابیات زیر:

شیخ را در کعبه یاری چُست بود در ارادت دست از کل شسته بود
(عطّار)

صلاح کار کجا و من خراب کجا بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا
(حافظ)

معشوق مرا عهد من از یاد برفت وان عهد و وفا به باد بر داد و برفت
(انوری)

عالم است او به هر چه کرد و کند تو ندانی بدانت درد کند
(سنائی)

همترازی‌های دیگری که در قافیه وجود دارند و دشواریاب می‌نمایند، عبارتند از:

۱- همترازی ترکیب واج «OW» با «u» مانند:

ظاهر نقره‌گر اسپید است و نو دست و جامه می‌سپه گردد از او
(مولوی)

ترکیب واجی «OW» در کلمه «نو» با مصوت بلند «U» در کلمه «او» همتراز شده‌اند. برای بررسی این پدیده لازم است بدانیم که شش واژه مرکب (مصوت مرکب) در زبان فارسی وجود دارد که یکی از آنها مصوت مرکب «OW» است و جزء دوم این مصوت مرکب را «U» تشکیل می‌دهد. (نمره، ص ۱۱۷) و از دیگر سوی می‌دانیم که همترازی امتداد دو صورت به معنی همترازی شدت و ارتفاع آنها نیست و بالعکس. زیرا «امتداد یا کمیّت، یعنی مدت زمانی که ارتعاش دوام دارد (دو صوت می‌توانند در شدت و ارتفاع یکسان باشند ولی یکی بیشتر و دیگری کمتر طول بکشد.) (نجفی، ص ۵۱). برخی دیگر از زبان‌شناسان درباره «OW» و به طور کلی همه مصوت‌هایی که مرکب خوانده شده‌اند؛ به حکم ساخت هجائی زبان فارسی و به منظور سادگی بیشتر ترجیح

می‌دهند که آنها را مرکب از دو واج جداگانه، یعنی یک مصوت کوتاه به اضافه یک صامت بدانند. حال اگر این نظر را قبول کنیم، واج «W» را در فارسی، به اصطلاح گونه‌ای از صامت /v/ باید شمرد. یک دلیل آن، این است که این دو هجا در محور جانشینی هرگز در تقابل قرار نمی‌گیرند، یعنی هیچ جفت کمینه‌ای^(۱۰) در فارسی نداریم که فقط براساس تفاوت میان این دو واج تفاوت معنایی پیدا کنند. دلیل دیگر، آنکه هر گاه «W» در پایان واژه واقع شود؛ مثلاً در واژه‌های جو و خسرو، در ترکیب به صورت /v/ می‌آید چنانکه در واژه‌های زیر:

جوین /jovin/

خسروان /xosrovan/

افزون بر این، صرف تحزیه شدن آن به دو واحد در مثال‌های فوق حکم می‌کند که نباید آن را یک واحد به حساب آورد. بنابراین هم آسانتر و هم درست‌تر این است که «OW» را مرکب از مصوت «O» و صامت «V» بدانیم این نحوه نگرش، خاصه در تقطیع شعر، هم درستی خود را ثابت می‌کند و هم کار تقطیع را ساده‌تر می‌سازد.

با توجه به اینکه کشش واکه‌ها (مصوت‌ها) در زبان فارسی نقش واجی ندارد و واکه‌های به اصطلاح مرکب فارسی نیز نقش واجی ندارند و میزان کشش واکه‌ها تحت تأثیر بافت متغیر است، می‌توان به همترازی «OW» و «U» پی برد.

۲- همترازی مصوت کوتاه «O» با مصوت بلند «U» مانند:

این نمط وین نوع ده دفتر و دو برنوشت آن دین عیسی را عدو (مولوی)

که مصوت کوتاه «O» در کلمه «دو» و مصوت بلند «U» در کلمه «عدو» همتراز شده‌اند. در بررسی این پدیده می‌گوییم افزون بر اینکه «دو» در پهلوی «dō» تلفظ می‌شده؛ میزان کشش واکه‌ها «مصوت‌ها» تحت تأثیر بافت نیز متغیر است و همچنین «طول واکه را می‌توان به دلخواه کم و زیاد کرد» (نمره، ص ۱۰۲)

پدیده‌های دیگری که در قافیه در خور تأمل است؛ مربوط می‌شود به بخشی از حرکات قافیه که از آن جمله می‌توان «حرکت رس» را نام برد. در اصطلاح قافیه، رس به حرکت فرضی فتحه پیش از «الف تأسیس» گفته می‌شود؛ مانند حرکت فتحه مفروض حرف «ک» در کلمات «حکایت» و «شکایت» در بیت زیر که پیش از مصوت بلند «الف» قرار دارد:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدائی‌ها شکایت می‌کند
 بس پیداست که از دیدگاه آواشناسی در زبان فارسی پیش از «الف» چنین حرکت یا مصوت کوتاهی وجود ندارد و در آوا نوشته‌ها وژگان حکایت (hekayat) و شکایت (sekayat) نیز قبل از الف تأسیس یا مصوت بلند «a» حرکت فتحه یا مصوت کوتاه «a» موجود نیست، زیرا در زبان فارسی دری، دو مصوت، پی‌درپی قرار نمی‌گیرد. به دیگر سخن «بین دو واکه [مصوت] مجاور، خلئی است که به وسیله همزه یا همخوان «صامت» دیگری پر می‌شود که آن را صامت میانجی^(۱۱) گویند. حرکت رس به پیروی از قافیه شعر عربی در شعر فارسی، وارد شده است. در زبان عربی فصیح، کشش باعث اختلاف معنی می‌شود. می‌دانیم که در عربی سه مصوت ساده [a, e, o] (که آنها را حرکت نامیده‌اند) وجود دارد. صورت بلند آنها سه مصوت دیگر [u: a: i:] است (که به حرف عله معروفند). سه مصوت اول به سه مصوت دوم از لحاظ کیفیت تفاوت ناچیز دارند ولی اختلاف آنها در کمیت است. کشش مصوت‌های دوم بر حسب معمول دو برابر کشش مصوت‌های گروه اول تصور می‌شود. اینکه در نحو قدیم گفته‌اند حروف عله از اشباع حرکت ماقبل خود حاصل می‌شود با عنایت به همین خصیصه بوده است. در بیان تلفظ حروف و کلمات (که خود نوعی واج‌نگاری توصیفی است) حرف الف را با صدای [u:] در کلمه کتاب الف ماقبل مفتوح و حرف واو را، با صدای [i:] در کلمه زمیل (هم‌کلاس) یاء ماقبل مکسور می‌خوانند. همانند حرکت رس، حرکت دیگری نیز در قافیه وجود دارد که به نام حرکت حدو خوانده می‌شود. از

دیدگاه قافیه‌شناسی، تا آنجا که به گفتار ما مرتبط است، «حذو» به حرکت فرضی پیش از ردف گفته می‌شود. مانند حرکت ضمّه پیش از حرف «و» در واژه‌های «عجوز» و «هنوز» در بیت زیر:

نان ایتم و عزل دوک عجوز بستده، حرص بیش کرده هنوز
(سنایی)

یا کسره فرضی پیش از حرف «ی» در کلمات «گریخت» و «بریخت» در بیت زیر:
مرد شد مرد کز طمع بگریخت گرد گشت ابر که آبروی بریخت
(سنایی)

یا حرکت فتحه فرضی پیش از الف در کلمات «دلدار» و «بازار» در بیت زیر:
دل سودا زده در طره دلدار افتاد گل بچینید که دیوانه به بازار افتاد
(صائب)

این نکته در خور یادآوری است که در آوا نگاشته واج‌های «قافیه مردف» یعنی قافیه‌ای که حرف ردف داشته باشد پیش از حرف ردف، حرکت یا مصوت کوتاهی وجود ندارد و این حرکت را پیشینیان به پیروی از قافیه عرب فرض کرده‌اند.

نتیجه:

این که بسیاری از ناهمترای‌های وزن و قافیه شعر کهن فارسی، با معیارهای امروزی آواشناسی به سبب تحولی است که در طول تاریخ زبان به وجود آمده است و تحلیل چنین ناهمترای‌هایی جز از طریق تأملات تاریخی در آنها ناممکن می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها:

- ۱- برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به آواشناسی (فونتیک) تألیف علی محمد حق‌شناس، صص ۳۳-۳۴ و درآمدی به آواشناسی تألیف لطف‌الله یارمحمدی صص ۱۵-۴۴ و ساخت آوایی زبان، تألیف مهدی مشکو الدینی، صص ۲۷-۶۲.

- ۲- نگاه کنید به المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، ص ۴ و نیز آشنایی با عروض و قافیه، سیروس شمیسا، صص ۴۲ و ۴۴ و شناخت شعر، ناصرالدین شاه حسینی، ص ۳۹.
- ۳- نگاه کنید به وزن شعر فارسی، پرویز ناتل خانلری، صص ۴۰-۴۸.
- ۴- نگاه کنید به بررسی منشأ وزن شعر فارسی، تقی وحیدیان کامیار.
- ۶- نگاه کنید به لغت نامه دهخدا، ذیل اماله.
- ۷- برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس‌الدین محمد قیس رازی، صص ۲۴۵ و ۲۵۵ و نیز نگاه کنید به همان کتاب صص ۳۷ و ۳۱۲.
- ۸- نگاه کنید به سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، ص ۱۲۴.
- ۹- مری به کسر میم، ممال مرا (مراء) به معنی ستیزه است.
- ۱۰- واژه‌هایی که به وسیله کمترین عامل ممکن (فقط با یک اختلاف) از هم متفاوت باشند، مانند واژه بار (bār) و دار (dār) به جفت کمینه معروفند. (فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی تألیف سیدجلیل ساغروانیان).

11- Mediation Consonant.

منابع:

- ۱- ابوالقاسمی، محسن، تاریخ زبان فارسی، سمت، تهران، ۱۳۷۳ هـ. ش.
- ۲- ثمره، یدالله، آواشناسی زبان فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۸ هـ. ش.
- ۳- حق‌شناس، علی‌محمد، آواشناسی (فونتیکی)، آگاه، تهران، ۱۳۵۶ هـ. ش.
- ۴- خانلری، پرویز ناتل، تاریخ زبان فارسی، نشر نو، تهران، ۱۳۶۹ هـ. ش.
- ۵- _____، وزن شعر فارسی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۴ هـ. ش.
- ۶- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
- ۷- دیهیم، گیتی، درآمدی بر آواشناسی عمومی، تهران، انتشارات دانشگاه ملی ایران، ۱۳۵۸ هـ. ش.
- ۸- رازی، شمس‌الدین محمد، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی، تهران، زوار، ۱۳۶۰ هـ. ش.

- ۹- ساغروانیان، سیدجلیل، فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، نشر نما، مشهد، ۱۳۶۹ هـ.ش.
- ۱۰- شاه‌حسینی، ناصرالدین، شناخت شعر، مؤسسه نشر هما، تهران، ۱۳۶۸ هـ.ش.
- ۱۱- شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، فردوس، تهران، ۱۳۷۳ هـ.ش.
- ۱۲- —، سبک‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۷۲ هـ.ش.
- ۱۳- طوسی، خواجه نصیرالدین، معیار الاشعار، با تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل، نشر جامی، تهران، ۱۳۶۹ هـ.ش.
- ۱۴- عبداللهی، رضا، بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹ هـ.ش.
- ۱۵- ماهیار، عباس، عروض فارسی، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۳ هـ.ش.
- ۱۶- مشکو الدینی، مهدی، ساخت آوایی زبان، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۶۴ هـ.ش.
- ۱۷- مشکور، محمدجواد، دستورنامه، انتشارات شوق، تهران، ۱۳۴۹ هـ.ش.
- ۱۸- معین، محمد، فرهنگ فارسی (۶ جلد)، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳ هـ.ش.
- ۱۹- نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۱ هـ.ش.
- ۲۰- وحیدیان کامیار، تقی، بررسی منشأ وزن شعر فارسی، چاپ و انتشارات آستانه قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۰ هـ.ش.
- ۲۱- —، تقی، وزن و قافیه شعر فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۷ هـ.ش.
- ۲۲- یارمحمدی، لطف‌الله، درآمدی به آواشناسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۴ هـ.ش.