# بررسی موسیقی (بیرونی وکناری) شعر مجیرالدین بیلقانی

**رشید اسدی ولیلو**[1]
**مهدیه آرمال**[2]

## چکیده

نظام‌مندی موسیقیایی کلام، یکی از جنبه های هنری آن است. شاعران مکتب ارّان با آگاهی از ظرفیت موسیقیایی زبان، از آن به بهترین نحو در غنای آثار ادبی خویش بهره می‌بردند. مجیرالدین بیلقانی نیز که از شاعران این مکتب بود بر جنبه‌های موسیقی کلام، واقف و هنرمندانه از این امر در پرباری اشعارش استفاده می‌کرد. در این مقاله، جنبه‌های موسیقیایی دیوان مجیر مورد بررسی قرار می‌گیرد. تنوّع اوزان و بحور مورد استفاده مجیر، گذشته از توانایی و تسلّط وی بر فنون ادب پارسی، نشان از غنای موسیقی بیرونی دیوان اوست. وی بیشتر اشعارش را در وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) سروده و از دوازده بحر مورد استفاده مجیر، بحر رمل بیشترین فراوانی را دارد. بهره‌گیری مجیر از ساخت های مختلف قافیه و تمایل او به سرودن اشعار مردّف با ردیف‌های طولانی و متنوع بر غنای موسیقی کناری دیوانش افزوده است.

**واژگان کلیدی:** مجیرالدین بیلقانی، موسیقی شعر، مکتب.

۱. دانشجوی دکتری ادبیات فارسی (گرایش غنایی) گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تبریز ایران
Email: garadagh1365@gmail.com
۲. کارشناس ارشد ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
Email mahdieh.arman@gmail.com

**مقدمه**

به جرأت می‌توان گفت که قرن ششم یکی از پربارترین دوره‌های تاریخ ادب فارسی است. خراسان، اصفهان و ارّان از مراکز اصلی شعر و ادب در این عصر به شمار می‌روند. شعر شاعران ارّانی به دلیل مختصات خاص زبانی، فکری و ادبی که داشت سبکی جداگانه تلقی می‌شد که اکنون به سبک آذربایجانی معروف است. از شاخص‌ترین چهره‌های این مکتب می‌توان به ابوالعلای‌گنجوی، فلکی‌شروانی، خاقانی شروانی، مجیرالدین بیلقانی و نظامی گنجوی اشاره کرد. از میان این شاعران، خاقانی و نظامی، به دلیل اصالت در شیوهٔ سخن یا به‌واسطهٔ وسعت تخیّل و روش خاص در اندیشه به عنوان اشخاص محوری، قرار گرفته و شاعران هم‌عصر و بعد از آنها به شیوهٔ سخن‌پردازی این بزرگان رغبت نموده و در طریق آنها شعر سروده‌اند.

یکی از مقلّدان بلافصل خاقانی را، شاعر هم مکتب او مجیرالدین بیلقانی دانسته‌اند. این ادعا می‌تواند هم درست باشد و هم نادرست؛ در معارضاتی که خاقانی و مجیر با یکدیگر داشته‌اند، هم‌دیگر را دزد معانی خود معرفی می‌کنند؛ گرچه در قیاس کلی، شعر مجیر هرگز به پایهٔ هنر خاقانی نمی‌رسد، ولی این بدان معنا نیست که وی صِرف یک مقلّد بوده و ابتکاری در سروده‌هایش نمی‌توان سراغ گرفت و مضامین و معانی شعری خاقانی را در اشعار خود منعکس می‌کند، شاید بر عکس خاقانی از او تقلید کرده است، ولی به دلیل استعداد ذاتی و تسلّط وافی توانسته‌است از مجیر فراتر رفته و به سخن خویش تشخص دهد.

**اهداف پژوهش**

عدم توجه به شعر شاعرانی چون مجیر، سبب شده است ارزش‌های هنری و محتوایی آن ناشناخته بماند. بعد از اینکه آبادی باویلی دیوان مجیر را در سال ۱۳۵۸ تصحیح نمود، سال‌ها کار جامعی در مورد اشعار مجیر صورت نگرفته بود. گرچه در سال‌های اخیر پایان‌نامه هایی در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه‌های تبریز و شهید مدنی صورت گرفته، ولی باز جنبه‌هایی که بتواند به صورت دقیق هنر مجیر را نمایش دهد، مورد تحقیق قرار نگرفته بود. شناخت

ظرفیت‌های موسیقییایی زبان و ترکیب نظام‌مند آنهاست که هنرمندی گوینده را نشان می‌دهد. در این تحقیق موسیقی شعر مجیر و قدرت هنرمندی او در این عرصه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد تا ظرفیت‌های هنری اشعار مجیر نمایان شود. به علت گستردگی مبحث فقط دو مورد از جلوه‌های موسیقی شعر (موسیقی بیرونی وکناری) مدنظر است.

## پیشینهٔ پژوهش

جامع‌ترین اثری که در مورد بررسی موسیقی شعر فارسی انجام گرفته، کتاب «موسیقی شعر» شفیعی کدکنی است. محسن احمدی «ردیف و موسیقی شعر» را تألیف کرده است. بر اساس نمونه‌ای که شفیعی کدکنی در اثر خود ارائه داد، شعر شاعران فارسی زبان مورد بررسی قرار گرفته است که در ذیل به بعضی اشاره می‌شود:

ـ آقا حسینی، حسین: بررسی موسیقی شعر رودکی

ـ اتحادی، حسین: بررسی مقایسه‌ای موسیقی بیرونی و کناری غزل‌های سنائی و عطار

ـ ذولفقاری، محسن: تحلیل انتقادی بر موسیقی شعر خاقانی

ـ طالبیان، یحیی: بررسی نقش قافیه در شعر حافظ

در مورد بررسی شعر مجیر نیز غیر از پایان‌نامه های تألیفی در دانشگاه شهید مدنی و مشهد، کارهای تحقیقی که ساختار موسیقیایی و ارزش‌های هنری اشعار مجیر را نشان دهد، صورت نگرفته است. در این تحقیق سعی می‌شود با بررسی موسیقی بیرونی و کناری اشعار مجیر تا حدودی ارزش‌های ساختار موسیقیایی دیوان او نموده شود.

## موسیقی شعر مجیر

شعر در حقیقت نوعی هنجارشکنی در زبان روزمره است؛ این هنجارشکنی تابع نظم و تناسباتی است که یک سیستم موسیقیایی را خلق کرده، سبب برجستگی زبان شعر می‌شود.«موسیقی؛ معنی، تخیّل و عاطفهٔ نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند.» (فیاض

منش، ۱۳۸٤: ١٦٤) در حقیقت این موسیقی است که سبب جذابیت زبان شعر شده و در انتقال احساس شاعر و تهییج عواطف مخاطب نقش ایجاد می‌کند. «گروه موسیقیایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد؛ از قبیل انواع وزن، قافیه و ردیف و جناس...»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۸)

کوتاهی و بلندی هجاها در طول بیت و شعر به همراه هماهنگی‌های صوتی و تکرار حروف قافیه و ردیف از جمله عوامل ایجاد آهنگ و موسیقی در شعرند. از نظر دکتر شفیعی، جلوه‌های موسیقی در شعر عبارتند از:

الف) موسیقی بیرونی: که منظور جانب عروضی وزن شعر است.

ب) موسیقی کناری: عواملی است که در نظام موسیقیائی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. آشکارترین نمونهٔ جلوه‌های موسیقی کناری، ردیف و قافیه است.

ج) موسیقی درونی: هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی و کناری نباشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد و اگر بخواهیم از انواع شناخته شدهٔ آن نام ببریم، انواع جناس را باید یاد آور شویم.

د) موسیقی معنوی: تمام ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شدهٔ این گونه موسیقی چیزی نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع را از قبیل تضاد، طباق، ایهام و مراعات نظیر از معروف‌ترین نمونه‌هاست. (همان:۳۹۱)

**۱) موسیقی بیرونی**

«استاد همایی در مورد وزن می‌گوید: وزن چیزی نیست که به دستیاری صنعت برای بشر درست کرده باشند و اندک اندک با آن اُنس گرفته و در طبع او گوارا شده‌باشد؛ بلکه التذاذ از موزون مقتضای آفرینش بشر تام‌الخلقه است». (عبدالهی، ۷:۱۳٦۹) «در بارهٔ وزن شعر گفته‌اند: تفاوت آهنگ نظم و نثر این است که شعر آهنگ‌های معینی را در خود گردآوری می‌کند و

شکل خاصی از آنها می‌سازد و با تکرار این آهنگ‌ها وزن به وجود می‌آید، هر چه این تناسبات بیشتر باشد وزن دلپذیرتر است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ٤٠)

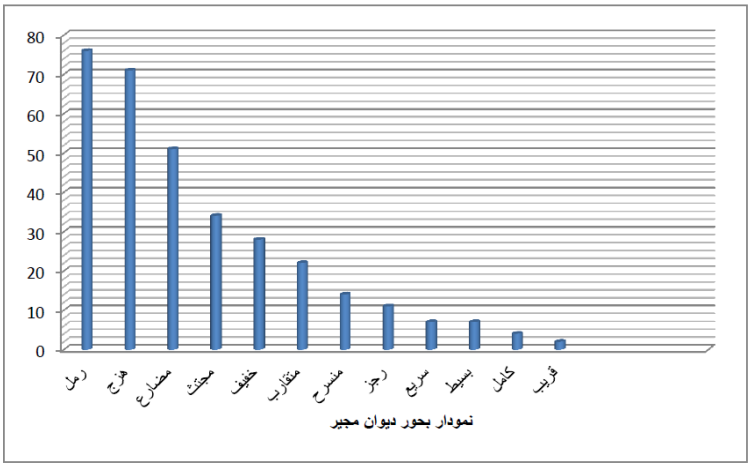
«وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند.» (همان:۵) گرچه در مقدمهٔ دیوان مجیر اوزان اشعار ذکر شده، ولی دقت در این وزن‌ها نشان می‌دهد که بسیاری از آنها در حقیقت یک وزن هستند اما با اسامی گوناگون ذکر شده‌اند؛ بر فرض مثال «آخرین هجای هر مصراع بلند است، امّا شاعر می‌تواند به جای آن هجای کوتاه یا کشیده بیاورد.» (وحیدیان کامیار، ۱۷:۱۳۷۹) پس بر اساس این اختیار شاعری فَعَلُن آخر ابیات با فَعَلان هم‌وزن است یا «شاعر می تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصراع، یک هجای بلند بیاورد. این عمل، بیشتر در دو هجای کوتاه ما قبل آخر مصراع صورت می‌گیرد یعنی به جای υυ—(فَعَلُن)می‌تواند — — (فع لن) بیاورد.» (همان:۱۸) با توجه به توضیحات فوق مشخص شد که «تقطیع هجایی بسیاری از اصطلاحات و نام گذاری‌های زاید تقطیع حرکتی را حذف کرده است. مثلاً در بحر رمل و متقارب، مقصور و محذوف با هم، هم‌وزن هستند و با هجا بندی یک وزن حساب می شوند.» (اقبالی، ۳٦:۱۳۸٦) ما نیز بر این اساس اوزان دیوان مجیر را طبقه بندی می‌کنیم؛ آنچه در این طبقه بندی معیار قرار گرفته شمارهٔ اشعارنیست، زیرا قصایدی وجود دارند که چندین بار در آنها تجدید مطلع صورت گرفته، ولی مصحح آنها را از هم جدا شماره‌گذاری کرده و همین خواننده را در برخورد نخستین به اشتباه می‌اندازد و گمان می‌رود اشعاری مستقل هستند، یا در قسمت ترکیب‌بندها بدون توجه به ساختار ترکیب‌بند هر بند را جدا جدا شماره گذاری کرده‌اند؛ به همین دلایل ما در قصاید و ترکیب‌بندها بر شماره‌ها تکیه نمی‌کنیم.

جدول اوزان کاربردی در دیوان مجیر:

| اوزان | قصیده | غزل | شکوائیه | قطعه | ملمع | ترکیبند | کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) | ۱۵ | ۸ | ۷ | ۸ | ۱ | ۲ | ٤۱ |
| ۲. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (مجتث مثمن مخبون محذوف) | ۱۳ | ۳ | ٥ | ۱۲ | ۱ | ـــ | ۳٤ |
| ۳. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثمن محذوف | ۸ | ٤ | ۸ | ٤ | ٤ | ـــ | ۲۸ |
| ٤. فاعلاتن مفاعلن فعلن (خفیف مسدس مخبون محذوف) | ـــ | ٥ | ۲ | ۱۷ | ۳ | ۱ | ۲۸ |
| ٥. مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف) | ۲ | ۲ | ٥ | ۱۰ | ۳ | ـ | ۲۲ |
| ٦. فعولن فعولن فعولن فعولن (متقارب مثمن سالم) | ۲ | ۲ | ۱ | ۱٤ | ۲ | ـ | ۲۱ |
| ۷. مفاعیلن مفاعیلن فعولن (هزج مسدس محذوف) | ۱ | ۷ | ۳ | ٤ | ٥ | ـ | ۲۰ |
| ۸. فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف) | ٦ | ٦ | ۱ | ٤ | ۱ | ۱ | ۱۹ |
| ۹. مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مثمن سالم) | ٤ | ۳ | ۲ | ٥ | ۳ | ـ | ۱۷ |
| ۱۰. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس مخبون محذوف) | ـ | ٦ | ۳ | ۲ | ۲ | ـــ | ۱۳ |
| ۱۱. مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب) | ـ | ٤ | ـــ | ۲ | ٤ | ـــ | ۱۰ |
| ۱۲. مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (منسرح مثمن مطوی مکشوف) | ٥ | ۳ | ـــ | ـــ | ـــ | ـ | ۸ |
| ۱۳. مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف) | ۱ | ٥ | ۱ | ۱ | ـــ | ـ | ۸ |
| ۱٤. فاعلاتن فعلاتن فع لن (رمل مسدس مخبون) | ۱ | ٦ | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۷ |
| ۱٥. مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (رجز مثمن سالم) | ۲ | ٤ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ۷ |
| ۱۷. مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (منسرح مثمن مطوی مخبون) | ۱ | ۱ | ۱ | ۱ | ۱ | ـــ | ٥ |
| ۱۸. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثمن محذوف) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۳ | ۱ | ٤ |
| ۱۹. مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (رجز مثمن مطوی مخبون) | ۲ | ۱ | ـــ | ـــ | ۱ | ـ | ۳ |

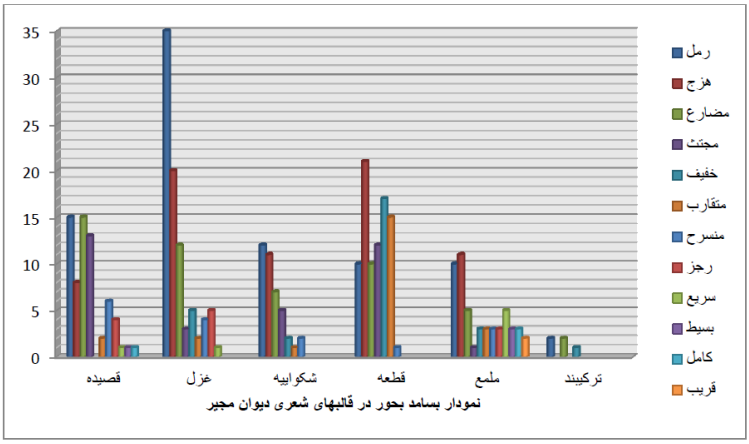
| اوزان | قصیده | غزل | شکوائیه | قطعه | ملمع | ترکیبند | کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۲۰. مستفعلن مستفعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی مکشوف) | ـــ | ـ | ـــ | ـــ | ۳ | ـــ | ۳ |
| ۲۱. فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن (رمل مثمن مخبون اصلم) | ـــ | ۲ | ۱ | ـــ | ـــ | ـــ | ۳ |
| ۲۲. مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی مکشوف) | ۱ | ۱ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ۳ |
| ۲۳. مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن (بسیط مثمن مخبون) | ۱ | ـ | ـــ | ـــ | ۲ | ـــ | ۳ |
| ۲٤. مستفعلن متفاعلن متفاعلن (کامل مسدس مضمر) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۲ | ـ | ۲ |
| ۲۵. مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (هزج مثمن اخرب) | ـــ | ۲ | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۲ |
| ۲٦. مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن (قریب مسدس مکفوف) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۲ | ـ | ۲ |
| ۲۷. فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب مثمن محذوف) | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ | ۱ | ـــ | ۲ |
| ۲۸. مفعول مفاعلن مفاعیلن (هزج مسدس اخرب مقبوض) | ـــ | ۱ | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ |
| ۲۹. مستفعلن متفاعلن (کامل مربع مضمر) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ۱ |
| ۳۰. متفاعلن متفاعلن مفعولن (کامل مسدس مقطوع مضمر) | ۱ | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ |
| ۳۱. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (رمل مثمن مخبون) | ـــ | ۱ | ـــ | ـــ | ـ | ـــ | ۱ |
| ۳۲. مفتعلن فاعلات مفعولن (منسرح مسدس مطوی مقطوع) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ۱ |
| ۳۳. مستفعلن مفاعلن فاعلن (سریع مسدس مخبون مطوی مکشوف) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ۱ |
| ۳٤. مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات (منسرح مثمن مطوی موقوف) | ـــ | ـــ | ـــ | ـ | ۱ | ـــ | ۱ |
| ۳۵. مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (هزج مثمن اخرب مقبوض اهتم) | ـ | ـــ | ـــ | ۱ | ـــ | ـــ | ۱ |
| ۳٦. مستفعلن مستفعلن (رجز مربع سالم) | ـــ | ـــ | ـــ | ـــ | ۱ | ـ | ۱ |
| ۳۷. مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (بسیط مثمن مجزوء مخبون) | ـ | ـــ | ـ | ـ | ۱ | ـ | ۱ |
| جمع کل | ٦٦ | ۷۷ | ٤۰ | ۸٦ | ۵۲ | ۵ | ۳۲٦ |

مجیر در دیوان خود از ۳۷وزن بهره برده است که (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) با بسامد ٤١ پرکاربردترین آنهاست و (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن) با ٣٤، (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) که سومین وزن پرکاربرد زبان فارسی‌است. (ر.ک. وحیدیان کامیار:٤٢) و (مفعول مفاعلن فعولن) با ۲۸، (مفعول مفاعلن فعولن) با ۲۲ و (فعولن فعولن فعولن فعولن) با ۲۱ در جایگاه‌های بعدی هستند و بقیه از عدد ۲۰ فراتر نمی‌روند و حتی در ده وزن، فقط یک شعر سروده‌است و این طبیعی است که شاعران، بیشتر پیرو سنّت ادبی عصر خویش اوزانی را استفاده می کردند که شعرای همعصر و متقدّم از آنها بیشتر بهره برده اند. در هر حال تنوع اوزان دیوان مجیر در برخورد نخستین از مشخص‌ترین جلوه‌های موسیقی بیرونی آن است و تسلّط شاعر را به اوزان شعری نشان می‌دهد. شفیعی کدکنی اوزان عروضی را به خیزابی و جویباری تقسیم می‌کند؛ اوزان خیزابی، تند و متحرک‌اند که اغلب نظام ایقاعی افاعیل در آنها به گونه‌ای است که در مقاطع خاص نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و اوزان جویباری، با همهٔ زلالی و زیبایی شوق به تکرار در ساختمان آنها احساس نمی‌شود. از ۳۷ وزن دیوان مجیر ۱۰ وزن آن خیزابی هستند و بقیه از اوزان جویباراند از آنجا که تحرک و جنبش از خصوصیات اوزان خیزابی‌است این ۲۷٪، با نظر به اینکه مجیر شاعر قصیده پردازی است و ریتم تند چندان با فضای قصیده متناسب نیست، خودقابل توجه است. اوزان کدر که در برخورد نخستین تناسب نظام ایقاعی آنها به دشواری برای خواننده روشن می‌شود (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ٣٩٧) بسیار کم و مربوط به ملمعات هستند. اوزان (مفعول مفاعلن مفاعیلن)، (مفعول فاعلات مفاعیلن) و (مفعول مفاعیل فاعلاتن) از وزن‌های نامطبوع هستند. (ر.ک. شمیسا، ٦٦:١٣٦٦) مجیر غیر ازیک غزل که در وزن اول سروده است در این سه وزن، شعر دیگری ندارد. وی اشعارش را در ۱۲ بحر (رمل، هزج، مضارع، مجتث، خفیف، متقارب، منسرح، رجز، سریع، بسیط، کامل، قریب) سروده است و از این حیث نسبت به بیشتر شاعران قبل و هم‌عصر خود پیشتر است. رودکی، فرخی، عسجدی، سنائی، انوری و عبدالواسع تنها در ۱۰ بحرعروضی شعر سروده‌اند، عطار و ناصر خسرو هم در ۱۱ بحر، ولی خاقانی در١٤ بحر و از این حیث بر مجیر و سایرین پیشی گرفته‌است. (آقاحسینی، ٢٢:١٣٨٨)




با توجه به نمودار، مشخص می‌شود که مجیر در رمل، بیشتر و در قریب کم‌تر از سایر بحرها طبع‌آزمایی کرده است و از نظر سبک‌شناسی می‌توان مجیر را شاعر بحر رمل نامید. بحور هزج و مضارع نیز، بعد از بحر رمل، نسبت به دیگر بحرها کاربرد بیشتری دارند.

بسامد بحرهای دوازده‌گانهٔ دیوان مجیر در قالب‌های مختلف شعری متفاوت است نمودار زیر این تفاوت را به روشنی نشان می‌دهد.



همان‌گونه که نمودار نشان می‌دهد مجیر در قصاید بیشتر به بحرهای رمل و مضارع و مجتث گرایش دارد و در بحر خفیف قصیده‌ای نسروده‌است. طبق تحقیقی که به انتخاب در پنجاه قصیدهٔ خاقانی صورت گرفته ثابت شده که او نیز از بحر رمل و مضارع بیشتر از سایر بحرها استفاده کرده‌است.(ذولفقاری، ۱۱۰:۱۳۸۱)

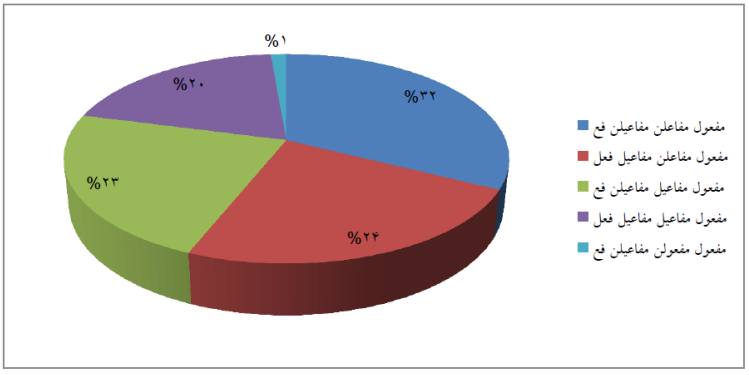
بحر رمل که رکن اصلی‌اش فاعلاتن است و مضارع که از ارکان مفاعیلن فاعلاتن و مجتث که از مستفعلن فاعلاتن تشکیل شده‌اندبه دلیل دارا بودن مصوّت‌های بلند با فواصل اندک از هم، سبب صلابت و سنگینی کلام می‌شوند و این با موضوع قصیده که بیشتر مدح و موعظه است تناسب دارد.اینکه خاقانی و مجیر به عنوان شاعران شاخص سبک ارانی به این بحور گرایش داشته اند، می تواند حاکی از ویژگی سبکی آن دوره هم باشد. مجیر در بحر کامل که از بحرهای ویژهٔ زبان عربی‌ست، یک قصیدهٔ عربی پرداخته است و همچنین با بحر بسیط که آن هم از بحرهای زبان عربی است یک قصیده با موضوع زهد و مؤعظه در زبان فارسی سروده و این خود آشنایی و تسلّط او را بر شعر و اوزان عربی به اثبات می‌رساند. در شکواییه‌های مجیر هم، باز غلبه با بحر رمل است در حقیقت سوز درون مجیر در شکواییه‌ها با کشش‌های بحر رمل فضای حاکم بر شعر را سنگین‌تر می‌کند؛ ولی در بحر رجز که مصوّت‌ها کوتاه با فواصل اندک از هم، آهنگی تند و ریتمیک به شعر می‌هند، شکواییه‌ای سروده نشده‌است. در غزلیات هم به بحر رمل و هزج نسبت به سایر بحور رغبت بیشتری دارد؛ طبق تحقیقی که درغزلیات سنائی و عطار صورت گرفته، معلوم شده که آنها نیز در غزلیات خود بیشتر به این بحور راغب بوده‌اند. (ر.ک.اتحادی ، ۱۲۹:۱۳۸۹) گرچه تناسب وزن و موضوع در نقد موسیقیایی یک اثر از معیارهای مهم است، اما باید توجه داشت که شاعر هنرمند گاه از اوزان تند و ریتمیک در مراثی بهره می‌برد و با هنر شاعری خود این نقیصه را توسط واژگان، قوافی و ردیف‌ها و کوتاه و بلند کردن هجاها جبران می‌کند. با تبدیل مصوت بلند(آ) در فاعلاتن به مصوت کوتاه در فعلاتن، می‌توان فضای سنگین را به یک فضای ریتمیک و تند تبدیل کرد. مجیر نیز توانسته با این هنرها سنگینی بحر رمل را هم در غزلیات و هم در سایر اشعار به تناسب تعدیل کند. اما در قطعات

بعد از بحر هزج، بحرهای خفیف و متقارب بر سایر بحور پیشی گرفته‌اند و در بحرهای (رجز، سریع، بسیط، کامل و قریب) هیچ قطعه‌ای نپرداخته‌است. در ملمّعات مجیر، در همهٔ این دوازده بحر طبع آزمایی کرده، ولی غلبه با بحر هزج است.

«قطعاً در موسیقی بیرونی، اوزانی که مثمن آمده‌اند غنی‌تر از اوزان مسدس‌اند.» (ذولفقاری، ۱۳۸۱: ۱۱۲)۲۱ وزن از ۳٦ وزن کاربردی مجیر مثمن است، یعنی بیش از ۵۸٪ و ۱۳ وزن آن مسدس و ۲ مورد مربع‌اند؛ این آمار خود نشان می‌دهد که اشعار مجیر تا چه اندازه از این نظر غنی هستند.

عروضیان اوزان رباعی را دوازده نوع دانسته‌اند که یکی از آنها اصلی و بقیه تقطیعی هستند. وزن اصلی رباعی (مفعول مفاعیل مفاعیل فعل) است. مجیر از این ۱۲ وزن رباعی فقط در ۵ وزن آن، طبع آزمایی کرده‌است.

نمودار زیر درصد استفاده از این اوزان را نشان می‌دهد.




با توجه به نمودار، مجیر گرچه ۲۰٪ رباعیاتش را در وزن اصلی سروده‌است ولی به وزن(مفعول مفاعلن مفاعیلن فع) رغبت زیادتری داشته است.

در کل نگاهی گذرا بر اوزان عروضی دیوان مجیر نشان می‌دهد، وی طبعی روان و قریحه‌ای عالی داشته که توانسته در بحور و اوزان مختلف طبع آزمایی کند و نیک از عهده برآید.

**۲) موسیقی کناری**

قافیه و ردیف یکی از جلوه‌های موسیقی کناری شعر محسوب می‌شوند در این بحث سعی خواهد شد ابتدا قوافی و سپس ردیف‌های دیوان مجیر مورد بررسی قرار گیرد تا مهارت و هنر وی در این عرصه نمایان شود.

**۱ـ قافیه**: «قافیه بر حسب تعریف مشهورش قسمتی از آخرین کلمهٔ بیت: آخرین کلمهٔ نامکرر آن» (زرین کوب، ۹۷:۱۳۷۲) است. در حقیقت قافیه نیز یکی دیگر از تمهیداتی است که شاعر با به کار بردن آن سخن را از نثر عادی دور می‌کند و به نوعی تناسب و آهنگ در آن ایجاد می‌کند. بسیاری از ادیبان همواره در تعریف شعر از قافیه نام برده و به اهمیت آن در شعر تأکید کرده‌اند. ناقدان نیز نظرهای متفاوتی در مورد قافیه دارند. «بعضی آن را نپسندیده‌اند و سدّ راه آزادی و عواطف شاعر پنداشته‌اند و گروهی معتقدند که هنر یک شاعر فقط هنگامی به مرز کمال و پختگی و تأثیر می‌رسد که بتواند با وجود این دشواری‌ها بازهم به مسیر خود ادامه دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ١٦٤) اینکه قافیه سدّ راهی‌است در مقابل آزادی عواطف، سخنی مقبول و منطقی‌است و در طول ادب فارسی نیز بسیاری از شاعران بزرگ چون مولوی از دست قافیه به ستوه آمده‌اند ولی باز بهترین هنرنمایی‌ها را در این عرصه از خود نشان داده‌اند. مجیر نیز چنان دربند قافیه اسیر می‌شود که قصیده‌ای مدحی را که شاید می‌توانست تا بیش از پنجاه بیت بسراید در ۲۰ بیت تمام می‌کند و از ممدوح این‌چنین عذر می‌طلبد:

ملک پـــناها مرا قـــافیه نـــاگه رسید  لاجرم اندر مدیح ختم سخن ناگه است

(مجیرالدین بیلقانی، ۱۳۵۸:٤۳)

ولی در کنار این عیوب نباید از محاسن حضور قافیه در شعر غافل شد؛ نقش موسیقیایی یکی از این حسن‌هاست. «رنه ولک وظیفهٔ خوش‌نوا سازی قافیه را که حاصل تکرار اصوات است مهم‌ترین وظیفهٔ قافیه می‌داند.» (طالبیان، ۱۱٦:۱۳۸۵) قافیه‌ها گرچه واژگان متفاوتی هستند ولی دارای هجای مشترکی هستند که از نظر موسیقیایی، این واژگان را به هم نزدیک می‌کند؛ در حقیقت هرچه میزان صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک کلمات قافیه بیشتر باشد تناسب موسیقیای

آنها نیز بیشتر و در نتیجه احساس لذّت حاصله از این تناسبات هم افزون خواهد شد. «در زبان فارسی تعداد واژه‌هایی که می‌توانند با هم قافیه شوند، زیادند و در این میان ساخت‌های قافیه-ای؛ آر (نثار، کنار، شمار...) آن (دوران، پنهان، پایان...) ـَ ر(پر، در، گر، ...) آ(دانا، شیدا....) بیشتر است. در بعضی ساخت‌های قافیه، تعداد واژه‌ها کمتر است و در بعضی بسیار کم، مثل«یغ» (دریغ، ستیغ، تیغ) آغ (داغ، چراغ، ایاغ)» (همان:۱۱٦) ساخت‌های قافیه‌ای اشعار مجیر عبارتند از: (آ، ـ ر، آن، آب، ـ ه، ـ م، ...) در جداول زیر ساخت‌هایی که بیشترین و کم‌ترین تکرار را در قالب‌های مختلف شعری مجیر دارند، نشان داده می‌شود.

جدول ساخت‌های قافیه در قصاید مجیر:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| قصاید | ـ ر | آن | آ | آر | ـ م، ـ ن | ـ رَش آنی | آب، ـــ ه، آی، مصوت بلند «ی» +ر، آی، ـ ب، آنـــم، آه، آری، آرَش، ـ رَم، رَنـــد، آم، مصوت بلند«و»+ن، مصوت بلند«و»+د، |
| | ۱٤ | ۱۳ | ٦ | ٦ | هرکدام ٤ بار | هر کدام ۲ بار | هر کدام یک بار |

جدول نشان می‌دهد که مجیر از ساخت‌های قافیه‌ای ـَر مانند(عبهر، بر، پرور، چنبر، مادر، ...) و آن مانند (ران، کمان، قران، روان، آسمان، طیلسان، ...) در قصاید خود بیشتر از سایر ساخت‌ها استفاده کرده‌است و از ساخت‌هایی چون آب(نقاب، حباب، دولاب، گلاب، ...) و آه(درگاه، مرجعگاه، راه، ماه، ...) و... کمترین بهره را برده‌است.

جدول ساخت‌های قافیه در غزلیات مجیر:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| غزلیات | ـ ر | آن | آری | ـ م | آ آر | ـ ن، آیی | آه، آنم، ـِل | آســـت، مصـــوت بلنـــد«و»+ی، مصـــوت بلند«و»+یت، آرَد، آلَـت، ـندَند، آرَم، مصـوت بلند«و»+یـی، مصـوت بلنـد«و»+ده، آنـه‌ایـم، مصوت بلند«ی»+ن، مصوت بلنـد «ی» + ش، آم، ـب، ـفته، ـ ند، آنه‌ای |
| | ۱۵ | ۱٤ | ٦ | ٥ | هر کدام ٤ بار | هرکدام ۳ بار | هرکدام دو بار | هر کدام یک بار |

در غزلیات هم ساخت‌های قافیه‌ای «ـَر» و «آن» بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول ساخت‌های قافیه در شکوائیات مجیر:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| شکوائیات | آر | آن | آد، ـر | آری ـَم، آ | آب، ـه، ـ می، ـ ست، آم، ـل، آران، مصوت بلند «ی»+ر، ـنگ، مصوت بلند«ی»+نه‌ام، آرَم، آمَم، آنیم، آری |
| | ۷ | ۵ | هر کدام ٤ بار | هر کدام ۲ بار | هر کدام یک بار |

جدول ساخت‌های قافیه در قطعات مجیر:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| قطعات | آن | ـر | آیی | ـن | آنی، مصوت بلند و+ن، مصوت بلند و، ـه آنه، آشت، آیَد، ـم، آر، آب، مصوت بلند و+یی، آم | آ، ـد، ـنَت، ـزد، ـک، آه، آت، ـرَت، آست، ـسته، ـری، آنَت، ـنجَد، اوحَد، آهی، آمان، ـسی، مصوت بلند و+شَد، آفته، آده، ـه، ـوَم، ـمری، مصوت بلند و+سی، مصوت بلند و+م، ـمین، ـشَم، ـرَم، ـفته، مصوت بلند و +ر، مصوت بلند و+زه، آی، آش، ـمَش، حَل، آرَم، آیَم، آق، آهَد، ـند، |
| | ۸ | ٦ | ٤ | ۳ | هرکدام دو بار | هرکدام یک بار |

جدول ساخت‌های قافیه در رباعیات مجیر:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| رباعیات | آن | ـر | ـست | آد، آر، آی، آز، مصوت بلند ی+نَد | مصوت بلند و+ن، ـرد، ـن، ـم، آل، ـندند، ـل، ـش، | مصوت بلند ی+د، ـست، مصوت بلند ی+ست، آ، آکـرَم، ـو، مصوت بلندو +د، |
| | ۴ | ۸ | ۳ | هرکدام ٤بار | هرکدام ۳بار | هرکدام ۲ بار |

| | |
|---|---|
| سایر رباعیات | آرا، آب، ـب، آخت، ـفت، آست، آدیها، آستی، آیهٔ، آقی، آنـه، ـرمَت، ـشت، ـفته، آیـت، مصـوت بلند ی+نَم، آرَد، آهی، مصوت بلند ی+ر، آزَد، ـرزَد، ـرم، آلَت، آریـد، ـستی، آمـی، آم، آدَم، ـردَم، آرَم، آزه، مصوت بلند و+زَم، ـلَم، کامَم، آغَت، آمَت، ـمی، مصوت بلن و +زی، ـند، مصـوت بلنـد ی+غ، مصوت بلند و+ز، آنَند، مصوت بلنـد و، مصـوت بلنـد ی+ش، آق، ـران، ـهدیشان، ـه، ـن، آبهٔ، ـستَم، ـردی، آدی، مصوت بلند ی+دی، آری، مصوت بلند ی+زی، ـهی، ـنده، آیـی، آنیسـت، مصوت بلند و +یی، مصوت بلند ی+نی |
| | هر کدام یکباربار |

جدول ساخت‌های قافیه در ملمّعات مجیر:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ملمعات | آنی | آن | آلی، آری | آ، ـب، ـل، ـن، | یا، ـضا، آب، نَت، آح، ـد، آر، آز، آش، ـش، مصـوت بلنـد ی+ع، ـق، آل، آم، ـم، ـم، مصـوت بلنـد ی+م، آم، آتِها، آبـی، آدی، ری، آزی، ـقی، ـلی، آمـی، ـنی، آهی، را |
| | ۵ | ٤ | هرکدام ۳بار | هرکدام دوبار | هرکدام یک بار |

با توجه به جدول‌ها، می‌توان نتیجه گرفت که مجیر از ساخت‌های قافیه‌ای(آن، ـ ر، آ، آر، آریـم) بیشتر از سایر ساخت ها استفاده کرده است. گرچه وی از ساخت‌های نادری هم، چون: َه: (ده، شه، مه، ره، آگه، چه، روبه، بنگه، ابله، ...)در قصاید، ـُفته (آشفته، ناسفته، رفته، خفته، ...) درغزلیاتـه (گره، به، گره، زه، زره، مشتبه، فره)وَنگ (رنگ، لنگ، زنگ، سنگ، خدنگ...) در شکواییات آق (محاق، اتفاق، نفاق)در قطعات، استفاده کرده، اما کمبود واژگان سبب شده است که تعداد ابیات این‌گونه اشعار از چند بیت تجاوز نکند. در هر صورت تنوّع ساخت‌های واژگان قافیه در دیوان مجیر، گذشته از تبحّر و مهارت او، جلوه‌ای دیگر از غنای موسیقیایی دیوان اوست. همان‌گونه که ذکر شد، عامل دیگری که سبب تناسب بیشتر موسیقیایی قوافی می‌شود، تعداد مصوّت‌ها و صامت‌های مشترک آنهاست، هرچه این اشتراک بیشتر موسیقی هم بیشتر و بالعکس هرچه کمتر موسیقی هم کمتر خواهد بود.توجّه به جداول بالا نشان می‌دهد مجیر از این حیث هم

در جهت غنای موسیقیایی قوافی به نحو احسن بهره برده است؛ خصوصاً در رباعی، چون در رباعی به دلیل ساختار، شاعر عرصهٔ جولان بیشتری برای نمایاندن هنر خود و موسیقی شعر ندارد، بنابرین این کمبود را توسط قوافی که از این حیث غنی باشند، جبران می‌کند.

**قافیهٔدرونی**

تکرار کلمات هم قافیه در داخل ابیات را قافیهٔ داخلی می‌نامند که باهم هماهنگ و با قوافی پایانی متفاوتند. قافیهٔ داخلی تمهیدی است در جهت زیبایی و افزایش موسیقی شعر، که به تحرک و شور شعر می‌افزاید. در دیوان مجیر قوافی داخلی کم‌اند و این به دلیل غلبهٔ اوزان جویباری است که به او کمتر اجازهٔ استفاده از این ترفند را داده‌اند؛ اما هر گاه موسیقی شعر به سمت وزن‌هایی رو کند که تکرار در ساختمان عروضی آنها وجود دارد، این نوع قافیه‌ها را می‌توان دید. مثل قصاید شمارهٔ ۵۱ (ص۱۲٤) و۷٦ (ص۱۸۰) که در بحر رجز مثمن سالم (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) سروده شده‌اند و تمام ابیات آنها (جز مطلع) از قافیهٔ درونی برخوداراند:

**شمارهٔ ۵۱:** کشورستان راستین، کاقبال سلطان خواندش صاحبقرانی کاسمان خورشید احسان خواندش

آن صف شکن کاندر وغا، از رمح سازد اژدها آن خسرو آصف صفا، کاصف سلیمان خواندش

**شماره ۷٦:** دوش آن زمان کز آه من شد شمع شب سر سوخته / دیدم به بزم عاشقان شب عنبر تر سوخته

از دست صبح بوالعجب، جان‌ها گرفته راه لب / وز زلف عنبر سای شب، دل‌ها چو عنبر سوخته

قصیدهٔ شمارهٔ ۷٦، با دو بار تجدید مطلع دارای ٦۰ بیت است و قافیه‌های درونی گذشته از نشان تبحّر و مهارت گوینده بر غنای موسیقی شعر افزوده و تحرک و شور ویژه‌ای به آن داده‌است:

مطلع دوم: هر صبح بین از قرص خور بر چرخ زیور سوخته/ زآهوی ماده است ای عجب بزغاله نر سوخته

سلطان گردون تاخته، تیر از کمان انداخته/صید از بریحه ساخته، وز صید خنجر سوخته

غزل‌های شمارهٔ ٢٤(ص٢١٨)، ٥٥(ص٢٣٦)، ٦١(٢٣٩)و ٦٢(ص٢٤٠) هم که در همین وزن سروده شده‌اند، از قافیهٔ درونی برخوردارند).

ملمّع شمارهٔ هفت(ص٣٣٩) نیز در بحر رجز مثمن سالم، دارای قافیهٔ درونی و از لحاظ موسیقی پربارست:

لاح الصباحَ المختفی و الدیکَ نادی بالطرب/ قَم فاسقِنی ثمُّ اسقِنی یا بدرَ ماءً کالهَب

می ده مرا می ده مرا، کاندر غمت می به مرا/ لب بر لب امشب نه مرا، کامد ز غم جانم به لب

مجیر در کل دیوانش ۷ بار از بحر رجز مثمن سالم استفاده کرده که هر هفت مورد آن دارای قافیهٔ درونی‌اند.

وی در بحر هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) هم فقط دو غزل سروده که غزل شمارهٔ ٦٠(ص٢٣٨) از زینت قافیهٔ درونی برخوردار است:

ای عارض چون روزت، روزم به شب آورده/ وی غمزه جانسوزت، جانم به لب آورده

جزعت به جگر خواری، دل برده به صد زاری/ لعلت به شکر باری، شکلی عجب آورده

## ردیف

«گونه‌ای از توازن واژگانی‌است که از همگونی کامل یک یا چند واژه با توالی یکسان پس از قافیه می‌آید.» (محسنی، ، ۱۹:۱۳۸۲) در موسیقی کناری شعر، ردیف پس از قافیه در کرانهٔ شعر به دلیل تکرار، لذّت موسیقیایی ایجاد می‌کند. شعرهایی که دارای ردیف هستند از لحاظ موسیقی نسبت به اشعار بی‌ردیف پربارترند. اگر دو شعر را در یک وزن و قافیه مشترک در نظر بگیریم که یکی مزیّن به ردیف و دیگری عاری از آن باشد، این تفاوت موسقیایی را بهتر در می‌یابیم. «از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی به خوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است.» (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ١٢٤) بررسی دیوان مجیر نشان می‌دهد

که او نیز مثل سایر شاعران زبان فارسی علاقهٔ وافری در بهره‌گیری از ردیف داشته است. جدول زیر، تعداد و درصد اشعار مردّف مجیر در قالب های مختلف شعری را نشان می‌دهد:

جدول اشعار مردف مجیر:

| قالب‌های شعری | قصیده | غزل | شکواییه | قطعه | ملمع | رباعی | کل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| کل | ٦٦ | ٧٧ | ٤٠ | ٨٦ | ٥٢ | ١٤٩ | ٤٧٠ |
| مردّف | ٣٢ | ٦٩ | ٣٠ | ٥٠ | ٢ | ٨٩ | ٢٧٢ |
| درصد(تقریبی) | ٪٤٨ | ٪٨٩ | ٪٧٥ | ٪٥٨ | ٪٣ | ٪٥٩ | ٪٥٧ |

اگر از این لحاظ مجیر را با خاقانی، قیاس کنیم پی می‌بریم که وی در این عرصه فاصلهٔ چندان چشم‌گیری از استاد خود ندارد. ۷۵٪ از قصاید و ۹۲٪ از غزلیات خاقانی مردّف اند. بیشترین اشعار مردّف مجیر در قالب غزل می‌باشد و اصولاً ردیف جزئی از شخصیت غزل است و کمتر غزل موفّقی را می‌توان یافت که ردیف نداشته باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۱٥٦) از ٥۲ ملمّع مجیر تنها ۲ مورد دارای ردیف است و این ناشی از ساختار زبان عربی‌است که کمتر نیاز به ردیف در آن احساس می‌شود. (محسنی، ۱۳۸۲: ۳۱) اگرچه ترکیب‌بندها در جدول بالا ذکر نشده اما از ٢٤ بند شماره‌گذاری شده در دیوان ۲۱ مورد (حدود ۸۷٪) دارای ردیف هستند، که خود قابل توجه است. مجیر از انواع ردیف چون فعل کامل، فعل ربطی، عبارات اسمی و فعلی و اسم در اشعار خود استفاده کرده که تفاوت در کوتاهی و بلندی آنها، تفاوت در موسیقی را ایجاد می‌کند. در جداول زیر انواع ردیف در قالب‌های شعری دیوان مجیر نشان داده می‌شود.

جدول انواع ردیف در قصاید مجیر:

| | |
|---|---|
| فعل کامل | برداشت، سازد، رسد، آمد، ریخته‌اند، بسته‌اند، کرده‌اند، گیرند، کند، ب شکند، نکند، نهند، خواهدبود، نبود، می‌نماید، بساختم |
| فعل ربطی | است(٥بار)، باد |
| اسم | آفتاب، الایام |
| عبارات (اسمی یا فعلی | آمده‌است، آمد پدید، خواندش، (نهاده، سوخته، آمده، گرفته) فعل است از پایان این عبارات حذف شده است. |

جدول فوق حاکی از آن است که اکثر ردیف قصاید مجیر را افعال کامل تشکیل می‌دهند. وی ۵ بار از فعل ربطی است در ردیف بهره برده است. ردیف‌های نسبتاً طولانی(آمده‌است، آمد پدید) هم در نوع خود هنرمندی مجیر در استفاده از ردیف‌های این‌چنینی نشان می‌دهد.

جدول انواع ردیف در شکوائیات مجیر:

| | |
|---|---|
| فعل کامل | شکست، نداد، افتاد، رسد، خواهد شد، داشتند، رفته‌اند، می‌کند، ندیدم، نمی‌بینم، نیابی، می‌بینی |
| فعل ربطی | است (۳ بار)، نیست (٤ بار)، مباد، بُدی |
| اسم | ما، فراق |
| عبارات (اسمی یا فعلی) | بودی مرا، نهادست، آمدست، مانده نیست، مابود |

جدول انواع ردیف در رباعیات مجیر:

| | |
|---|---|
| فعل کامل | بماند، ماند، نخرند، زند، می‌شکند، افکند، خواهد، آید، سوخت، بریخت، ریخت زیبد، دارد، خورد، توزد، سوزد، برخیزد، بردار، بگذار، برخاسته‌ام، برخواهد خواست، دارم، خورم، برستم، زنم، نزنم، می‌بینم، نهم، بگشایم، آوردی، نستانی، کنی |
| فعل ربطی | است (٦ بار)، نیست، نبود، شود (۳ بار)، شدم |
| اسم | امشب، چند، یار، غم، سخن، دشمن، من، تو(۲بار) |
| عبارات (اسمی یا فعلی) | برآب، آوردست، بترست، درجانست، اوست، خوش نیست، جست و نیافت، از چشمت، بیش نماند، که نماند، عرضه کند، در برود، زلف تو شود، می‌آید یار، یوسف مصر، کم گیر، چه کنم، می‌خوردم من، بی تو، تویی(۲بار)، گویی |

جدول انواع ردیف در غزلیات مجیر:

| | |
|---|---|
| فعل کامل | نساخت، برخاست، بخواست، داشت، نداشت، برنتافت، نیافت، برگرفت، نگردد، برنگردد، دارد، بگذرد، خواهدکرد، نمی‌ارزد، می‌پذیرد، نمی‌رسد، نرسد، می‌کشد، اندیشد، نگسلد، برنیامد، بستاند، نماند، درشکند، افگند، نیاید، مگیر، بر آرم، می‌برم، نباشیم، می‌گویم، شکن، کن، بده، انداختی، پرداختی، بستی، برخاستی، شکستی، فگند، داری، می‌بینی، داشتیی، برگرفته‌ای، گشاده‌ای، ندارد |
| فعل ربطی | استذ(دوبار)، نیستی |
| اسم | تو، ذسوخته |
| عبارات (اسمی یا فعلی) | تست، تو بشکست، نتوان یافت، شب بر گرفت، را چه توان گفت، شکست ای-جان، چه زنی، که توئی، این بار، بیش از این |

در غزلیات نیز مجیر به ردیف‌های فعلی رغبت بیشتری داشته و عبارات طولانی چون (شکست ای‌جان) و(شب برگرفت) گذشته از نشان مهارت مجیر، جلوهٔ موسیقیایی خاصی به این اشعار بخشیده‌است.

جدول انواع ردیف در قطعات مجیر:

| | |
|---|---|
| فعل کامل | داد، ننهاد، فرستد (۲بار)، دارد (دوبار)، کرد (۲بار)گویند، نیاورد، کند، نکند، ننهد، می‌شوید، نویس، فرستم، ندیدم، می‌گویم، فرستی، خواستمی |
| فعل ربطی | است (۹بار)، نیست، نیم، باشم، باشد |
| اسم | طاووس، خویش، من(۲بار) |
| عبارات(اسمی یا فعلی) | برآورده‌است، خوش‌ترست، را نمی‌شاید، واکن، (بسته، شکسته، گرفته) است از این عبارات حذف شده |
| حرف | را (۳بار) |

در قطعات، ردیف فعل ربطی«است»، بسامد بیشتر دارد و بر خلاف سایر قالب‌ها، از حرف نیز به عنوان ردیف استفاده شده‌است.

از دو ملمّع مردّف مجیر یکی اسمی(پهلوان) و دیگری حرفی‌ست. (را)

در ترکیب بندها نیز از افعال کامل(نگرید، نرسد، زده‌ای، نهد، گذاشتی، نبایستی، زده، فگنید، گشاده‌ام، دهد)، افعال ربطی(نشد، باد)، عبارات(اوست، تو باد، کجاست، چگونه‌ای، یافتست، ناپدید شد، چون شکست، شده)و از اسم(خاک) به عنوان ردیف استفاده شده‌است که نشان می‌دهد که تا چه حد از نظر ردیف پربارند.

در کل بررسی قوافی و ردیف‌های دیوان مجیر نشان می‌دهد که وی با مهارت و هنر خود توانسته است از ساخت‌های گوناگون قافیه و ردیف در اشعار خود بهره بگیرد و بدین طریق علاوه بر ایجاد تنوع، بر غنای موسیقی کناری دیوان خود بیفزاید.

## نتیجه

نگاهی گذرا بر اوزان عروضی دیوان مجیر نشان می‌دهد وی طبعی روان و قریحه‌ای عالی داشته که توانسته در بحور و اوزان مختلف طبع آزمایی کند و نیک از عهده آن برآید.مجیرالدین بیلقانی، در دیوان خود از ۳۷ وزن بهره برده است که (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) با بسامد ٤١ پرکاربردترین آنهاست. ۱۰ وزن از اوزان مورد استفادهٔ مجیر، خیزابی هستند و بقیه جویبار - اند از آنجا که تحرک و جنبش از خصوصیات اوزان خیزابی‌است، این ۲۷٪، با نظر به اینکه مجیر شاعر قصیده پردازی است و ریتم تند چندان با فضای قصیده متناسب نیست، خود قابل توجه است. او در قصاید بیشتر به بحرهای رمل و مضارع و مجتث گرایش دارد و در بحر خفیف قصیده‌ای نسروده‌است. در شکواییه‌ها هم، باز غلبه با بحر رمل است؛ در حقیقت سوز درون شاعر در شکواییه‌ها با کشش‌های بحر رمل، فضای حاکم بر شعر را سنگین‌تر می‌کند؛ ولی در بحر رجز که مصوّت‌ها کوتاه با فواصل اندک از هم، آهنگی تند و ریتمیک به شعر می‌دهند، شکواییه‌ای سروده نشده‌است. در غزلیات هم به بحر رمل و هزج نسبت به سایر بحور رغبت بیشتری دارد؛ با توجه به آمار، از نظر سبک‌شناسی می‌توان مجیر را شاعر بحر رمل نامید. مجیر، گرچه ۲۰٪ رباعیاتش را در وزن اصلی سروده‌است، ولی به وزن(مفعول مفاعلن مفاعیلن فع) رغبت زیادتری داشته است.

از لحاظ بررسی موسیقی کناری نیز، تنوع ساخت‌های واژگان قافیه در دیوان مجیر، گذشته از تبحّر و مهارت او، جلوه‌ای دیگر از غنای موسیقیایی دیوان اوست. وی از ساخت‌های قافیه-ای(آن، ـ ر، آ، آر، آریـم) بیشتر از سایر ساخت ها استفاده کرده است. گرچه مجیر، از ساخت-های نادری هم، چون: َه: (ده، شه، مه، ره، آگه، چه، روبه، بنگه، ابله، ...)در قصاید ـُفته (آشفته، ناسفته، رفته، خفته، ...) درغزلیاتـه (گره، به، گره، زه، زره، مشتبه، فره) وَنگ (رنگ، لنگ، زنگ، سنگ، خدنگ...) در شکواییات آق (محاق، اتفاق، نفاق)در قطعات، استفاده کرده، اما کمبود واژگان سبب شده است که تعداد ابیات این‌گونه اشعار از چند بیت تجاوز نکند. در دیوان مجیر قوافی داخلی کم‌اند و این به دلیل غلبهٔ اوزان جویباری است که به او کمتر اجازهٔ استفاده از این ترفند را داده است؛ اما هر گاه موسیقی شعر به سمت وزن‌هایی رو کند که تکرار در ساختمان عروضی آنها وجود دارد، این نوع قافیه‌ها را می‌توان دید.

بیشترین اشعار مردّف مجیر در قالب غزل می‌باشد؛اما از ۵۲ ملمّع دیوان وی، تنها ۲ مورد دارای ردیف است و این ناشی از ساختار زبان عربی‌است که کمتر نیاز به ردیف در آن احساس می‌شود. اکثر ردیف قصاید مجیر را افعال کامل تشکیل می‌دهند؛ در غزلیات نیز مجیر به ردیف-های فعلی رغبت بیشتری داشته و عبارات طولانی چون (شکست ای‌جان) و(شب برگرفت) گذشته از نشان مهارت مجیر، جلوهٔ موسیقیایی خاصی به این اشعار بخشیده‌است. در قطعات، ردیف فعل ربطی«است»، بسامد بیشتر دارد و بر خلاف سایر قالب‌ها، از حرف نیز به عنوان ردیف استفاده شده‌است.

## منابع و مآخذ

### کتاب‌ها

۱ـ اقبالی، ابراهیم. عروض. تبریز: مؤسسهٔ تحقیقات علوم اسلامی و انسانی دانشگاه تبریز(سه علّامه)، چاپ اول، ۱۳۸٦. ۲ ـ بیلقانی، مجیرالدین. دیوان، به تصحیح محمد آبادی باویلی. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، ۱۳۵۸.

۳ـ خاقانی، افضل‌الدین. دیوان (دو جلدی)، ویراستهٔ میر جلال‌الدین کزازی. تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۵.

٤ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب. تهران، انتشارات علمی، چاپ هفتم، ۱۳۷۲.

۵ـ شفیعی کدکنی، محمد رضا. موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه، چاپ ششم، ۱۳۷٦.

٦ـ شمیسا، سیروس. آشنایی با عروض و قافیه. تهران: نشر فردوس، چاپ اول، ۱۳٦٦.

۷ـ عبدالهی، رضا. بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی. تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳٦۹.

۸ـ محسنی، احمد. ردیف و موسیقی شعر. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.

۹ـ وحیدیان کامیار، تقی. وزن و قافیهٔ شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوّم، ۱۳٦۹.

### مقالات

۱ـ آقاحسینی، حسین؛ احمدی، اسراء السادات. «بررسی موسیقی شعر رودکی». متن‌شناسی ادب فارسی (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی اصفهان) ، دورهٔ ٤۵، شمارهٔ ۲، صص ۳٤ ـ۱۹، ۱۳۸۸.

۲ـ اتحادی، حسین. «بررسی مقایسه‌ای موسیقی بیرونی و کناری غزل‌های سنائی و عطار». فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۸، صص ۱٤۲ـ۱۲٦، زمستان ۱۳۸۹.

۳ـ ذولفقاری، محسن. «تحلیل انتقادی بر موسیقی شعر خاقانی». مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، شمارهٔ ۲، دورهٔ ۱۷ (پیاپی۳٤)، صص ۱۱۸ـ۱۰۹، بهار ۱۳۸۱.

٤ـ طالبیان، یحیی. «بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی«شهید باهنر کرمان»، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵ (پیاپی ۲۲)، صص ۱۳۹ـ۱۱۵، بهار ۱۳۸۸.

۵ـ فیاض‌منش، پرند. «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه». دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٤، صص ۱۸٦ ـ۱٦۳، بهار و تابستان ۱۳۸٤.

# A study of Mujir al-din Bilghani's (external and lateral) poetry music

**Rashid asadi valiloo**[1]
**Mahdieh armal**[2]

**Abstract**

One of the artistic aspects of the language is its musical systematization. The poets of Aran school were aware of the musical capacity of the language and used it for enriching their literary works. Mujir al-Din Bilqani, one of the poets of this school, was also aware of the aspects of the language's music and used it artistically for enriching his poems. In this article, the musical aspects of Mujir's Divan (poetical works) are studied. The variety of meters and rhythms of Mujir's poems, in addition to his ability and mastery of Persian literary techniques, shows the richness of the external music of his poems. He composed most of his poems in "Mafoulon, Faelaton, Mafaeilon, Faelan" meter and among the twelve meters and rhythms that he has used, the "Ramal" meter is the most frequently used. Mujir has used different kinds of versifications and his desire to compose different poems with long and varied "Radif"s has also increased the richness of his lateral music.

**Keywords:** Mujir al-Din Bilqani, poetic music, scholar

1. PhD Student in Persian Literature (Lyrical Orientation) Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Iran
Email: garadagh1365@gmail.com
2. Master of Persian Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran
Email mahdieh.arman@gmail.com