

سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار کمال‌الدین اسماعیل و اثیر اومانی بر اساس سبک‌شناسی لایه‌ای

حسین علینقی*

دانشجوی دکتری دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

ناصر محسنی‌نیا**

دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۲۶)

چکیده

سبک‌شناسی فردی (شخصی) که عبارت است از سبک‌شناسی یک اثر به صورت دقیق و یافتن سبک فردی و متمایز یک نویسنده یا شاعر در علم سبک‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد که متأسفانه در ایران کمتر به صورت علمی به آن پرداخته شده است. یکی از رویکردهای سبک‌شناسی که از زبان شناسی ساخت‌گرا و شناختی نشأت می‌گیرد، سبک‌شناسی لایه‌ای است که یک اثر را در لایه‌های مختلف آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک بررسی می‌کند. این نوع سبک‌شناسی را می‌توان از کامل‌ترین و دقیق‌ترین روش‌های این علم به شمار آورد. در این پژوهش به بررسی سبک‌شناسانه اشعار کمال‌الدین اسماعیل (خلاق‌المعانی) و اثیر اومانی به عنوان نمایندگان اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم شعر پارسی پرداخته شده است و از آنجا که همه لایه‌های شعری این دو شاعر در این مقال نمی‌گنجد، تنها لایه آوایی اشعار آنها مورد مطالعه سبک‌شناسانه واقع شده و سبک دو شاعر در این لایه با هم مقایسه شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که دو شاعر نامبرده در لایه آوایی شعر خود به روانی وزن‌ها، ردیف‌پردازی، استفاده از انواع آرایه‌های لفظی و گاهی قافیه‌پردازی‌های خاص توجه ویژه نشان داده‌اند و دارای سبک ویژه‌ای هستند.

واژگان کلیدی: سبک، سبک‌شناسی، کمال‌الدین اسماعیل، اثیر اومانی، سبک‌شناسی لایه‌ای، لایه آوایی.

* Email: hoseinalinaghi@yahoo.com (نویسنده مسئول)

** Email: N_mohseninia@ikiu.ac.ir

مقدمه

سبک‌شناسی یکی از مهم‌ترین علوم ادبی است که متأسفانه ادبای ما کمتر به آن توجه نشان داده‌اند درحالی‌که این شاخه از علوم ادبی یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات و زبان‌شناسی به شمار می‌آید؛ زیرا سبک‌شناسی، یک متن ادبی را به‌طور همه‌جانبه مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌توان گفت تا سبک‌شناسی یک اثر به صورت کامل و دقیق صورت نپذیرد، نمی‌توان آن را مورد نقد ادبی قرار داد. محمود فتوحی در پیش‌گفتار کتاب سبک‌شناسی خود، هدف اصلی از تألیف کتابش را احیای نقش سبک‌شناسی به عنوان میانجی دانش‌های زبانی و ادبی و پشتوانه اصلی نقد روش‌مند معرفی کرده است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۱). محمد غفاری نیز در مقدمه کتاب مبانی سبک‌شناسی با توجه به نظر پیتر وردانک^۱ می‌گوید: «سبک‌شناسی به نقد ادبیات در فهم متن کمک می‌کند: سبک‌شناسی با تحلیل دقیق زبان متن، خواننده را به استدلال‌هایی مجهز می‌کند که با آن‌ها می‌تواند از برداشت یا تفسیر خود دفاع کند» (وردانک، ۱۳۹۳: ۱۲). بنابراین، سبک‌شناسی مقدمه نقد ادبی و تاریخ ادبیات و شناخت انواع ادبی محسوب می‌شود.

یکی از اهداف سبک‌شناسی، بازشناسایی سبک شخصی هر شاعر است؛ زیرا هر شاعر دارای سبک خاص و منحصربه‌فردی است که مسلماً در شیوه بیان او تأثیرگذار است، حتی اگر آن شاعر از شیوه‌های تقلیدی بهره برده باشد. بدین ترتیب در این پژوهش به بررسی سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی معروف به خلاق‌المعانی و همچنین اثر اومانی که از شاعران معروف اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هستند، پرداخته شده است. بررسی سبک‌شناسانه یک اثر می‌تواند به اشکال گوناگون و با رویکردهای متفاوتی انجام پذیرد؛ در این پژوهش برای بررسی دقیق سبک دو شاعر،

1- Peter Verdonk

روش سبک‌شناسی لایه‌ای انتخاب شده که با توجه به گستردگی مباحث سبک‌شناسی لایه‌ای، تنها لایه آوایی اشعار این دو شاعر بررسی شده است.

روش سبک‌شناسی لایه‌ای در ایران، ابتدا توسط سیروس شمیسا برای بررسی همه جانبه سبک یک اثر معرفی شد. شمیسا برای سبک‌شناسی یک اثر، بررسی در سطوح مختلف آن اثر را پیشنهاد می‌کند و برای هر اثر سه سطح قائل می‌شود: ۱- سطح زبانی، ۲- سطح فکری و ۳- سطح ادبی؛ او سطح زبانی را به دلیل گستردگی به سه سطح آوایی، لغوی^۱ و نحوی^۲ تقسیم می‌کند (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۲۱۶). در نتیجه، اثر در پنج سطح مورد بررسی قرار می‌گیرد. فتوحی نیز در سبک‌شناسی لایه‌ای به پنج لایه زبانی اشاره می‌کند که به سطوحی که شمیسا نام می‌برد، نزدیکی زیادی دارد. او بررسی سبک شناسانه را در پنج لایه آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک سازماندهی می‌کند و این نوع سبک‌شناسی را سبک‌شناسی لایه‌ای معرفی می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۳۷). تفاوت چندانی بین این دو روش دیده نمی‌شود، اما تحلیل سبکی‌ای که فتوحی در کتابش ارائه می‌دهد، کامل‌تر و همه‌جانبه‌تر است؛ «مزیت روش لایه‌ای در آن است که بهره‌گیری از روش‌های متنوع را در هر لایه امکان‌پذیر می‌سازد، وانگهی سهم هر لایه را در برجسته‌سازی متن جداگانه مشخص می‌کند» (همان: ۲۸).

همان‌طور که اشاره شد، در این پژوهش به دلیل گستردگی موضوع، تنها به لایه آوایی اشعار دو شاعر پرداخته شده است. نوع انتخاب آواها در هر اثر، سبک آن اثر را تشکیل می‌دهد. ممکن است هر شاعری به آواها، وزن‌ها، قافیه‌ها، ردیف‌ها و بدایع لفظی خاصی علاقه نشان دهد و از آن‌ها بیشتر در اشعارش بهره‌برد و با استفاده از آن‌ها

1- Phonological

2- Lexical

3- Syntactical

کلامش را دارای سبک کند. در این پژوهش، گزینش‌های سبک‌سازانه هر یک از این موارد در اشعار کمال‌الدین اسماعیل و اثیر اومانی نشان داده شده است.

۱. پیشینه پژوهش

تاکنون بررسی و پژوهش دقیقی در مورد سبک شعر کمال‌الدین اسماعیل صورت نپذیرفته و اندک تحقیقاتی که در این زمینه انجام گرفته، کلی و فاقد یک روش‌شناسی درست و دقیق بوده است. در مورد اثیرالدین اومانی نیز پژوهش قابل تأملی صورت نگرفته و حتی دیوان اشعار او به تازگی به تصحیح انتقادی رسیده است. در زمینه شعر کمال‌الدین اسماعیل تحقیقاتی در مورد بلاغت، سبک و ویژگی‌های شعری آن صورت گرفته است که شامل چند پایان‌نامه و مقاله می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها پایان‌نامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل به عنوان حلقه پیوند سبک خراسانی و عراقی» است که با توجه به مبانی سبک‌شناسی سیروس شمیسا انجام گرفته و به صورتی کلی به بررسی سبک این شاعر پرداخته است و بیشتر ارائه‌ای آماری از مختصات شعری او است؛ زیرا برخی تصورشان از سبک‌شناسی به دست دادن مختصات مختلف شعر شاعر از انواع استعارات و تشبیهات و فنون ادبی و ارائه آمار وزن‌ها و قافیه‌های اشعار است.

مقالاتی در سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین وجود دارد که همگی به بیان ویژگی‌های کلی سبک این شاعر اشاره دارند و تحلیلی روشمند (متدولوژیک) در آن‌ها دیده نمی‌شود. مقالاتی با عنوان «نگاهی به سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل» نوشته پوران یوسفی کرمانی، «سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی» نوشته عبدالرضا مدرس‌زاده و «بررسی سبک غزلیات کمال‌الدین اسماعیل» نوشته امین رحیمی در این زمینه‌اند. در مورد اثیر اومانی نیز تاکنون پایان‌نامه و مقاله قابل ذکر انجام

نگرفته است و تنها یک مقاله در مورد سبک‌شناسی شعر او با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبک اثیر اومانی» نوشته محمدرضا پاشایی وجود دارد که بسیار کلی به سبک این شاعر پرداخته است.

۲. تعاریف سبک و سبک‌شناسی

سبک‌شناسان هنوز نتوانسته‌اند تعریف دقیقی از «سبک» به دست دهند. شمیسا مفهوم سبک را امری بدیهی می‌خواند که تعریف جامع و مانع آن دشوار است (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۱۵). همچنین ویکتور وینوگرادوف^۱ مفهوم سبک را از مبهم‌ترین و ذهنی‌ترین مفاهیم ادبی به‌شمار می‌آورد (نقل از شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۱۷).

برخی سبک را مجموعه عواملی می‌دانند که هر اثر را از آثار دیگر متمایز می‌کند. «در دیدگاه ارسطویی، سبک، محصولی از عوامل متعدد است که در اثری جمع می‌شود و آن را از سایر آثار مشابه متمایز می‌کند. بنا بر این دیدگاه، به تعداد آثار، سبک وجود دارد» (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۸). ملک‌الشعراى بهار نیز می‌گوید: «سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر» (بهار، ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۸). منظور او از «روش خاص»، روش هر مؤلف برای بیان افکارش است که به سبک منتهی می‌شود.

استفن اولمن^۲ سبک را کامل‌تر از دیگران تبیین کرده است؛ او تعاریف مربوط به سبک را در سه طبقه جای داده: ۱- نگرش خاص، ۲- گزینش و ۳- عدول از هنجار (نقل از شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۱۷). برخی دیگر، این نظریه را گسترش داده و شش مفهوم بنیادی برای سبک قائل شده‌اند؛ «این مفاهیم عبارت‌اند از گزینش از زبان، خروج از زبان معیار، تکرار و تداوم، گونه کاربرد زبان، موقعیت گفتار و فردیت» (فتوحی، ۱۳۹۲:

1- Viktor Vinogradov

2- Stephen Ullmann

۳۵). این مفاهیم علاوه بر سه طبقه‌ای که اولمن نام می‌برد، سه مفهوم تکرار و تداوم، گونه کاربردی زبان و موقعیت گفتار را نیز دربردارد. از نظر نگارندگان سه مفهوم فردیت، گزینش و تکرار و تداوم (بسامد)، سبک را تعریف می‌کنند و سازنده سبک هستند و باقی مفاهیم به سبک شکل می‌دهند و باعث تغییر آن می‌شوند.

۲-۱. تبیین مفاهیم سبک

۲-۱-۱. فردیت یا نگرش خاص

از آنجا که زبان و اندیشه ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و هر اندیشه‌ای برای انتقال نیاز به زبان دارد، بنابراین، اندیشه هنرمند نقش تعیین‌کننده و مؤثری در ایجاد سبک او دارد؛ «منظور از فردیت در سبک، بازتاب خصوصیات فردی گوینده مانند ذوق و سلیقه، خلیات، عقیده و تلقی شخصی او در سخن است» (همان: ۶۲). فتوحی و شمیسا سبک دار بودن زبان را بیشتر در نمود همین فردیت می‌دانند و هر قدر فردیت نویسنده بیشتر باشد، آن را صاحب سبک تر به شمار می‌آورند (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۹۸). در واقع «سبک» که عبارت است از شیوه خاص در نزد هر گوینده، تعبیر صادقانه‌ای است از طرز فکر و مزاج طبع او» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۱۷۵).

۲-۱-۲. گزینش

نظام زبان به قدری گسترده است که می‌توان بی‌نهایت جمله ساخت در نتیجه در این نظام می‌توان بی‌نهایت گزینش نیز داشت؛ «سبک محصول گزینش خاصی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است» (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۲۶). این گزینش می‌تواند آگاهانه یا ناخودآگاه باشد. پیترو وردانک سبک را به معنی گزینش آگاهانه یا ناخودآگاه از شکل‌ها و ساختارهای زبان می‌داند (نقل از فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۵). همچنین می‌گوید: «سبک اصولاً مستلزم

گزینش است و گزینش‌های گوناگون، سبک‌های گوناگون و در نتیجه تأثیرهای مختلفی در پی خواهند داشت» (وردانک، ۱۳۹۳: ۲۶). البته باید در نظر داشت که این گزینش در نظام زبان صورت می‌گیرد و «این نظام، یک معیار و نُرم غیرشخصی (همگانی) را بر همهٔ گویندگان زبان فارسی تحمیل می‌کند. از این رو گوینده اگر بیرون از نظام زبان گزینش کند، دچار گمراهی زبانی و هنجارستیزی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۷)؛ بنابراین، باید دقت داشت که هنجارستیزی باعث ایجاد سبک نمی‌شود.

باید توجه داشت که نخستین گام در گزینش، انتخاب واژه‌ها است. اگر آواها را اجزای تشکیل‌دهندهٔ واژه‌ها بدانیم، پس با انتخاب واژه‌ها، آواها را نیز برگزیده‌ایم. دومین گام، انتخاب نحو یا همنشینی واژه‌ها است. هنرمند با انتخاب واژه و نحو، متعاقباً معنی و نحوهٔ بیان آن معنی را نیز مشخص می‌کند و با درک معنای جملات، ما با یک فکر و ایدئولوژی روبه‌رو خواهیم شد. بنابراین، گزینش واژه‌ها و نحوهٔ چینش آن‌ها کنار هم، باعث ایجاد سبک شخصی می‌شود؛ «در آثار هنرمندان بزرگ، معمولاً با زیباترین و بجا‌ترین و مؤثرترین (=بلیغ‌ترین) گزینش‌ها مواجهیم و انتخاب‌ها جنبهٔ هنری و سبک‌آفرینانه دارند» (شمیسا، ۱۳۹۳الف: ۲۸).

۲-۱-۳. تکرار و تداوم (بسامد)

ویژگی تکرار و تداوم (بسامد) پس از فردیت و گزینش در درجهٔ سوم اهمیت قرار می‌گیرد؛ زیرا تنها با یک یا دو مورد از یک کاربرد زبانی یا بیانی در گفتار، نمی‌توان آن را جزو سبک شخص قلمداد کرد. ویژگی‌های زبانی یا بیانی، وقتی سبک‌ساز هستند که تکرار شوند و ادامه‌دار باشند. «تکرار، عاملی بنیادی در ایجاد سبک است و عناصر سبک ادبی یعنی گزینش، ابداع و هنجارگریزی تنها براساس تکرار تبدیل به عنصری سبکی می‌شوند» (قاسمی، ۱۳۹۳: ۲۳۰). البته باید توجه داشت که «بسامد ویژگی‌های زبانی

همیشه موجب پدید آمدن متغیر سبکی نمی‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۸)؛ در نتیجه هر ویژگی تکرار شونده‌ای لزوماً سبک‌ساز نیست، زیرا تا تکرارها رابطه‌ای با محتوا و مفهوم اثر نداشته باشند، نمی‌توان آن‌ها را سبک‌ساز دانست.

۲-۱-۴. هنجارگریزی یا فراهنجاری

برخی نیز سبک را عدول از هنجار یا فراهنجاری تعریف کرده‌اند. اینان هر انحرافی از زبان عادی یا معیار را سبک تلقی می‌کنند؛ «سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است» (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۳۷). رولان بارت^۱ زبان معیار را درجه صفر سخن معرفی می‌کند. «زبان معیار، سبک شخص یا گروه خاصی نیست، بلکه یک گونه کاربردی متداول در بین همگان است؛ همان زبان رسانه و سازمان‌های دولتی و نهادهای آموزشی است» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰). در واقع هنجارگریزی یا انحراف از معیار، تعریف سبک ادبی است؛ زیرا وقتی در مسیر نرم، هنجار یا زبان معیار حرکت می‌کنیم در حقیقت از نقش ارجاعی زبان استفاده می‌کنیم و هرگاه از این نقش و کاربرد دوری کنیم به سمت ادبیات یا سبک ادبی گرایش می‌یابیم.

۲-۱-۵. گونه‌های کاربردی زبان و موقعیت گفتار

گونه‌های کاربردی یک زبان در واقع «صورت‌های فرعی از یک زبان هستند که وجوه اشتراک بسیار و تفاوت‌های اندک دارند» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۵۰). در حقیقت به کار بردن یا انتخاب یکی از گونه‌های کاربردی زبان باعث ایجاد سبک می‌شود. گونه‌های کاربردی به سبب متغیرهایی چون: عوامل جغرافیایی، اقتصادی، اجتماعی، جنسی، سنی، قومی، تحصیلی، شغلی و مانند آن ایجاد می‌شوند (همان: ۵۱).

1- Roland Barthes

گونه کاربردی زبان و موقعیت گفتار بر هم مؤثرند، زیرا معمولاً با توجه به موقعیت گفتار است که گونه زبانی انتخاب می‌شود. «افراد با قرار گرفتن در موقعیت‌های اجتماعی متفاوت برحسب نوع رابطه خود با مخاطب، از سبک‌های زبانی معین استفاده می‌کنند» (قاسمی، ۱۳۹۳: ۴۳). منظور از سبک‌های زبانی در این سخن، همان گونه‌های کاربردی زبان است. بر مسأله موقعیت، موضوع و محتوای سخن را نیز می‌توان اضافه کرد (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۱۶)؛ زیرا موضوع و محتوای سخن شکل‌گزینه‌ها را تغییر می‌دهد و تغییر‌گزینه‌ها را نیز تغییر می‌دهد. هم‌چنان که سبک بوستان سعدی با غزلیات او مسلماً متفاوت است.

۲-۲. سبک‌شناسی

سبک‌شناسان برای سبک‌شناسی مانند سبک، تعاریف گوناگونی ذکر کرده‌اند. وردانک سبک‌شناسی را چنین تعریف می‌کند: «تحلیل بین‌زبانی متمایز متنی خاص و توصیف هدف از به‌کارگیری این بیان و تأثیر آن بر مخاطب» (وردانک، ۱۳۹۳: ۲۲). پل سیمپسون^۱ می‌گوید: «سبک‌شناسی روشی از تفسیر متن است که در آن به زبان اهمیت بیشتری داده می‌شود» (نقل از فتوحی، ۱۳۹۲: ۹۲). در حقیقت او تفسیر زبانی متن را سبک‌شناسی می‌داند. جوزف میستریک^۲ سبک‌شناسی چک می‌گوید: «سبک‌شناسی عبارت است از بررسی‌گزینه‌ها و روش‌های استفاده از زبان‌شناسی، فرازبان و شگردهای شناخت زیبایی‌ها، صناعات و شگردهای خاصی که در ارتباط کلامی به کار می‌رود» (نقل از همان: ۹۲). در این تعریف بررسی‌گزینه‌ها که همان‌گزینه‌ها و واژه‌ها و نحو است و همچنین بررسی نوع بیان، سبک‌شناسی نامیده شده است که می‌توان آن را تعریف کاملی قلمداد کرد، اما باز هم تعریف دقیقی نیست. در حقیقت سبک‌شناسی،

1- Paul Simpson

2- Jozef Mistrik

بررسی زبانی متن است و در زبان متن باید همه مسائل آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، بلاغی و نیز فکری بررسی شوند. یک سبک‌شناس هر چه از علوم مختلف بهره بیشتری داشته باشد در کارش موفق‌تر است. سبک‌شناسی را می‌توان فنی مرکب از علوم و فنون مختلفی مانند حکمت، فلسفه، عرفان، تاریخ، دستور زبان، معانی و بیان، نقد الشعر، علم قافیه و عروض و تاریخ ادبیات دانست (بهار، ۱۳۸۲، ج ۱: ۲۰).

۲-۳. سبک فردی یا شخصی

سبک فردی یا شخصی عبارت است از «سبک خاص یک شاعر یا نویسنده که اثر او را از هر اثر دیگری متمایز می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۸۷). از نظر لیچ نیز هر نویسنده اثر انگشت زبانی خاصی دارد (همان: ۹۵). اما شمیسا معتقد است که در عالم هنر هر کسی دارای سبک شخصی نیست: «در عالم هنر، همه صاحب سبک فردی نیستند؛ یعنی بسامد مختصات و ویژگی‌های سبک‌آفرین در آثار آنان آنقدر نیست که باعث تشخیص فردی شود» (همان: ۸۷). این نظر جای بحث فراوانی دارد، اما به‌طور خلاصه باید گفت که شمیسا نظر خود را در کتابش نقض کرده است؛ زیرا او برای آثار غیرادبی نیز تلویحاً - البته به‌درستی - سبک قائل می‌شود: «آثار غیرادبی معمولاً سبک ندارند یا بهتر است بگوییم مسأله سبک در آن‌ها اولویت ندارد. حال آنکه در آثار ادبی سبک از مسائل مهم است» (همان: ۱۱۷). همچنان که فتوحی نیز با آوردن نظرات مختلف زبان‌شناسان از زبان شخصی هر فرد سخن می‌گوید (فتوحی، ۱۳۹۲: ۷۵).

نگارندگان معتقدند که هر شخص - چه هنرمند و چه فرد عادی - دارای سبک گفتاری (یا نوشتاری) خاصی است، اما تشخیص سبکی که شمیسا از آن سخن می‌گوید، دامنه‌ای دارد که از کم تا زیاد تغییر می‌کند و هر هنرمندی می‌تواند کمابیش دارای تشخیص سبکی باشد. هوف می‌گوید: «سبک فردی نویسنده را باید با مقایسه نوشته او با

زبان عادی و رایج دوره‌اش به دست آورد» (نقل از شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۷۰). در نتیجه سبک‌شناس باید نرم یا معیار زبان عادی و رایج در دوره هنرمند را بداند و آن را در سبک‌شناسی‌اش در نظر بگیرد.

۳. سبک‌شناسی عملی

پیش از ورود به سبک‌شناسی یک اثر باید روش و رویکرد آن و همچنین زمینه و پیکره کار مشخص شود. دو رویکرد عمده در سبک‌شناسی، یکی توجه به زبان و دیگری توجه به بیان است. برخی از سبک‌شناسان مانند شارل بالی^۱ تنها به زبان اهمیت می‌دهند و برخی دیگر مانند کارل فوسلر^۲ و لئو اسپیتزر^۳ تمامی عناصر یک اثر هنری را مهم می‌دانند. سبک‌شناسان آمریکایی و انگلیسی این دو جریان را به هم آمیخته‌اند (شمیسا، ۱۳۹۳ الف: ۱۴۵-۱۴۶).

با توجه به ارتباط تنگاتنگ زبان و اندیشه باید گفت که مختصات زبانی و مختصات فکری به هم وابسته و بر هم مؤثرند؛ «شکل است که به محتوا سمت و سو می‌دهد و بالعکس؛ یعنی محتوا نیز تعیین‌کننده حرکت شکل و شکل‌گیری و شکل‌پذیری و تعیین‌کننده نوع اثر است» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۴۳). این سخن در حقیقت گسترش یافته نظر جرجانی است: «الفاظ مادام که با نوع و کیفیت خاصی منظم نشوند و با هم تألیف نیابند و در ترکیب آن‌ها راهی انتخاب و راهی دیگر ترک نشود، افاده معنی نمی‌کنند» (جرجانی، ۱۳۶۶: ۲). در نتیجه هر دو مورد (لفظ و معنی) را با هم و در ارتباط با هم باید مورد بررسی و تحلیل قرار داد. حتی از نظر ریچاردز^۴ «پیوند نزدیک و تنگاتنگ میان فرم و محتوا، سبک در شعر را پدید می‌آورد» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۵۱). در نتیجه رویکردی که

1- Charles Bally

2- Karl Vossler

3- Leo Spitzer

4- Richards

از همه رویکردها بهتر می‌نماید، رویکرد ساخت‌گرایانه است. هدف سبک‌شناسی ساخت‌گرا آن است که از شکل و ساخت به معنای پیام برسد و اینکه چگونه می‌توان میان آواها، واژه‌ها و ساخت‌های نحوی تناسب ساختاری یافت و از دل آن‌ها به سبک رسید (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

بهترین راه برای بررسی ساخت‌گرایانه یک اثر، سبک‌شناسی لایه‌ای است که پیش‌تر در مقدمه معرفی شد. باید در نظر داشت که «کار سبک‌شناسی بر پایه بسامد رخدادهای زبانی استوار است» (همان: ۲۰۹)؛ یعنی اگر رخدادهای زبانی دارای بسامدی قابل ملاحظه نباشد، ویژگی سبکی شناخته نمی‌شود و تا هنرمند از آن مختصه به عنوان یک موتیف یا یک چیز تکرارشونده استفاده نکند، نمی‌توان آن را ویژگی سبکی دانست. «در تحلیل سبک‌شناسانه متن بنا نیست هر فرم یا ساختاری را مورد بررسی قرار دهیم، بلکه اساس کار ما را فرم‌ها یا ساختارهایی تشکیل می‌دهند که برجسته‌تر از دیگران‌اند» (وردانک، ۱۳۹۳: ۲۵). مسأله دیگری که شاید تاکنون در سبک‌شناسی به آن پرداخته نشده است، آن است که عدم استفاده یک شاعر از یک تمهید شاعرانه یا هنر‌سازه نیز ویژگی سبکی به‌شمار می‌آید؛ زیرا هنگامی که شاعر یا نویسنده علاقه‌ای به استفاده از یک تمهید خاص نداشته باشد به فردیت و نوع نگرش او بازمی‌گردد و از آنجا که اولین ویژگی سبک‌ساز، فردیت مؤلف است، این دیدگاه اثبات می‌شود.

۴. کمال‌الدین اسماعیل و اثیر اومانی

کمال‌الدین اسماعیل معروف به خلاق‌المعانی از شاعران بزرگ قرن ششم و هفتم ایران است. او مانند دیگر شاعران هم‌دوره خود مداح است و جزو آخرین قصیده‌سرایان شعر فارسی به روش گذشتگان به‌شمار می‌رود. «وی نیز مانند پدر روزگار را در مدح اکابر

اصفهان و شاهان معاصر خود گذرانیده بود» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۲: ۸۷۱). یان ریپکا^۱، کمال‌الدین را در شاعری بالاتر و مشهورتر از پدرش می‌داند؛ «برخلاف پدر، کمتر دستخوش احساسات است؛ لکن در عوض، سبکش پخته‌تر و شعرش از لحاظ مضامین و معانی تازه غنی‌تر است و از این‌روست که خلاق‌المعانی‌اش خواننده‌اند» (ریپکا، ۱۳۸۱: ۳۰۲). همچنین «قبل از سعدی اولین کسی است که در غزل تحولی ایجاد کرد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۹).

یکی از شاعرانی که کمال‌الدین با او در ارتباط بوده و در ستایش یکدیگر شعر نیز سروده‌اند، اثیرالدین اومانی است. اثیرالدین در قصیده‌ای کمال‌الدین را مدح کرده و کمال‌الدین نیز در پاسخ به آن، قصیده‌ای با همان وزن و قافیه سروده است. اثیرالدین عبدالله اومانی از شعرای معروف قرن ششم و هفتم هجری قمری است که تصحیح انتقادی دیوان او در سال ۱۳۹۰ انجام گرفته است. ذبیح‌الله صفا سبک شعری او را نزدیک به سبک انوری معرفی می‌کند و در تمایز آن‌ها می‌گوید: «وی در شعر بیشتر متمایل به سبک انوری است و با آنکه آن علو طبع و قدرت بیان و فصاحت گفتار انوری در او نیست، اما چون سادگی بر طبع او چیره است، اشعار او سهل‌تر و سلیس‌تر و شیرین‌تر به نظر می‌آید» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۳: ۴۰۲).

۵. سبک‌شناسی لایهٔ آوایی

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در سبک‌شناسی لایهٔ آوایی ویژگی‌های آوایی و اموری که باعث ایجاد موسیقی در شعر می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. نوع انتخاب آواها نگاه زیبایی‌شناسانهٔ هر شاعر را می‌تواند نشان دهد. در این لایه می‌توان به آرای صورت‌گرایان روس^۲ دربارهٔ موسیقی آواها توجه کرد. آن‌ها در این مورد اصطلاح «زائوم» را

1- Jan Rypka

2- Russian Formalists

ایجاد کرده‌اند که مقصود از آن «حالت تشخیص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد؛ ترکیب اصوات زبان به صورتی آزاد و به گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۹)؛ می‌توان آن را نوعی واج-آرایی در شعر نامید. همچنین «ساخت گرایان آمریکایی برای بررسی خوش‌آهنگی و گوشنوازی اثر مانند فرمالیست‌ها می‌کوشیدند تا طرح تکرار صداها را کشف کنند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۴).

در انتخاب واژه‌ها است که شاعر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، واج‌ها یا آواهای کلام خود را برمی‌گزیند؛ همچنین است که «صورت‌گرایان روس نشان دادند که «کلمه» در شعر، ارزشی ذاتی و جمال‌شناسیک دارد و به هیچ روی وظیفه انتقال معنی به مخاطب را ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳). در نتیجه نقش آواهای واژه‌ها در ایجاد موسیقی شعر و همچنین ایجاد و رسایش معانی زیباتر بسیار مهم و مؤثر است.

۱-۵. سبک‌شناسی وزن اشعار دو شاعر

مهم‌ترین ویژگی‌ای که باعث ایجاد موسیقی در شعر می‌شود، وزن است؛ به‌خصوص در شعر کلاسیک و نیمایی، وزن عامل اصلی آهنگ و ریتم شعر به‌شمار می‌آید. وزن شعر، موسیقی بیرونی شعر را تشکیل می‌دهد و در واقع اولین آهنگی است که خواننده یا شنونده دریافت می‌کند. «در واقع وزن شعر را می‌توان آرایش ریتم‌ها در شعر دانست» (قاسمی، ۱۳۹۳: ۱۲۹). از آنجا که «وزن یک شعر از نظر گاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را به‌طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۵۰)، می‌توان گفت که وزن شعر رابطه مستقیمی با سبک شعر و خصوصاً فردیت شاعر دارد، زیرا از ناخودآگاه شاعر می‌تراود.

با توجه به وزن‌هایی که کمال‌الدین اسماعیل در اشعارش استفاده کرده است، می‌توان گفت که وزن مورد علاقه او «مفاعله فاعلاتن مفاعله فعلن» یا همان بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف است. این وزن در قصاید و قطعات، رتبه اول را دارا است که بجز غزلیات، حدود ۳۳ درصد ابیات او را دربر می‌گیرد و در غزلیات نیز این وزن در رتبه دوم قرار می‌گیرد. کمال‌الدین در غزلیات، وزن «فاعلاتن مفاعله فعلن» یا همان بحر خفیف مسدس مخبون محذوف را بیش از وزن پیشین استفاده کرده است. این وزن در قطعات و قصاید نیز رتبه بالایی دارد - نزدیک ۱۲ درصد - و شاعر، معمولاً در قصاید و قطعات کوتاه از آن بهره برده است. اگر نیک بنگریم، این دو وزن بسیار شبیه هم هستند؛ از آنجا که رکن «فاعلاتن» در ابتدای مصرع، جای «فاعلاتن» را می‌گیرد و برعکس، می‌توان گفت که تنها تفاوت این دو وزن در این است که وزن اول، یک رکن؛ یعنی «مفاعله» اول را بیشتر دارد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که این دو وزن در ضمیر شاعر نهادینه شده‌اند و او در اغلب اشعارش از یک وزن یا آهنگ بهره برده است. در مورد اثیر اومانی نیز باید گفت که وزن اول در قطعات و قصاید او رتبه اول را دارد و نزدیک یک‌سوم اشعار او - یعنی ۳۲/۵ درصد - را دربر می‌گیرد، اما وزن دوم در اشعار اثیر رتبه بالایی ندارد - کمتر از ۴ درصد - که نشان می‌دهد او به این وزن رغبت کمتری داشته است.

وزن دیگری که کمال‌الدین از آن بهره فراوان برده است به‌طوری که در قصاید در رده دوم در قطعات سوم و در ترکیب‌بندها در رده اول جای می‌گیرد و بجز غزلیات حدود ۲۳/۴ درصد از ابیات شعر او را شامل می‌شود، «مفعول فاعلاتن مفاعله فاعله» (مستفعلن مفاعله مستفعلن فعل) یا همان بحر مضارع مثنی‌مخرب مکفوف محذوف است. این وزن در غزل‌ها در رده پنجم جای دارد. باز هم اگر یک تحلیل ریتمیک یا وزن‌شناسانه انجام دهیم، می‌بینیم که با یک جابه‌جایی، این وزن با وزن مورد علاقه شاعر یکسان است و در حقیقت این وزن ادامه همان وزن است و در یک دایره قرار می‌گیرند.

بدین ترتیب که اگر رکن آخر وزن «مفاعلتن فعاتلتن مفاعلتن فعلن» - یعنی فعلن یا فعلن - را در ابتدا بیاوریم به وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلتن» یا «مستفعلن مفاعل مستفعلن فعلن» می‌رسیم؛ بدین صورت:

فع / لن / م / فا / ع / لن / ف / ع / لا / تن / م / فا / ع / لن
مف / عو / ل / فا / ع / لا / ت / م / فا / عی / ل / فا / ع / لن

به طور کلی، نزدیک نیمی از اشعاری که کمال‌الدین سروده است در وزن‌ها و آهنگ‌های تقریباً یکسانی بوده که تکرار هجاهای کوتاه و بلند آن‌ها با یک ریتم است. درحالی‌که بررسی وزن‌های شعر اثیر اومانی نشان می‌دهد که او با اینکه از این وزن در ۹/۲ درصد اشعارش استفاده کرده، اما رغبت چندانی به آن نداشته است و این وزن در سبک او جایگاه ویژه‌ای ندارد.

وزن‌های دیگری که کمال‌الدین از آن‌ها بیشتر استفاده کرده است، وزن‌های بحر رمل است، خصوصاً وزن «فاعلاتن فعاتلتن فعاتلتن فعلن» یا بحر رمل مَثْمَن مَخْبُون محذوف (۹/۱ درصد) و وزن «فاعلاتن فعاتلتن فعلن» یا همان بحر رمل مسدّس محذوف (۳/۵ درصد). در نتیجه بحر رمل را نیز می‌توان از وزن‌ها و آهنگ‌های مورد علاقه شاعر دانست. همچنین دو وزن از بحر متقارب؛ یعنی «فعولن فعولن فعولن فعولن» یا بحر متقارب مَثْمَن سالم و وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» یا بحر متقارب مَثْمَن محذوف، رتبه بالایی دارند، اما نمی‌توان این دو وزن را جزو سبک وزنی مخصوص شاعر دانست. در مورد اثیر اومانی این قضیه کمی متفاوت است؛ زیرا او علاقه بیشتری نسبت به کمال‌الدین در استفاده از بحر رمل خصوصاً وزن «فاعلاتن فعاتلتن فعاتلتن فعلن» نشان می‌دهد به طوری که ۲۲ درصد ابیات او را این وزن تشکیل می‌دهد و بدین شکل، این وزن رتبه دوم را در

وزن‌های این شاعر دارد. همچنین اثیر- به نسبت اشعار دو شاعر- اشعار بیشتری در بحر رمل نسبت به کمال‌الدین سروده است. بنابراین، سبک وزنی دو شاعر تقریباً مشابه هم است و تنها در بحر رمل و وزن «فاعلاتن مفاعلهن فعلمن» متفاوت است. همچنین کمال نسبت به اثیر از وزن‌های متنوع‌تری استفاده کرده است.

۵-۱-۱. سکنهٔ سبک یا ملیح

سکنهٔ سبک که گذشتگان به آن سکنهٔ ملیح یا تسکین می‌گویند از اختیارات شاعری در وزن شعر است. «شاعر مختار است به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند بیاورد» (شمیسا، ۱۳۸۶ الف: ۵۵). این مورد در شعر گذشتگان به وفور یافت می‌شود که ارتباط چندانی با سبک ندارد، اما یک ویژگی محسوب می‌شود. برخی نیز تسکین در محل التقای دو رکن را سکنهٔ قبیح دانسته‌اند (همان: ۷۶) در حالی که با توجه به رکن‌بندی جدید، این سکنه همان سکنهٔ ملیح است. مثلاً در وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلمن»، تسکین بین «فاعلاتُ» و «مفاعیلُ» را سکنهٔ قبیح گفته‌اند در حالی که اگر این وزن را به صورت «مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فعل» تقطیع کنیم، تسکین در «علُ» ایجاد می‌شود که دیگر در محل رسیدن دو رکن نیست. در نتیجه این نوع را باید از مقولهٔ سکنهٔ سبک یا ملیح قلمداد کرد.

با توجه به اینکه کمال‌الدین از این ویژگی یا اختیار تقریباً در ۱۵ درصد اشعار خود (البته اشعاری که می‌توان از این اختیار بهره برد) استفاده کرده، می‌توان گفت که او از این اختیار بسیار بهره برده است. مثلاً در بیت زیر، هجای «بان» که هجایی بلند است به جای دو هجای کوتاه آمده است.

دل که بر گرد رخ خوبان گردد ناچار که به هر بادی چون زلف پریشان گردد

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۸)

این ویژگی در شعر کمال‌الدین گاهی باعث زشتی و بدخوانی اشعار او می‌شود، خصوصاً هنگامی که از آن در چند بیت پشت سر هم استفاده می‌کند. این امر برای شاعر قدرتمندی مانند او می‌تواند یک عیب محسوب شود؛ حال آنکه در شعر اثیر این ویژگی بسیار کم (حدود ۲ درصد) است و این امر باعث شده است که اشعار اثیر نسبت به اشعار کمال از روانی بیشتری برخوردار باشد.

۲-۵. سبک‌شناسی ردیف در اشعار دو شاعر

در کتاب‌های عروض و قافیه تعاریف مختلفی برای ردیف آورده‌اند، اما شاید بهترین تعریف این باشد که «ردیف واژه یا واژه‌هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی، پس از قافیه در پایان مصرع یا بیت می‌آید» (محسنی، ۱۳۸۲: ۲۰). در این تعریف مشخص نشده است که ضمائر نیز جزو ردیف به‌شمار می‌آیند یا خیر، اما مؤلف در ادامه کتابش ضمائر را نیز جزو ردیف دانسته است. به هر حال از نظر نگارندگان، هر واج یا واژه یا ترکیبی از این دو که پس از حرف رَوی - واج پایانی هجای قافیه - قرار گیرد، ردیف به‌شمار می‌آید. مثلاً در بیت «دهد هر دم لب خندان غنچه / نشانی از دل ویران غنچه»، واج «ن» در «خندان» و «ویران» حرف رَوی است؛ بنابراین تنها «غنچه» در این بیت ردیف نیست، بلکه «غنچه» ردیف است؛ زیرا شاعر مجبور است تا پایان شعر «ن» را به همراه «غنچه» التزام کند. «از این نظر که آن حروف پس از حرف اصلی قافیه که رَوی باشد، تکرار می‌شوند، در حقیقت نوعی ردیف به حساب می‌آیند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۲۴). البته برخی حروف مانند «ه» بیان حرکت و «ی» (مصدری، نسبت یا فعلی) می‌توانند به «رَوی» بچسبند که تنها این دو حرف در زبان فارسی هستند که می‌توانند حرف وصل (یا شبه ردیف) به حساب آیند. مثلاً در بیت زیر مصوت «ا» حرف رَوی و مصوت «ی» حرف وصل است:

مرا دلی است ز انواع فکر سودایی که هیچ گونه رهش نیست سوی دانایی
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۲)

ردیف در شعر از آنجا که در حیطه «تکرار» قرار می‌گیرد و نیز به دلیل آنکه تکراری دل‌نشین است و در جایگاه مناسبی قرار دارد، می‌تواند از هنر سازه‌ها یا آرایه‌های لفظی شعر دانسته شود. ردیف جزو اختصاصات شعر پارسی است و هر نوع واژه‌ای می‌تواند ردیف قرار گیرد، بدین ترتیب ردیف را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: یکی ردیف فعلی و دیگری ردیف غیرفعلی. «ردیف فعلی»، هر نوع واژه‌ای است که در مقام فعل باشد، اعم از فعل ساده، اسنادی، مجهول و... «ردیف غیرفعلی» نیز شامل هر واژه، ترکیب یا گروهی است که در مقام فعل نباشد؛ در این نوع، ضمائر، نشانه‌های جمع، حرف‌ها و تکواژهایی چون: تر، «ی» نکره، فعل مرکب یا ترکیباتی که در آن‌ها فعل به کار رود نیز قرار می‌گیرد؛ مانند «عشق است». از آنجا که استفاده از ردیف غیرفعلی نسبت به ردیف فعلی دشوارتر است، فعل مرکب و ترکیباتی را که در آن‌ها فعل است در «ردیف غیرفعلی» باید قرار داد؛ زیرا آوردن ردیف چندواژه‌ای نیز دشوار است.

همان‌طور که اشاره شد، آوردن ردیف فعلی آسان‌تر از ردیف غیرفعلی است، زیرا اولاً جایگاه فعل در زبان فارسی پایان جمله است و ردیف نیز در پایان بیت می‌آید؛ ثانیاً برای یک فعل، راحت‌تر می‌توان گزاره‌های متفاوتی آورد تا آنکه برای یک واژه، ترکیب یا ضمیر. البته درجه سختی ردیف‌های فعلی و ردیف‌های غیرفعلی می‌تواند با هم متفاوت باشد. مثلاً در ردیف‌های فعلی، فعل‌های اسنادی مانند: است، شد و بود، ردیف‌های آسان‌تری نسبت به دیگر فعل‌ها هستند و فعل‌های امر یا نهی می‌توانند سخت‌تر از فعل‌های خبری باشند. در ردیف‌های غیرفعلی نیز ضمائر و نشانه‌های جمع راحت‌تر از

فعل‌های مرکب هستند و فعل‌های مرکب می‌توانند راحت‌تر از اسم‌ها یا ترکیب‌های دیگر باشند.

با توجه به اشعار کمال‌الدین اسماعیل باید گفت که او شاعری است که به «ردیف» اهمیت فراوانی می‌دهد و استفاده از ردیف‌های دشوار جزو مختصات سبکی اوست. او در بیشتر قصیده‌ها و قطعات بلندش از ردیف استفاده کرده و در ۸۳ درصد از غزل‌هایش ردیف به کار برده است. در اشعار او ردیف فعلی مسلماً بیش از ردیف غیرفعلی است، اما او به شکلی کاملاً عامدانه ردیف‌های غیرفعلی متنوع و خاص در شعر خود می‌آورد تا قدرت شاعری خود را به نمایش بگذارد. در نتیجه آوردن ردیف‌های غیرفعلی، جزو سبک مخصوص او به‌شمار می‌رود:

گشت آشکاره راز دلم بر زبان اشک	از چشم خلق از آن بفتادم به سان اشک
افکنده پاره پاره دلم در دهان خلق	زان پاره پاره می‌نهمش در دهان اشک

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۷۹۲)

ای مرا کرده مشویش زلفت	وی ز گل ساخته مفرش زلفت
تا که در خسته دل ما پیوست	نیست خالی ز کشاکش زلفت

(همان: ۷۸۶)

منم امروز و یکی مطرب و جایی خالی	شیشه‌ای پر ز می و صحن و سرایی خالی
خانه‌ای خرد و لیکن چون نگارستانی	خوش و از زحمت هر خانه خلایبی خالی

(همان: ۷۰۴)

از کارهای جالب توجه کمال‌الدین آن است که اعضای بدن چون: چشم، سر، دست، پای و گوش را به عنوان ردیف به کار برده است و در ابیات متعددی که از آن‌ها استفاده کرده، تصاویر و معانی گوناگونی آفریده و هیچ‌گاه ردیف‌های دشوار، او را به دردسر یا مهمل‌گویی نینداخته است. «این ردیف‌های اسمی از جهت موسیقایی تشخص خاصی به شعر می‌دهند و تمام قصیده و ابیات آن بر محور همان واژه ردیف می‌چرخد» (نقابی، ۱۳۸۲: ۲۱۰). همچنین او در قصیده‌ای ردیف را از «می‌آمد» به «می‌آید» تغییر می‌دهد (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۲۱-۲۲۴)؛ شفیع کدکنی در این باره می‌گوید: «این خود کوششی بوده است برای رهایی از تسلط ردیف‌ها، اگرچه این کار را دیگران پس از او نکرده‌اند... اما در حقیقت ابتکاری و هنری است و مجالی است برای آزادی بیشتر از قید ردیف‌ها و در عین حال استفاده از موسیقی خاص ردیف‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۴۷). بنابراین، می‌توان این هنرنامه را جزو تکنیک‌ها و فنون شاعری او دانست. او همچنین در یک ترکیب‌بند در بند اول «گل»، در بند دوم «شکر» و در بند سوم، «گل و شکر» را ردیف می‌کند، سپس در ادامه همین ترکیب‌بند، ابتدا واژه «زر» و بعد واژه «گهر» و پس از آن «زر و گهر» را در جایگاه ردیف قرار می‌دهد (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۸۲). این ترکیب‌بند نشان‌دهنده اوج هنر شاعر و استفاده کاربردی او از ردیف است. نکته دیگر آنکه ردیف «باد» در اکثر ترکیب‌بند‌های شاعر در آخرین بند آمده و شاعر در آن‌ها، ممدوح خویش را با این فعل دعایی، با گزاره‌های متفاوت دعا کرده است.

ردیف‌های دیگری که به شعر کمال تشخص بخشیده است، عبارت‌اند از: «شکوفه» (۱۰۶ بیت)، «نرگس» (۸۳ بیت)، «روشن» (۶۸ بیت)، «برف» (۵۸ بیت)، «پرده» (۵۳ بیت)، «شیرینی» (۴۶ بیت)، «شکر» (۴۴ بیت)، «سخن» (سه قصیده ۳۲، ۱۶ و ۱۸ بیتی)، «خاک» (۲۳ بیت) و «گرسنه» (۲۵ بیت). همچنین ردیف‌های مهم در غزل‌ها، ترکیب‌بند‌ها یا

قطعات کوتاه او از این قبیل اند: از ما بدرود، اسماعیل، روزگار، خویش، موش، باشد چنین، از او دارم، طمع، مردم، رهی، خواجه فلان، چه می خواهی، سیر، عقل، دلها، خالی، خوش تر است، زلف توست، گوش، لب، حاصل نیست، بر آتش، کجا برم، آرزو کرده ست، زلفت، دامن، اشک.

اثیر اومانی نیز در ۳۲ قصیده از ۵۷ قصیده خود ردیف به کار برده است که حدود ۵۶ درصد می شود و این نشان می دهد که او به آوردن ردیف خود را ملزم می داند و می توان این امر را جزو سبک او دانست. البته بیشتر ردیف هایی که اثیر در اشعارش آورده است، ردیف های فعلی است و ردیف های غیر فعلی در اشعار او کم است و از مهم ترین آن ها می توان آتش، - گندم، در چشم، خانه، خالی، هیچ، هیچ نیست، شیرینی، سفینه و غاشیه را نام برد.

دلم چون جوشد از تیمار گندم ندانم تاچه سازم چار گندم
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۲۸۷)

زهی خوش آمده رویت مرا چون در چشم چه ناخوش است مرای رخت جهان در چشم
(همان: ۳۰۰)

این در حالی است که در ترکیب بندها، قطعات کوتاه و غزل های او ردیف های غیر فعلی متنوع تری وجود دارد که به دلیل کمی ابیات، شاعر توانسته راحت تر از این نوع ردیف ها استفاده کند. در کل، اثیر به ردیف اهمیت داده، اما خود را درگیر ردیف های دشوار نکرده است، زیرا می دانسته در این امر مانند کمال الدین شاعر قدرتمندی نیست.

۵-۳. سبک‌شناسی قافیه در اشعار دو شاعر

قافیه در شعر، نقشی اساسی در ایجاد موسیقی شعر ایفا می‌کند؛ «قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است؛ در حقیقت قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۵۲). تعریف زبان‌شناسی قافیه در واقع «هم-آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصراع‌ها یا بیت‌های شعر و گاه پیش از ردیف پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۶۲). آنچه قافیه و واژه‌های هم‌قافیه را می‌سازد، هجای پایانی واژه‌های قافیه است. منهای صامت ابتدایی هجا؛ مثلاً در دو واژه «زبان» و «جهان»، هجای «ان» نقش قافیه‌سازی دارد. باید دقت داشت که صامت ابتدایی هجای پایانی متغیر است و نقش اساسی را مصوّت بازی می‌کند. به طور کلی، قافیه نمی‌تواند نقش سبک‌سازانه داشته باشد و در بحث سبک‌شناسی تنها می‌توان قافیه‌هایی را که شاعر بیشتر از آن‌ها بهره برده است، معرفی کرد. حتی مانند وزن، نمی‌توان نقش علاقه‌مندی برای آن قائل شد؛ مگر آنکه شاعر از قافیه‌های خاصی با بسامد بالا استفاده کند که سبک‌ساز باشند.

بیشترین قافیه‌ای که کمال‌الدین از آن استفاده کرده است، قافیه‌هایی است که به هجای «ان» ختم می‌شوند (با حذف صامت ابتدایی)، مانند میان، جهان و زبان. اثیر نیز از این قافیه در اشعارش بیشتر استفاده کرده است. این قافیه جزو پرکاربردترین قافیه‌های شعر پارسی است، در نتیجه تنها می‌توان گفت که دو شاعر با این نوع قافیه راحت‌تر بوده‌اند و به همین دلیل از آن بیشتر بهره برده‌اند. قافیه‌هایی که در اشعار دو شاعر در رده بعد قرار می‌گیرند به هجاهای «ر» (مانند: سر، خبر)، «ار» (مانند: کار، بار) و «ا» (صبا، سرا) ختم می‌شوند؛ این قافیه‌ها نیز جزو پرکاربردترین قافیه‌های شعر پارسی‌اند. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که دو شاعر در آوردن قافیه‌ها هم‌سلیقه بوده‌اند.

در یک نگاه کلی به نظر می‌رسد که تنوع طلبی کمال‌الدین اسماعیل در استفاده از قافیه‌های مختلف و گوناگون در اشعارش - خصوصاً در قطعات - نسبت به شاعران دیگر بیشتر است. او گاهی با کلمه‌هایی قافیه می‌سازد که شاعران دیگر کمتر از آن‌ها استفاده کرده‌اند، زیرا آن‌ها به هجاهایی ختم می‌شوند که کلمه‌های کمی می‌توان برای قافیه آن‌ها یافت. مثلاً با هجای «اس» قصیده‌ای ۲۷ بیتی سروده و کلماتی مانند: «اساس»، «سپاس»، «حواس»، «قیاس» و «الماس» را به عنوان قافیه آورده است (کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۶۶)؛ یا با هجای «ع» قطعه‌ای ۳۱ بیتی سروده و واژه‌هایی مانند: «مجامع»، «منافع»، «قاطع» و «شارع» را هم قافیه قرار داده است (همان: ۲۷۲). از این گونه قوافی می‌توان به قافیه‌های «یق» در ۵۳ بیت (همان: ۲۸۹)، «یع» در ۳۰ بیت (همان: ۳۵۱)، «یل» در ۲۷ بیت (همان: ۴۸۲)، «اغ» در ۲۲ بیت (همان: ۴۶۷) اشاره کرد. این ویژگی، ویژگی سبک‌سازی نیست، اما نشان از آن دارد که شاعر به دنبال تجربه‌های جدید و نشان دادن توانایی خود به دیگران بوده است و یا می‌خواسته به شعر خود تنوع ببخشد و قافیه‌ها را از یکنواختی درآورد. این مورد در شعر اثر دیده نمی‌شود. همچنین می‌توان استفاده نکردن از قافیه درونی را جزو سبک اشعار این دو شاعر دانست. سهم قافیه درونی در اشعار آن‌ها به قدری کم است که می‌توان آن را نادیده انگاشت.

۵-۴. سبک‌شناسی بدیع لفظی

بدیع لفظی در لایه آوایی کلام باید مورد بحث قرار گیرد؛ زیرا این گونه صنایع یا آرایه‌ها به موسیقی شعر و آهنگین‌تر شدن آن یاری می‌رسانند. البته باید به خاطر داشت که ایجاد موسیقی و آهنگی که ارتباطی با معنا نداشته باشد، فایده و زیبایی چندانی ندارد، همچنان که عبدالقاهر جرجانی می‌گوید: «نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست، مگر آنکه آن

را معنی طلب کرده باشد، چنان که گویی شاعر از آوردنشان گزیری نداشته» (نقل از زرین کوب، ۱۳۷۱: ۸۷).

عفت نقابی دربارهٔ بدیع لفظی در شعر کمال می‌گوید: «باید گفت که این جنبهٔ موسیقایی شعر کمال، لاغرترین بعد موسیقایی شعر اوست» (نقابی، ۱۳۸۲: ۲۲۰)؛ این در حالی است که در شعر کمال این مورد به صورت کاملاً متعادلی به کار رفته است. هنگامی که موضوع شعر، نصیحت، موعظه یا طلب است، شاعر کمتر در بند بدیع لفظی است و کمتر از آن بهره می‌گیرد، اما وقتی پای تشبیهات و استعارات و ایجاد ترکیبات جدید می‌رسد، حتی در موضع موعظه نیز از بدایع لفظی نمی‌گذرد و شعر را از لحاظ آوایی غنی می‌کند. باید گفت که وجه بدیع لفظی یا موسیقی درونی در شعر اثر نسبت به اشعار کمال‌الدین کمی بیشتر است که در ادامه شرح آن خواهد آمد.

۵-۴-۱. تکرار واج‌ها و هجاها (واج‌آرایی یا هجا‌آرایی)

واج‌آرایی یا هجا‌آرایی از عواملی است که موسیقی درونی شعر را بالا می‌برد. «این موسیقی درونی را می‌توان در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی جای داد؛ به‌ویژه اگر این نوع هماهنگی‌های صوتی با فضا و زمینهٔ موضوعی و عاطفی شعر مناسب باشد» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۶). تکرار واج یا هجا را برخی به دسته‌های متنوعی چون واج‌آرایی و هم‌صدایی و تکرار هجا تقسیم کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۵-۷۳). در تکرار واج‌ها باید دانست که صامت‌های سایشی مانند «س» و انواع آن در زبان فارسی (ث و ص)، «چ»، «خ»، «ز» و انواع آن، «ر»، «ژ»، «ش»، «ف» بیشتر به نظر می‌آیند و وجود حداقل ۲ تا از آن‌ها به‌طوری که نزدیک هم باشند، باعث ایجاد موسیقی و آهنگ در شعر می‌شود، اما صامت‌های انسدادی باید تکرار بیشتری داشته باشند تا شعر را آهنگین کنند.

مصوت‌ها نیز باید چندین بار تکرار شوند. می‌توان گفت بهترین موسیقی را تکرار هجاها ایجاد می‌کند که با دو بار تکرار، تولید می‌شود.

این نکته قابل تأمل است که گاهی شاعر به واسطه آنکه صامتی را تکرار کند، واژه خاصی را گزینش می‌کند تا به آهنگ و موسیقی شعر بیفزاید. این فن را نیز باید جزو واج‌آرایی دانست. مثلاً در بیت زیر، شاعر به جای واژه «سنجق» می‌توانست واژه «رایت» یا «پرچم» را بیاورد، اما به دلیل آنکه صامت «س» تکرار شود، واژه سنجق را انتخاب کرده است:

ای تیر دیده دوز تو از کیش ما رمیت وی سنجق سپاه تو خیل مسومین
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۴)

از این گونه ترکیب‌ها که واژه‌ای به دلیل تکرار واج انتخاب می‌شود در اشعار کمال‌الدین اسماعیل به وفور یافت می‌شود که این فن را می‌توان جزو ویژگی سبک او دانست. به‌طور کلی، کمال‌الدین در قصاید حدود ۱۵ درصد و در غزل‌ها حدود ۱۲/۵ درصد از واج‌آرایی استفاده کرده است و این آرایه نسبت به آرایه‌های لفظی دیگر در قصاید او پربسامدتر است؛ این امر نشان از علاقه بیشتر شاعر به این آرایه دارد. البته عفت نقابی جناس را در شعر او پربسامدتر از آرایه‌های لفظی دیگر می‌داند (نقابی، ۱۳۸۲: ۲۲۰)؛ بررسی شعر کمال نشان می‌دهد که در قصاید، آرایه واج‌آرایی و در غزل‌ها آرایه تکرار سهم بیشتری دارند. در اشعار اثیر، بسامد این هنر سازه بیشتر به چشم می‌خورد. او در اشعار خود حدود ۲۱ درصد واج‌آرایی کرده است که نشان‌دهنده توجه شاعر به این صنعت یا هنر سازه است. او نیز مانند کمال‌الدین به واج‌آرایی بیش از دیگر آرایه‌های لفظی توجه کرده است. با در نظر گرفتن تعداد بالای تکرار واج و هجا در اشعار کمال‌الدین و اثیر،

می‌توان گفت که «واج‌آرایی» یکی از اصلی‌ترین مختصات سبکی اشعار آنها است. نمونه‌هایی از کاربرد این صنعت در اشعار آنها در ذیل می‌آید:

تکرار «ل»:

در دیرستان علم لایزالت عقل پیر
همچو طفلان از بغل لوح بیان انداخته
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱)

تکرار «ه»:

هنر چو هاء هنر هر دو چشم بر تو نهاد
کرم چو میم کرم بر درت بیست میان
(همان: ۸۰)

تکرار «ا»:

هر کجا باز سخای توبه پرواز آید
نبود آنجا شاهین ترازو طیار
(همان: ۱۸۰)

«ش، پ»:

ز پشت اسب جدا گشت شاه‌رخ بر خاک
پیاده مانده سرش پای پیل بشخوده
(همان: ۲۸)

«ز (ظ)»:

شو چو سوسن ز غم و بند زر آزاد از آنک
زرپرستی صفت نرگس کوه‌نظر است
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

تکرار «س، ز»:

ز خواب زودتر از صبح چون نسیم سحر
اگرچه سست و ضعیفی و ناتوان برخیز
(همان: ۲۵۵)

تکرار «ش»:

شیره انگور تا در عصر باشد نزد شرع
اولش بشس الشراب و آخرش نعم الأدام
(همان: ۲۸۶)

باید در نظر داشت که آمارهایی که در این پژوهش آمده، کلی است و اگر یک قصیده یا غزل از اشعار این دو شاعر به طور تصادفی انتخاب شود، ممکن است بسامد هر یک از بدایع لفظی در آن با آنچه یاد شده متفاوت باشد.

۵-۴-۲. تکرار و تصدیر

تکرار واژه یا عبارت وقتی آرایه به شمار می آید که زیبایی لفظی و موسیقایی به بیت بدهد؛ بنابراین، هر تکراری را نمی توان آرایه ادبی دانست. مثلاً در بیت زیر تکرار «گاه» باعث زیبایی ظاهری بیت شده است:

تشریف داد ذات تو را از صفات خویش
گاهی کریم و گاه رثوف و گهی کریم
(کمال الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۵)

همچنین بنا بر جایگاهی که واژه تکراری در بیت قرار می گیرد، می تواند نقش بدیعی بیابد که به انواع آن تصدیر می گویند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۷). به نظر می رسد این تمهید در

شعر کمال و اثیر نسبت به شاعران دیگر بیشتر است؛ بنابراین، می‌توان آن را جزو ویژگی سبکی دو شاعر دانست.

تکرار در قصاید کمال حدود ۱۲ درصد و در غزل‌ها حدود ۱۸ درصد است و در اشعار اثیر حدود ۱۳ درصد است. دلیل آنکه تکرار در غزل‌های کمال بسامد بیشتری دارد آن است که غزل از لطافت بیشتری برخوردار است و تکرار در آن باعث زیبایی بیشتری می‌شود. البته باید توجه داشت که استفاده کمال‌الدین از تکرار، زیبایی‌شناسانه‌تر و هنرمندانه‌تر از اثیر است که بررسی دقیق آن در این مقاله نمی‌گنجد. نمونه‌ای از این تکرارها را در زیر می‌آوریم:

هرچ آن ز عمر خود بتوانی به شب بلزد کاین دزدی چنین به همه مذهبی رواست
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۸)

سر بر نیورد فلک از دست دست من بایار اگر شی کنم اتدر کنار دست
(همان: ۱۱۵)

«دل به غمش دادم و جان هم دهم گر لب و دندان لب و دندان اوست
حال دلسم هرچه پریشانی است پرتو آن زلف پریشان اوست
(همان: ۷۱۸)

شد صد دقیقه روشن از این کار و بارها زنگه که خواست طلعت این کلر و بلر کرد
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۲۰۱)

جوهری پیشه است و بی جوهر نباشد یک نفس زانکه بی جوهر نباشد کار او را انتظام
(همان: ۲۸۱)

۵-۴-۳. جناس

جناس از مهم ترین بدایع لفظی است که موسیقی شعر را به بالاترین حد خود می رساند. گذشتگان انواع مختلف و گوناگونی برای جناس ذکر کرده اند که می توان گفت طبقه بندی آن ها تا حدود زیادی بی معنا و غیر کاربردی است و اصولاً آن ها تعریف مشخصی از جناس ندارند. «روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واکه هاست به طوری که کلمات همجنس به نظر آیند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ب: ۴۹). در واقع هر دو واژه ای که چند واج آن ها یکسان باشد و یا از لحاظ موسیقایی و آهنگ به هم نزدیک باشند، ایجاد جناس می کنند. در این پژوهش، نگارندگان نه به تقسیم بندی های گذشتگان واقعی نهاده اند و نه به تقسیم بندی های معاصران؛ بنابراین، دو نوع جناس بیشتر وجود ندارد: یکی جناس تام و انواع آن یعنی: مرکب و لفظ؛ و دیگری جناس ناقص. «جناس تام صنعت کاربرد صورت های هم آوا- هم نویسه است با توالی یکسان که دست کم از نظر یکی از نقش های صرفی، نحوی یا معنایی با یکدیگر متفاوت اند» (صفوی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۲۸۴). این تعریف، جناس مرکب را نیز شامل است و اگر از آن واژه «هم نویسه» را برداریم، جناس لفظ را نیز تعریف می کند. همچنین باید اشتقاق یا هم ریشگی را در این بخش بررسی کرد؛ زیرا «از فروع جناس است و بعضی آن را به نام جناس اشتقاق داخل انواع تجنیس شمرده اند» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۱). اشتقاق در مواردی کاملاً جناس است مانند «تعظیم» و «عظیم» و در مواقعی می توان آن را شبه جناس خواند، مانند «عظمت» و «عظیم».

در شعر کمال و اثر جناس تام به قدری کم است که حتی می توان از وجود آن ها صرف نظر کرد. بنابراین، جناس تام جزو سبک هیچ یک از دو شاعر محسوب نمی شود.

با این حال، انواع جناس ناقص در شعر هر دو شاعر حضوری قابل اعتنا دارد. در قصاید کمال حدود ۱۲ درصد و در غزل‌های او حدود ۸ درصد جناس ناقص آمده است و در اشعار اثیر حدود ۱۵ درصد این آرایه به کار رفته است. بنابراین، جناس ناقص از ویژگی‌های سبکی شعر هر دو شاعر است. از این میان، ۱۰ درصد جناس‌ها را در شعر کمال جناس اشتقاق تشکیل می‌دهد در حالی که در شعر اثیر این حجم حدود ۲۰ درصد؛ یعنی ۲ برابر است. در نتیجه سبک جناس‌پردازی اثیر بیشتر بر جناس اشتقاق استوار است، اما کمال جناس اشتقاق را در حد معمول به کار برده و از انواع دیگر جناس نیز به‌طور متعارف استفاده کرده است؛ تنها می‌توان گفت کمال‌الدین از جناس قلب بیش از دیگر جناس‌ها در اشعار خود بهره برده است.

سرتاسر صحیفهٔ ما حرف علت است / شین شفاعتش به همه علتی شفاست
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۰)

خاطر تیز تو کان سخت کمائی عجب است / آمد از تیر فلک راست چو پیکان بر سر
خانهٔ خصم تو چون شمع مشمع زبید / تا کش از دیده همی ریزد باران بر سر
(همان: ۱۱۱)

بر باد داد خشک و تر بحر و کان گفت / کز بحر و کان همی دهد افزون زرو گهر
ای بس که زرد و سرخ برآیند از این سپس / از شرم این قصیدهٔ موزون زرو گهر
(همان: ۱۸۵)

جز جام می از جمله جهان همدم یکدل
می نوش می لعل ز نوشین لب ساغر
می دل تو که کس نیست و گرهست همن است
کآسایش جان در دهن نوش لبان است
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۸۸)

گر بدیدی که پی خوان تو در آتش شد
تاب خشم تو اگر آب کند زهره خصم
آن چنان آبله رو کی کندی نان آتش...
چه عجب زانکه گنازد دل سندان آتش
(همان: ۲۵۸)

۵-۴-۵. ترصیع، موازنه و تضمین المزدوج

ترصیع را مقابل هم قرار گرفتن سجع های متوازی در یک بیت یا مصرع و موازنه را هماهنگ کردن دو جمله با تقابل سجع های متوازن گفته اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۰ و ۴۱). همچنین آوردن دو یا چند سجع در کنار هم را که ایجاد موسیقی کند، تضمین المزدوج خوانده اند (همایی، ۱۳۸۹: ۴۳). در این پژوهش، ترصیع و موازنه را در شعر شاعران با هم محاسبه کردیم که در این میان سهم موازنه اساساً بیشتر است. در شعر کمال نسبت به شعر اثیر از ترصیع و موازنه بیشتر استفاده شده است؛ حدود ۴/۵ درصد در شعر کمال موازنه و ترصیع آمده است در حالی که در شعر اثیر این مقدار به حدود ۱ درصد می رسد. به گفته شمیسا، آرایه موازنه جزو سبک این دوره محسوب می شود (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷۵). در مورد سجع و تضمین المزدوج این آمار برعکس است؛ در شعر اثیر حدود ۳/۵ درصد و در شعر کمال حدود ۲/۵ درصد از این آرایه استفاده شده است. همچنین در غزلیات کمال این آرایه حدود ۲ درصد آمده است.

باید توجه داشت که این سه آرایه جزو آرایه هایی است که شاعران دیگر نیز کمتر در شعر خود به کار می برند با این حال آرایه موازنه و ترصیع در شعر کمال بسامد بالایی دارد

و نیز تضمین‌المزدوج در شعر اثیر. البته نباید آن‌ها را جزو سبک اصلی دو شاعر دانست، بلکه باید جزو سبک آوایی برخی اشعار آن‌ها به‌شمار آورد.

بی فرط‌طعت نبود افتخار شرع بی نور باصره نبود اعتبار چشم
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۱۴)

چو بدو صبح و سحر دولت تو روزافزون چو نور چهره خور طلعت تو روح‌افزا
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۱۵۹)

در شعر کمال گاهی موازنه‌هایی دیده می‌شود که تنها یک یا دو کلمه سجع می‌توان در آن‌ها یافت؛ این موارد را جزو سجع یا تضمین‌المزدوج به‌شمار آوردیم:

به کلک مصری کر آب تیره باکش نیست به تیغ هندی کز آتشش نیاید عار
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۳۰)

ای سینه عدو و تهیگاه شخص خصم رمح تورادثار و حسام توراشعار
(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

به‌طور کلی اگر همه آرایه‌های بدیع لفظی را در شعر کمال با هم جمع کنیم -بجز ابیاتی که هم‌پوشانی دارند- نزدیک یک‌سوم کل ابیات را تشکیل می‌دهد که نشان‌دهنده آن است که باید انواع بدیع لفظی را جزو سبک او به‌شمار آوریم. در شعر اثیر نیز تقریباً همین آمار به دست می‌آید که همین ویژگی سبکی را بیان می‌کند و البته نشان می‌دهد

که اثر به بدیع لفظی بیشتر توجه نشان داده است، زیرا این آمار در شعر او کمی بیشتر است. دلیل آن را نیز می‌توان در ضعف نسبی اشعار او نسبت به اشعار کمال دانست که بدین تدبیر این ضعف را پوشانده است تا کمتر به چشم آید.

نتیجه‌گیری

نتایجی که از این پژوهش به دست می‌آید به شرح ذیل است:

۱- به طور کلی کمال‌الدین اسماعیل و اثر اومانی به لایه آوایی اشعار خود توجه ویژه‌ای دارند و سعی کرده‌اند از نمودهای موسیقایی و آهنگین واژه‌ها به خوبی بهره ببرند تا زیبایی ظاهری و شنیداری اشعار خود را هرچه بیشتر کنند.

۲- سبک وزنی اشعار کمال و اثر تا حدود زیادی به هم مانند است و تنها در بحر رمل با هم متفاوت‌اند که اثر از این بحر نسبت به کمال بیشتر استفاده کرده است. همچنین تنوع وزن‌هایی که کمال به کار برده از اثر بیشتر است.

۳- کمال، شاعری ردیف‌پرداز است و از ردیف‌های غیرفعلی و دشوار بسیار بهره برده و به‌خوبی از پس آن‌ها برآمده است. اثر نیز شاعری ردیف‌پرداز است، اما نسبت به کمال کمتر از ردیف‌های غیرفعلی و دشوار استفاده کرده و ردیف‌های فعلی و ساده در شعر او بیشتر است.

۴- سبک قافیه‌پردازی دو شاعر بسیار به هم شباهت دارد به غیر از آنکه کمال‌الدین گاهی اشعاری با قافیه‌های کم کاربرد مانند «اساس، سپاس و...» و «مجامع، منافع و...» سروده است.

۵- هر دو شاعر به بدیع لفظی توجه فراوانی دارند به طوری که واج‌آرایی را می‌توان جزو سبک قصاید کمال و اثر دانست و آرایه تکرار را جزو سبک غزلیات کمال به حساب

آورد. واج آرایبی در اشعار اثیر نسبت به کمال بیشتر است. هر دو شاعر در قصاید از آرایه تکرار به‌طور تقریباً یکسانی استفاده کرده‌اند، اما این آرایه در غزل‌های کمال بیشتر است. ۶- جناس (خصوصاً جناس اشتقاق) در شعر اثیر بیش از شعر کمال آمده است که نشان از آن دارد که این هنر سازه از ویژگی‌های سبکی اشعار اثیر است و در شعر کمال نیز مورد توجه است. آرایه ترصیع در شعر کمال جزو هنر سازه‌های قابل توجه محسوب می‌شود در حالی که در شعر اثیر جزو سبک شاعر به حساب نمی‌آید. ۷- با توجه به اینکه سبک آوایی ادوار شعر پارسی؛ یعنی سبک عراقی و آذربایجانی و دیگر دوره‌ها به‌خوبی و کامل مورد بررسی قرار نگرفته است، سبک این دو شاعر را نمی‌توان مقایسه علمی و صحیحی با سبک دیگر شاعران هم‌عصر و سبک دوره آن‌ها انجام داد. تنها می‌توان گفت کمال و اثیر از وزن‌های روان‌تری نسبت به شاعران هم‌دوره خود استفاده کرده‌اند. همچنین کمال نسبت به دیگران از ردیف‌های متنوع‌تر و دشوارتری بهره برده که جزو سبک او به‌شمار می‌رود.

منابع

- اثیر اومانی، عبدالله. (۱۳۹۰). *دیوان اثیر اومانی*. به تصحیح امید سروری و عباس بگ‌جانی. تهران: انتشارات مجلس شورای اسلامی.
- بهار، محمد تقی. (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی*. چ ۹. تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۶). *اسرار البلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل. چ ۲. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۷۰). «مقالات ادبی. زبان‌شناختی». تهران: انتشارات نیلوفر.
- ریپکا، یان. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمه عیسی شهابی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*. تهران: انتشارات علمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. چ ۳. تهران: سخن.
- _____ . (۱۳۹۳). *موسیقی شعر*. چ ۱۵. تهران: انتشارات آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶ الف). *آشنایی با عروض و قافیه*. چ ۲ و ۴. تهران: نشر میترا.
- _____ . (۱۳۸۶ ب). *نگاهی تازه به بدیع*. چ ۳ و ۲. تهران: نشر میترا.
- _____ . (۱۳۹۳ الف). *کلیات سبک‌شناسی*. چ ۴ و ۲. تهران: نشر میترا.
- _____ . (۱۳۹۳ ب). *سبک‌شناسی شعر*. چ ۶ و ۲. تهران: نشر میترا.
- _____ . (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. چ ۳ و ۲. تهران: نشر میترا.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات در ایران*. چ ۸. تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبانشناسی به ادبیات*. تهران: نشر چشمه.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. چ ۱. تهران: انتشارات سمت.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*. چ ۴. تهران: نشر جامی.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چ ۲. تهران: سخن.
- قاسمی، ضیاء. (۱۳۹۳). *سبک ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کمال‌الدین اسماعیل، اسماعیل بن محمد. (۱۳۴۸). *دیوان خلاق المعانی ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی*. به اهتمام حسین بحر العلوم. تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- محسنی، احمد. (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. چ ۱. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

نقابی، عفت. (۱۳۸۲). *معنی بیگانه: جمال‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل*.

چ ۱. تهران: انتشارات ناژ.

وردانک، پیتر. (۱۳۹۳). *مبانی سبک‌شناسی*. ترجمه محمد غفاری. چ ۲. تهران: نشر نی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۱. تهران: انتشارات اهورا.