Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

Outer, Lateral, and Inner Audible Music in the Sonnets of Kamal Khujandi

Ali Asghar Faraz [1] | **Alireza Hosseini** [2]

1. Corresponding Author, PhD in Persian Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: farazaliasghar@gmail.com
2. Assistant professor, Faculty of Literature and Humainties, Emam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: a.hosseini@hum.ikiu.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23 October 2023
Received in revised form: 16 December 2023
Accepted: 23 December 2023

Keywords:
Poetry music,
Prosodic weights,
Rhyme and row,
Verbal innovation,
Khojandi kamal.

ABSTRACT

The Audible Music of poetry, called the aesthetics of poetry is the first and greatest magical factor in poetry, which attracts and enchants its readers and its listeners. In this research, the music of poetry in the sonnets of Kamal Khojandi, one of poets of 8th century, is analyzed and evaluated, and the musical values of the poetry are processed from different angles via integrating a descriptive-analytical way. Kamal Khujand, a contemporary poet of Hafez, in his external music, like Hafez, mostly used the well-known and widely used Bahrha and their Zehafats (poetic metres) in Persian poetry. Furthermore, he mostly used smooth, clear, and long metres. The alternating and repeatable weight has not been well-received in his sonnets. 64% of Kamal sonnets have row and 39% of his poems have been sung in different weights of "Bahre. Ramal". In the side music, he has used appropriate and heart-warming rhymes and rows and the words of rhyme and rows in the poem of this poet mostly ended to stretched syllables that provide the possibility of stretching on the end words and make more beauty in letter music. Moreover, as it has been revealed, the inner listening music is implemented in a pleasant way by using the original verbal arrays. In some cases, Kamal has guaranted a verse or stanza of the poetry of Saadi and Hafez. Kamal's personal style has both a link with Hafez and with saadi. The Audible music of Kamal Khojandi's sonnets has a number of beautiful features in different angles, so by repeating this research on other poets, interesting results will be obtained.

Cite this article: Faraz, A. A., Hosseini, A.R. (2024). Outer, Lateral, and Inner Audible Music in the Sonnets of Kamal Khujandi. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 5 (1), 63-83.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: https://doi.org/10.22126/LTIP.2023.9732.1205

Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

Extended Abstract

Introduction:

Poetry is an artistic phenomenon and contains a spiritual instinct for poets. Poetry is an imaginative speech, mixed with music and carries a message. Imaging words and music are two artistic phenomena that include natural compatibility fusion with each other and create a pleasant and magical bond. Imaginative speech is expressed in an artistic way by selecting and arranging beautiful, meaningful, and pleasant words and phrases. The music of the poem is also formed and emerged based on the texture of phones and sounds in words and phrases. These two magical phenomena, by combining with each other, have created a miraculous expression, which amazes people and leads them to search for the secrets of this combined phenomenon.

Every work of art has two sides like a coin. The first side is beauty, body, and what can be felt by the five senses and causes enjoyment. The second side of the coin is the quality, strength, durability, inside meaning, and contents of the work. The audience always wants a work that the artist has created, with outstanding beauty and a structure that is more beautiful, more decorated, and more spectacular. In this essay, we are dealing with the first side of the coin, that is the aesthetic side. Basically, a person is attracted by the beauty at first glance which can be recognized with a glance and, then, in the next free time, he examines the inside and the meaning.

The auditory music of the poem, which is the first side of the coin and has been addressed above includes weight, rhyme, row, and verbal jnnovation. This makes the speech melodious and gives it the form of poetry. These three factors of poetry are known as the biggest magical factors in poetry.

Khojandi, like Hafez, has noticed the famous and widely used seas and zahafats in his poetry and he mostly used clear, soft, and heavy weight. Despite that, he has avoided using multiplication, distant intermittent, and repetitive weight in the poems. Precisely, 64 percent of Kamal's sonnets have rows, and 39 percent of sonnets in this poems are written in different weights of Bahr-e Ramal. In side music, rhymes, appropriate, and pleasant rows are used, the words of rhyme and row in poet's poems mostly end with extended syllables, and the possibility of stretching the music of word has been made which, as the result, has made it more beautiful. In the inner music, he has revealed the inner auditory music by using original verbal arrays in a heart-warming way. In same cases, Kamal has guaranteed a verse or stanza of Saadi's and Hafez's poetry. Kamal's personal style has both a link with Saadi and Hafez. The music in Kamal's Sonnets has pleasant beauty in different angles.

Materials and Methods:

In this article, Khojandi's sonnets have been evaluated in two separate parts (A and B) using a descriptive- analytical way.

A: The overall evaluation of the sonnets' music in three perspectives (outer, side and internal) are provided in what follows;

Outer music: The weight of all sonnets is specified and categorized in table number one. The weight is explained and the percentage of each weight relative to the total weights is announced.

Side music: the types of rhyme in Kamal's sonnets are clearly defined and the classification and role of rhyme and row in the poem are shown the tables two and three.

Internal music: novel verbal arrays, sound and phonetic links and the assonance of words together, as well as the assonance of words in verse.

B: Evaluation and processing in the way of phonetic construction, the music of the poets, poetry of prominent verses from the three different perspectives of music (external, lateral and internal) has been processed and analyzed as follows;

External music: Various basic explanations of the weight of the poem, the compatibility of the weight with the theme, the compatibility of the poet's emotion with the emotion of the poem, the appropriateness of the weight and theme of the sonnet with musical devices and songs have been addressed.

Side music: the name and type of rhyme and row are analyzed through phonetic construction and phonemes, Furthermore, the phonetic links of rhyme and row with each other, and the words of the verse text are discussed.

Internal music: The sound and phonetic links of letters, words, and phrases as well as the sound links of rhyme and row have been processed and analyzed.

Results and Discussion:

Analytical studies on the quality of Khojandi's sonnets and the evaluation of music in them and paying attention to the high quantity of poems (8079 verce) have drawn the following results:

1- Khojandi has been very capable in the selection of weights, rhymes, rows, and verbal innovation, more than long weights and rhymes with extended syllable. In addition, in most of his sonnets, he has used rows, and in auditory poetry, and has used sweet and pleasant words and phrases.

2- Kamal's personal style has a connection with Hafez due to his opposition to the hypocritical ascetic, and a connection with Saadi due to his smooth and free speech.

3- Kamal does not implement much variety in the theme in his sonnets, which is considered a problem in Kamal poetry.

4- Nearly 90 percent of Kamal's sonnets are composed in Ramal, Hazaj, Mozarea and mojtath weights, of which nearly 40 percent are only in ramal weights.

5- As it is understood in part "A", Kamal used only common and more melodious weights in his sonnets, according to table No.1 and did not used all different weights. But conversly, on the rhyme he used almost all type of rhymes according to the tables of No.2 and 3 (he used 25 of the 30 types of rhymes).

Conclusion:

To sum up, it is concluded that continuation research on the auditory music of all famous poets is required, since auditory music, which is known as the aesthetic part of poetry, is the first magical factor in poetry, and without it, the poem cannot be formed. On the other hand, this kind of research on poems provides suitable conditions that poems of poets could be compared, not only qualitatively, but also quantitatively and the poems can be easily recognized and measured.

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/
شاپای الکترونیکی:
ISSN: 2821-2371

موسیقی شنیداری (بیرونی، کناری و درونی) شعر در غزل‌های کمال خجندی

علی اصغر فراز[۱] | علی‌رضا حسینی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: a.hosseini@hum.ikiu.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: a.hosseini@hum.ikiu.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۲

واژه‌های کلیدی:
موسیقی شعر،
وزن های عروضی،
قافیه و ردیف،
بدیع لفظی،
کمال خجندی.

چکیده

موسیقی شنیداری شعر که جمال‌شناسی شعر نامیده می‌شود، بزرگ‌ترین عامل سحرآمیز در شعر است که مخاطب را مسحور خود می‌سازد. در این پژوهش بررسی موسیقی شعر در غزل‌های کمال خجندی، یکی از شاعران قرن هشتم مورد ارزیابی قرار گرفته و ارزش‌های موسیقایی شعر او از زاویه‌های مختلف به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی پردازش شده است. کمال خجندی در موسیقی بیرونی مانند حافظ، بحرها و زحافات معروف و پرکاربرد در شعر فارسی را به کار گرفته و بیشتر از وزن جویباری، شفاف، نرم و وزن بلند استفاده کرده و از ضربی‌شدن شعر و وزن دوری یا متناوب و تکرارپذیر، استقبال زیادی نکرده است. ۶۴ درصد از غزل‌های کمال ردیف دارند. ۳۹ درصد از غزل‌های این شاعر در وزن‌های مختلف بحر رمل سروده شده است. در موسیقی کناری از قافیه و ردیف‌های مناسب و دل‌پذیر بهره گرفته و واژه‌های قافیه و ردیف در شعرهای این شاعر، بیشتر به هجای کشیده ختم شده و امکان کشش موسیقی کلام و زیباترکردن آن را فراهم ساخته است. در موسیقی درونی نیز با استفاده از آرایه‌های بدیع لفظی به شکل دل‌انگیزی، موسیقی شنیداری درونی را آشکار نموده است. کمال در مواردی بیت یا مصرعی از شعر سعدی و حافظ را تضمین کرده است. سبک شخصی کمال هم پیوندی با حافظ و هم پیوندی با سعدی دارد. موسیقی شنیداری در غزل‌های کمال در زوایای گوناگون از زیبایی‌هایی برخوردار است.

استناد: فراز، علی‌اصغر؛ حسینی، علی‌رضا (۱۴۰۳). موسیقی شنیداری (بیرونی، کناری و درونی) شعر در غزل‌های کمال خجندی. *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۵ (۱)، ۶۳-۸۳

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22126/LTIP.2023.9732.1205

۱. پیشگفتار

شعر کلامی است خیال‌انگیز، دارای پیام و آمیخته به موسیقی. کلام خیال‌انگیز و موسیقی، دو پدیدهٔ هنری هستند که با سازگاری و هم‌جوشی طبیعی با یکدیگر پیوندی دلپذیر و جادویی را به وجود می‌آورند. کلام خیال‌انگیز با گزینش و چیدمان واژه‌ها و عبارت‌های زیبا، پرمعنا و خوش‌آوا با خیال‌پردازی شاعر به شکلی هنری بیان می‌شود؛ موسیقی شعر نیز بر پایهٔ بافتِ آواها و صوت‌های موجود در واژه‌ها و عبارت‌ها، شکل گرفته و پدیدار می‌شود. این دو پدیدهٔ سحرآمیز در ترکیب با یکدیگر، کلامی اعجازآمیز را ایجاد می‌کنند و انسان را به حیرت وامی‌دارد و وی را به جست‌وجوی شناختِ رموز این پدیدهٔ ترکیبی می‌کشانند. شعر یک پدیدهٔ هنری و یک غریزهٔ معنوی در انسان است.

هر اثر هنری مطابق نظر شفیعی کدکنی (۱۳۹۱ب، ۶۱) مانند یک سکّه، دو رو دارد: روی اوّل آن، جمال، زیبایی، کالبد و آنچه که قابل حس‌کردن و لذّت‌بردن است و روی دوم سکّه، کیفیت، استحکام، ماندگاری، درون، معنا و محتویات اثر است.

همیشه مخاطب خواهان اثری است که در نگاه اول، جمالی برجسته و ساختاری هرچه زیباتر، آراسته‌تر و لذت‌بخش‌تر داشته باشد. مخاطب ابتدا جذب جمال می‌شود که در زمانی کوتاه به‌وسیلهٔ حواسّ پنج‌گانه قابل تشخیص است و سپس در فراغت‌های بعدی به بررسی درون و معنا می‌پردازد.

۱-۱. بیان مسأله

شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی می‌گوید: «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروهِ موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد؛ از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... همچنین عوامل شناخته‌نشده‌ای دارد که فقط قابل حسّ‌شدن است و نمی‌توان برای آن‌ها قانونی کشف کرد شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱الف: ۷- ۸).

قافیه و ردیف افزون بر این‌که با تکرار صدای قافیه و ردیف دو ستون صوتی ایجاد می‌کنند، به‌عنوان مرجع و محور صوتی بر سرتاسر شعر نیز حاکم هستند و دو ستون تصویری و تکراری نیز به وجود می‌آورند و سبب بدیع چشمی و لذت دیداری نیز خواهند شد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

در این جستار سه پرسش برای ما مطرح است: ۱. موسیقی بیرونی (وزن‌های عروضی) ۲. موسیقی کناری (قافیه و ردیف) ۳. موسیقی درونی (بدیع لفظی) در شعر شاعر هرکدام دارای چه ویژگی‌ها و هنرهایی است؟

۱-۳. اهداف پژوهش

دست‌یابی به پاسخ سه پرسش مطرح‌شدهٔ بالا، اهداف این پژوهش است.

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ تحقیق در موسیقی شعر می‌توان پژوهش‌های گوناگون و متفاوتی را نام برد که برخی از مناسب‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «المعجم فی معاییر اشعارالعجم، شمس قیس رازی در قرن ۷ ق و آخرین تصحیح آن، شمیسا، ۱۳۸۸ ش». این کتاب در مورد انواع وزن‌های عروضی و انواع قافیه‌ها صحبت می‌کند. «پیوند موسیقی و شعر، ملّاح، ۱۳۶۷ ش». در این کتاب بحث از پیوند شعر با موسیقی است. «تکرار اساس موسیقی شعر، جمالی، ۱۳۸۳ ش». در این کتاب بیان می‌شود که اساس موسیقی شعر تکرار است. «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات و قصاید ظهیر فاریابی، فولادی و زند، ۱۳۹۵ ش». در این کتاب موسیقی بیرونی و کناری ظهیر فاریابی مورد بررسی قرار گرفته است. برخی مقاله‌ها نیز در این زمینه نوشته شده است؛ از قبیل: «نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ، سیف و شیدا، ۱۳۸۴ ش: ۳۹-۵۹». در این مقاله وزن‌های عروضی غزل‌های حافظ، مورد بررسی قرار گرفته و با بعضی از شاعران بزرگ مقایسه شده است. «اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن، نگارنده، ۱۳۹۹ ش: ۲۵۱-۲۷۲». در این مقاله موسیقی کناری عراقی توسط نگارنده به شیوهٔ ساخت آوایی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. امّا ویژگی این جستار که در مورد کمال خجندی است، چنین است که موسیقی شعر در قسمت ب، از سه دیدگاه (بیرونی، کناری، و درونی) به شیوهٔ ساخت‌آوایی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته که در هیچ‌کدام از پژوهش‌های اشاره شده، این شیوه اجرا نشده است.

۱-۵. روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و در آن بعد از معرفی کمال خجندی، غزل‌ها مطابق آنچه که در دیوان کمال موجود است در دو قسمت «الف» و «ب» مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته است:

الف) موسیقی غزل‌ها در سه فضای موسیقی بیرونی، کناری و درونی، مورد بررسی کلی قرار گرفته است. در موسیقی بیرونی، وزن کلیهٔ غزل‌ها مشخص و در جدول ۱ دسته‌بندی شده است. در مورد وزن‌ها، شرح داده شده و درصد هر وزن نسبت به کل وزن‌ها اعلام شده است. در موسیقی کناری، اقسام قافیه در غزل‌های کمال مشخص و در دو جدول ۲ و ۳ دسته‌بندی و نقش قافیه و نقش ردیف در شعر بیان شده است. در موسیقی درونی، آرایه‌های بدیع لفظی و پیوندهای صوتی و آوایی و هم‌آوایی واژه‌ها با هم و نیز هم‌آوایی واژه‌های متن بیت با قافیه و ردیف مورد بحث قرار گرفته است.

ب) موسیقی شعر شاعر با انتخاب سه بیت برجسته، از سه چشم انداز متفاوت (بیرونی، کناری و درونی) به شیوهٔ ساخت‌آوایی به شرح زیر مورد پردازش و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است:

در تجزیه و تحلیل موسیقی بیرونی: شرح اسامی گوناگون وزن شعر، انطباق وزن با مضمون، انطباق عاطفهٔ شاعر با عاطفهٔ شعر، مناسب‌بودن وزن و مضمون غزل برای دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی اعلام شده است.

در تجزیه و تحلیل موسیقی کناری: نام و نوع قافیه، تجزیه و تحلیل واژه‌های قافیه و ردیف به شیوهٔ ساخت آوایی و آوای واج‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و در مورد پیوندهای آوایی قافیه و ردیف با یکدیگر و نیز با واژه‌های متن بیت صحبت شده است.

در تجزیه و تحلیل موسیقی درونی: پیوندهای صوتی و آوایی حرف‌ها، واژه‌ها و عبارت‌ها و نیز پیوندهای صوتی قافیه و ردیف به‌صورت ساخت‌آوایی مورد پردازش و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. مبانی نظری

موسیقی شعر، تخیّل و عاطفهٔ نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند. شعر نیز همانند هنرهای دیگر، رموز و قواعدی دارد که رعایت آن سبب رسیدن به نتیجهٔ مطلوب می‌گردد و اگر شاعر نتواند ارتباطی مناسب میان موسیقی شعر با عناصر دیگر را برقرار کند، حلقهٔ ارتباطی میان موضوع، تخیل و عاطفه گسسته می‌شود. در این پژوهش بر آنیم که علاوه بر تعریف موسیقی شعر و انواع سه‌گانهٔ آن، نقش آهنگ یا پیوستگی آهنگین واژه‌ها را در شعر که امکان انتقال مفاهیم، تخیّل و عاطفه را برای خواننده فراهم می‌آورد، تبیین کنیم.

شفیعی کدکنی، موسیقی شعر را از چهار چشم‌انداز دسته‌بندی و نامگذاری کرده است: ۱. موسیقی بیرونی که شامل وزن‌های عروضی شعر و نکات ظریف وابسته به آن است. موسیقی بیرونی خود از نظر شفیعی کدکنی به وزن‌های خیزابی، جویباری، شفاف و کدر تقسیم می‌شود؛ ۲. موسیقی کناری که شامل قافیه و ردیف و نکات ظریف وابسته به آن است؛ ۳. موسیقی درونی یا میانی که شامل آرایه های بدیع لفظی است و آرایه‌های تکرار، جناس، سجع را در بر می‌گیرد؛ ۴. موسیقی معنوی که مربوط به هارمونی و ارتباط معنایی بین واژه‌ها با یکدیگر بوده و اشتراک لفظی را در بر نمی‌گیرد؛ بنابراین در این جستار این بحث مورد نظر ناست (شفیعی کدکنی ،۱۳۹۱الف: ۳۹۱-۳۹۳).

موارد ۱، ۲ و ۳ اشاره‌شده در بالا را موسیقی شنیداری (لفظی یا مسموع) نیز می‌گویند که موضوع این پژوهش خواهد بود. «عروض و قافیه و بدیع، علم‌هایی هستند که در ادب کلاسیک اسلامی از عربی و فارسی وقوف بر آن‌ها مقدمه‌ای شمرده می‌شده است جهت نقد شعر، یعنی شناخت نیک و بد آن. اگر علم بلاغت یعنی معانی و بیان را در آن شمار نیاورده‌اند سبب آن است که آن علم اختصاص به شعر ندارد مشترک است در هر دو صناعت نظم و نثر، امّا آنچه نزد قدما برای شناخت شعر بایسته بوده است عبارت می‌شده است از عروض و قافیه و بدیع» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۳۱).

قافیه و ردیف مهم‌ترین نقش و تأثیر را در موسیقی و معنای یک بیت دارد. کلمات قافیه و ردیف با انعکاس و پخش معنا و مفهومی دلپذیر و برقراری هارمونی آوایی با سایر کلمات بیت، یک پوشش اشتراکی لفظی و معنایی بر پهنهٔ غزل ایجاد و شوق مطالعهٔ تمام غزل را در خواننده زنده می‌کند. ردیف ویژهٔ شعر پارسی است و در شعر عربی و سایر کشورها معمول نیست. ردیف به‌طور مؤثری مشکل‌گشا در به تلفّظ درآوردن حرف پایانی کلمهٔ قافیه و تکمیل موسیقی آن شده و لذت شنیداری را افزایش می‌دهد. آواهای زنجیری و آواهای زبرزنجیری: آواهای زنجیری شامل صداها و حروف الفبا می‌شوند و آواهای زبرزنجیری یا نوای گفتار، آن‌هایی هستند که در خارج از زنجیرهٔ آواهای زنجیری و بر روی آن‌ها قرار می‌گیرند و به یاری آن‌ها ساخت‌آوایی زبان را تشکیل می‌دهند. آواهای زبرزنجیری عبارت‌اند از: تکیه، درنگ (مکث)، آهنگ (زیر و بمی)، نواز (لحن) (فرشیدورد، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۷).

۲-۱. شناخت کمال خجندی و شرح مختصری در مورد شعر و شاعری کمال

کمال‌الدّین مسعود معروف به شیخ کمال و متخلّص به کمال در اوایل قرن هشتم در خجند یکی از شهرهای ماوراءالنهر به دنیا آمد و در زادگاهش بین خانوادهٔ خود پرورش یافت و بعداً از بزرگان شعر و

ادب و عرفان شد. کمال خجندی از شاعران عارف و پاک‌سرشت و بی‌اعتنا به مال و مقام بوده و سخت با ریا و تزویر و سالوس مخالفت می‌کرده است. در مراجعت از مکّهٔ معظّمه به تبریز رفته و چون مردم تبریز به وی و علم و دانش، علاقه‌مند بودند و آب و هوای تبریز نیز مورد پسند وی بود در تبریز اقامت می‌کند. به‌تدریج بر شهرتش و محبوبیتش افزوده شد و سلطان‌حسین جلایر (۷۷۶-۷۸۴) او را احترام می‌کرد. به دستور سلطان، املاکی در ولیانکوه تبریز برایش ترتیب دادند و در آنجا ساکن شد. کمال خجندی در شعر طریق معاصرین خود را انتخاب کرده و بیشتر به غزل روی آورده است. کمال، عمر خود را در تبریز گذرانده و در سال ۸۰۳ هجری قمری در تبریز درگذشت و در همانجا به خاک سپرده شد (دیوان خجندی، کمال،۱۳۷۲: پیشگفتار، یک، دو و سه).

در مورد زمان و مکان درگذشت کمال خجندی اختلافی هست بین آنچه که در مقدمهٔ دیوان کمال خجندی به شرح بالا گفته شده است و کتاب آتشکدهٔ آذر (تذکره‌الشعرا). چون کتاب آتشکدهٔ آذر یک کتاب نسخهٔ خطی است و نیز به زمان زندگی کمال نزدیک‌تر است، شاید معتبرتر باشد. در کتاب آتشکدهٔ آذر چنین نوشته شده است:

«شیخ (کمال خجندی) بعد از چهل‌سال از سرای باز میل تبریز کرده و سلطان‌حسین‌ابن سلطان‌اویس جلایر در تبریز به جهت شیخ منزلی به غایت نیکو ساخته و شیخ در آنجا این غزل را سرود که چند بیت از آن به شرح زیر است:

گفت یار از غیر ما پوشان نظر، گفتم به چشم — وانگهی در دیده، در ما می‌نگر، گفتم به چشم
گفت اگر گردی شبی از روی چون ماهم جدا — تا سحرگاهان ستاره می‌شمر، گفتم به چشم
(غزل شمارهٔ ۷۷۳ دیوان کمال: ۲۷۲)

وفات شیخ در دارالعباد یزد سنه ۷۹۲ اتفاق افتاد.» (آذر بیگدلی، ۱۱۳۴-۱۱۶۵ هـ ق: ۳۳۹)

دیوان کمال خجندی: دیوان کمال خجندی متشکّل از ۴ قصیده، ۱۰۷۹ غزل، ۱۰۶ قطعه، ۱ مستزاد، ا مثنوی، ۴۴ رباعی، ۹ معمّا و ۹ تک بیتی است که جمعاً مشتمل بر ۸۰۷۹ بیت است (پیشگفتار، چهار).

از احوال و زندگی کمال خجندی درکتاب «سروستان از سعدی تا جامی» چنین حکایت شده است: شیخ کمال خجندی، رحمت‌الله علیه، وی در لطافت سخن و دقت معانی به مرتبه‌ای است که بیش از آن متصوّر نیست، اما مبالغه در آن شعر وی را از حدّ سلاست بیرون برده و از چاشنی عشق و محبّت خالی مانده و در ایراد امثال و اختیار بحرهای سبک با قافیه‌ها و ردیف‌های غریب که سهل ممتنع‌نماست

تتبّع حسن دهلوی می‌کند، امّا آن قدر معانی لطیف که در اشعار وی است در اشعار حسن نیست و بعضی از عارفان که به صحبت شیخ کمال و حافظ هردو رسیده بودند، چنین فرموده‌اند که صحبت شیخ به از شعر وی بود، و شعر حافظ به از صحبت او. (بهارستان جامی، ۱۴۰۰: ۱۵۱- ۱۵۲)

۲-۲. سبک و جنس شعر کمال

سبک دوره و پایه در شعرهای کمال همان سبک عراقی است که سبک حاکم و سبک معمول در قرن هشتم بوده است. گزینش و چیدمان واژگان شبیه به حافظ و سعدی است. غزل‌ها همه بدون استثناء غزل‌های عاشقانه و تا حدودی عارفانه بوده و بیان در آن روشن و روان است و پیچیدگی و ابهام غزل‌های حافظ را ندارد. می‌توان گفت که سبک شخصی کمال از این نظر که خود را رند معرفی کرده و با زاهدان ریاکار مخالف است، پیوندی با شعر حافظ دارد، ولی از این نظر که کمال دارای گفتاری روشن و روان و دور از هرگونه ابهام و تکلف است، پیوندی با سعدی دارد.

مضمون در غزل‌های کمال تقریباً یکسان و تنوّع مضمون در آن بسیار کم است و به همین دلیل غزل‌ها نمی‌توانند در کاربردهای متفاوت به کار گرفته شوند؛ چون همه دارای مضمون مشابه عاشقانه و گاهی عارفانه است. این یکسانی در مضمون از ضعف‌های شاعر به حساب می‌آید.

۲-۳. تسلّط کمال به موسیقی و وزن شعر

کمال با روح زبان و طبیعت الفاظ به‌خوبی آشنا بوده، شعر او کاملاً سلیس و روان است و در آن پیچیدگی در معنا وجود ندارد. وی جدا از مفهوم ادبی و موسیقی معنوی کلام در موسیقی لفظی شعر در هر سه حالت بیرونی، کناری و درونی تسلّط کامل داشته است و جنبه‌های گوناگون موسیقی شنیداری را به نحو شایسته رعایت کرده و غزل‌های خود را از لحاظ موسیقی کلام به نحو ممتازی ارائه داده است. کمال، وزن را منسجم و قوی رعایت کرده و حتّی از اختیارات شاعری بسیار به‌ندرت در غزل‌ها استفاده نموده، همان‌طور که حافظ نیز چنین کرده است.

تعداد ابیات در غزل‌ها: تمامی غزل‌های کمال هفت‌بیتی است. در میان ۱۰۷۹ غزل تنها چند غزل انگشت‌شمار بیشتر از هفت بیت و چند غزل حد اکثر تا یازده بیت است و حدود ۱۵ غزل وی دارای پنج بیت و یک غزل چهار بیتی (شمارهٔ ۶۶۰) هم در میان غزل‌هایش وجود دارد.

از تاریخ وفات کمال که از سال ۷۹۲ تا ۸۰۳ قمری گفته شده است، چنین برداشت می‌شود که کمال خجندی تقریباً هم‌دورهٔ حافظ است. در آن دوران، روزگار زهدفروشی و ریاکاری بوده و

بزرگان جای آنکه به‌راستی مردان خدا و روندگان راه حقیقت باشند، اغلب خرقه‌داران و پشمینه‌پوشانی بودند که بویی از عشق نبرده و به تندخویی شهرت داشتند. کمال شاعری آزاده و عارفی نیکونهاد بود خود را از ریاکاران دور نگه داشت و خویش را در جرگهٔ رندان معرفی و به آن افتخار می‌کند و زاهدان را ریاکار و دورو می‌داند. این عقاید را به‌راحتی می‌توان از محتوای غزل شمارهٔ ۷۱۲ کمال به شرح زیر دریافت:

چون روز روشن است که ما رند و عاشقیم — چون صبح در پرستش روی تو صادقیم
دیوانه از تکلّف و تکلیف فارغ است — معذور دار زاهد اگر رند و فاسقیم
(غزل شمارهٔ ۷۱۲ دیوان کمال: ۲۵۰)

در غزل شمارهٔ ۱۰۶۲ نیز به رندی او اشاره شده است. لازم به یادآوری است که این شعر، دارای قافیهٔ مؤسسهٔ مقیّد به حرف تأسیس و دخیل و با حرف روی «ی» است که بسیار کم به کار گرفته می‌شود و یک نوع اعنات و لزوم مالایلزم به حساب می‌آید و باید آن را از توانایی‌های شاعر در فنّ قافیه منظور داشت. سه بیت از این غزل به شرح زیر است:

من آن بهتر که باشم رند و عامی — که نیکو نیست عشق و نیک‌نامی
مه نو ز ابرویش خود را فزون دید — همین باشد نشان ناتمامی
کمال این پنج بیت آن پنج گنج است — که ماند از تو، چو آن‌ها از نظامی
(غزل شمارهٔ ۱۰۶۲دیوان کمال)

۲-٤. عاطفه و احساس شاعر در غزل

غزل، بهترین و مناسب‌ترین شعر برای بیان احساس و عاطفه است. شاعر در شعر غنایی و غزل، در درجهٔ نخست برای دل خود شعر می‌گوید تا لحظه‌های عاطفی زندگی خود را بیان کند و با افشاء و اظهار آنچه در روح او می‌گذرد، خود را تسلّی بخشد و اضطراب و هیجان‌های خود را فرونشاند. غزل، آیینه‌ای است که شاعر تصویر خود را در آن می‌بیند و اگر دیگران هم می‌توانند تصویر خود را در آن بنگرند، بدان سبب است که احوال روحی مشترک و مشابه با شاعر دارند؛ به همین دلیل است که زبان غزل درد دل کردنی با خویشتن یا با معشوقی است که از شدت نزدیکی، شاعر از او هیچ چیز را –چنان که از خود– پنهان نمی‌کند، اغلب صمیمی و ساده و بی‌تکلّف و عاری از خودنمایی‌های ناشی از زبان‌دانی و هنرنمایی است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۹).

۲-۵. تأثیر حافظ، سعدی و مولانا بر کمال

تأثیر حافظ، سعدی و مولانا در غزل‌های کمال آشکارا مشهود است.

مطلع غزل ۶۹۹ کمال:

بیـا سـاقی که بیخ غـم به دور گل بر اندازیم　　می‌گلگون طلب داریم و گل در ساغر اندازیم

به تأثیر از غزل حافظ:

بیا تا گل بر افشـانیم و می‌در سـاغر اندازیم　　فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

مطلع غزل ۶۹۸ کمال:

بگذار تا به گلشنِ روی تـو بگذریم　　در باغِ وصل از گلِ روی تو برخوریم

به تأثیر از غزل سعدی:

بگـذاز تا مقـابـل روی تو بگذریم　　دزدیـده در شمایل خوب تو بنگریم

مطلع غزل ۲۷۱ کمال:

وصل بتان خانه براندازم　　ساقی بیا که باده و دمسازم

به تأثیر از غزل مولانا:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست　　بگشای لب که قـند فراوانم آرزوست

کمال بعضی از بیت‌های حافظ و سعدی را نیز به شرح زیر تضمین کرده است:

تضمین غزل ۱۴۵ حافظ: (در غزل ۴۵۷ کمال):

رسـید باد مسیـحا دم ای دل بیـمار　　«بر آر سر که طبیب آمد و دوا آورد»

تضمین غزل ۸۶ سعدی: (در غزل۱۴۱ کمال):

مـرگ رقیـب آمد و هنـوز جـوان است　　«بخت جوان دارد آنکه با تو قرین است»

گرچه زغـم پیـر شـد کـمـال بـرین در　　«پیر نباشد که در بهشـت بـریـن ست»

۳. ارزیابی و تجزیه و تحلیل موسیقی شعر کمال خجندی

۳-۱. ارزیابی کلی از سه دیدگاه موسیقی بیرونی، کناری و درونی

۳-۱-۱. موسیقی بیرونی

کمال همچون حافظ از متداول‌ترین، پرکاربردترین وخوش‌آهنگ‌ترین وزن‌های عروضی بحرهای مشترک بین شعر فارسی و عربی استفاده کرده و به دنبال تنوع وزن‌های گوناگون و نامأنوس نبوده است. وزن‌ها بیشتر بلند و مثمن هستند. بحوری که کمال خجندی در غزل‌های خود از زِحافات آن‌ها بهره گرفته ۹ بحر به شرح زیر است:

الف) بحرهای متفق‌الارکان: رمل، هزج، رجز، متقارب

ب) بحرهای مختلف‌الارکان: مضارع، مجتثّ، خفیف، سریع، منسرح

بسامد اوزان در غزل‌ها و در صد آن‌ها نسبت به کل غزل‌ها که ۱۰۷۹ عدد است، به شرح جدول زیر است:

جدول شمارهٔ ۱ (بسامد وزن‌ها)

ردیف	نام بحر	تعداد غزل	در صد نسبت به کل غزل ها
۱	بحر رمل	۴۱۹	۳۸,۸۳ درصد
۲	بحر هزج	۲۵۹	۲۴ درصد
۳	بحر رجز	۲۴	۲,۲۲ درصد
۴	بحر متقارب	۳۷	۳,۴۳ درصد
۵	بحر مضارع	۱۵۳	۱۴,۱۸ درصد
۶	بحر مجتثّ	۱۲۶	۱۱,۶۸ درصد
۷	بحر خفیف	۳۲	۲,۹۷ درصد
۸	بحر منسرح	۱۷	۱,۵۷ درصد
۹	بحر سریع	۱۲	۱,۱۱ درصد
۱۰	کل غزل ها	۱۰۷۹	۱۰۰ درصد

با توجّه به جدول شمارهٔ ۱ ملاحظه می‌شود که ۹۵۷ غزل کمال یعنی نزدیک به ۹۰ درصد کل غزل‌های وی، در رایج‌ترین و خوش‌موسیقی‌ترین زِحافات چهار بحر رمل، هزج، مضارع و مجتث سروده شده که ۳۹ درصد آن فقط به زحافات بحر رمل اختصاص دارد و بیشترین بسامد در زِحافات بحر رمل به وزن «رمل مثمن مقصور» (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) گفته شده، به‌طوری که شاعر از ۷۸ غزل خود (۷ درصد) را در این وزن آورده است. باید دانست که انتخاب وزن شعر از طرف شاعر از بر اساس سازگاری موسیقی وزن‌ها با طبع موسیقاییِ شاعر است و به‌طور خودجوش و با الهام در دل شاعر آشکار می‌شود. درصدِ وزن‌های انتخاب‌شده در غزل‌های کمال، نشانهٔ این است که برای شاعر، موسیقی شعر اهمیّت داشته است نه تنوع وزن.

وزن غزل‌های کمال، مانند حافظ بیشتر از گونهٔ جویباری یعنی نرم و آرام و تکرارناپذیرند؛ در تعداد کمتری از غزل‌هایش از وزن خیزابی یا متناوب‌الارکان یا وزن دوری یا تکرارپذیر و ضربی استفاده شده است و به این ترتیب در بیشتر غزل‌های وی، مقاطع رکن‌ها با مقاطع واژه‌ها منطبق نیست و وزن‌ها جویباری، نرم و مجلسی هستند. وزن غزل‌های این شاعر، به‌طور کامل از نوع شفّاف و با درک راحت بوده و تقریباً می‌توان گفت که غزل از نوع کدر در دیوانش وجود ندارد. لازم به یادآوری است که ایجاد این‌گونه وزن‌ها از روی تصمیم عمدی شاعر نبوده بلکه، طبیعت و قریحهٔ شاعری به‌صورت

خودجوش و غریزی این‌گونه وزن‌ها را انتخاب می‌کند؛ چون موسیقی این وزن‌ها با مذاق شاعر سازگارتر است.

۳-۱-۲. موسیقی کناری

قافیه و ردیف یا موسیقی کناری در دامنهٔ موسیقی لفظی شعر، جلوهٔ ویژه و برجسته‌ای دارد و مانند ستون و مرجع در هر بیت عمل می‌کند و بیت را در پوشش آوایی و معنایی خود قرار می‌دهد. شاعر تلاش جوششی و کوششی خود را تا اندازهٔ زیادی در گزینش واژه‌های زیبا، مناسب، پرمعنا و سنگین برای قافیه و ردیف به کار می‌گیرد که این واژه‌ها دارای آهنگی خوش و معنایی شیرین و دور از هرگونه تنافر باشند تا بدین ترتیب استحکام قابل‌توجهی برای هر بیت فراهم کند. ردیف، نقش موسیقایی زیبایی در به تلفظ درآوردن حرف پایانی قافیه و افزایش کیفیت موسیقی لفظی واژهٔ قافیه دارد. در ۶۴ درصد از غزل‌های کمال ردیف به کار گرفته شده و با این مزیت، افزایش کیفیت موسیقی قافیه فراهم آمده است. «قافیه و ردیف دو واژهٔ غالب در موسیقی لفظی شعر است و همان‌طور که در رستاخیز کلمات شفیعی کدکنی گفته می‌شود دو سازهٔ مهم در فرم و جمال شعر محسوب می‌شود و در نظام ایقاعی و وزن بیت در نقش پایه و مرجع عمل می‌کنند» (۱۳۹۱ ب).

قافیه و ردیف مانند طبلی است که پایان هر بیت را اعلام و انتظار آغازی را زنده می‌گرداند، و به‌طور هیجان‌انگیزی با القاء صوت و معنا، مخاطب را به شوق درآورده و ذوق ادامهٔ مطالعه یا گوش‌کردن شعر را در او برقرار نگه می‌دارد. به‌عنوان نمونه به غزل شمارهٔ ۷۲ صفحهٔ ۳۷ دیوان توجه کنیم:

آن گل نو از کدامین بوستان برخاسته‌است　　کز نسیم او ز هرسو بوی جان برخاسته‌است

مواردی را به شرح زیر می‌توانیم از این بیت دریافت کنیم:

۱. کلمات قافیه، اسم هستند و قافیه از نوع مردف مقیّد به ردف اصلی $C\bar{V}C$، قافیه بسته و با حرف روی «ن» از مکانیسم باز است. شعر ردیف نیز دارد که سبب تلفّظ کامل حرف روی و افزایش کیفیت موسیقی شعر می‌شود. اگر ردیف نبود حرف روی «ن» به‌ویژه در آواز و اجرای آوای زبرزنجیریِ کشش روی صدای قافیه به‌طور ضعیف اجرا می‌شد.

۲. از طرف دیگر کلمات قافیه و ردیف کلماتی بی‌ربط نیستند، بلکه با توجه به ارتباط معنایی که دارند همهٔ واژه‌های بیت را زیر پوشش گرفته و به سوی خود جذب کرده است؛ به‌طوری‌که مخاطب با خواندن و یا شنیدن قافیه و ردیف دوباره به خواندن بیت برمی‌گردد.

۳. تکرار شکل صدای قافیه و واژه‌های ردیف، به‌صورت دو ستون تصویری، یک جاذبه و لذّت دیداری در شعر ایجاد کرده که به آن بدیع چشمی می‌گویند.

همان‌طور که می‌دانیم ۳۰ نوع قافیه وجود دارد که ۶ نوع آن مقیّد و ۲۴ نوع آن مطلق است. جدول ۲ بسامد قافیه‌های مقیّد و جدول ۳ بسامد قافیه‌های مطلق را در کل ۱۰۷۹ غزل‌های کمال خجندی نشان می‌دهد.

جدول۲. اقسام قافیه‌های مقیّد در غزل‌های کمال خجندی

۱- قافیه ساده (مقیّد مجرد)	۲۳۶
۲- قافیهٔ مؤسّسه مقیّد به تأسیس	۸
۳- قافیهٔ مؤسسه مقیّد به تأسیس و دخیل	۱۴
۴- قافیهٔ مردف مقیّد به ردف اصلی	۳۸۶
۵- قافیهٔ مردف مقیّد به ردف مرکّب	۲
۶- قافیهٔ مقیّده مقیّد به حرف قید	۲۱

جدول ۳. اقسام قافیه‌های مطلق در غزل‌های کمال خجندی

۱- قافیهٔ ساده موصوله (مطلق مجرّد)	۸۶
۲- قافیهٔ مؤسّسه موصوله مطلق به تأسیس	۱
۳- قافیهٔ مؤسّسه موصوله مطلق به تأسیس و دخیل	۵
۴- قافیهٔ مردف موصوله مطلق به ردف اصلی	۱۷۱
۵- قافیهٔ مردف موصوله مطلق به ردف مرکّب	۸
۶- قافیهٔ مقیّده موصوله مطلق به حرف قید	۱۷
۷- قافیهٔ سادهٔ مجرد مطلق به خروج	۴۶
۸- قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس و خروج	۳
۹- قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس و دخیل و خروج	۴
۱۰- قافیهٔ مردف مطلق به ردف اصلی و خروج	۳۵
۱۱- قافیهٔ مردف مطلق به ردف مرکّب و خروج	۳
۱۲- قافیهٔ مقیّدهٔ مطلق به حرف قید و خروج	۱۱
۱۳- قافیهٔ ساده مجرد مطلق به خروج و مزید	۵
۱۴- قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس و خروج و مزید	--
۱۵- قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس و دخیل و خروج ومزید	--

۱۶- قافیهٔ مردف مطلق به ردف اصلی و خروج و مزید	۵
۱۷- قافیهٔ مردف مطلق به ردف مرکّب و خروج و مزید	۴
۱۸- قافیهٔ مقیّده مطلق به حرف قید و خروج و مزید	۲
۱۹- قافیهٔ سادهٔ مجرد مطلق به خروج و مزید و نایره	۳
۲۰- قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس و خروج و مزید و نایره	--
۲۱-قافیهٔ مؤسّسهٔ مطلق به تأسیس ودخیل وخروج ومزید ونایره	--
۲۲- قافیهٔ مردف مطلق به ردف اصلی و خروج و مزید و نایره	۲
۲۳- قافیهٔ مردف مطلق به ردف مرکّب و خروج و مزید و نایره	--
۲۴- قافیهٔ مقیّدهٔ مطلق به حرف قید و خروج و مزید و نایرده	۱

با توجه به جدول ۲ و ۳ ملاحظه می‌شود که بالاترین بسامد را در قافیه‌های مقیّد، قافیه مردف مقیّد به ردف اصلی و در میان قافیه‌های مطلق نیز بالاترین بسامد را قافیهٔ مردف موصوله، مطلق به ردف اصلی دارند که بیشترین آن‌ها همراه با ردیف هستند؛ دلیل این بسامد بالا در دو قافیهٔ اشاره شده، کشیده‌بودن صدای قافیه وکامل‌تر و زیباترشدن موسیقی کلام، به‌ویژه اگر در شعر حرف روی به کمک ردیف به‌طور آشکار تلفّظ شود.

کمال خجندی در قافیه و ردیف برخلاف وزن، همه نوع قافیه‌ها را تقریباً به کار گرفته و این سبب شده است که شاعر، کلمات قافیهٔ مشکلی را با حروف روی کم‌مصرف در شعر مورد استفاده قرار دهد. مانند حروف «ع»، «غ» و امثال آن، ولی با این حال هیچ صدمه‌ای هم به روانی شعر وارد نکرده است. مانند بیت زیر:

دل زان تست و دیده بدینم نزاع نیست　　این است که آن دو پیش تو چندان متاع نیست

۳-۱-۳. موسیقی درونی یا میانی

می‌دانیم که زیباترین قسمت در موسیقی شنیداری یا لفظی یک شعر، بدیع لفظی است که از تکرار و تکریر و اشتراک لفظی و آوایی بین دو واژه که در تسجیع و تجنیس در طول بیت رخ می‌دهد حاصل می‌شود. قافیه و ردیف نیز در ایجاد این شرایط سهم بسزایی دارند.

کمال در غزل های خود به نحو زیبا و دلپذیری، موسیقی درونی و افزون برآن در بعضی از شعرها آرایهٔ غیر مکتوبِ حاصل از لحن گفتار را نیز به کار برده است. مانند بیت زیر:

به خالت نسبت مشکِ ختا کردم، خطا کردم　　من این تشبیه بی نسبت چرا کردم، چرا کردم

(غزل ۶۹۳ دیوان کمال)

در این بیت علاوه بر آرایه‌های بدیع لفظی مانند تکرار لفظ ختا و خطا، هنر دیگری نیز وجود دارد که جزء آرایه‌های غیرمکتوب است و آن تصوّر صدای لحن «چرا کردم چرا کردم» است که با نمایاندن اظهار پشیمانی سبب لذّت شنیداری خاصّی می‌شود.

ب) تجزیه و تحلیل موسیقی شعر کمال خجندی به شیوهٔ ساخت‌آوایی

جدول شمارهٔ ٤ سه بیت برجسته از کمال

ما را گلی از روی تو چیدن نگذارند	چیدن چه خیال است که دیدن نگذارند	۵۰۵
چشم اگر این است و ابرو این و ناز و عشوه این	الوداع ای زهد و تقوی، الفراق ای عقل و دین	۸۳۴
به خالت نسبت مشکِ ختا کردم خطا کردم	من این تشبیه بی‌نسبت چرا کردم، چرا کردم	۶۹۳

در جدول شمارهٔ ۴، سه بیت نمونه و برجسته از کمال خجندی، از سه دیدگاه (موسیقی درونی، کناری و بیرونی) مورد پردازش و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

الف) مطلع غزل ۵۰۵

۱- تجزیه و تحلیل «وزن عروضی» در مطلع غزل شمارهٔ ۵۰۵

ما را گلی از روی تو چیدن نگذارند چیدن چه خیال است که دیدن نگذارند

وزن غزل: «مفعول مفاعیل مفاعیل»، (بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور)

این وزن متفق‌الارکان، متوسط ثقیل است و قابلیت دوری‌شدن را ندارد؛ چون از زحافات مختلف و نامتقارن تشکیل شده است و وزن آرام، پیوسته، با حرکتی سنگین، جویباری و مجلسی است چون مقاطع واژه‌ها با مقاطع اجزاء وزن یا ارکان افاعیل منطبق نیستند؛ مطابق تقطیع زیر:

ما را گـــلی از روی تو چیدن نَـــــگُـذارنـد

مفعول / مـفاعیل / مـفاعیل / مـفاعیل

U – – U / U – – U / U – – U / U – –

ما را گُ / لِیَز رویِ / تو چیدن نَ / گُذا رند در لِیَز «لِ» در تقطیع هجای کوتاه حساب می‌شود.

وزن شعر با مضمون شعر منطبق است. عاطفهٔ شعر با عاطفهٔ شاعر منطبق است. این وزن برای آواز در دستگاه و مایهٔ همایون بیشتر مناسب است. در این رابطه لازم به یادآوری است که هر شعر را در هر دستگاه و مایه‌ای می‌توان به آواز خواند، ولی برای پیداکردن مناسب‌ترین دستگاه و مایه، تشخیص دو

عامل از طرف خوانندهٔ آواز که دارای هنر موسیقی آواز است در نظر گرفته می‌شود: یکی وزن شعر و دیگری مضمون شعر و سپس از روی هنر و قریحهٔ موسیقی خواننده، آواز را در دستگاه‌های مختلف انتخاب‌شده تمرین می‌کند تا مناسب‌ترین را پیدا کند. یک مضمون غم‌انگیز را نمی‌توانیم با لحنی شاد بخوانیم یا بعضی وزن‌های کوتاه برای بعضی از دستگاه‌ها مناسب نیستند. برای مثال، دوبیتی‌های باباطاهر با آواز دشتی بیشتر سازگار است.

۲. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی«قافیه و ردیف» در مطلع غزل شمارهٔ ۵۰۵

ما را گلی از روی تو چیدن نگذارند چیدن چه خیال است که دیدن نگذارند

قافیه در این بیت قافیهٔ مردف موصوله مطلق به ردف اصلی است. قافیه از نوع بستهٔ $C\bar{V}C$ و حرف روی هم‌خوان انسدادی واکدار انفجاری دندانی «د» و از مکانیسم بسته است که به کمک حرف وصل خیشومی واکدار «ن» باز و کاملاً تلفظ شده و سبب افزایش کیفیت موسیقی شعر می‌شود. شعر دارای ردیف چهار هجایی با هجای پایانی کشیده است که ردیف خود سبب تلفظ کامل آخرین حرف «ن» واژهٔ قافیه شده و باز کیفیت بیشتر را برای موسیقی شعر فراهم می‌کند. واژه‌های قافیه و ردیف در این شعر نشانگر توانایی بسیار بالای کمال خجندی در واژه‌گزینی است و حداکثر لذّت شنیداری را در موسیقی کناری این غزل فراهم آورده است. تکرار حرف خیشومی «ن» در واژهٔ قافیه و ردیف و پیوند صوتی بین آن‌ها و نیز تکرار واژهٔ «چیدن» در آغاز مصرع دوم و ایجاد یک پیوند صوتی بین قافیه و بیت، زیبایی دیگری به موسیقی کناری بخشیده است. پخش صوتی و معنایی واژه‌های قافیه و ردیف در سرتاسر بیتِ این غزل به‌خوبی نشان می‌دهد که در شعر سنتی و کلاسیک، این دو واژه، ستون و محور موسیقی در شعر است.

۳. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی «بدیع لفظی یا موسیقی درونی» در مطلع غزل شمارهٔ ۵۰۵

اولین زیبایی که در موسیقی درونی بیت جلب توجّه می‌کند، تکرار دو واژهٔ «چیدن» در بیت و هم‌آوایی «دیدن» با آن‌هاست. دومین زیبایی، تکرار سه بار واکهٔ بلند و خوش‌آوای «ا» است که هارمونی ویژه‌ای را در طول بیت ایجاد کرده است.

ب) مطلع غزل شمارهٔ ۸۳٤

۱. تجزیه و تحلیل «وزن عروضی» در مطلع غزل شمارهٔ ۸۳٤

چشم اگر این است و ابرو این و ناز و عشوه این الوداع ای زهد و تقوا الفراق ای عقل و دین

وزن غزل: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، (بحر رمل مثمن محذوف)

این وزن متفق‌الارکان، متوسط ثقیل است و قابلیت دوری شدن را ندارد چون آخرین جزء آن محذوف بوده و تقارن را در مصرع برهم زده است، ولی چون مقاطع واژه‌ها با مقاطع اجزاء وزن یا ارکان افاعیل تقریباً منطبق است، وزن تا حدودی خیزابی و تکرارپذیر و ضربی شده است و آهنگ زیبایی دارد. مطابق تقطیع زیر:

چشم اگر این / است و ابرو / این و ناز و / عشوه این

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فـا عـلن

– U – / – – U – / – – U – / – – U –

چشمَ گر ای / نستُ ابـــرو/ایـنُ نا ز و /عشـوه این

آهنگ وزن با مضمون منطبق است. عاطفهٔ شعر با عاطفهٔ شاعر منطبق است. این وزن و مضمون برای آواز در دستگاه شور مناسب‌تر است.

۲. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی«قافیه و ردیف» در مطلع غزل شمارهٔ ۸۳٤

چشم اگر این است و ابرو این و ناز و عشوه الوداع ای زهد و تقوا الفراق ای عقل و دین

قافیه در این بیت قافیهٔ مردف مقیّد به ردف اصلی است. قافیه از نوع بستهٔ $C\bar{V}C$ و حرف روی هم‌خوان واکدار لثوی خیشومی «ن» با مکانیسم باز است. شعر ردیف ندارد، ولی چون حرف روی «ن» با مکانیسم باز بوده دارای کشش است. با این حال، به‌دلیل نبودن ردیف، حرف روی به‌طور واضح و محکم ادا نشده، به‌ویژه هنگام آواز کامیابی لازم از موسیقی قافیه به دست نمی‌آید و کیفیت موسیقی قافیه کاهش پیدا می‌کند. تکرار واژهٔ قافیهٔ این در طول مصرع اول و هم‌آوایی واژهٔ قافیهٔ دین با این و پیوند صوتی حرف خیشومی «ن» در طول بیت سبب استحکام واژه‌های قافیه شده و کیفیت موسیقی را توان بخشیده است.

۳. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی «بدیع لفظی و موسیقی درونی» در مطلع غزل شمارهٔ ۸۳٤

اولین زیبایی که در موسیقی درونی بیت جلب توجّه می‌کند، تکرار هجای کشیدهٔ این و نیز حرف واکدار لثوی، خیشومی «ن» و پیوند صوتی متن بیت با واژه‌های قافیه است. دومین زیبایی موسیقی

درونی هم‌آوایی الوداع با الفراق است. سومین زیبایی موسیقی در طول بیت تکرار سه بار آوای «ا» در طول بیت است. آوای «ا» بین واکه (مصوّت)های بلند زیباترین است.

ج) مطلع غزل شمارهٔ ۶۹۳

۱. تجزیه و تحلیل «وزن عروضی» در مطلع غزل شمارهٔ ۶۹۳

به خالت نسبت مشکِ ختا کردم، خطا کردم　　من این تشبیه بی نسبت، چرا کردم، چرا کردم

وزن غزل: «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»، (بحر هزج مثمن سالم)

این وزن متفق‌الارکان ثقیل است. این وزن هفتاد و پنج درصد تکرارپذیر خیزابی و ضربی است ولی بیست و پنج درصد در دو مصرع اول چون مقاطع واژه‌ها با مقاطع اجزاء وزن یا ارکان افاعیل منطبق نیست، وزن جویباری می‌شود. در این مورد باید بیت‌ها را تک‌تک مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. در اصل به‌دلیل شکل افاعیل، وزن را باید خیزابی به حساب آورد.

با نظر به بحث بالا به تقطیع زیر توجه فرمایید:

به خالت نسبت مشکِ ختا کردم　خطا کردم

من این تشبیه بی نسبت چرا کردم چرا کردم

مفا عیلن / مفا عیلن / مفا عیلن / مفا عیلن

– – – U / – – – U / – – – U / – – – U

به خا لت نِس / بَتِ مُش کِ / خطا کر دم / خطا کر دم

آهنگ وزن با مضمون منطبق است. عاطفهٔ شعر با عاطفهٔ شاعر منطبق است. این وزن و مضمون برای آواز در بیات ترک مناسب‌تر است.

۲. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی«قافیه و ردیف» در مطلع غزل شمارهٔ ۶۹۳

به خالت نسبت مشک ختا کردم، خطا کردم　　من این تشبیه بی نسبت، چرا کردم، چرا کردم

قافیه در این بیت قافیهٔ ساده، از نوع باز $C\bar{V}$ و حرف روی، واکه (مصوّت بلند) «ا» است. واکه یا مصوّت بلند «ا» خوش‌آواترین حرف روی برای قافیهٔ ساده است و به‌دلیل کشش کافی و خوش‌آوایی، حتی این نوع قافیه می‌تواند ردیف هم نداشته باشد؛ چون موسیقی کامل است. با این حال، شاعر برای شعر ردیف «کردم» را نیز در نظر گرفته و به این ترتیب موسیقی کناری را طولانی‌تر و دل‌نشین‌تر کرده است. واژهٔ ردیف نیز به حرف واکدار خیشومی «م» که حرفی است با مکانیسم باز ختم شده است و

دارای قابلیت کشش است. با این شرایط قافیه و ردیف یک زمینهٔ به‌کارگیری آوای زبرزنجیری کشش را برای خواننده فراهم آورده است. البته باید توجه داشته باشیم که چون حرف «م» در پایان کلمه قرار گرفته به‌طور ضعیف تلفظ می‌شود.

۳. تجزیه و تحلیل ساخت‌آوایی «بدیع لفظی یا موسیقی درونی» در مطلع غزل شمارهٔ ۶۹۳

اولین زیبایی که در موسیقی درونی بیت جلب توجّه می‌کند، تکرار دو بار لفظ «ختا کردم، خطا کردم» در مصرع اول و «چرا کردم، چرا کردم» در مصرع دوم است. این تکرار و نیز پیوند آوایی و لفظی بین قافیه و ردیف با واژه درون متن بیت، زیبایی و کیفیت موسیقی درونی بیت را به اوج رسانیده است. زیبایی دوم در مصرع اول تکرار سه بار حرف بی‌واک، سایشی، دهانی و ملازی «خ» است. زیبایی سوم تکرار دو بار، حرف بی‌واک، انفجاری-سایشی، دهانی، لثوی و کامی «چ» در مصرع دوم بیت است. این حرف که دارای یک واج پرفشار است تأکید ویژه و زیبایی در واژهٔ چرا ایجاد می‌کند و علاوه بر زیبایی صوتی و شنیداری، سبب لذّت غیرمکتوب حاصل از لحن کلام «چرا کردم» در اثر القاء حالت پشیمانی می‌شود. زیبایی چهارم تکرار پنج بار واکهٔ بلند و خوش‌آوای «ا» که هم‌آوایی بسیار زیبایی را در طول بیت برقرار کرده است.

٤. نتیجه‌گیری

از بررسی‌های تحلیلی کیفیت غزل‌های کمال خجندی و ارزیابی موسیقی در غزل‌های وی و توجّه به کمیّت بالای مقدار شعرهای این شاعر (۸۰۷۹ بیت شعر) نتایجی به شرح زیر گرفته شده است:

۱. کمال خجندی در انتخاب وزن، قافیه و ردیف و بدیع لفظی بسیار توانا عمل کرده، بیشتر از وزن‌های بلند و قافیه‌های با هجای کشیده و در بیشترین غزل‌ها از ردیف بهره برده است و در بدیع لفظی، واژه‌ها و عبارات شیرین و دل‌نشین را به کار گرفته، از وزن‌های جویباری، شفاف و سنگین بهره گرفته و از شعرهای ضربی و تکرارپذیر تا حد زیادی دوری کرده است.

چشم خوشت آندم که سر از خواب برآورد مستم بسوی گوشهٔ محراب برآورد

۲. سبک شخصی کمال به‌دلیل رندی و مخالفت با زاهدان ریاکار، پیوندی با شعر حافظ و به‌دلیل گفتار روان و دور از تکلّف، پیوندی با شعر سعدی دارد.

۳. کمال در غزل‌هایش تنوّع زیادی در مضمون ندارد. غزل‌ها دارای مضمون یکسان و مشابه بوده و به جز بیان عاشقانه و گاهی عارفانه، کاربرد دیگری ندارد که این یک اشکال به حساب می‌آید.

۴. نزدیک به ۹۰ درصد از غزل‌های کمال در وزن‌های رمل، هزج، مضارع و مجتث سروده شده که نزدیک ۴۰ درصد آن تنها در وزن‌های رمل است.

۵- همان‌طور که در قسمت الف (ارزیابی کلی شعرهای کمال) برداشت می‌شود، کمال در انتخاب وزن غزل، مطابق جدول شمارهٔ ۱، تنها از وزن‌های متداول و خوش‌آهنگ استفاده کرده و در پی آوردن وزن‌های مختلف نبوده است، ولی برعکس در استفاده از قافیه مطابق جدول‌های شمارهٔ ۲ و ۳، تقریباً از همه نوع قافیه‌ها بهره گرفته است (از ۳۰ نوع قافیه ۲۵ نوع آن را به کار برده است).

پیشنهاد:

با توجه به این که زیبایی و جمال شعر در هر شاعری دارای ویژگی و زیبایی‌های متفاوتی است، پیشنهاد می‌شود پژوهشگران محترم شاعران مختلف را در موسیقی شنیداری (موسیقی لفظی)، در پژوهش‌های خود مورد ارزیابی قرار داده تا بتوان در هنگامی که لازم می‌شود، چند شاعر مورد نظر را با یکدیگر مقایسه کنیم، زمینه برای پژوهشی به‌منظور مقایسه کمّی و کیفی شاعران مورد نظر مهیا شده باشد.

منابع

آهی، حسین (۱۳۵۷)، *بحور شعر فارسی*. تهران: مؤسّسهٔ مطبوعاتی خزر.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۹)، *راز خلوتیان*. تهران: کلهر.

بیگدلی، آذر (۱۱۳۹)، *آتشکدهٔ آذر*.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *گمشدهٔ لب دریا*. تهران: سخن.

ثمره، یدالله (۱۳۸۱)، *آواشناسی زبان فارسی- آواها و ساخت‌آوایی هجا*. چ هفتم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹)، *دیوان حافظ*. به کوشش خطیب رهبر، خلیل، چ ششم، تهران: صفی‌علیشاه.

حجّاریان، محسن (۱۳۹۲)، *موسیقی شعر- تفاوت و طبقه‌بندی*. چ۱، تهران: رشد آموزش.

حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی- زبان‌شناختی*. تهران: نیلوفر.

دهلوی، حسین (۱۳۹۰)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*. چ چهارم، تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

رجایی، احمدعلی (۱۳۵۳)، *پلی میان شعر هجایی و عروض فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱)، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*. تهران: علمی.

سیف، عبدالرضا و شهرزاد شیدا (۱۳۸۴)، «نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شمارهٔ ۱۷۶، ۳۹-۵۹.

شاه‌حسینی، ناصرالدّین (۱۳۶۷)، *شناخت شعر-عروض و قافیه*. چ پنجم، تهران: هما.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱ الف)، *موسیقی شعر*. چ سیزدهم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱ ب)، *رستاخیز کلمات*. چ دوّم، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۸ج)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت پهلوی*. چاپ اوّل، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *آشنایی با عروض و قافیه*. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۸)، *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، «جادوی نحو در غزل سعدی». مجلهٔ دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۱۴، ۱۵۹-۱۷۰.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۹۱)، *مختصر تاریخی زبان فارسی*. چ سوم، تهران: زوّار.

مشکوه‌الدینی، مهدی (۱۳۸۸)، *ساخت‌آوایی زبان*. چ ششم، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، *پیوند موسیقی با شعر*. چ نخست، تهران: فضا.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶)، *وزن شعر فارسی*. چ هفتم، تهران: توس.

وطواط، رشیدالدّین (۱۳۶۲)، *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*. تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانهٔ طهوری و سنایی.

References

Ahi, H. (1978). *The seas of Persian poetry*, Tehran, khazar press institute.

Ashrafzadeh, R. (2000). *The secret of solitude*, Tehran, Kalhor Publications.

Bigdeli, A. (1760). *Azar fire temple*, Tehran, Amirkabir Publications.

Poornamdarian, T. (2001). *lost by the sea*, Tehran, Sokhan Publications.

Samareh, Y. (2002). *phonology of Persian language, sunds and phonetics constraction of syllables*, 7th Edition, Tehran, Academic Publishing Center.

Hafez, Sh. M. *Divan Hafez*, in his ears, khalil rahbar, (1990). 6thedition, Tehran, Safialishah Publications.

Hajjarian, M. (2013). *poetry music- difference and classification*, 1thedition, Tehran, Roshde Amoozesh Publications.

Haghshenas, A. M. (1991). *literary articles- linguistic*, tehran, Niloofar Publications.

Dehlavi, H. (2011), *linking poetry and vocal music*, 4th Edition, Tehran, Mahoor Cultural Artistic Publications.

Rajaee, A. A. (1974). *a bridge between syllabic poetry and Persian prose*, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Zarrinkoob, A. H. (1992). *poetry without lies, poetry without a face*, Tehran, Elmi

Publications.
Seif, A. R. and Shahrzad, Sh. (2005). *a look at the frequency of prosody weights in hafez's divan,* faculty of literature and human sciences, Vol. 176, 39-59. Tehran, University of Tehran Publications.
Shahhosseini, N. (1988). *knowledge of poetry- prosody and rhyme,* Ch.5, Tehran, Homa Publications.
Shafiee |Kadkani, M. R. (2012A). *poetry music,* 13th Edition, Tehran, Agah Publications.
Shafiee |Kadkani, M. R. (2012A). *resurrection of words,* 2thedition, Tehran, Sokhan Publications.
Shafiee |Kadkani, M. R. (1989). *periods of Persian poetry from constitutionalism to the fall of the Pahlavi dynasty,* 1thedition, Tehran, Sokhan Publications.
Shamisa, S. (2007). *familiarity with prosodi and rhyme,* Tehran, Mitra Publications.
Shamisa, S. (1989). *a fresh look at the original,* Tehran, Ferdous Publications.
Fotoohi, M. (2011). *the majic of syntax in saadi's ghazal,* mashhad, Publication of Ferdowsi University, Vol. 14, 159 – 170.
Farshidvard, Kh. (2012). *brief history of Persian language,* 3thedition, Tehran, Zovar Publications.
Meshkatoddini, M. (2009). *phonetic construction of language,* 6thedition, Mashhad, Mashhad Publication of Ferdowsi University.
Mallah, H. A. (1988). *connecting music with poetry,* 1thedition, Tehran, Faza Publictions.
Natel Khanlari, P. (2007). *the waight of Persian poetry,* 7thedition, Tehran, Toos Publications.
Vatvat, R. D. (1985). *hadyeq al-sheaar in daqayeq al-sheaar,* Edited by; ashtiani and Eqbal, Abbas. Tehran, Tahoori and Sanaee Library.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی