

موسیقی کناری در غزلیات کمال خجندی

وحید آذرنوش^۱، یگانه تلاوری^۲

^۱ دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، مدیر آموزگار مقطع ابتدایی بخش نصرت آباد

^۲ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، مدرس دانشگاه علمی کاربردی بندر امام خمینی

چکیده

موسیقی، بعد از عنصر خیال، بیش از هر عنصر دیگری، با شعر مأنوس می شود و در جهت القای مضامین و احساسات شاعرانه مؤثر است و اگر شاعر، تناسب بین موسیقی و مضمون و محتوای شعرش را حفظ نماید، کار بزرگی در جهت ماندگاری اثر خود انجام داده است. شیخ کمال خجندی، از عارفان و شاعران قرن ۸ هجری است. توجه کمال به موسیقی شعر، خصوصاً موسیقی کناری غزلیات کمال خجندی، نقش اساسی و مهمی در ساختار شعر او دارد؛ بنابراین نگارندگان این پژوهش بر آنند که موسیقی کناری را در غزلیات کمال خجندی بررسی نمایند. نتیجه پژوهش که با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای و به روش تحلیلی-توصیفی انجام گرفته، بیانگر این است که خجندی از هجاهایی در قافیه استفاده نموده که در ساختمان آن‌ها مصوت‌های بلند بسامد بالایی دارد. همچنین بسامد غزل مردّف در شعر وی بسیار است که بیشترین ردیف‌ها، از نوع فعلی هستند که نسبت به دیگر انواع ردیف، نقش پر رنگ‌تری در ایجاد موسیقی دارند.

واژه‌های کلیدی: موسیقی شعر، موسیقی کناری، غزل، کمال خجندی.

مقدمه

کمال خجندی، یکی از شاعران و عارفان بزرگ سده هشتم هجری است که در مورد زندگانی و اوضاع و احوال او اطلاعات چندانی در دسترس نیست. اطلاعاتی که تذکره‌ها در مورد این شاعر ارائه می‌دهند، نیز بسیار اندک و ناقص و متناقض است، حتی در مورد اسم و کنیه او نیز میان محققان اختلاف نظر وجود دارد. اکثر محققان معاصر با نام مسعود موافق هستند (صفا، بخش ۳: ص ۱۱۱۳۱، نفیسی، بخش ۱: ص ۲۱۰، ریپکا، ص ۲۶۲) اما نوشته‌های قدیمی که در دیوان او وجود دارد نامش را محمد معرفی می‌کند و حتی محققانی مانند ملا احمد نام پدری (کنیه) ابو احمد را نیز بر نام او می‌افزایند. (پاول لوسن اسکای^۱، ۲۰۱۲: ۲).

استاد سعد الله اسد الله یف، در مقاله‌ای با عنوان کنیه و القاب کمال خجندی، پس از بررسی تمام منابع در این زمینه، نتیجه‌گیری می‌کند که: «نام شاعر محمد، لقب هایش شیخ خواجه و کمال الدین، کنیه اش ابو احمد و تخلص هایش کمال و خجندی می‌باشد.» (اسداللهی، ۱۳۷۲: ۳۱) آگاهی و اطلاع از زندگانی شیخ، محدود به گفته‌های عبدالرحمان جامی در تذکره نفحات الانس و کتاب بهارستان و گفته‌های دولتشاه سمرقندی در تذکره الشعرا است و به پیروی و بر پایه این منابع در کتب دیگر مانند: طرائق الحقایق، حبیب السیر، لطائف الطوائف، تذکره هفت اقلیم، مجمع الفصحا و ... هم از کمال سخن رانده شده است.

از خلاصه زندگی کمال که در این مآخذ آمده چنین بر می‌آید که: کمال در شهر خجند به دنیا آمده و پس از کسب علوم و معارف اولیه، به زیارت خانه خدا می‌رود و بعد از بازگشت در شهر تبریز ساکن می‌شود و از آنجایی که صوفی وارسته و شاعری برجسته بود، سر سپردگان و مریدان و شاگردان بسیاری به گردش حلقه می‌زند و مورد حمایت سلطان حسین جلاپور قرار می‌گیرد و در محلی به نام «ولیانکوه» در تبریز، خانقاهی برای شیخ ساخته می‌شود. میل و علاقه شیخ به شهر تبریز و مردم آن باعث می‌گردد تا او تبریز را جهت زندگی برگزیند و در آن خانقاه معتکف شود تا اینکه در سال ۷۸۷ هـ ق، توقتمش خان، فرمانروای قبچاق به تبریز حمله می‌کند و مطابق رسم آن زمان، تعدادی از علما و فضلا و هنرمندان را که شیخ کمال نیز از آن جمله بود، به پایتخت قبچاق یعنی شهر «سرای» می‌فرستد. کمال چندین سال در آن جا می‌ماند و در این مدت هواداران و دوستدارانی پیدا می‌کند تا اینکه بر اثر نابسامانی آن دیار، سرای را ترک می‌کند و تعلق خاطرش به صفای تبریز و صمیمیت مردم آن، باز او را بدان شهر می‌کشاند و شیخ تا پایان عمرش، در خانه و خانقاهش؛ یعنی همان باغ ولیانکوه، با حرمت و آسودگی روزگار می‌گذراند و وفات می‌یابد.

تاریخ مرگ کمال در منابع بین ۷۹۸ (دولتشاه سمرقندی، ص ۲۴۸) تا ۸۰۷ (گازرگاهی، ص ۲۱۴) قید شده است. تاریخ ۸۰۳ قید شده توسط عبدالرحمان جامی (نفحات الانس، ص ۶۱۲) توسط محقق معاصر (ملا احمد، ص ۳۱۹) تایید شده و عموماً از سوی محققان دیگر نیز پذیرفته شده است. (پاول لوسن اسکای، ۲۰۱۲: ۲) کمال در دایره‌ی سیر غزل فارسی از جمله شاعران گروه تلفیق به شمار می‌آید. کمال دوام دهنده‌ی سبک سهل و ممتنع است. «سخن‌های شیرین، الفاظ زیبا، کلمه‌های متناسب، تشبیه و استعاره‌های نادر، تجنیس و مبالغه‌های دلفریب به کار می‌برد که شعر او را در نهایت نمکین و خوش آهنگ می‌گرداند.» (افصح زاده، ۱۳۷۵: ۱۳۱۰) غزلیات کمال آمیزه‌ای از عشق و عرفان است. مضمون غزلیاتش مانند اکثر شاعران و غزلسرایان، گله و شکایت از معشوق، شرح هجران، بی‌وفایی و جفاکاری معشوق است، در غزل‌های شور و شوقی بی‌مانند که نشانه‌ی التهاب درونی اوست دیده می‌شود و این شوق گاه با تأمل در معارف و حقایق عرفانی و گاه به توصیفات بدیع و کم سابقه‌ای از حالات سالکان و واصلان آمیخته است. می‌توان گفت از دوست به دشمن شکایت نبردن، با وجود یار از همه عالم فراغ داشتن، غنیمت شمردن وقت، طبیعت، ریا ستیزی از مهم‌ترین مضامین موجود در غزلیات کمال خجندی است.

پیوند شعر و موسیقی

موسیقی و شعر با هم پیوند جدانشدنی و ارتباطی تنگاتنگ و معنوی دارند. شباهت این دو هنر، بیشتر از تفاوت هایشان است. هردو از جمله هنرهای زیبا و زاده احساس و عاطفه بشری است، هردو از ایجاد نوعی نظم و ترتیب به وجود آمده‌اند و از آنجا

¹ Paul Losensky

که انسان به طور فطری به نظم علاقه مند است، از هر دو هنر لذت می برد. در واقع موسیقی و شعر دو همزاد هستند که پیوندشان ناگسستنی است، زیرا این دو فرزند شایسته ی احساس و عاطفه ی بشری هستند و تنها تفاوت آن ها در مواد اولیه؛ یعنی اصوات، الحان، الفاظ و واژه هاست.

مسأله ی پیوند و آمیزش با موسیقی امری است که به عقیده ی «فرانسس بیکن» پدر فلسفه، همیشه مورد پسند مردم بوده است. (رستگار فسایی، ۵۷: ۱۳۸۰) اما این ارتباط در طریق همراه شدن شعر با موسیقی است، نه تبدیل شدن به آن و در راه این همکاری و کشش، صورت های گوناگونی پدید می آید که ناشی از موزیک کلمات، اصوات و وزن عمومی شعر است؛ بدین معنی که شاعر با توجه به موضوع و مفهوم شعر، وزنی را برای کلام خود انتخاب می کند که با موزیک خاص و ویژه ی خویش بتواند به بهترین شکل، مقصود و مراد ذهنی او را به خواننده القاء کند. (همان: ۵۷) «همانطور که موسیقی و نقاشی، در ما انفعالی نفسانی پدید می آورند، در شعر نیز، زبان، اشاره یا دلالت به موضوع معینی ندارد، بلکه از چیزی تعبیر می کند که ما به آن دچار انفال نفسانی یا عاطفه می گردیم.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰)

رجایی معتقد است: «از میان همه ی هنرهای زیبا، شعر بیش از همه به موسیقی شباهت دارد؛ زیرا به اعتقاد منتقدان، مهمترین ویژگی شعر آهنگ است، بلکه شعر در درجه ی اول، موسیقی است و همانند موسیقی دارای وزن و هماهنگی آواهاست.» (رجایی، ۱۳۸۲: ۲۵) حسینعلی ملاح در مورد پیوستگی شعر و موسیقی معتقد است که: «این همبستگی سابقه ای بس کهن دارد و به آن زمان ها می رسد که کار به صورت گروهی است و غلبه بر مشکلات توان فرسای پیش از تاریخ نیز جز به مدد نیروی هماهنگ جمعیت غیر ممکن است.» (ملاح، ۱۳۸۵) «شفیعی کدکنی به نقل از حسان بن ثابت، شاعر عرب، معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۶)

در خصوص پیوند شعر و موسیقی، شفییعی کدکنی می گوید: «عواملی که آدمی را به جست و جوی موسیقی کشانده است، همان کشش هایی است که او را وادار به گفتن شعر کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه ها و لفظ هاست و غنای موسیقی الحان آهنگ ها.» (همان: ۴۶) شفییعی کدکنی به نقل از طه حسین می نویسد: «می توان تصوّر کرد در آغاز، این دو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس به یکدیگر پیوسته اند، اما بهتر و درست تر آن است که بگوییم در آغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند.» (همان: ۴۴)

جلوه های مختلف موسیقی شعر

موسیقی بیرونی: مشخص ترین جنبه ی موسیقی شعر، همان موسیقی بیرونی آن است. موسیقی بیرونی، نخستین پل ارتباط برقرار کردن با دنیای شاعر است.

«موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه ها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۱) منظور از موسیقی بیرونی شعر، موسیقی حاصل از هرگونه نظمی در یک واحد کامل (شعر) است به طور خاص، جانب عروضی وزن شعر را موسیقی بیرونی می گویند؛ یعنی «نظم خاصی که در یک مجموعه آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوّت ها وجود دارد.» (همان: ۹۱)

موسیقی درونی: موسیقی درونی، گونه ای دیگر از موسیقی شعر است که انواع سجع، جناس و تکرار، از جمله شناخته ترین جلوه های این نوع موسیقی به شمار می رود. «از آنجا که مدار موسیقی (به معنای عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله ی موسیقی بیرونی (عروض) و کناری (قافیه و ردیف) نباشد، در حوضه ی مفهومی این نوع موسیقی قرار می گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگ هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت ها و مصوّت ها در کلمات یک شعر پدید می آید، از جلوه های این نوع موسیقی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۲)

موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تاثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سرتاسر بیت و مصرع یکسان است و به طور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد، جلوه های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه ی آن قافیه و ردیف

است.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲) «منظور از موسیقی کناری جلوه های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۹)

موسیقی معنوی: شفيعی کدکنی در تعريف این گونه ی موسیقی می گوید: «همان گونه که تقارن ها و تشابهات در حوزه ی آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن ها و تشابهات و تضادها، در حوزه ی امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد؛ بنابراین همه ی ارتباط پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه ی عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلا یک غزل یا یک قصیده) اجزای موسیقی معنوی آن اثرند.» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۳)

موسیقی کناری در غزلیات کمال خجندی

«موسیقی کناری: تناسبی است که از رهگذر هماهنگی دو کلمه یا دو حرف در آخر مصراع ها دیده می شود، مثل: خواب و آب یا دیدار و بیدار که در حقیقت صامت و مصوت های مشترک سبب می شوند، گوش لذتی ببرد. این موسیقی کناری همان موسیقی قافیه، ردیف و چیزهایی است که بتواند در پایان مصراع ها موسیقی ای از این دست به وجود آورد.» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۵) «منظور از موسیقی کناری جلوه های موسیقایی که از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. البته این تکرار می تواند در آغاز بیت و در قالب های نو در پایان هر بند باشد؛ اما آنچه در قالب های سنتی بیش از همه متداول است، قافیه و ردیف های پایانی است.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۹)

قافیه و انواع آن در غزلیات کمال خجندی

قافیه، مهمترین ابزار قدرت شاعر، در خلق موسیقی در بخش کناری شعر است، بطوری که نقش مهم و غیر قابل انکاری در انتقال و القای مفاهیم به خواننده دارد. وقتی قافیه به عنوان مرکز ثقل در آخر بیت قرار می گیرد، شاعر در آن بر اصوات و موسیقی خاصی توجه دارد که این باعث رغبت شنونده می شود و او را برای شنیدن دنباله ی شعر بر می انگیزد، البته زمانی که قافیه تصنعی نباشد و آن نقش عاطفی و هیجانی خود را به خوبی ایفا کند، علاوه بر آن بتواند به خوبی عناصر هر شعری را به یکدیگر پیوند بدهد. «قافیه: هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف پدید می آید.» (حق شناس، ۱۳۶۰: ۲۷) «قافیه در لغت: به معنی از پی رونده و از پس در آینده است و در اصطلاح ادب فارسی، حرف یا حروفی است که در پایان کلمات انتهایی ابیات یا مصراع ها تکرار می شود.» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۰۷) «قافیه، نوعی زمینه سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالا از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ همنا هستند لذتی به آدمی می بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه ای دریافت می کنیم.» (ملاح، ۱۳۸۵: ۸۳) «قافیه در لغت: به معنی از پی رونده است و در اصطلاح ادب فارسی، به دو کلمه متفاوت که در پایان مصراع ها آمده باشد و حرف آخرشان یکی است اصطلاحا قافیه می گویند.» (داد، ۱۳۸۷: ۱۳۶۴) «قافیه در اصطلاح: قافیت بعضی از کلمه ی آخرین بیت باشد، به شرط آنکه آن کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر از همان قصیده مکرر نشود، پس اگر مکرر شود، آن را ردیف خوانند و قافیت در مقابل آن باشد.» (رازی، ۱۳۸۸: ۲۲۶)

زرین کوب قافیه را اینگونه تعريف میکند: «قافیه بر حسب تعريف مشهورش، قسمتی است از آخرین کلمه ی بیت، آخرین کلمه ی نامکرر آن، چون آخرین کلمه ی شعر اگر همچنان مکرر شود، جزو قافیه نیست، ردیف است و قافیه را در آخرین کلمه قبل از آن باید جست.» (زرین کوب، ۱۳۸۸: ۶۷) «قافیه در اصطلاح: مجموعه ای است از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه ی مصراع ها و یا ابیات تکرار می شود، به شرطی که به یک لفظ و معنی نباشد.» (ماهیار، ۱۳۸۹: ۲۷۱)

شفيعی کدکنی برخی از کارکردهای قافیه را چنین تقسیم بندی می کند:

۱- تاثیر موسیقایی ۲- تشخیصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می بخشد ۳- لذتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می آورد ۴- زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت ۵- تنظیم افکار و احساس ۶- استحکام شعر ۷- کمک به حافظه و سرعت انتقال ۸- ایجاد وحدت شکل در شعر ۹- جدا کردن و تشخیص مصراع ها ۱۰- کمک به تداعی معانی ۱۱- توجه دادن به

زیبایی ذاتی کلمات ۱۲-تناسب و قرینه سازی ۱۳-ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت ۱۴-توسعه ی تصویرها و معانی ۱۵-
القای مفهوم از راه آهنگ کلمات (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۶۲)

هجاهای به کار رفته در قافیه ها

برای درک ارزش موسیقی کناری یک شاعر، باید به ترکیب هجاهای قافیه شعر او توجه کرد. هجاهای قافیه در واقع مقدار و کیفیت موسیقی حاصل در این بخش را مشخص می کند. بدون شک هجاهایی که در ساختمان آنها مصوت های بلند به کار رفته است، دارای کشش موسیقایی بیشتری هستند، اما در هجاهایی مانند CV و CVC، اگر وزن شعر بلند باشد، این هجاها قدرت موسیقایی کمتری خواهند داشت، زیرا فاصله ی زمانی بیشتری بین واژه های قافیه ایجاد می شود.

CVC (صامت + مصوت بلند + صامت)

یک عامل مهم که به افزایش موسیقی کناری کمک می کند، استفاده از مصوت بلند در هجای قافیه است. هجاهایی که دارای مصوت بلند هستند، از کیفیت و موسیقی بالاتری برخوردارند. کمال از میان ۱۰۷۹ غزل خود ۵۸۹ بار از هجای CVC استفاده نموده است. این هجا به دلیل اینکه دارای مصوت بلند است، از کیفیت مناسبی برخوردار است. هجای CVC با بسامد ۵۸۹ بیشترین کاربرد را در میان هجاهای قافیه و ۵۴/۵۹ درصد از هجاهای قافیه را به خود اختصاص داده است.

آنکه دل در هوس روز وصال است او را خواب شب در سر اگر هست خیال است او را (۱۳)*

بگذار در آن کوی من اشک فشان را تا دیده دهد آب گل و سرو روان را (۱۷)

CVC (صامت + مصوت کوتاه + صامت)

این هجا با ۲۴۵ مورد ۲۲/۷۱ درصد کاربرد در میان انواع هجاهای قافیه، جایگاه دوم را به خود اختصاص داده است. این هجا به این دلیل که مصوت بلند در آن قرار ندارد، موسیقی چندانی ایجاد نمی کند.

ای روشنی از روی تو چشم نگران را این روشنی چشم مبادا دگران را (۱۵)

آن سرو که آمد بر ما از چمن کیست وان غنچه که دل ها شد از خون دهن کیست (۳۶)

Cv (صامت + مصوت)

این هجا با ۱۸۱ مورد کاربرد ۱۶/۷۷ درصد کاربرد رتبه ی سوم را در میان انواع هجاهای قافیه به خود اختصاص داده است.

از تو یک ساعت جدائی خوش نمی آید مرا با دگر کس آشنائی خوش نمی آید مرا (۱۴)

دلم رفته و گم شد در آن کو مرا توان یافت گر اوست دلجو مرا (۲۳)

Cvcc (صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت)

این هجا با ۴۲ مورد، ۳/۸۹ درصد کاربرد، رتبه ی چهارم را در میان انواع هجاهای قافیه به خود اختصاص داده است.

این میوه شیرین مگر از باغ بهشت است وین حور بهشت از شکر ناب سرشته است (۴۴)

*ارجاع مقابل ابیات به شماره صفحه دیوان شاعر می باشد.

عاشقان دردش طلب دارم مرا همدرد کیست آنکه دارد در غم او جان غم پرورد کیست (۷۶)

ccvcc (صامت + مصوت بلند + صامت + صامت)

این هجا با ۲۲ مورد ۲/۰۴ درصد کاربرد رتبه ی پنجم را در میان انواع هجاهای قافیه به خود اختصاص داده است. ای کله گوشهء حسن آمده بر فرق تو راست سرو را نیست چنین قامت رعنا که تو راست (۴۲)

نیست مرا دوستر از دوست دوست اوست مرا دوست مرا دوست اوست (۱۰۲)

قافیه بدیعی

«مقصود از قافیه بدیعی، قافیه ای که در آن ها یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات و تجنیس یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۷)

قافیه اگرچه به تنهایی از موسیقی برخوردار است؛ اما اگر در میان قافیه ها از صنایع بدیعی استفاده شود، موسیقی آن افزون تر خواهد شد. قافیه بدیعی، به خصوص بدیع لفظی، موسیقی کناری شعر را غنی تر می کند. تسلط بر این قافیه‌ها، نشانه ی قدرت شاعری و تسلط شاعر بر فنون و صناعات ادبی است.

تجنیس

«تجنیس در لغت گونه گونه گردانیدن باشد و در اصطلاح عبارت است از استعمال الفاظ متشابه و کلمات متجانسه؛ یعنی شاعر ترکیبی کند از دو لفظ یا زیادت که در تلفظ یا کتابت از جنس یک دیگر باشند.» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۸۶) از نظر شمیسا: «روش تجنیس یا جناس یا هم جنس سازی یکی دیگر از روش هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هم آهنگی و موسیقی به وجود می آورد و یا موسیقی کلام را افزون می کند. روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک هاست، به طوری که کلمات هم جنس به نظر آیند، یا هم جنس بودن آنها به ذهن متبادر شود.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۹) جناس در قافیه، موجب زیبایی قافیه و غنی شدن وزن شعر می شود. کمال از انواع جناس در جایگاه قافیه استفاده نموده است و این باعث غنای موسیقی کناری در اشعار او شده است.

جناس تام

«جناس تام آن است که دو کلمه از لحاظ حروف، حرکات و وزن کاملاً همانندند، اما از لحاظ معنی متفاوت باشند. صاحب المعجم در این مورد می گوید: «آن است که شاعر دو کلمه متفق اللفظ مختلف المعنی به کار دارد.» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۳۸) «بهترین نوع جناس، جناس تام است. البته به شرطی که به طور طبیعی و به ساقه ی کلام پدید آید و شاعر هیچگونه اجباری در ایراد آن جز انگیزه ی تناسب ذهنی و توالی طبیعی نوزاد کلمه نداشته باشد.» (تجلیل، ۱۳۷۱: ۲۱)

به نظر کزازی: «جناس تام... آن است که بر پایه ی گفت و نوشت، به یک بارگی یک سان باشد.» (کزازی، ۱۳۷۳: ۴۸)

ای کله گوشهء حسن آمده بر فرق تو راست سرو را نیست چنین قامت رعنا که تو راست (۴۲)

تا رخت روشنی دیده نشد دیده را روشنی دیده نشد (۱۳۴)

سوخت به داغ غم چنان دل که نماند ازو نشان پیش من آدمی نشین آتش جان من نشان (۳۰۰)

جناس محرف

در غزلیات کمال از این نوع جناس، موردی یافت نگردید.

جناس زاید

«جناس زاید، نیز به جناس تام می ماند، جز آن که یکی از دو پایه، حرفی افزون دارد از پایه دیگری، بسته به این که افزونه در آغاز یا میانه یا پایان واژه آورده شده باشد، سه گونه جناس داریم، اگر افزونه در آغاز یکی از دو پایه باشد، این جناس مزید است؛ اگر افزونه در میانه یکی از دو پایه باشد، این جناس زائد است؛ ولی اگر این افزونه، در پایان یکی از این دو پایه باشد، این جناس مذیل است.» (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۰) «آن است که یکی از کلمات متجانس، نسبت به دیگری، واک یا واک هایی در آغاز یا وسط یا آخر، اضافه دارد پس سه نوع است: مختلف الاول، مختلف الوسط، مختلف الآخر.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۱)

جناس مزید (مختلف الاول)

آن است که یکی از دو کلمه ی متجانس نسبت به دیگری حرفی یا بیشتر در آغاز زیادت داشته باشد (فشارکی، ۱۳۸۹: ۲۱).

آن رخ نه بینم ار نبردی زلف پر ز تاب
شب منقطع نگشته نه بیند کس آفتاب (۳۰)

سرو قدت روان لب جان است
جان من این روان من آن است (۷۲)

آهنین جانی مرا کز غصه تابی میدهد
آهن از آتش چو بیرون کرد آبی میدهد (۱۱۵)

جناس وسط (مختلف الوسط)

شمیسا آن را به دو بخش تقسیم نموده است:

الف- یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری، یک مجموعه «صامت + مصوت کوتاه» در وسط اضافه دارد.

ب- یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری، یک مجموعه «صامت + مصوت بلند» در وسط اضافه دارد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۳)

هر که ترا یافت دولت دو جهان یافت
دولت ازین به نیافت کشته که جان یافت (۱۰۴)

در صحبت دوست جان ننگجد
شادی و غم جهان ننگجد (۱۴۳)

چه خوش است از تو بوسی بخوشی نیاز کردن
ز لب تو وعده دادن پس وعده ناز کردن (۲۹۲)

شیرین لبی شکر دهنی سرو قامتی
کوته کنم حدیث بخوبی قیامتی (۳۶۰)

جناس مذیل (مختلف الآخر)

در غزلیات کمال از این نوع جناس، موردی یافت نگردید.

جناس خط

«آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ و نقطه گذاری مختلف باشند.» (همایی، ۱۳۶۱: ۵۶) «به نظر وحیدیان کامیار جناس خط آن است که از نظر خطی یکسان اند و تنها اختلاف نقطه دارند یا از نظر تلفظ مختلف هستند، یعنی در بعضی مصوت های کوتاه یا سرکش تفاوت دارند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۸) «شمیسا معتقد است که این آرایه را باید

سجع متوازی یا سجع متوازن نامید، زیرا ارزش هنری آن‌ها در هماهنگ بودن آن‌هاست نه در اختلاف نقطه.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۶)

دل و جان تا رهند از بند بگشا زلف مشکین را به پایت میفتند آخر رها کن یک دو مسکین را (۲۴)

آنچ از خدای خواست دل بنده باز یافت خود را به چشم مست تو در عین ناز یافت (۳۴)

بازم بناز کشتی صد جان فدای نازت من زنده تر از آنم گر رغبت است بازت (۴۵)

جناس قلب

«و آن اختلاف در توزیع واک‌های مشترک کلمات است و اقسامی دارد:
الف-قلب بعض: و آن وقتی است که جای یک صامت در کلمات هم هجا تغییر می‌کند.
ب-قلب کل: در کلمات یک هجایی توزیع واک‌ها درست (یا با یک اختلاف) وارونه ی یکدیگر باشد و آن در حقیقت نوعی موسیقایی از سجع متوازن است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷)

گنه دیده گراینست که کردم نگهش دل مبنیاد شب و روز بجز در گنهش (۲۲۶)

جناس لاحق و مضارع

کزازی این نوع جناس را، جناس یک سویه می‌نامد: «جناس یک سویه یا مطرف آن است که دو پایه تنها در حرفی با یکدیگر ناسازگار باشد که این حرف می‌تواند در آغاز یا میانه یا پایان دو پایه جای داشته باشد، اگر این ناسازی در وسط باشد آن را لاحق می‌گویند چون لحوق در لغت باریک میان شدن است.» (کزازی، ۱۳۷۳: ۶۰-۵۹) گرگانی در تعریف جناس مضارع و لاحق چنین می‌گوید: «آن است که دو کلمه فقط در یک حرف مختلف باشند، پس اگر آن دو حرف قریب المخرج باشند، مضارع؛ و الا، لاحق گویند، آن حرف خواه اول یا وسط یا آخر کلمه باشد؛ ولی اگر در آخر باشد آن را بعضی، جناس مطرف گویند.» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۰۸)

جناس مضارع

دل سختت به سندان سخت یارست دهانت را میان بس راز دارست (۶۴)

عشق تو و توبه آبگینه و سنگ است نام نکو در ره تو موجب ننگ است (۷۹)

عشق در طینت دل‌ها نمک است شور عاشق ز سما تا سمک است (۷۹)

جناس لاحق

به مطرب شب چه خوش می‌گفت چنگش خوشا می‌کز لب ساقیست رنگش (۲۲۱)

دل مسکین که می‌بینی ازینسان بی‌زر و زورش به کوی می‌کده کردند خوبان مفلس و عورش (۲۲۳)

اقسام قافیه در دیوان کمال خجندی

قافیه متضاد

«اگر در واژه های هم قافیه، صنعت تضاد و طباق رعایت شده باشد، قافیه ی متضاد نامیده می شود.» (حسن زاده، ۱۳۸۶: ۹۱)

سرو سهی به بستان گر سال ها برآید
با قد دلربایان در حسن بر نیاید (۱۶۳)

ای مردم دو چشمم مثل رخت ندیده
لیکن جمال خوبت رشک فرشته دیده (۳۲۳)

ذوقافیتین

ذوقافیتین، شعری است که او را دو قافیه باشد، شعرا را بدان صنعت امتحان کنند؛ و این بر دو قسم است:

۱- قسم اول، آنکه ذوقافیتین متوالی باشد و بین آنها فاصله ای نباشد.

۲- قسم دوم آن است که وسط قافیتین فاصله ای واقع شود و آن فاصله را حاجب خوانند. (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۳۰)
«ذوقافیتین به شعری گویند که دو قافیه داشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۶)

هرگز روزی نداد آن طرفهء بغداد داد
خرمن امید را زآن کرده ام بر باد باد (۱۹۶)

قافیه معموله

«چنان است که لفظ مرکب را در حکم بسیط قرار داده و به تدبیر شاعرانه، حرفی را روی سازند و لفظی را که جزو کلمه نیست، به او ترکیب کنند و قافیه سازند» (شاه حسینی، ۱۳۸۵: ۱۸۲) «قافیه ی معموله قافیه ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حروف روی باشد؛ بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روی اصلی را روی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۵)

گر طلبکاری مشو دور از کمال
لم تجد بعدی ولیا مرشدا (۱۷)

در لطف اگرچه دهان و لبت یکی است
ما چشم کرده ایم ز خاتم نگینه را (۲۳)

ردالقافیه

«تکرار کلمه ی قافیه مصرع اول در مصرع دوم بیت دوم را ردالقافیه گویند.» (فضیلت، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۴)

ترا دو رخ به دو خط فن دلبری آموخت
تو از دو چشم و دو چشم از تو ساحری آموخت
تو طفل مکتب حسنی معلم تو دو چشم
معلمت همه شوخی و دلبری آموخت (۵۲)

دوستان گر کشت ما را دوست ما دانیم ودوست
چون هلاک ما رضای اوست ما دانیم و دوست
گر نوازد ور گدازد جان ما کس را چه کار
ور به جان دشمن شود یا دوست ما دانیم و دوست
(۶۶)

تسجیع قافیه

تسجیع در به وجود آوردن یا افزون کردن موسیقی کلام به وسیله ی هماهنگ کردن کامل یا نسبی کلمات و جملات است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴) در بین انواع سجع ها، سجع متوازن به دلیل عدم تطابق با هجاهای قافیه، نمی تواند در محل قافیه قرار بگیرد؛ اما سجع های متوازی و مطرف نقش بارزی در تکمیل موسیقی کناری شعر دارند. سجع متوازی:

آنکه دل در هوس روز وصال است او را خواب شب در سر اگر هست خیال است او را (۱۳)

دل بردی و دین رواست اینها ای جان جهان چهاست اینها (۲۲)

ای ز نوش شکرستان لبت رسته نبات تشنهء پستهء شکر شکنت آب حیات (۴۱)

بر لب لعل خط سبز ترا پیروزی است بر زرخدان چو به خال ترا بهروزی است (۴۷)

سجع مطرف

دل می کشد به داغ تو هر لحظه سینه را داغی بکش به سینه غلام کمینه را (۲۳)

از آن لب شنیدن حکایت خوش است سخن های شیرین به غایت خوش است (۳۸)

رخسار دلفروزت خورشید بیزوال است پیداست مه که پنهان از شرم آن جمال است (۶۸)

ردیف در غزلیات کمال خجندی

«شمیسا در تعریف ردیف می نویسد: دو کلمه یا کلماتی را که در آخر مصراع عینا بعد از قافیه تکرار شوند، ردیف می گویند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۹) «بدان که ردیف عبارت است از کلمه ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه ی اصلی به یک معنی تکرار یابد.» (همان: ۱۲۳) «ردیف واژه ای است تازی و در فرهنگ های ذیل «رَدِف» آمده است. «رَدِف» یعنی: از او پیروی کرد، پشت سر او سوار شد.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۷)

اما محسنی با حذف قید «عینا» معتقد است که ردیف ممکن است در چند معنی بیاید: «ردیف واژه یا واژه هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی پس از قافیه در پایان مصراع یا بیت می آید» (همان: ۲۰) «ردیف در همه ی انواع شعر سنتی و کلاسیک فارسی مورد استفاده ی شاعران قرار گرفته است، اما در غزل بیشترین کاربرد و تاثیر را دارد. البته ردیف در غالب مثنوی از جمله شاهنامه شاید زیبایی و قوتی را که در غزل به موسیقی می بخشد، نداشته باشد؛ اما در یک نگاه کلی می توان گفت که ردیف از دید بلاغی سهم ویژه و والایی دارد؛ زیرا شنونده احساس می کند که نه تنها در قسمتی از شعر با سراینده ی آن پیوند و یگانگی دارد، بلکه در گوش وی طنین و آهنگی ایجاد می شود که از آن ها لذت بیشتری دریافت می کند.» (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۷۹) «ردیف کلمه یا گروهی از کلمات است که به یک معنی پس از قافیه، در پایان مصراع ها یا بیت ها، تکرار شده است» (عقدایی، ۱۳۸۵: ۱۸۲) «این کلمه از رَدِف عربی به معنی کسی است که پشت سر دیگری بر مرکب اسب سوار شود و در اصطلاح فن قافیه، حروف، کلمه و کلماتی هستند که به یک شکل و معنی بعد از قافیه ی اصلی تکرار می شوند.» (حسن زاده، ۱۳۸۶: ۸) «ردیف در سنت نظم فارسی، یک یا چند کلمه ی مستقل و جدا از قافیه است که در همه ی بیت ها، عینا تکرار می شود و شعر در معنی و وزن به آن ها احتیاج داشته باشد.» (داد، ۱۳۸۷: ۲۱)

انواع ردیف در غزلیات کمال خجندی

ردیف‌ها در تصویر سازی و تحرک و پویایی بخشیدن به شعر نقش اساسی دارند. کارکرد هرگونه ردیف در ایجاد موسیقی متفاوت است، به گونه ای که ردیف‌های فعلی، نسبت به سایر انواع ردیف، موسیقی بیشتری خلق می‌کنند. به همین جهت معمولاً، بیشترین بسامد را در شعر شاعران دارند، چون دایره ی گستره ی آن‌ها بیشتر است. در کنار آن‌ها ردیف‌های اسمی هم، دایره ی وسیعی دارند، اما تحرک و پویایی ردیف‌های فعلی را ندارند. بعد از ردیف‌های فعلی، ردیف‌های اسمی، حرف، صفت، قید و ضمیر قرار می‌گیرند که موسیقی کمتری را خلق می‌کنند.

ردیف‌های فعلی

ردیف‌های فعلی، ردیف‌هایی هستند که در قالب فعل یا یک عبارت فعلی در شعر می‌آیند و موسیقی زیادی را در شعر ایجاد می‌کنند که محل ظهور این موسیقی، بیشتر کناره‌های پایانی شعر است، جایی که سخن شاعر به آنجا ختم می‌شود. «از میان انواع کلمات، فعل بیشترین سهم را در ایجاد موسیقی دارد. علاوه بر این برای بیان تفکر و روحیه، ردیف‌های فعلی مناسب‌تر است؛ چرا که فعل بیشتر از دیگر کلمه‌ها بر حرکت و عمل دلالت دارد.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۶۲)

ردیف‌های فعلی در غزلیات کمال با ۴۰۹ مورد کاربرد ۵۹/۸۸ درصد از کل غزلیات را به خود اختصاص داده است و در میان انواع ردیف بیشترین کاربرد را دارد.

فعل مضارع

در غزلیات کمال خجندی فعل‌های مضارع بیشترین بسامد را دارد و از میان ۴۰۹ ردیف فعلی، ۲۴۳ مورد و ۵۹/۴۱ درصد ردیف‌های فعلی را به خود اختصاص داده است و دلیل آن این است که همان‌گونه که از اشعار شاعر بر می‌آید، از تفکر عارفانه برخوردار است و مانند عارفان در زمان حال زندگی می‌کند و از گذشته و آینده کمتر سخن می‌گوید.

بر دو رخ من دو جوی خون که روانست
از تو مرا سرخ روئی دو جهان است (۴۶)

بر لب لعل خط سبز ترا پیروزی است
بر زنخدان چو به خال ترا بهروز ی است (۴۷)

بی تو از دردم آرمیدن نیست
وز توأم طاقبت بریدن نیست (۴۹)

تا خیالت را دلم منزلگه است
از مه نو منزل من پر مه است (۵۱)

گر جانب محب نظری با حبیب هست
غم نیست گر هزار هزارش رقیب هست (۸۴)

آنجا که وصف کیسوی آن دلربا کنند
از مشک اگر کنند حدیثی خطا کنند (۱۱۱)

فعل ماضی

در غزلیات کمال، فعل‌های ماضی بعد از مضارع، در رتبه ی دوم قرار دارد و از میان ۴۰۹ ردیف فعلی، ۱۴۵ مورد و ۳۵/۴۵ درصد ردیف‌های فعلی را به خود اختصاص داده است.

تا دست به زلف یار بردیم
صبر از دل بی قرار بردیم (۲۴۸)

ترا شوخ اندک وفا گفته‌ایم	هنوز اندک است این که ما گفته ایم (۲۴۹)
خیال چشم و ابرویت شبی در خواب میدیدم	تو گوئی جادوان مست در محراب میدیدم (۲۵۳)
شب که ز حسرت رخت چشم به ماه کرده ام	سوخته ماه و زهره را سینه چو آه کرده ام (۲۶۳)
دل که سودای تو می پخت کبابش کردی	بود غمخانه دیرینه خرابش کردی (۳۵۷)

فعل های امر و نهی

در میان غزلیات کمال از میان انواع ردیف های فعلی، فعل امر با ۱۰ مورد کاربرد و ۲/۴۴ و فعل نهی با ۳ مورد کاربرد و ۰/۷۳ کاربرد داشته اند.

دل چو رفت از دست گو دلبر بیا	گو انیس جان غم پرور بیا (۲۳)
عندلیبی می زند بر گل نوائی بشنوید	بوی یار آشنا از آشنائی بشنوید (۱۶۹)
تو ز ما وصف آن جمال میپرس	لب او بین و از زلال میپرس (۲۱)
هر دمی با دگری ناز مکن	چشم بر روی خسان باز مکن (۳۰۹)

فعل های آینده

در میان غزلیات کمال از میان انواع ردیف های فعلی، فعل های آینده با ۶ مورد و ۱/۴۸ درصد کاربرد داشته اند.

بی توقف من از این شهر به در خواهم رفت	بی تردد ز پی یار به سر خواهم رفت (۴۹)
ما دلی داریم و آن بر دلبری خواهیم بست	نقش روی زرد بر خاک دری خواهیم بست (۹۳)

فعل دعایی

در میان غزلیات کمال از میان ردیف های فعلی، فعل دعایی با دو مورد کاربرد و ۰/۴۹ درصد کمترین کاربرد را داشته اند.

در غم دلدار کس را این دل افگاری مباد	هیچ عاشق را ز یاری درد بی یاری مباد (۱۴۴)
دل گرمم ز تو بر آتش غم سوخته باد	آتش عشق تو در جان من افروخته باد (۱۴۸)

ردیف های گروهی

ردیف های گروهی، ردیف های طولانی هستند که گاهی ساختار آن ها از چند کلمه می گذرد. این نوع ردیف ها به چند گروه تقسیم می شوند. در غزلیات کمال ۶۸۳ غزل مردف وجود دارد که در ۱۵۹ مورد از این تعداد، از ردیف های گروهی استفاده شده است. ردیف های گروهی ۲۳/۲۸ درصد از کل ردیف ها را شامل می شود. در میان این ردیف ها، ردیف های چهار کلمه ای با ۹ مورد کاربرد کمترین کاربرد را داشته اند.

ردیف های دو کلمه ای

ردیف های دو کلمه ای با صدو دوازده مورد کاربرد ۷۰/۴۴ درصد از ردیف های گروهی را به خود اختصاص داده اند. نمونه هایی از ردیف های دو کلمه ای:

ضمیر+حرف

دلم رفته و گم شد در آن کو مرا
توان یافت گر اوست دلجو مرا (۲۳)

صفت+فعل

از آن لب شنیدن حکایت خوش است
سخن های شیرین به غایت خوش است (۳۸)

حرف+اسم

ترا به یک دو خط مصطلح فضولی چیست
اصول علم لدنی به بی اصولی چیست (۵۱)

ضمیر+فعل

در گلستان ها تماشائی به از روی تو نیست
در بهشت عدن جائی خوشتر از کوی تو نیست (۶۱)

حرف+اسم

درد تو به از دواست ای دوست
اندوه تو جانفزاست ای دوست (۵۷)

اسم+فعل

مرا با تو نقل و شراب آرزوست
از آن لب سوال و جواب آرزوست (۹۵)

ردیف های سه کلمه ای

ردیف های سه کلمه ای با سی و هفت مورد کاربرد و ۲۳/۹۰ درصد از ردیف های گروهی را به خود اختصاص داده اند. نمونه هایی از ردیف های سه کلمه ای:

حرف+ضمیر+فعل

آن چه رویست که حسن همه عالم با اوست
دل در آن کوی نه تنها که جان هم با اوست (۳۵)

اسم+قید+فعل

آن شوخ که رفت از بر ما باز کجا رفت
دور از نظر اهل وفا باز کجا رفت (۳۶)

حرف+حرف+فعل

با چشم من این اشک روان را چه فتادست
با جان من این سوز نهران را چه فتادست (۴۴)

حرف+اسم+فعل

به خوبان مهر ورزیدن چه کارست
رخش بین ور نه مه دیدن چه کارست (۴۶)

حرف+فعل+فعل

حسن بس یار مرا مهر و وفا گر نیست نیست
شیوه عاشق کشان غیر از جفا گر نیست نیست (۵۴)

فعل+حرف+فعل

شوخ چشمی خان و مان ما به یغما برد و رفت
دید عقل و دل بر ما هر دو یکجا برد و رفت (۷۴)

اسم+اسم+اسم

صبا ز عشوه پنهان دوست الله دوست
ز ساغر لب پنهان دوست الله دوست (۷۵)

ردیف های چهار کلمه ای

ردیف های چهار کلمه ای با نه مورد کاربرد ۵/۶۶ درصد از ردیف های گروهی را به خود اختصاص داده اند. نمونه هایی از ردیف های چهار کلمه ای:

حرف+ضمیر+اسم+فعل

آن نور دیده یک نظر از من دریغ داشت
تیری ز غمزه بر جگر از من دریغ داشت (۳۷)

ضمیر+ضمیر+حرف+فعل

دل زنده شد از بوی تو بوی تو مرا ساخت
خاصیت خاک سر کوی تو مرا ساخت (۶۳)

ضمیر

«این ردیف ها، زیبایی ردیف های فعلی و اسمی را ندارند و ردیف هایی ایستا هستند.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳۹)
در میان غزلیات کمال از میان انواع ردیف های غیر فعلی، ردیف ضمیر با سی و هفت مورد کاربرد و ۱۳/۵۰ درصد کاربرد داشته است.

از عاشقی همیشه جوان است پیر ما
خالی مباد عشق بتان از ضمیر ما (۱۴)

دل بردی و دین رواست اینها
ای جان جهان چه است اینها (۲۲)

گر دم زخم بی روی او شرم آیدم از روی خود
عاشق بجوید زندگی بی صحبت دلجوی خود (۱۷۶)

ای بدل نزدیک و دور از دیده گریان من
نیستی غایب زمانی از دل من جان من (۲۸)

اسم

شاعر می تواند اسم را در زنجیره ی صور معانی و آرایه های شعری جای دهد و به ردیف جایگاه و پایگاه زیبایی دهد.
(محسنی، ۱۳۸۲:۱۳۹)

در میان غزلیات کمال، از میان انواع ردیف های غیر فعلی، ردیف اسم با بیست و شش مورد کاربرد و ۹/۴۹ درصد کاربرد داشته اند.

ای خط تو سبزی خوان بلا
خال سیاه تو نشان بلا (۱۵)

با رخ آن مه به دعوی کی برآید آفتاب
کی نماید ذره هر جا رخ نماید آفتاب (۳۰)

حرف

شعر های مردف به حروف، بیشتر ردیف را برای پر کردن وزن در خود دارند و این ردیف ها نقش معنایی بسیار کمی دارند.
(محسنی، ۱۳۸۲:۱۵۲)

در میان غزلیات کمال از میان انواع ردیف های غیر فعلی ردیف حرف با ۲۵ مورد کاربرد و ۹/۱۲ درصد کاربرد داشته اند.

یار بگزید بی وفائی را
رفت و ببرید آشنائی را (۲۹)

قید

در میان غزلیات کمال از میان انواع ردیف های غیر فعلی، ردیف قید با هجده مورد کاربرد و ۶/۵۷ درصد کاربرد داشته اند.

دلم از شمع رخت در تب و تابست امشب
کارم از نرگس مست تو خرابست امشب (۳۱)

می برند از تو جفا بی سرو سامانی چند
چند ریزی به خطا خون مسلمانی چند (۱۸۷)

صفت

در میان غزلیات کمال از انواع ردیف های غیر فعلی، ردیف صفت با نه مورد کاربرد و ۳/۲۸ درصد کاربرد داشته اند.

ای مرا در هجر رویت چشم تر چون سر سفید
شد ز شست و شوی اشکم جام ها در بر سفید (۱۲۱)

ای خطت خوب و عبارت نازک و لبها لطیف
خال مشکینت ملیح و عارض زیبا لطیف (۲۳۲)

در زیر جداول مربوط به موسیقی کناری غزلیات کمال خجندی ترسیم می شود:

جدول ۱: نوع و تعداد هجاهای قافیه

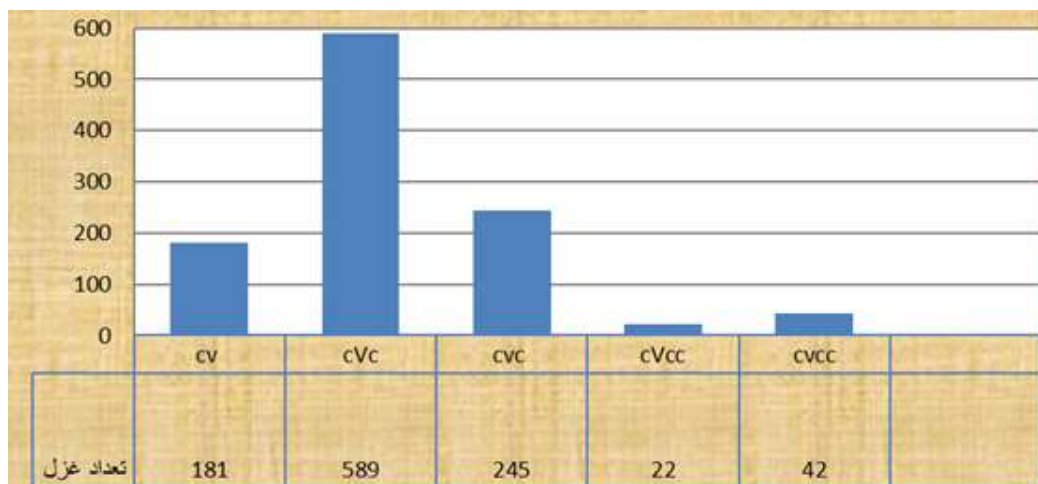
نوع هجا	بسامد	درصد بسامد
Cv صامت+مصوت	۱۸۱	٪۱۶/۷۷
Cvc صامت +مصوت بلند +صامت	۵۸۹	٪۵۴/۵۹
Cvc صامت+مصوت کوتاه+صامت	۲۴۵	٪۲۲/۷۱
Cvcc صامت+مصوت بلند+صامت+صامت	۲۲	٪۲/۰۴
Cvcc صامت+مصوت کوتاه+صامت+صامت	۴۲	٪۳/۸۹
جمع	۱۰۷۹	٪۱۰۰

جدول ۲: بسامد ردیف های فعلی

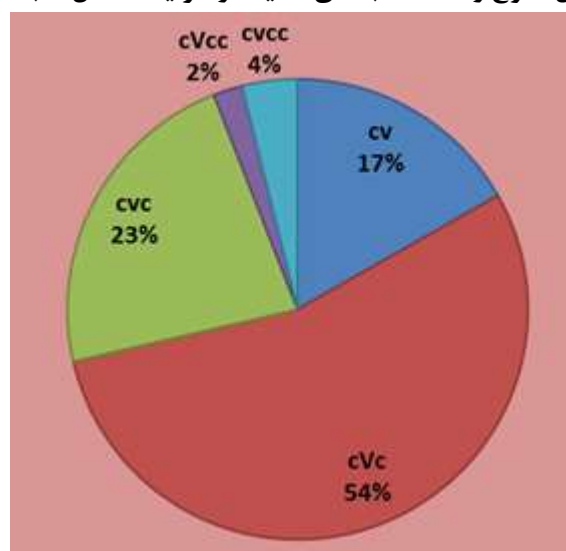
نوع	بسامد	درصد بسامد	درصد در غزلیات مردف
مضارع	۲۴۳	٪۵۹/۴۱	٪۳۵/۵۸
ماضی	۱۴۵	٪۳۵/۴۵	٪۲۱/۲۳
آینده	۶	٪۱/۴۸	٪۰/۸۸
امر	۱۰	٪۲/۴۴	٪۱/۴۶
نهی	۳	٪۰/۷۳	٪۰/۴۴
دعایی	۲	٪۰/۴۹	٪۰/۲۹
جمع	۴۰۹	٪۱۰۰	٪۵۹/۸۸

جدول ۳: بسامد ردیف های غیر فعلی

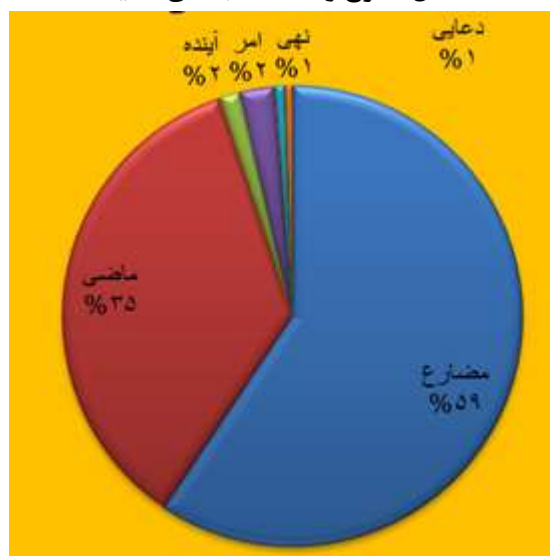
نوع	بسامد	درصد بسامد	درصد در غزلیات مردف
حرف	۲۵	٪۹/۱۲	٪۳/۶۶
ضمیر	۳۷	٪۱۳/۵۰	٪۵/۴۲
اسم	۲۶	٪۹/۴۹	٪۳/۸۰
گروهی	۱۵۹	٪۵۸/۰۴	٪۲۳/۲۸
صفت	۹	٪۳/۲۸	٪۱/۳۲
قید	۱۸	٪۶/۵۷	٪۲/۶۴
جمع	۲۷۴	٪۱۰۰	٪۴۰/۱۲



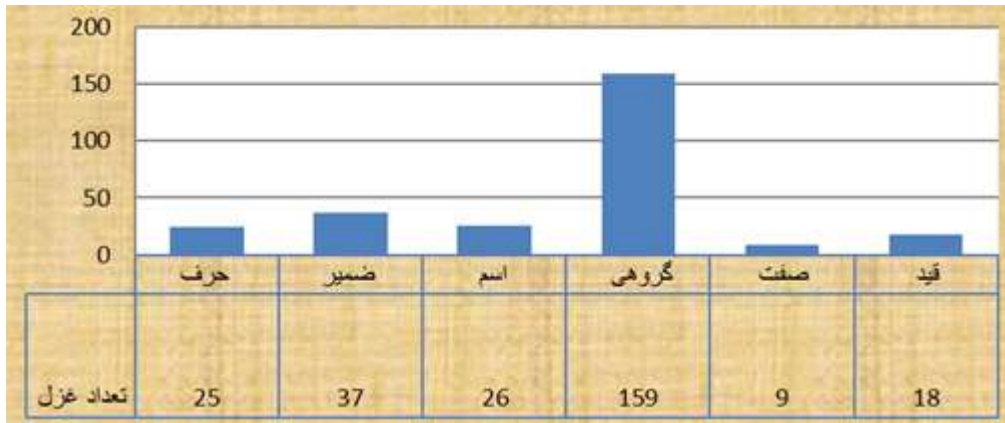
شکل ۱: نوع و تعداد هجاهای قافیه در غزلیات کمال خجندی



شکل ۲: نوع و تعداد هجاهای قافیه



شکل ۳: ردیف های فعل



شکل ۴: ردیف های غیرفعلی در غزلیات کمال خجندی

نتیجه گیری

موسیقی کناری غزلیات او، نقش اساسی و مهمی در ساختار شعر او دارد. او از هجاهایی در قافیه استفاده نموده است که در ساختمان آنها مصوت‌های بلند بسامد بالایی دارد، به طوری که هجای، صامت+ مصوت بلند+ صامت+ صامت بیشترین کاربرد و بسامد را در غزلیات او دارد. این مصوت‌های بلند، موسیقی کناری شعر شاعر را غنی تر و پر بارتر ساخته اند و علاوه بر افزایش موسیقی کناری، به خواننده این امکان را می دهد تا بیشتر روی کلمات قافیه تأمل کند.

از میان ۱۰۷۹ غزل کمال، ۶۸۳ غزل مردّف وجود دارد که بیشترین نوع ردیف ها، ردیف های فعلی هستند که نسبت به دیگر انواع ردیف، نقش پر رنگ تری در ایجاد موسیقی دارند. در بین ردیف های فعلی، فعل مضارع با ۲۴۳ مورد کاربرد، بیشترین بسامد را دارد و این شاید به دلیل مشرب عرفانی و ابن الوقت بودن او باشد که همچون سایر عارفان در زمان حال زندگی می کنند و از گذشته و آینده کمتر سخن می گوید و این با محتوا و مضمون غزلیات کمال هماهنگی بیشتری دارد، چون در افعال مضارع آزادی بیشتری برای پذیرش مضمون و محتوا برای مخاطب وجود دارد و ناظر بر زمان حال شاعر است. در بین ردیف های فعلی، فعل های دعایی با ۲ مورد کاربرد، کمترین بسامد را دارد. در میان ردیف های غیر فعلی، ردیف حرف با ۲۵ مورد کاربرد و ردیف صفت با ۹ مورد کاربرد، به ترتیب بیشترین و کمترین بسامد را دارند.

فهرست منابع

۱. اسد اللهی، سعد الله (۱۳۷۲). «کنیه و القاب کمال خجندی». کیهان فرهنگی، شماره ۱۰۳، ص ۳۱-۳۰.
۲. افصح زاده، اعلاخان (۱۳۷۵). کمال خجندی استاد غزل. دوشنبه: دفتر نشر فرهنگ نیاکان.
۳. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.
۴. رجایی، نجمه (۱۳۸۲). شعر و شور. چاپ اول. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۵. پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱). سفر در مه (تاملی در شعر احمد شاملو). تهران: انتشارات نگاه.
۶. ملّاح، حسینعلی (۱۳۸۵). پیوند شعر و موسیقی. تهران: انتشارات صفا.
۷. رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی. چاپ دوم. شیراز: انتشارات نوید.
۸. محسنی، احمد (۱۳۸۲). ردیف و موسیقی شعر. چاپ اول. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۹. فیاض منش، پرند (۱۳۸۴). «نگاهی به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات». شاعرانه، دوفصلنامه پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره چهارم.
۱۰. شفیعیک دکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). ادوا رشعر فارسی. تهران: انتشارات سخن.

۱۱. طباطبایی، سیدمصطفی (۱۳۸۳). عروض وقافیه. تهران: انتشاراتلوحزین.
۱۲. داد، سیما (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات مروارید.
۱۳. ماهیار، عباس (۱۳۸۹). عروض فارسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشرقطره.
۱۴. رازی، شمس الدین محمد بن قیس (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد استاد مدرس رضوی و دکتر سیروس شمیسا. چاپ اول. تهران: انتشاراتعلمی.
۱۵. ملاح، حسینعلی (۱۳۸۵). پیوندشعر وموسیقی. تهران: انتشاراتصفا.
۱۶. حق شناس، علی محمد (۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن». مجله نشر دانش، شماره ۸.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). شع ربی دروغ. شعری نقاب. چاپ دهم. تهران: انتشارات علمی.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). آشنایی باعروض قافیه. تهران: نشر میترا.
۱۹. واعظ کاشفی سبزواری، میرزاحسن (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعر. ویراست میر جلال الدین کزازی. تهران: انتشارات مرکز.
۲۰. کزازی، میرجلالالدین (۱۳۷۳). زیبایی شناسی سخن پارسی بدیع. تهران: کتاب ماه.
۲۱. همایی، جلالالدین (۱۳۶۱). فنون بلاغت وصناعات ادبی. چاپدوم. تهران: انتشارات توس.
۲۲. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). بدیع ازدیدگاه زبان شناختی. چاپ اول. تهران: سمت.
۲۳. گرگانی، محمدحسین (۱۳۷۷). ابدایع البدایع. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: انتشارات احرار.
۲۴. حسن زاده، شهریار (۱۳۸۶). قافیه ساده. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
۲۵. شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۸۵). شناخت شعر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات موسسه نشرهما.
۲۶. فضیلت، محمود (۱۳۸۳). آهنگ شعرفارسی. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
۲۷. عقدایی، تورج (۱۳۸۵). درآمدی برعروض وقافیه. چا پاول. زنجان: انتشارات نگارین.
۲۸. نقوی، نقیب (۱۳۸۴). شکوه سرودن. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
۲۹. خجندی، کمال (۱۳۷۲). دیوان. تصحیح: احمدکرمی. چاپ اول. تهران: انتشارات ما.

30. Paul Losensky, KAMĀL ҔOJANDI. April 20, 2012. Encyclopaedia iranica. Vol. XV, Fasc. 4, pp. 412-414

Investigating Side in Kamal Khojandi Sonnet

Vahid Azarnoosh¹, Pegah Talavari²

1. Faculty of Farsi Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Introductory Course Tutor of Nusratabad section
2. PhD student in Persian language and literature, Chamran Martyr of Ahwaz University, Lecturer of Applied University of Imam Khomeini

Abstract

Music, after imaginary is in consistent with poem and is an effective in infusion of the poetic contents and feelings and if poet preserves the proportion between the poem and content of his poem he has done a great work in the permanence of his work. sheyikh kamal khojandi.is one of the gnostic and poets of the 8th century. Therefore, the present study aims to investigate the aspects of lateral music in the lyrics of kamal khojandi.? As a result of this study which was conducted by the use of bibliotheca means and through a descriptive analytical method it can be conclude that This indicates that Khujandi in his rhymes has used syllables that the frequency of high-vowels is high in their structure. also, the frequency of the sonnets that have Radif is high and most of the Radifs are verb form ones and compared to other types of Radifs have a more prominent role in the creation of music.

Keywords: Poetry Music, lateral music, Sonnet, Kamal Khojandi.
