سیدمحمدمهدی حسینی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی خمینی شهر

قافیه و نقش نماها

چکیده
در کتاب‌های عروض و قافیه دربارهٔ تقسیم‌بندی انواع قافیه مباحثی وجود دارد که با نگاه جدیدی که دربارهٔ قافیه و ساختار آن در کتاب درسی سال چهارم مطرح شده است تفاوت‌هایی دارد اما پی‌ارتباط نیست. از سوی دیگر، با توجه به آشنایی نسبتاً مفصلی که دانش‌آموزان در طول سه سال با مباحث دستوری پیدا می‌کنند (که البته بعضی از مباحث قافیه نیز با آن پیوند می‌خورد) در این مقاله به جایگاه نقش‌نماها که از مسائل دستور است و با قافیه و ردیف ارتباط دارد، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: دستور زبان، قافیه مطلق، حروف الحاقی، نقش‌نماها

مقدمه

اگر به علوم ادبی و ارتباط آن‌ها با دستور زبان توجه کنیم، ردپای مباحث صرفی و نحوی را همراه با بعضی اصطلاحات (فعل، اسم، صفت، حرف، پسوند و...) در آن‌ها می‌توانیم ببینیم. علم قافیه نیز با مباحث صرفی دستور زبان ارتباط تنگاتنگ دارد. صاحب «المعجم» پس از تعریف قافیه، نقدی بر زبان فارسی دارد که مربوط به نبودن قواعدی مدون در زبان فارسی است که امروزه این قواعد را به نام «دستور» می‌شناسیم، وی می‌نویسد: «و به حکم آنکه قوانین لغت دری را مقیاسی درست نیست که معرفت صحیح از فاسد آن از او طلبند و در شرح خطا و صواب کلام پارسی اصلی معتمدُ علیه نه که به وقت حاجت بدان مراجعت کنند و کم‌سرمایگان این روزگار در باب نقد شعر و یجوز ولایجوز قوافی خبط کرده‌اند و خلط فراوان روا داشته و یکبارگی علم شعر پس پشت انداخته‌اند» (شمس قیس، بی‌تا: ۲۰۶- ۲۰۵). بر این اساس، وی در ادامه هنگام بررسی ساختار قافیه به بیان بعضی مباحث صرفی نیز پرداخته‌است.

در دورهٔ معاصر «علی‌محمد حق‌شناس» در تعریف و توصیفی که از قافیه به دست می‌دهد، ظاهراً از اولین صاحب‌نظرانی است که در مقدمهٔ بحث خود از مباحث دستوری استفاده می‌کند[۱] در این جستار با رویکردی توصیفی به بررسی قافیهٔ مطلق و مقید و ارتباط آن با نقش‌نماها می‌پردازیم

۱. قافیهٔ مطلق و مقید

شمس قیس در «المعجم فی معاییر اشعار العجم» می‌گوید: «بدان که حرف روی دو نوع است: مقید و مطلق. مقید آن است که ساکن باشد و به حرف وصل نپیوندد و مطلق آن است که به حرف وصل پیوندد.» (همان: ۲۷۶)

خواجه نصیرالدین طوسی در «معیارالاشعار» گوید: «روی اگر متحرک بود، قافیه را مطلق خوانند و اگر ساکن بود، مقید خوانند» (طوسی، ۱۳۷۰: ۲۶۷). همچنین ذیل عنوان «انواع قوافی به نزدیک پارسی‌گویان» به نوعی قافیه اشاره می‌کند که حرف روی آن بدون حروف الحاقی، متحرک است و آن، قافیهٔ مطلق غیرموصول است و مثال نیز می‌آورد: «درد من، مرد من». وی شرط این نوع قافیه را همراه بودن با ردیف ذکر می‌کند (همان: ۲۸۳). در این‌باره از معاصران «ناصرالدین‌شاه حسینی» این نوع را «روی مطلق به اضافه و وصف» می‌نامد. (شاه‌حسینی، ۱۳۶۸: ۱۶۸) بنابر آنچه گفته شد، نظر شمس قیس با خواجه نصیر اندکی تفاوت دارد. با این حال از تعریف هر دو چنین برمی‌آید که حرف روی باید متحرک باشد تا قافیه مطلق نامیده شود. البته هر حرف وصلی، روی را متحرک نمی‌کند؛ مثل علامت‌های جمع (ان، ها)؛ در مقابل، نقش نمای اضافه (کسره) مؤثر بر حرف روی است و آن را متحرک می‌سازد. اما عنصر دستوری اخیر جزء واژهٔ ردیف است یا قافیه، و آیا عناصر دیگری هم وجود دارند که چنین حالتی داشته باشند؟

اگر به عناصری که پس از قافیه - یا بهتر بگوییم حرف روی - قرار می‌گیرند نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که آن‌ها یا واژه‌های مستقلی هستند و اصولاً ردیف‌اند یا عناصری هستند که معنی مستقل ندارند و از الحاقات محسوب می‌شوند. آنچه به الحاقات مربوط می‌شود، از نظر دستوری دوبخش‌است:

الف: عناصر اشتقاقی؛ مثل انواع پسوندها (فاعلی، مفعولی،...)، **ب: عناصر صرفی:** مثل شناسه‌ها، پسوندهای تر، ترین، یای نکره و وحدت و علائم جمع. به این گروه باید ضمایر متصل را نیز افزود که هرچند هویتی مستقل نسبت به واژهٔ قافیه دارند اما چون دائم‌الاضافه‌اند و پیوسته باید با فعل، اسم، صفت یا حتی حرف بیایند، از الحاقات هستند. البته بعضی آن‌ها را ردیف به حساب آورده‌اند؛ مثل صاحب کتاب کنزالفوائد (حسین انصاری، ۱۹۵۶: ۲۱) که ردیف را به مظهر و مضمر تقسیم می‌کند و چنین مثال می‌آورد: ردیف مظهر چون: سرمن و ردیف مضمر چون: سرم[۲]. از میان معاصران محمدرضا شفیعی کدکنی در نگاه بسامد گونه‌ای که به ردیف در بعضی دیوان‌ها داشته، ضمیر متصل را جزء ردیف‌ها برشمرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۹- ۱۵۱)

در مورد ردیف و حد و اندازهٔ آن، خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «و در ردیف مقدار را اعتباری نیست چه اگر تمامی مصراع مشتمل بر قافیه و ردیف باشد، روا بود. چنان‌که در کثرت اعتباری نیست، در قلت هم اعتباری نیست» (طوسی، ۱۳۷۰: ۲۸۰). از این سخن چنین برمی‌آید که حروف (نقش‌نماها) نیز به تنهایی می‌توانند ردیف قرار گیرند. این حروف عبارت‌اند از: نقش‌نمای مفعول = را، نقش‌نمای اضافه و صفت = ـِ، نقش‌نمای متمم= حرف اضافه، نقش‌نمای ندا = نشانه ندا، نقش‌نمای پیوند = حرف وابستگی و همپایگی (وحیدیان، ۱۳۸۲، ۱۰۸)

۲. نگاهی به دو نقش‌نما: (نقش‌نمای اضافه و حرف واو)

الف-نقش‌نمای اضافه(ـِ):

عبدالرسول خیامپور ذیل حروف (ادات) آن را «علامت مضاف‌الیه» نامیده است (خیامپور، ۱۳۷۵: ۱۰۳) و خسرو

فرشـیدورد نیز برای آن اقسـامی قائل است و هر کدام از این اقسـام را نامی فراخور معنا نهاده اسـت. (فرشـیدورد، ۱۳۸٤: ٤۹)؛ هرچند وظیفهٔ همهٔ آن‌ها یکسـان اسـت و آن اضافـه کردن واژه‌ای به واژه دیگر با مصوت کوتاه کسـره اسـت.[۳] این علامت علاوه بر اعتلای موسیقی کناری شعر، ترکیب‌هایی با معنی‌های گوناگون در حوزهٔ تخیل (تشبیه و اسـتعاره) می‌سـازد؛ اما در بحث قافیـه، حرف پایانی را متحـرک می‌کند و به قول قدما بـه اصطلاح قافیهٔ مطلق سـاخته می‌شود. چنان‌که قبلاً اشاره شد، خواجه نصیر در ساخت قافیهٔ مطلق تأثیر این علامت را از نظر دور نداشته اسـت

البتـه این علامت با آنکه بر حرف «روی» تأثیر می‌گذارد، در رفـع عیب اختلاف مصوت کوتاه کـه با حروف الحاقی برطرف می‌گردد، به‌کار نرفته اسـت.

ناصرالدین‌شاه حسـینی دربارهٔ رابطهٔ متحرک بودن پایان قافیه و حرف وصل می‌نویسـد: «ما بیـن موصول بودن و متحرک بودن حـرف روی به قول علمای منطق نسـبت عموم و خصوص من وجه اسـت؛ یعنی:

۱. ممکـن اسـت موصول باشـد، بـدون حرکـت؛ مانند: مشـکل‌ها،منزل‌ها،محمل‌ها

۲. ممکن اسـت متحرک باشد و بدون حرف وصل؛ مانند: «سـربنده، اختر بنده، گوهر بنده.

۳. ممکـن اسـت حرف وصل و حرکـت روی هر دو با هم باشـد، و در این صورت اسـت که اختلاف حذو و توجیه[۴] جایز باشـد.»(شاه‌حسـینی،۱۳٦۸: ۱۷۰)

گفتنی است استاد شفیعی کدکنی نیز در کتاب «موسیقی شعر» در بررسـی ردیف از نظر موسیقیایی این علامت را جزء ردیف به شـمار آورده اسـت (شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۷)

نکتـهٔ دیگر در مورد ایـن علامت اینکه وقتـی واژهٔ قافیه مختوم به مصوت بلند باشـد، پیـش از آن، حرف «یای» میانجـی قـرار می‌گیرد کـه از حروف الحاقی محسـوب می‌شـود؛مثل:

«گفت: گفتم آن شـکایت‌های تو
با گروهی طوطیان همتای تو» (ادبیات علوم انسانی ۳، ۱۲۹)

از مجموع آنچه گفته شـد، ایـن نتیجه حاصل می‌آید که نقش‌نمای اضافه مانند دیگر حروف متعلق به ردیف اسـت ولی‌حـرف‌پایانـی‌قافیـه‌رانیـزمتحـرک‌می‌کنـد.

ب.واوعطـف:

ایـن حرف نیـز با معنی‌هـای مختلف[۵]، در میـان قافیه و ردیف از اهمیت خاص برخوردار اسـت، اما همیشـه تلفظ یکسـانی ندارد. اسـتاد ذبیح‌الله صفا در بـاب «واو» عطف در شـاهنامه به نکات مهمی اشاره می‌کند که شامل دیگر اشعار نیز می‌شـود: «باید به یاد داشت که در زبان پهلوی واو عطف عبارت بود از «اُ = O» که معمولاً با حرفی خاص و جداگانه میان کلمات نوشـته می‌شـد. عیـن این تلفظ هنوز در بسـیاری از نواحی ایران معمول و متداول اسـت و در شـعر تا آنجا که مسلم است، «واو» مفتوح (واو عطف عربی) کمتر و تنها در بعضی موارد به‌کار رفته است و عادتاً خوش‌آیند و مطبوع نیست. «روککرت» خاورشناس آلمانی قاعده‌ای برای این مورد اندیشـیده و گفته است که آوردن واو عطف مفتوح هنگامی مجاز اسـت که بعد از آن مفتوح باشـد. این قاعده تا حدی قابل قبول اسـت و اگر در اشعار فارسـی تفحص کنیم، بدین اصل بسیار برمی‌خوریم؛ مثلا در ترکیباتـی مانند: و یـا- و آن کجا- و از - و هم» (صفا، ۱۳۷٤: ۲۸۲)

واو عطف وقتی پس از قافیه و به‌صورت مصوت کوتاه ضمه تلفظ شـود، حرف پایانی قافیه را متحرک می‌کند و نقشی مشـابه نقش‌نمای اضافه دارد. مثال:

«دو کار اسـت هر دو به نفرین و بد
گزاینده رسـمی نو آیین و بد»
(ادبیات علوم انسـانی ۳، ۱۰)

۳.دیگـرحـروف

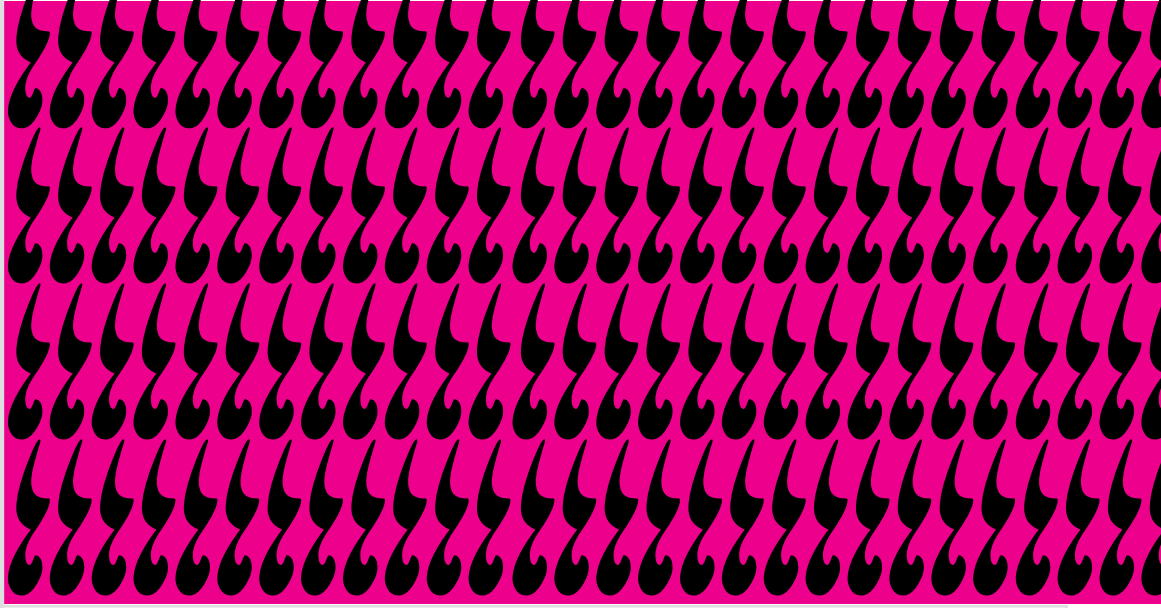
در میـان حروف، حرف شـرطِ «اگر»، حـروف اضافهٔ «از، انـدر»، حروف ندا «ای، ایا، ایها» نیز در بعضی موارد وقتی در شعر پس از واژهٔ قافیه قرار می‌گیرند، همزهٔ آغازین خود را از دسـت می‌دهند و حرکتشان را به حرف پایانی قافیه می‌دهند (معمـولاًروی‌یـاحـروف‌الحاقـی)می‌دهنـدمثـال:

«نـه‌همیـن‌مـی‌رمـدآن‌نـوگل‌خنـدان‌ازمـن
می کشـد خار در این بادیه دامان از من» (همان، ۷۱)

«بهر این فرمود رحمان ای پسـر
«کل یوم هو فی شـأن»ای پسـر»(همان، ۱۳۰)

به ایـن نکته در کتاب‌هـای مربوط به قافیـه به صراحت اشاره‌ای نشده است[۶] و حذف همزه نیز مربوط به وزن شعر

«از، اندر» حروف ندا «ای، ایا، ایها» نیز در بعضی موارد وقتی در شعر پس از واژهٔ قافیه قرار می گیرند، همزهٔ آغازین خود را از دست می دهند و حرکتشان را به حرف پایانی قافیه می دهند



و بحث عروض است اما باید در نظر داشت که دو عنصر قافیه و ردیف در پایان مصراع‌ها از نظر تلفظ یکدیگر را پوشش می‌دهند و از هم جدا نیستند. به‌طوری که در بعضی موارد در ساخت نوعی قافیه - که به آن «قافیهٔ معموله» گفته می‌شود - با یکدیگر نیز ترکیب می‌شوند. نکتهٔ دیگر اینکه تأثیر ردیف بر قافیه به حروف ختم نمی‌شود و واژه‌های دیگر مثل فعل ربطیِ «است»- که با همزه آغاز می‌شوند - نیز چنین تأثیرِ در قافیه دارند. این تأثیر تا آنجاست که واژهٔ «است»[۷] علاوه بر متحرک نمودن پایان قافیه، گاهی عیب اختلاف مصوت کوتاه را نیز پوشانده است، سیروس شمیسا در این باره می‌نویسد: «وقتی قافیه به ردیفِ «است» وصل می‌شود، حکم قافیهٔ موصوله را می‌یابد و لذا مشمول این اختیارات (عدم همسانی مصوت کوتاه در هجای قافیه) است:

مرا چون خلیل آت شی در دل است
که پنداری این شعله بر من گل است (بوستان)

گویند سعدیا به چه بطال مانده‌ای
سختی مبر که وجه کفافت معین است

یک چند اگر مدیح کنی کامران شوی
صاحب نظر که مال ندارد تغابُن است (سعدی)»
(شمیسا،۱۳۸٦:۱۱۹)

نتیجه

در ساختار قافیه و ردیف، حروف (نقش‌نماها) از اهمیت خاصی برخوردارند؛ آن‌گونه که بعضی به تنهایی در جایگاه قافیه یا ردیف ایفای نقش می‌کنند. همچنین بعضی از آن‌ها به خاطر ساختار ویژه‌ای که دارند، بر قافیه تأثیر می‌گذارند و آخرین حرف آن را متحرک می‌کنند. نیز در صورتی که حرف پایانی، حرف روی (حرف اصلی) باشد، قافیهٔ مطلق ساخته می‌شود و اگر قافیه با حرف الحاقی همراه باشد، فقط آن را متحرک می‌کند و به دیگر واژهٔ ردیف در بیت پیوند می‌زند. ناگفته نماند که هر حرف الحاقی نیز واژهٔ قافیه را متحرک نمی‌کند و در مقابل، ردیف با اینکه عنصری جدا از قافیه است، گاهی این نقش را بر عهده می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. نک. حق‌شناس، علی‌محمد، پرداختن به قافیه باختن، نشر دانش، دوم، بهمن و اسفند، ۱۳۶۰، ۱۸- ۲۰.

۲. این نکته از کتاب ردیف و موسیقی شعر ص ۴۳ تألیف دکتر احمد محسنی نقل گردید.

۳. مثل: «کسرهٔ اضافه، مانند: لباس من، کسرهٔ وصفی مانند: لباس سفید، کسرهٔ متمم صفت چون بیقرار عشق...» برای توضیح بیشتر نک. «گروه اسمی»، مجله گوهر، مرداد ۱۳۵۵.

۴. «حذو به فتح اول در لغت به معنی برابر کردن است و در اصطلاح حرکت پیش از حروف ردیف و قید است» و «توجیه حرکت پیش از روی ساکن است که آن را در اصطلاح روی مقید (یعنی از کار باز داشته) می‌گویند.» (شاه‌حسین، ۱۳۶۸: ۱۶۷- ۱۶۶)

۵. واو در متون ادبی معنی‌های مختلف از جمله استبعاد، استدراک، استفهام و تعجب، استیناف، اضراب ... داشته است. برای توضیحات بیشتر نک: خطیب رهبر، خلیل، دستور زبان فارسی کتاب حروف اضافه و ربط، دوم، تهران، سعدی، ۱۳۶۷: ۴۶۹ به بعد.

۶. در معیارالاشعار مطلبی آمده است که می‌تواند پشتوانهٔ این موضوع باشد: «گاه که از ایراد یک قافیه و دو قافیه در شعری معلوم نشود که قافیه از کدام نوع است، چه شاعر را مجال تصرف باقی بود که از نوعی به نوع دیگر نقل کند؛ مثلا اگر در یک قصیده در موضوع قافیه «آزار» و «بازار» ایراد کند شاید که بعد از آن «گفتار» و «کردار» آورد تا قافیه مردف نباشد، وروی حرف «را» بود و مقید بود و بی‌ردیف بود؛ و شاید که بعد از آن «رازآر»و «سازآر» گوید تا قیافه «از» و «باز» و «راز» و «ساز» بوده باشد و «ار» در آخر همه ردیف باشد، و نشاید که قافیه باشد وإلا شایگان بوده باشد، و این قافیه هم مردف بود و رویّ حرف «را» (ظاهراً حرف «زا» بوده و تصحیف شده است) بود و مطلق بود و با ردیف باشد» (خواجه نصیر، ۱۳۷۰: ۲۸۶) در اینجا رویّ به خاطر قرار گرفتن پس از «آر» مطلق محسوب شده است.

۷. البته شمس قیس «است» را همیشه ردیف نمی‌داند و اگر به قافیه متصل شود، آن را جزء الحاقات قافیه می‌داند. نک. المعجم، صص ۲۱۵ و ۲۶۶.

منابع

۱. خیامپور، عبدالرسول؛ **دستور زبان فارسی**، چاپ دهم، تهران، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۷۵.

۲. رازی، شمس قیس؛ **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیح قزوینی، محمد و مدرس رضوی، کتاب‌فروشی تهران، بی‌تا.

۳. سنگری، محمدرضا و گروه مؤلفان؛ **ادبیات فارسی(۳)**، رشتهٔ ادبیات و علوم انسانی، تهران، چاپ، یازدهم، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۸.

۴. شاه‌حسینی، ناصرالدین؛ **شناخت شعر**، چاپ دوم، تهران، هما، تهران، ۱۳۶۸.

۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **موسیقی شعر**، هفتم، تهران، آگه، ۱۳۸۱.

۶. شمیسا، سیروس؛ **آشنایی با عروض و قافیه**، دوم، تهران، میترا، ۱۳۸۶.

۷. صفا، ذبیح‌الله؛ **حماسه‌سرایی در ایران**، چاپ دوم، تهران، فردوسی، ۱۳۷۴.

۸. طوسی، خواجه‌نصیرالدین؛ **معیارالاشعار**، (ذیل عنوان شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی) تصحیح: اقبالی، معظمه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰.

۹. فرشیدورد، خسرو؛ **دستور مفصل امروز**، دوم، تهران، سخن، ۱۳۸۴.

۱۰. محسنی، احمد؛ **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.

۱۱. وحیدیان کامیار، تقی با همکاری غلامرضا عمرانی؛ **دستور زبان فارسی۱**، پنجم، تهران، سمت، ۱۳۸۲.

۱۲. .....؛ **ادبیات فارسی۱**(قافیه و عروض - نقد ادبی)، چاپ هفتم، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰.

نظر شمس قیس با خواجه نصیر اندکی تفاوت دارد. با این حال از تعریف هر دو چنین برمی آید که حرف روی باید متحرک باشند تا قافیه مطلق نامیده شود