مقاله پژوهشی

بررسی ذهن و زبان در غزل مولانا عبدالله روانبد (مشهور به سعدی بلوچستان)

مجیب‌الرحمن دهانی[1*]، عباس نیکبخت[2]

۱- دانش آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

سال هجدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۴، شماره پی در پی ۱۱۱، صص ۲۲۳-۱۹۳

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7894

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: شعر، آمیخته ای از ذهن و معنا و صورخیال است.شاعر مبانی فکریش با تخیل می آمیزد و آن را بر زبان ساری و در قالب شعر بیان نمود میدهد.ارتباط و پیوند بین زبان و اندیشه، غیرقابل گسست است. زبان شاعر متأثر از اندیشه و دیدگاه اوست؛ هرچه اندیشه های او ساده و بی پیرایه باشند، زبان او نیز صریح و به دور از تعابیر و مفاهیم مصنوع و متکلف خواهد بود. مولانا عبدالله روانبد متخلص به «روانبد» و مشهور به «مولوی روانبد،سعدی بلوچستان» شاعر معروف و شهیر بلوچ است که فارسیگویی او نیز درخور توجه است. ظرافت شعرش، زیبایی بیانش،طبع بلند و لطیفش و اشعار نفیس،نغز و دلکشش همواره مورد ستایش و توجه صاحبنظران ادب فارسی و بلوچی بوده است.

روشها: روش پژوهش در این مطالعه، توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه ای و شیوه اسنادی و فیش‌برداری از غزلیات مولانا روانبد میباشد

یافته: غزلهای مردّف روانبد دارای موسیقی غنیتری است و نقایص قافیه را جبران کرده است. همچنین از نظر ادبی وی تشبیه و استعاره های بسیاری استفاده کرده است که ویژگیهای سبک عراقی را در شعرش تقویت میکند. عنصر تکرار کلمه و ایجاد تناسب میان کلمات نیز جایگاه مهمی در غزل وی دارد. از نظر فکری، وی بیشتر اشعار عاشقانه سروده و به وصف معشوق، غم هجران و فراق و گله از یار پرداخته و مضامین دیگر وی شامل نعت خدا و پیامبر، مضامین قلندری و به ندرت عارفانه است. نکته مهم اشعار وی تاثیر پذیری از شعر حافظ و سعدی است به گونه ای که در ادبیات و جامعه محلی بلوچستان به سعدی بلوچستان مشهور است.

نتیجه گیری:در این پژوهش با هدف شناخت سبک ادبی و انواع موسیقی غزل عبدالله روانبد، به بررسی اشعار وی پرداخته و با ذکر نمونه‌هایی از انواع اوزان کاربردی و ردیف و قافیه و آرایه های لفظی و معنوی و مبانی فکری وی به این نتیجه رسیدیم که روانبد تنوعی در انتخاب اوزان نداشته و تنها از سه بحر مختلف الارکان و سه بحر متفق الارکان استفاده کرده و حدود بیست وزن از این بحور را برای سرودن غزلها به کار برده است که بیشترین بسامد ازان بحر مجتث مثمن مخبون محذوف و مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف است که از آنها برای بیان غم و اندوه فراق و گلایه از یار استفاده کرده است و سایر بحور بسامد کمتری دارند. از نظر کاربرد ردیف بسامد ردیف فعلی در غزل وی بیشتر است و نیمی از ردیفها را تشکیل میدهد ولی قوافی شعر وی ویژگی خاصی ندارد و در مواردی که قافیه با کلماتی از بیت هماوایی دارد موسیقی گوشنوازتر است.

تاریخ دریافت: ۰۱ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ داوری: ۱۴ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۱۹ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۰۳ خرداد ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
ذهن، زبان، غزل، عبدالله روانبد.ویژگیهای سبکی

* نویسنده مسئول:
mojibdehani1372@gmail.com
(+۹۸ ۵۴) ۳۱۱۳۲۰۰۰

Eighteenth year, Number Five, August 2025, Continuous Number 111, Pages: 193-223

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Study of Mind and Language in the Ghazal of Maulana Abdullah Rawanbad (Famous for Saadi of Balochistan)

M. Dehani[1]*, A. Nikbakht[2]
1- Graduated in Persian language and literature, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran.
2- Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received:19 February 2025
Reviewed: 03 April 2025
Revised: 08 April 2025
Accepted: 24 May 2025

KEYWORDS
Mind, Language, Ghazal, Abdullah Ravanbad. Stylistic Features

*Corresponding Author
✉ *mojibdehani1372@gmail.com*
☎ (+98 54) 31132000

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Poetry is a mixture of mind, meaning, and imaginative forms. The poet combines his intellectual principles with imagination and expresses it in the language of Sari and in the form of poetry. The connection and bond between language and thought is inseparable. The poet's language is influenced by his thoughts and views; however simple and unadulterated his thoughts may be, his language will also be explicit and far from artificial and burdensome interpretations and concepts. Maulana Abdullah Rawanbad, pen name "Rawanbad" and known as "Maulvi Rawanbad, Saadi of Balochistan", is a famous and famous Baloch poet whose Persian speaking is also noteworthy. The elegance of his poetry, the beauty of his expression, his lofty and gentle nature, and his exquisite, beautiful, and charming poems have always been praised and paid attention to by experts in Persian and Baloch literature.

METHODOLOGY: The research method in this study is descriptive-analytical based on library studies and documentary methods and taking notes on Rumi Ravanbad's ghazals.

FINDINGS: Ravanbad's ghazals have richer music and have compensated for the shortcomings of rhyme. Also, from a literary point of view, he has used many similes and metaphors that strengthen the characteristics of the Iraqi style in his poetry. The element of repetition of words and creating proportion between words also has an important place in his ghazal. Intellectually, he has written mostly love poems and described the beloved, the sorrow of separation and separation, and lamentation over a friend. His other themes include the praise of God and the Prophet, Qalandari themes, and rarely mystical. The important point of his poems is the influence of the poetry of Hafez and Saadi, such that he is known in the literature and local society of Balochistan as Saadi of Balochistan.

CONCLUSION: In this study, with the aim of understanding the literary style and types of ghazal music of Abdullah Ravanbad, we examined his poems and, by mentioning examples of the types of applied meters, radif and rhyme, verbal and spiritual arrangements, and his intellectual foundations, we came to the conclusion that Ravanbad did not vary in choosing meters and only used three different bahrs al-arkan and three bahrs tawfiq al-arkan and used about twenty of these meters to compose ghazals, the highest frequency of which is the bahr mujtazit mutsat-an-makhbun mahfoof and the mahfoof mutsat-an-akhreb makfoof mahfoof, which he used to express the sadness and sorrow of separation and lamentation for a friend, and the other bahrs have lower frequencies. In terms of the use of radif, the frequency of the present radif in his ghazal is higher and constitutes half of the radifs, but the rhymes of his poems do not have any special characteristics, and in cases where the rhyme is consonant with words from the verse, the music is more pleasant to the ear.

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7894

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
22	0	8

مقدمه

شعر معاصر با وجود پشتوانه بیش از هزار ساله از نظر ادبی و فکری دارای غنای بسیار است و در بررسی اشعار امروزی میتوان سایه‌های پیشینیان را به وضوح مشاهده کرد . این تاثیر پذیریها گر چه بینامتنیت اشکاری را نشان میدهد، حاوی نوآوریهایی است که این اشعار را از هم متمایز میکند و سبک تازه ای در شعر پدید میآورد. این تاثیرات را در غزل بیش از سایر قوالب میتوان دید. مهمترین اشتراکات اشعار متاثر از غزل پیشین در کاربرد وزن و قافیه است. موسیقی از عوامل اصلی تشخیص زبان شاعرانه از زبان عادی است. ملل مختلف این عناصر را به شکلهای مختلف به کار میبرند. در شعر فارسی موسیقی بیرونی و کناری از عناصر موسیقایی مهم شعر کلاسیک است. وزن عروضی و قافیه و ردیف از دیرباز ارکان اصلی شعر و نظم به شمار میرفتند و تنها دردوران معاصر شعر فارسی از این دو رکن، به شکل پیشین دوری جسته و وزن و قافیه را به شکلی نوین در شعر پذیرفته است؛ اما سرایندگان اشعار کلاسیک همچنان بر همان رویه برقرار مانده و به این دو نوع موسیقی پای بندند. غزل یکی از قوالب زیبای شعر فارسی است که همچنان از قواعد وزن و قافیه و ردیف پیروی میکند. وزن و قافیه در شعر کلاسیک فارسی اهمیت بسیاری داشته و از ارکان اصلی است به طوری که مرز میان نظم و نثر را مشخص میکند. این دو رکن موسیقی بیرونی و کناری شعر را تشکیل میدهند که خود گستردگی بسیاری دارد. کاربرد اوزان عروضی با مضمون پردازی در ارتباط است و شاعر با توجه به روحیات خود از اوزان آرام یا سریع، استفاده میکند و نوع کلمات کاربردی نیز در این انتخاب دخیل است. با تئجه به این که ویژگی غزل مضمون عاشقانه و عارفانه است این تاثیرات را در مضامین نیز میتوان دید همچنین کاربرد انواع آرایه‌ها به دلیل تقلید از صور خیال ساخته شده توسط بزرگان ادب فارسی در دوره‌های پیشین، خود انی تاثیر پذیریها را بیش از پیش نمایان میکند. پژوهش درباب نوع موسیقی اعم از بیرونی و کناری، درونی و معنوی، میتواند به شناخت سبک شاعر و ارتباط موسیقی با محتوای شعر یاری رساند. شاعران بلوچ با وجود اشعار نغز و زیبایی که به زبان فارسی و بلوچی سروده اند چندان شناخته شده نیستند. یکی از این شاعران عبدالله روانبد نام دارد که اشعاری به زبان فارسی و بلوچی سروده است. مولانا محمدعبدالله روانبد(۱۴۰۸-۱۳۴۵ق)از بزرگان شعر و ادبیات بلوچ است. پدر وی قاضی و پیشوای مردم و جد مادری او ملا بهرام از شاعران مشهور بلوجستان است(کرد، ۱۳۸۶: ۱۰۶) او غیر از شاعری در علوم ریاضی و طب سنتی هم تبحر دارد. او تحصیلات خود را در مدرسه بزرگ «مظهرالعلوم کراچی»که شاخه‌ای از مدرسهٔ دارالعلوم «دیوبند» هندوستان بود، در پاکستان به پایان رساند، به عنوان پیشوای مذهبی و امام جماعت منطقه‌ای در حوالی «گوادر» انتخاب و پس از مرگ پدردر سال ۱۳۷۳قمری به عنوان امام جمعه و جماعت در امور شرعی برگزیده شد. او در همین زمان، تدریس در مدارس علوم دینی را نیز بر عهده داشت. (روانبد،۱۳۸۳: ۳۲-۲۸) شعر وی شامل اشعار فارسی، عربی و بلوچی است که در قالبهای قصیده، غزل و ترکیب بند و قطعه سروده شده است. مضمون اشعار وی غالباً دینی و نقد سیاسی و برخی غزلهای وی حاوی مطالب عاشقانه است. نقش وی در شعر بلوچی دارای اهمیت است. او و خاندانش از شعر به عنوان ابزاری مؤثر برای اشاعه تاریخ اسلام بیان احکام دینی و ارزشهای اسلامی استفاده می‌کنند(روانبد، ۱۳۸۸: ۱۴)

در این پژوهش غزلیات این شاعر با توجه به موسیقی بیرونی و کناری یعنی وزن، قافیه و ردیف و همچنین آرایه‌های مهم لفظی و معنوی بررسی میشوند و مسأله اصلی این است که روانبد چگونه انواع موسیقی را با محتوای شعر هماهنگ نموده و موسیقی شعر وی چه تاثیری بر عاطفه شعری دارد؟

پیشینه پژوهش

موسیقی شعر در برخی از مقالات و پایان نامه‌ها مورد بررسی قرار گرفته است که به نمونه‌هایی اشاره میشود:
جعفری(۱۳۹۸) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان«موسیقی بیرونی و کناری در شعر حزین لاهیجی» وزن و قافیه و ردیف اشعار حزین لاهیجی را بررس ینموده و به این نتیجه رسیده است که وی به استفاده از اوزان بلند علاقه مند است . بیشتر از اوزان پر کاربرد فارسی استفاده کرده و ردیفهای فعلی بیش از سایر ردیفها در شعر وی دیده میشود.
نیک نظر(۱۳۹۸) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان«بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات باقی غزنوی» با برسی وزن و قافیه اشعار این شاعر به این نتیجه رسیده است که وی بیشتر از اوزان آرام و جویباری مانند رمل و هزج استفاده کرده است که مناسب بیان فراق و شکایت از روزگار است و اوزان شاد در اشعارش کم کاربرد است. تکرار قافیه نیز در اشعار وی فراوان دیده میشود.
درباره روانید تنها یک مقاله و یک پایان نامه نوشته شده که هیچ یک به موسیقی بیرونی و کناری اشعار وی نپرداخته اند:
روانبد(۱۳۸۸) در مقاله« فقیه بزرگ، سعدی بلوچستان علامه مولانا عبدالله روانبد» شمه‌ای از زندگی نامه و معرفی خاندان این شاعر را تحریر نموده و راجع به ویژگیهای دینی و شعری او مطالبی را بیان کرده است.
بکران چرخ(۱۳۹۵)در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان«صور خیال در دیوان فارسی مولانا عبدالله روانبد»، عناصر بیانی اشعار روانبد را بررسی نموده و به این نتیجه رسیده است که شاعر از عناصر خیال به خوبی استفاده کرده و قدرت هنر پردازی و فصاحت و بلاغت وی از این اشعار مشخص میشود.

روش پژوهش

پژوهش به روس توصیفی- تحلیلی با توجه به منابع کتابخانه ای و بر اساس تعاریف مولفه‌های انواع موسیقی شعر است.

بحث

مبانی نظری

موسیقی

از نظر ابن سینا موسیقی عبارت است از بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها به لحاظ هماهنگی و از احوال ازمنه موجود در فواصل نغمه‌ها بحث میشود تا دانسته شود که لحن چگونه تألیف میشود.(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۹۴) ناتل خانلری در مقایسه ای که میان شعر و موسیقی انجام داده میگوید غرض از هر دو ایجاد حالتی است و مایهٔ کار هر دو صورت است با این تفاوت که در موسیقی صوتها بر حسب نسبت زیر و بمی نغمه و به حسب وقوع در زمانهای متساوی ضرب و وزن را ایجاد میکند و در شعر ترتیب صوتهای ملفوظ به حسب دلالت، صورتهای گوناگونی را به ذهن القا میکند(ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۱۷)

موسیقی بیرونی

زبان شعر برای خارج شدن از حالت روزمرهٔ خود از دو اصل قاعده کاهی و قاعده افزایی بهره میبرد و موسیقی بیرونی و درونی از عناصر افزاینده ای هستند که زبان شعر را تقویت میکند(صفوی، ۱۳۷۳: ۳۷) تعریفهایی که در مورد وزن شعر شده بسیار است. در تعریف ناتل خانلری«وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از

ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را «قرینه» میخوانند و اگر در زمان واقع شد «وزن» خوانده میشود(ناتل خانلری، ۱۳۷۰: ۲۴) از نظر شفیعی کدکنی اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسبهای خاص احساس میکنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند. او میگوید زمانی که مجموعه آوایی مورد بحث از نظر کوتاهی و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامتها از نظام خاصی برخوردار باشد نوعی موسیقی پدید میآید که آن را وزن مینامند(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹) وزن گذشته از این که تقلید آهنگ شوق و هیجان است وسیله ای برای صرفه جویی در توجه ذهن به شمار میرود و لذتی که از آن حاصل میشود نتیجه این است که چون کلمات بر طبق ضرب اوزانی معهود و آشنا با هم تلفیق شوند ذهن آنها را آسانتر ادراک میکند واز کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه ای از کلمات به کار ببرد تا روابط انها را با بکدیگر و سپس معنی کلام را در مییابد کاسته میشود(ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۱۵۰) همچنین وزن به عنوان محرک عاطفی عمل میکند و برای تشدید توجه و هوشیاری نا نسبت به آنچه در شعر آمده به کار میرود(ابومحبوب،۱۳۸۰: ۲۰۴)

موسیقی بیرونی به شعر زیبایی سحرانگیزی میبخشد و آن را شورانگیز میسازد. این موسیقی مهمترین عامل برتری شعر بر نثر است. اصلی ترین عامل موسیقی وزن است و در گذشته شعر همواره موزون بوده است و در دوره معاصر تغییراتی در آن ایجاد شده است. اشعار بی وزن به اندازه شعر موزون تاثیر گذار نیستند

در شعر فارسی حدود ۳۵۰ وزن وجود دارد که میان برخی از آنها تفاوتهای اندکی وجود دارد و وجود یا حذف یک حرف زحافات مختلف را ایجاد میکند. «شناختن کیفیت اوزان و همانندی وزنها و درستی و نادرستی آنها جز به وسیلهٔ علم عروض ممکن نیست»(کرمی، ۱۳۸۰: ۴)

یکی از ویژگی‌های قابل توجه عروض فارسی وزن دوری است«اهمیت اوزان دوری در این است که وسط مصراع، حکم پایان مصراع را دارد یعنی میتوان در آنجا قافیه آورد، مکث کرد یا یکی دو صامت اضافه بر فرمول آورد»(شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۰) بنابراین هر چه اوزان دوری در میان اشعار شاعر بیشتر باشد بر غنای موسیقی میافزاید. به عقیده شفیعی کدکنی وزن رد شعر جنبهٔ نزئینی ندارد بلکه پدیده ای طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان ازآن چشم پوشید»(شفیعی کدکتی، ۱۳۷۰: ۴۸)

موسیقی کناری

جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت موسیقی کناری نامیده میشود. منظور از این نوع موسیقی عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تاثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست.

شمس قیس در تعریف قافیه میگوید: قافیه بعضی از کلمات آخر بیت است به شرط آن که کلمه عینا و معین در آخر ابیات دیگر تکرار نشود و اگر تکرار شود آن را ردیف میخوانند و قافیه در ماقبل آن باشد.(رازی، ۱۳۶۰: ۹۲) به نظر شفیعی کدکنی در کمتر زبانی به اندازه فارسی و عربی قافیه اهمیت دارد و ردیف ویژگی شعر فارسی است. وجود انواع قیدها نشان دهنده پویایی و حرکت شعر است(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۶۰)

موسیقی درونی

نظام موسیقی بر پایه‌ی تکرار و تنوع بنا شده است. هنگامی که این تکرار در سطح واژگان و حروف اتفاق می‌افتد، نوعی موسیقی درونی پدید می‌آید. این موسیقی درونی از هماهنگی‌هایی ناشی می‌شود که به‌واسطه‌ی یگانگی، شباهت یا تقابل میان صامت‌ها و مصوت‌های واژگان شعر شکل می‌گیرد. از جمله نمونه‌های شناخته‌شده‌ی این نوع موسیقی می‌توان به گونه‌های مختلف جناس اشاره کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۲) بسیاری از آرایه‌هایی که

به عنوان موسیقی درونی مورد بحث قرار میگیرد زیر مجموعه آرایه ی *تکرار* است مانند انواع جناس، واج آرایی، تکرار کلمات، طرد و عکس، رد الصدر علی العجز و رد العجز علی الصدر، موازنه و ترصیع و سجع جزو این موسیقی هستند.

موسیقی معنوی

موسیقی معنوی چهارمین نوع موسیقی است که شفیعی کدکنی آنرا به عنوان موسیقی مطرح کرده است.«موسیقی معنوی که اساس درک زیبایی درین گروه صنایع است، از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد ایجاد می¬شود.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۳۰۷) در این حوزه، آرایه¬های بیان و بدیع قرار دارد. این نوع موسیقی از طریق تناسب و ارتباط معنایی کلمات لحاظ می¬شود و در کنار اتواع دیگر موسیقی به غنای شعر می¬افزاید. تشبیه یکی از انواع آن است که در شعر رودکی کاربرد فراوان داشته و از طریق ساخت تصویر و انتقال ذهنی از چیزی به چیز دیگر تولید می¬شود.

بررسی موسیقی شعر عبدالله روانبد

موسیقی بیرونی

بحور عروضی به دو نوع مختلف الارکان و متفق الارکان تقسیم میشوند. روانبد در غزلیات خود تنها از شش بحر استفاده کرده است شامل سه بحر متفق الارکان و سه بحر مختلف الارکان. بسامد بحور متفق الارکان در این غزلیات ۴۱ درصد و بسامد بحور مختلف الارکان ۵۹ درصد است.

الف. بحور متفق الارکان

بحر هزج

رازی در مورد این بحر نوشته است:«بحر هزج را از بهر آن هزج نام کرده اند که اغلب نشیدات و اغانی عرب برین بحر است و در غنا و حدا از ترغید و تحسین آواز چاره نباشد و هزج گردانیدن آوازست و غنا و حدا»(رازی،۱۳۶۰: ۷۱) . گفته اند«هزج به معنی آواز طرب انگیز و سرود مفرح است . وجه تسمیه آن این است که عرب آوازهای خوش و فرحبخش خود را از اشعار سروده شده در این بحر انتخاب کرده است»(مدرسی، ۱۳۸۴: ۳۲۳، شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۶۷) ابن بحر از رایج ترین اوزان شعر فارسی است که با شادی و طرب همراه است. بیشتر اوزان این بحر جویباری و ملایم است و با مضامین عاشقانه و آرا مناسبت دارد.

این وزن جویباری و سنگین و «مناسب مضامین عاشقانه یا آرام بخش است»(وحیدیان کامیار،۱۳۶۷: ۴۵) ترکیب هجاهای هزج مثمن سالم به نحوی است که در عین طولانی و سنگین بودن ایجاد نشاط و طرب می کند و مضمونی شاد و فرح انگیز را بیان می کند(ثابت زاده، ۱۳۹۸: ۵۰)

روانبد از ۴ وزن در بحر هزج استفاده کرده است که ۲۱ درصد کل اوزان را تشکیل میدهند و نسبت به وزن رمل و متقارب فراوانی بیشتری دارد.

هزج مثمن سالم شامل چهار بار مفاعیلن در شش غزل استفاده شده است و از اوزان دوری به شمار میرود مضمون غزلهایی که با این بحر سروده شده شامل توصیف معشوق و نعت پیامبر است . در این غزلها غم هجران کمتر آمده و بیشتر مسرت و اشعار قلندری را میبینیم:

خدا را در ده ای ساقی شراب ارغوانی را نگر یابم ازان ساغر حیات جاودانی را
(همان: ۲۱۸)

در این اشعار با این که گلایه از یار هم شده شاعر رضایت خود را اعلام میکند:

نگارا گر کشی ما را به تیغ تیز ابرویت　　دل و جان و سرم قربان زخم دست و بازویت
(همان: ۲۳۱)

در استفاده از اوزان دوری، همیشه اینطور نیست که در میانه مصراع بتوان مکث کرد و گاهی انتهای مفاعیلن در میان کلمات قرار میگیرد و جای مکث نیست :

چنان سر زد ز بحر آتش دل طبع چون آبم　　که شد کند از نوشتن ای روانبد کلک سرتیزت
(همان: ۲۲۶)

در بیت بالا مقاعیلن دوم که وسط مصراع است در مصراع اول با حرف «آ» در آتش پایان مییابد ولی در مصراع دوم با حرف ندا تمام میشود با این حال در این مصراع هم کلام نیمه تمام است.

هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعولُ مفاعلن فعولن)دوبار به کار رفته است. خرب به معنی انداختن دو حرف از دو طرف مفاعیلن است(رازی، ۱۳۶۰: ۵۱) که زحاف مغعولُ را تشکیل میدهد. قبض نیز به معنی انداختن یک حرف از مفاعیلن و تبدیل آن به مفاعلن است. مفهوم ازل، انداختن دو هجای کوتاه و بلند از ابتدا و هجای بلند از انتهای مفاعیلن است که تبدیل به فاع میشود. غزلهای سروده شده با این وزن نیز دارای مضمون توصیف معشوق و گلایه از یار است:

ای دوست به من نظر کن آخر　　پایم ز وحل بدر کن آخر
(همان: ۲۴۷)

ای از همه نقض و تهمتی دور　　مانند تو نیست در جنان حور
(همان: ۲۴۸)

هرج مثمن اخرب مکفوف محذوف(مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)کف به معنی انداختن حرف دوم از رکن آخر است(رازی، ۱۳۶۰: ۵۱) در مفاعیلن، انداختن «ن» نرا تبدیل به مفاعیلُ میکند. حذف نیز در این جا به معنی حذف رکن آخر است که مفاعی باقی میماند و تبدیل به فعولن میشود:

ای بی تو به جز چشم گهربار دگر هیچ　　درسر هوس دولت دیدار دگر هیچ
(همان: ۲۳۴)

هزج مسدس محذوف(مفاعیلن مفاعیلن فعولن)

دل غمدیده ام جای محمد　　فروغ دیده ام پای محمد
(همان: ۲۳۸)

بحر رمل

رمل در لغت به معنی حصیر بافتن و رفتن به شتاب به صورت هروله است که از جهت روانی این نام را بر شعر نهاده اند یا از جهت این که شعر در این بحر با شتاب و سرعت خوانده میشود(مدرسی، ۱۳۸۴: ۷۲) این بحر زمینه ای است برای بیان رقت قلب و احساسات و افکار درونی شاعر که حکایتگر اندوه و شادی و ترجمان دل «پیران» و جوانان است(طوسی، ۱۳۶۹: ۱۳)

این بحر با شش وزن در این غزلها آمده است که فراوانی آن ۱۸ درصد است. غزل‌های سروده شده در بحر رمل بیشتر حاوی توصیف معشوق و درخواست وصال است اما غم و اندوه در آن نیامده است :

رمل مثمن سالم(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

ماهتابت گفتمی گر ماه را رخسار بودی　　سرو نازت خواندمی گر سرو را رفتار بودی
(همان: ۲۵۵)

رمل مثمن محذوف(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) حذف در بحور عروضی به معنی افکندن یک هجای بلند از آخر رکن‌هایی است که دو یا سه هجای بلند پیاپی در آخر دارند» (ماهیار،۱۳۸۲: ۴۰) در بحر رمل که از بحور نرم جویباری است حذف عبارت است از افکندن هجای«تن» از آخر فاعلاتن و تبدیل به فاعلن:

ساقیا دروازه بازآ باز کن میخانه را　　خوش بگردان در میان سرخوشان پیمانه را
(همان: ۲۲۱)

رمل مثمن مقصور(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات)

پیر گشتم وز هوس طفل دبستانم هنوز　　تن ز غم فرسود و شورشهاست در جانم هنوز
(همان: ۲۴۹)

رمل مسدس مقصور

این غزل قاندری و حاوی توصیف عشق حقیقی است:

ساقیا جامی بده از آن شراب　　زاب کن این جسم خاکی را خراب
(همان: ۲۲۴)

رمل مثمن مشکول(فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن)

این وزن نیز دوری است و در میانه مصراع مکث دارد. مشکول به معنی انداختن حرف نون از آخر فاعلاتن است. این بحر نیز شاد و روح نواز است و مضمون غزل زیر درخواست وصال و شکوه از هجران است:

به در آ ز پرده جانان که ز جان فغان برآمد　　بنما رخ نگارین که ز هجر جان برآمد
(همان: ۲۳۶)

رمل مثمن مخبون(فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)

دوش در بزم سخن تذکره موی تو بود　　بحث ما درهم و آشفته چو گیسوی تو بود
(همان: ۲۴۳)

بحر متقارب مثمن سالم نسبت به اوزان دیگر ۲ درصد بسامد دارد و بسیار کم کاربرد است:

ندارم پناهی سوای محمد　　خوش آن دل که دارد هوای محمد
(همان: ۲۳۹)

ب.بحور مختلف الارکان

بحر مضارع

این بحر ترکیب مفاعیلن فاعلاتن است و دلیل نامگزاری آن این است که در تربیع و تقدیم اوتاد شبیه به هرج است و مضارعت و مقابلت و مشابهت است»(رازی، ۱۳۶۰: ۷۴)این وزن هم از اوزان نرم و جویباری است. در غزل روانبد یک وزن از این بحر در غزل استفاده شده است و بسامد آن ۲۱ درصد است. اشعاری که در این بحر سروده شده بیشتر دارای مضمون توصیف معشوقف وصال، عشق حقیقی و گلایه از یار است.

بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف(مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)

ای کز ثنات گنگ زبان بیان ما کی در خور ثنای تو باشد زبان ما(روانبد، ۱۳۸۳: ۲۱۵)

بحر مجتث

این بحر از تکرار مستفعلن فاعلاتن یا زحافات آن حاصل میشود. به دلیل این که بحر مجتث از جزء دوم بحر خفیف جدا شده است آنرا مجتث خوانده اند»(ماهیار، ۱۳۸۲: ۱۲۹) از این بحر با دو وزن به کار رفته و بسامد آن ۲۷ درصد است که از همه اوزان بیشتر به کار رفته است.

مجتث مثمن مخبون محذوف(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) «خُبن در اصطلاح علم عروض تبدیل هجای بلند اول به هجای کوتاه است»(ماهیار، ۱۳۸۲: ۵۲) این وزن بسیار پر کاربرد است و مضمون این اشعار بیشتر بیان غم و اندوه ف۶راق است:

جمال روی تو بربود راحت از تنها هزار جان گرامی فدای تو تنها
(همان: ۲۱۶)

مجتث مثمن مخبون مقصور(مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان)

حقیر باشد اگر افکنم به پای تو سر را اگر تو خرده نگیری کنم فدای تو سر را
(همان: ۲۱۷)

بحر خفیف

این بحر از فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن تشکیل شده است. دلیل نامگزاری این بحر این است که حرکت اوتاد مفروقه آن به حرکات اسباب خفیفه از طرفین متصل است. یعنی دو سبب خفیف در طرفین «تفع» قرار دارد»(رازی، ۱۳۶۰: ۷۳)این بحر هم از اوران جویباری است. بحر خفیف در این اشعار ۳ وزن استفاده شده است و بسامد آن ۱۱ درصد است.

خفیف مسدس مخبون مقصور(فاعلاتن مفاعلن فعلات) از بحور کوتاه است و مضمون اشعار در این بحر گلایه از ب یمهری یار است:

دلبرم خود به خانه بار نداد کس پیام مرا به یار نداد
(همان:۲۳۵)

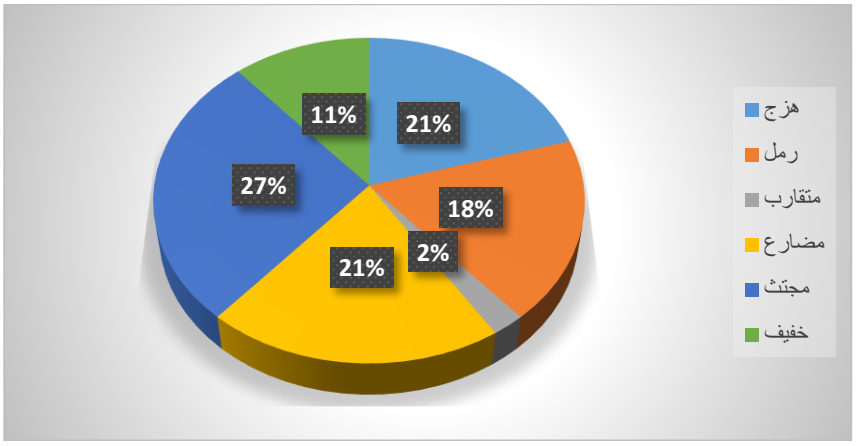
خفیف مسدس اصلم مسبغ(فاعلاتن مفاعلن فعلان)

شهسوارم چو رو به راه نهاد داغ در سینهٔ سپاه نهاد
(همان: ۲۳۵)

خفیف مسدس مخبون اصلم(فاعلاتن مفاعلن فعلن)

خبر آمد که یار میآید روز وصل نگار میآید
(همان: ۲۴۳)

نمودار۱. بسامد انواع بحور عروضی



موسیقی کناری

موسیقی کناری شامل ردیف و قافیه است که از ملزومات شعر موزون هستند. ردیف در شعر واجب نیست ولی استفاده از آن موجب خوش آهنگ شدن شعر میشود.

الف.ردیف

چنانکه پیشتر گفته شد ردیف ویژگی غزل فارسی است و اغلب شاعران مطرح پارسی گو در بیشتر اشعار خود از ردیف استفاده کرده اند . در بررسی غزلهای حافظ مشخص است که ۶۴ درصد از غزلها دارای ردیف هستند و از این میزان ۸۰ درصد از ردیفها فعلی است. (ر.ک: حافظ، ۱۳۹۱)این میزان بالای کاربرد ردیف نشان از اهمیت آن نزد شاعران کلاسیک دارد.

روانبد نیز به کاربرد ردیف در غزل اهمیت داده و ۷۶ درصد از غزلهای وی ردیف دارند. این ردیفها در انواع مختلف فعل، اسم، حرف، ضمیر، شبه جمله و ترکیبی دیده میشود که در این جا به تفکیک بررسی میشود.

ردیف فعل

غالبا شاعران ردیف‌های فعلی را بیشتربه کار میبرند و این موضوع در اشعاری که ساده تر بوده و جابجایی نحوی کمتری دارند بیشتر صدق میکند. ۵۰درصد از ردیف‌های کاربردی روانبد از نوع فعل است که شامل افعال ربطی و اصلی است:

بیا که بی تو بهار زمانه بی رنگ است چو غنچه بی گل روی تو باغ دلتنگ است
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۷)

یارم چو رفت کار من از دست نیز رفت فریاد دوستان که ز دستم چه چیز رفت
(همان: ۲۳۱)

دلبرم خود به خانه بار نداد کس پیام مرا به یار نداد
(همان: ۲۳۶)

ردیف اسم

ردیف اسم در این غزلها ۱۲ درصد بسامد دارد که نسبت به فعل ناچیز است:

دل غمدیده ام جای محمد فروغ دیده ام پای محمد
(همان: ۲۳۸)

ندارم پناهی سوای محمد خوش آن دل که دارد هوای محمد
(همان: ۲۴۰)

می نویسم ز خون دل کاغذ سویآن یار معتزل کاغذ
(همان: ۲۴۷)

ردیف ضمیر

ضمیر تنها یک درصد بسامد دارد و در این غزلیات کم به کار رفته است:

ای کز ثنات گنگ زبان بیان ما کی درخور ثنای تو باشد زبان ما
(همان: ۲۱۵)

ردیف شبه جمله دو بار به کار رفته و ۶ درصد بسامد دارد:

شبه جمله

الغیاث از جور گردون الغیاث وز جفای عالم دون الغیاث
(همان: ۲۳۲)

ردیف حرف

ردیف حرف نیز همانند اسمف ۱۲ درصد بسامد دارد و تنها شامل حرف نشانه مفعول است.:

دلبر چو کج نهد به سر خود کلاه را پوشد ز حسن طلعت خورشید و ماه را
(همان: ۲۱۹)

خدا را درده ای ساقی شراب ارغوانی را مگر یابم ازان ساغر حیات جاودانی را
(همان: ۲۱۸)

ردیف چند جزئی

این نوع ردیف که از ترکیب دو یا چند جزء تشکیل شده ۱۷ درصد بسامد دارد:

ترکیب حرف فاصله و حرف پرسش

کشیم بار فراق تو ای صنم تا چند زجام درد تو نوشیم درد غم تا چند
(همان: ۲۴۰)

ترکیب ضمیر، اسم و حرف:ف

حقیر باشد اگر افکنم به پای تو سر را اگر تو خرده نگیری کنم فدای تو سر را
(همان: ۲۱۷)

ترکیب حرف و اسم:

تا کی از هجران تو ای یار نالم چون رباب بشنو آواز حزین و پر ملالم چون رباب
(همان: ۲۲۳)

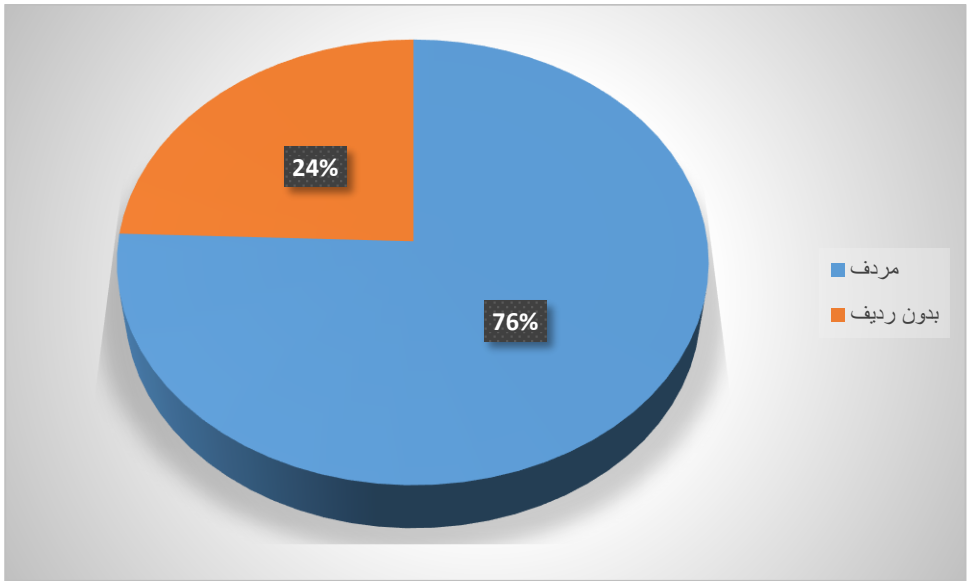
ترکیب حرف و ضمیرمبهم

ای بی تو به جز چشم گهر بار دگر هیچ ر سر هوس دولت دیدار دگر هیچ
(همان: ۲۳۴)

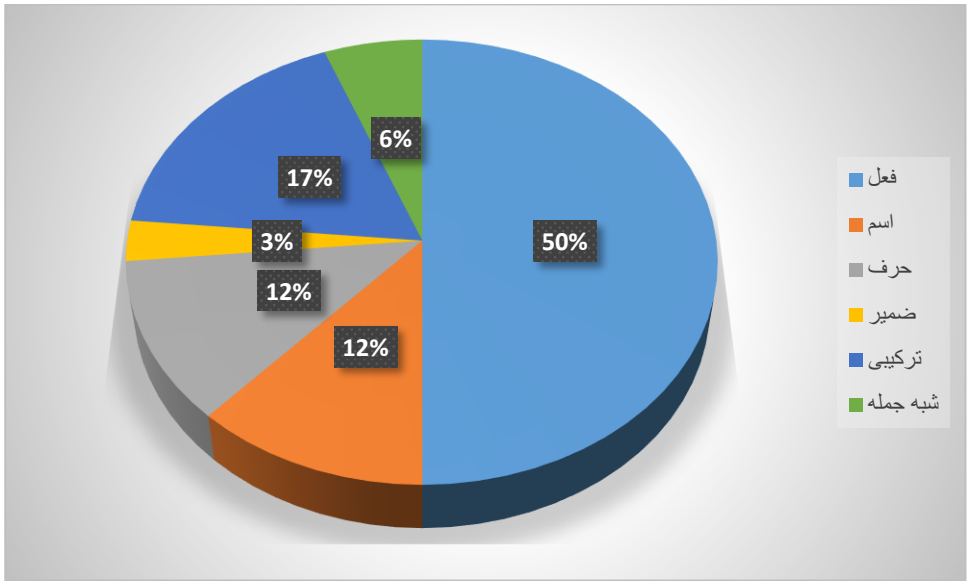
ترکیب ضمیر و فعل

دوش در بزم سخن تذکره موی تو بود بحث ما درهم و آشفته چو گیسوی تو بود
(همان: ۲۴۳)

نمودار۲. بسامد ردیف



نمودار۳.بسامد انواع ردیف



ب.قافیه

قافیه آخرین کلمه شعر است و اگر شعر دارای ردیف باشد پیش از ردیف میآید. حرف اصلی قافیه روی است و حروف پیش و پس از آن در موسیقی شعر اهمیت دارد. آخرین حرف کلمه نامکرر در شعر سنگ بنای قافیه است و آن را روی میخوانند به علاوه هم خودحرف باید به عنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و شکون خود و طرفینش(زرین کوب، ۱۳۶۳: ۹۸)

رعایت حروف پس از روی اجباری است، اما حروف پیش از روی ممکن است تکرار شونده نباشد هرچه حروف پیش از روی بیشتر باشد موسیقی شعر زیبا تر است. در غزل روانبد هر گاه حروف قافیه منحصر به یک حرف روی بوده است، وجود ردیف موجب شده نقص موسیقی برطرف شود و مشخص است که شاعر به اهمیت موسیقی کناری واقف بوده است.

هر چه قوافی از نظر تعداد حروف همانندتر و بوده و موازنه داشته باشند موسیقی شعر غنی تر است. در غزلی با این مطلع:

ای کز ثنات گنگ زبان بیان ما　　کی درخور ثنای تو باشد زبان ما
(همان: ۲۱۵)

در بیت اول قافیه‌ها هم وزن هستند و تکرار قافیه مصراع دوم در کنار قافیه مصراع اول هنر شاعر را در گزینش واژه‌ها نشان می دهد. در این غزل هشت بیتی، در پنج بیت قوافی هموزن به کار رفته است و اغلب کلمه قافیه با یکی از کلمات بیت تناسب دارد مانند تناسب جسم و روان در این بیت:

بر خاک ما چو بعد قرونی گذر کنی　　در جسم خاک باز بیاید روان ما
(همان: ۲۱۶)

این ویژگی‌ها را در سایر غزلها نیز میتوان یافت. در غزل دیگری با مطلع:

ساقیا دروازه بازآ باز کن میخانه را　　خوش بگردان در میان سرخوشان پیمانه را
(همان: ۲۲۲)

از میان ده قافیه تنها قافیه یک بیت با سایر قوافی هموزن نیست اما در همان بیت واژه ای که پیش از قافیه قرار گرفته با قافیه هجای مشترک دارد که خود ارزش موسیقی کناری را دو چندان کرده است:

روزگارم شد پریشان کار و روزم شد سیاه　　تا زدی بر کاکل زلف پریشان شانه را
(همان)

هجای «شان» در دو واژه پشت سر هم و همچنین تکرار «پریشان» در دو مصراع از ویژگی‌های مهم این بیت است گر چه در سایر ابیات این غزل نیز واج آرایی جایگاه خاصی دارد.

همچنین در این غزل:

الا ای ایهاساقی ز حد بگذشت مشتاقی　　بده یاقوت کانی را که آن قوت روانی را
ز رشک لعل بی چونت چه خوردم خونها در دل　　ببین این اشک خون آلود و رنگ زعفرانی را
(همان: ۲۱۸)

تکرار قافیه در جایگاه عروض(کلمه آخر مصراع اول) آرایه ردالعجز الی العروض ایجاد کرده است

تو خود هر چند یکتایی نداری در جهان ثانی　　روانبد نیست هم نادان که جوید جز تو ثانی را
(همان: ۲۱۹)

حروف قافیه در غزلیات روانبد بیش از سه حرف نیست و بسامد قافیه‌هایی که دو حرف مشترک دارند بیش از سایر قوافی است. قافیه‌هایی که سه حرف مشترک دارند ۲۲ درصد بسامد دارند . در این نوع قوافی اغلب ردف اصلی و حرف وصل پیش و پس روی قرار میگیرند. حرف وصل بعد از روی قرار دارد و خروج نیز پس از وصل میآید در بیت زیر حرف روی«ی» است و «را» ردیف شعر است. الف و نون پیش از روی نیز الف تاسیس و حرف دخیل نام دارند:

خدا را در ده ای ساقی شراب ارغوانی را نگر یابم ازان ساغر حیات جاودانی را
(همان: ۲۱۸)

در این غزل به دلیل وجود «ی» نسبت در انتهای قوافی، حروف قافیه تشکیل شده از ردف اصلی حرف روی و حرف وصل . اما در بیت آخر این قاعده شکسته شده و در کلمه «ثانی» حرف روی»ی» است و حرف وصل ندارد.

تو خود هر چند یکتایی نداری در جهان ثانی روانبد نیست هم نادان که جوید جز تو ثانی را
(همان)

ساقیا دروازه بازآ باز کن میخانه را خوش بگردان در میان سرخوشان پیمانه را
(همان: ۲۲۱)

چه دلها بردی ای دلبر به گیسوی دلاویزت فکندی در جهان شوری ز لعلین شکرریزت
(همان: ۲۲۶)

قافیه دو حرفی

بیشتر قوافی این غزلها به میزان ۶۰ درصد دارای قافیه دو حرفی هستند که اغب شامل ردف اصلی و روی است:

بیا بتا که نداریم بی تو طاقت و تاب چرا به گفته اعدا بریدی از اصحاب
(همان: ۲۲۳)

ساقیا جامی بده از آن شراب زاب کن این جسم خاکی را خراب
(همان: ۲۲۴)

رخ تو از مه و خورشید میستتاند باج لب تو را شکر مصر داده است خراج
(همان: ۲۳۳)

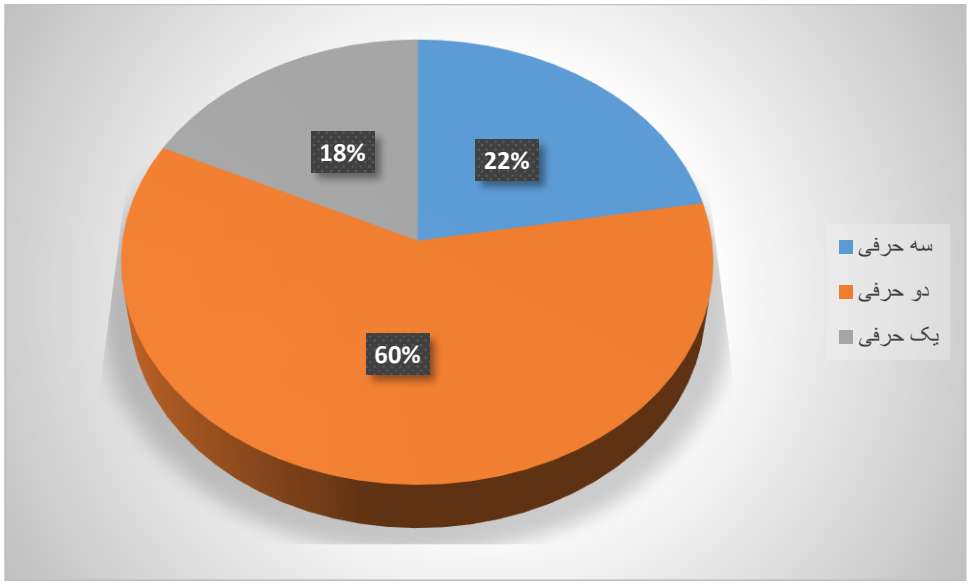
قافیه تک حرفی

این نوع قافیه تنها در ۱۸ درصد از غزلها دیده میشود که در همه آنها ردیف وجوددارد و کمبود حروف قافیه را جبران میکند:

مپرس که این شب هجران چه سان به سر آمد دعای نیمه شبی بود و با اثر آمد
(همان: ۲۳۷)

کشیم بار فراق تو ای صنم تا چند ز جام درد تو نوشیم درد غم تا چند
(همان: ۲۴۰)

نمودار۴. حروف قافیه



حروف قافیه

نقش ردف اصلی ۶۹ درصد، حرف وصل ۲۳ درصد و حروف قید و خروج هر کدام ۴ درصد است.

ردف اصلی

ردف اصلی حرف کشیده ای است که پیش از روی آمده و باید در همه قوافی تکرار شود. این حرف در ۶۹ درصد از قوافی وجود دارد که بیش از سایر حروف است.

دلبرم خود به خانه بار نداد　　کسی پیام کرا به یار نداد
(همان: ۲۳۵)

چه پرسی از من بیدل که حال تو چون است　　ز دست دیده دل رنج دیده ام خون است
(همان: ۲۳۰)

یارم چو رفت کار من از دست نیز رفت　　فریاد دوستان که ز دستم چه چیز رفت
(همان:۲۳۱)

قید

قید حرف ساکنی است که پیش از روی میآید. در این غزلها تنها ۴ درصد بسامد دارد:

ز کار اهل زمان عقل خیره و دنگ است　　دلم ز گردش دوران فسرده و تنگ است
(همان: ۲۲۸)

وصل

این حرف بعد از روی میآید و گاه آنرا متحرک میکند و ۲۳ درصد بسامد دارد.مانند حرف«ت»در این بیت:

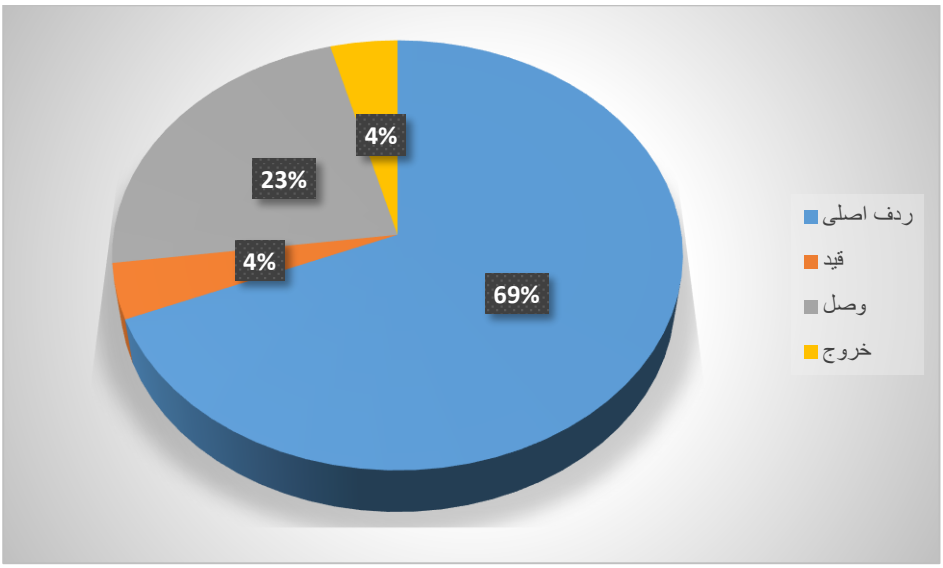
دوای جسم بیمارم نظر بر چشم بیمارت　　چراغ شام تاریکم دو زلف چون شب تارت
(همان: ۲۲۵)

وصل و خروج

خروج حرفی است که پس از وصل میآید. در این غزلها اجتماع وصل و خروج تنها ۴ درصد است. در بیت زیر حرف «ی» وصل و «ت»خروج نام دارد:

نگارا گر کشی ما را به تیغ تیز ابرویت دل و جان و سرم قربان زخم دست و بازویت(همان: ۲۳۱)

نمودار۵. نسبت حروف قافیه



قافیه درونی

زمانی که از وزنهای دوری استفاده میشود در مواردی قافیه دروین به کار رفته است که خود تاثیر مهمی رد ایجاد موسیقی و ضرباهنگ شعر دارد. برای مثال میتوان به این نمونهها اشاره کرد:

گرم خوانی وگر رانی نخواهم رفت از کویت اسیر و بسته ام در چنبر زلف دلاویزت (ص۲۲۶)

دربیت بالا تنها در نیمه مصراع اول این ویژگی وجود دارد.

موسیقی درونی

الف.جناس

جناس از آرایههایی است که در انواع مختلف در غزل روانبد به کار رفته و نسبت به سایر آرایهها ۲۳ درصدت بسامد دارد.

چناس افزایشی یاقوت و قوت:

الا یا ایهالساقی ز حد بگذشت مشتاقی بده یاقوت کانی را که آن قوت روانی را (روانبد،۱۳۸۳: ۲۱۸)

جناس قلب کاخ .و خاک

ساقی بیا که فصل ربیع است و وقت گل وین صحن خاک سبز شده همچو سبز کاخ (همان:۲۳۴)

جناس افزایشی روان .و روانبد

انی نوع جناس غالبا در ابیات انتهایی غزل در بیت تخلص به کار رفته است:

تو خود از کمال حسنت غم عاشقان نداری — که روانبد حزین را ز روان فغان برآمد (ص۲۳۷)

غم از سموم حوادث روانبد اکنون نیست — تو را که سرو روان سبز و سایه ور آمد (همان: ۲۳۸)

جناس تام آهو به معماتی نوعی حیوان و عیب:

چشم آهو نتوان گفت به چشمت ماناست — حاسد ار گفت همانا پی آهوی تو بود (همان: ۲۴۲)

ب.تتابع اضافات

این ویژگی را از دوره عراقی به بعد بیشتر در اشعار میبینیم که به دلیل تکرار کسره در اضافات موسیقی روان و زیبایی ایجاد میکند. در این غزلها بسامد این آرایه ۱۵ درصد است. در این نمونه‌ها اغلب چهار کلمه پر در پی آمدهاند:

ای پادشاه مملکت حسن گر به ما — نگهی کنی به ایت که بخشی کلاه را (همان: ۲۱۹)

به باغ دهر روانبد مکن اگر دانی — سوای سرو روان قدش تمنا را (همان: ۲۲۰)

ز وصف قامت مووزن تو فروماندم — اگر چه طبع روانبد روان و موزون است (همان: ۲۳۰)

نبات مصر را شکر شکسته — لب لعل شکرخای محمد (همان: ۲۳۹)

ج.واج آرایی

این آرایه تنها ۶ درصد بسامد دارد و عمدی در کاربرد آن وجود ندارد و با انتخاب کلمات ایجاد شده است.

واج آرایی «س»

هر که معشوقی ندارد در جهان — او نه انسان است هست او از دواب (همان: ۲۲۵)

واج آرایی«ش»

من بعد رفت راحت و آسایش از جهان — کاشوب شهر و فتنه و شور جهان رسید (همان: ۲۴۶)

واج آرایی «ب»

بیا که بی تو بهار زمانه بی رنگ است　　چو غنچه بی گل روی تو باغ دلتنگ است
(همان: ۲۲۷)

د.تکرار کلمه

بیشترین بسامد ازان تکرار کلمه است که حدود ۵۶ درصد بسامد دارد و در بسیاری زا بایات غزل روانبد میتوان تکرارها را دید این تکرارها گاهی در اول و آخر ابیات یا مصراع‌ها ایجاد شده که خود آرایه ای با عناوین خاص است که در این جا همه تحت عنوان تکرار ذکر شده اند:

در بیت زیر تکرار«گر» و عمچنین هجای«انی» جلب توجه میکند:

گرم خوانی وگر رانی نخواهم رفت از کویت　　اسیر و بسته ام در چنبر زلف دلاویزت
(همان: ۲۲۶)

تکرار ثنا و زبان در هر دو مصراع و جناس زبان وبیان:

ای کز ثنات گنگ زبان بیان ما　　کی درخور ثنای تو باشد زبان ما
(همان: ۲۱۶)

رد العجز الی الصدر

در این بیت کلمه ردیف در ابتدای مصراع اول هم تکرار شده است که خود آرایه ردالعجز الی الصدر و همچنین ردالعروض الی اصدراست:

الغیاث از جور گردون الغیاث　　وز جفای عالم دون الغیاث
(همان: ۲۳۲)

دو چشمت مست و هشیارند در دزدیدن دلها　　فغان و صد فغان از دست چشم مست و هشیارت
(همان: ۲۲۵)

ردالالعجز الی االبتدا

تکرار کلمه اول و آخر مصراع دوم به این نام خوانده میشود و البته حتما میتواند پیش از کلمه آخر نیز باشد:

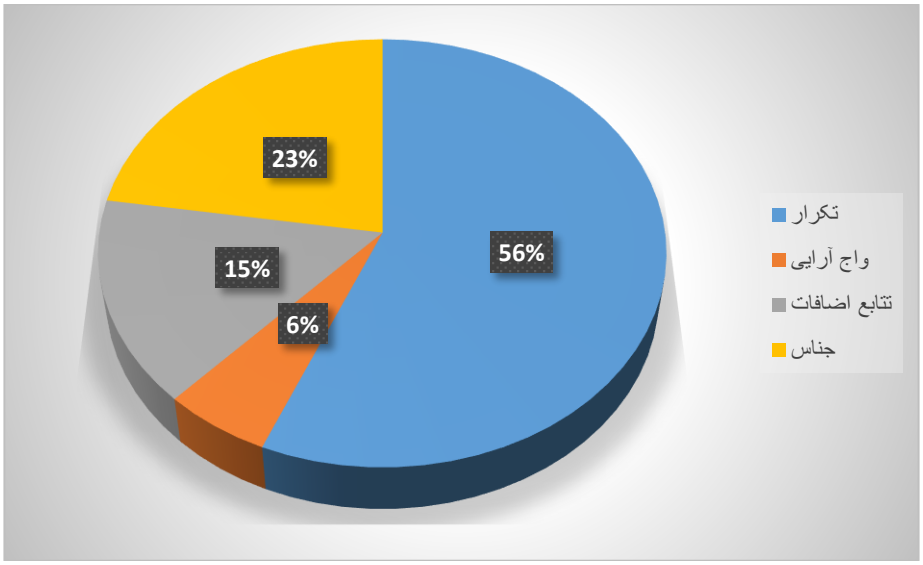
به دام زلف فتادم ز حرص دانه خال　　حذر کنید رفیقان کزین حذر باید
(همان: ۲۴۵)

ردالعجز الی العروض

این آرایه به معنی تکرار کلمات آخر مصراع‌ها ست:

غمم تو دادی و کشتی کنون گذر نکنی　　به کشته غمت آخر ترا گذر باید
(همان: ۲۴۵)

نمودار بسامد موسیقی درونی



موسیقی معنوی

الف.تشبیه

تشبیه مهمترین آرایه معنوی غزل روانبد است که بسیار بسامد بالایی دارد و نسبت به سایر آرایه‌ها ۴۵ درصد است.

تشبیه بلیغ جان به لوح:

هر چند جان ما ز فراقت به لب رسید ثبت است نقش روی تو بر لوح جان ما
(همان: ۲۱۶)

تشبیه مجمل زلف به دام و تشبیه بلیغ خال به دانه :

بندد هزار دل چودهد جلوه عجیب زلف چو دام و دانه خال سیاه را
(همان: ۲۱۹)

تشبیه بلیغ روی به گل و تشبیه کامل شاعر به ابر، چنگ و رباب:

بی گل رویت چه سازم گر نگریم همچو ابر همچو چنگم مینوازی چون ننالم چون رباب
(همان: ۲۲۴)

تشبیه ترجیح رخ به ماه و خورشید و لب به شکر:

رخ تو از مه و خورشید میستاند باج لب تو را شکر مصر داده است خراج
(همان: ۲۳۳)

تشبیه بلیغ عارض یار به ماه و خورشید و خدّ دلدار به آفتاب از طریق تجاهل العارف:

عارض یار است یا ماه تمام خدّ دلدار است این یا آفتاب
(همان: ۲۲۴)

ب.استعاره

استعاره نسبت به تشبیه کمتر بسامد داشته و کاربرد ان حدود ۲۴ درصد است که شامل استعاره مصرحه و مکنیه است:

استعاره مکنیه جهان ، استعاره مصرحه ترکان کماندار از چشمها:

جهان را سر به سر بگرفت ترکان آن زمان که افتاد کمان ابروان در دست ترکان کمان دارت
(همان: ۲۲۶)

استعاره مصرحه لعلین از لبهای معشوق:

چه دلها بردی ای دلبر به گیسوی دلاویزت فکندی در جهان شوری ز لعلین شکرریزت
(همان: ۲۲۶)

استعاره مکنیه فتنه گری چشم:

کمان ابرو و تیر کژش دهند نشان که چشم فتنه گرت باز بر سر جنگ است
(همان: ۲۲۷)

استعاره مکنیه نرگس و بلبل:

نرگس به سیر باغ گشاده است چشم را بلبل ز شوق مست و نشسته به تخت عاج
(همان: ۲۳۴)

ج.کنایه

کاربرد کنایه تنها دو صد است و نمودی ندارد.

آب شدن دل کنایه از حسرت و آرزومندی و خون شدن دل کنایه از غم و اندوه:

چگونه آب نگردد دل ضعیف بشر که خون گرفته دل لعل در ته سنگ است
(همان: ۲۲۹)

باد در چنگ کنایه از هیچ نداشتن:

دریغ مینرسد نالهها به گوش فلک که چنگ را ز غم و ناله باد در چنگ است
(همان: ۲۲۸)

جان به لب رسیدن: کنایه از مردن

اگر چه مثل خلالم ز ضعف و باریکی ز بار فرقت تو میکشم دو صد منها

د.مجاز

کاربرد مجازی کلمات نیز تنها ۵ درصد بسامد دارد. مجاز در این غزلها شامل مجاز کثرت، ملازمت، محلیت، کلیت است:

سر اول به معنی تصمیم و از نوع ملازمت است:

هوای عشق نه در خورد بال ماست ولیکن کنیم عاقبت اندر سر هوای تو سر را
(همان: ۲۱۷)

در این بیت نیز سر دوم به معنی تصمیم است:

عهد و پیمانی که با او روز اول بسته ایم گر رود سر بر سر آن عهد و پیمانم هنوز
(همان: ۲۴۹)

آب مجاز از شراب و از نوع شباهت است:

ساقیا جامی بده از آن شراب زاب کن این جسم خاکی را خراب
(همان: ۲۲۴)

فق تا قدمن مجاز کلیت به معنی همه اندامهاست:

ز فرق تا به قدم تو لطیف و مطبوعی لطیف گردن و بازو لطیف طبع و مزاج
(همان: ۲۳۳)

شهر مجاز از مردم شهر و از نوع محلیت است:

شهری ز غمت خراب گشته بس سینه شد از غم تو معمور
(همان: ۲۴۸)

ه.تلمیح

تلمیح ۳ درصد بسامد دارد و بیشتر شامل تلمیح مذهبی و به ندرت تاریخی است:

شیرین و مجنون و خسرو از عشاق تاریخی هستند:

عشق شیرین خود عجب شوری فکنده در جهان کاو به یک ره کرد مجنون خسرو فرزانه را
(۲۲۱)

دو بیت زیر اشاره به حدیث لولاک لما خلقت الافلاک است:

خداوند ما از ثری تا ثریا همه آفرید از برای محمد
(همان: ۲۳۹)

رسول الله تویی علت همه اکوان و ازمان را نبودی گر نبود اکوان و ازمان با رسول الله
(همان: ۲۵۴)

بیت زیر تلمیح به این آیه قرآن است: الست بربکم ؟ قالو ا بلی شهدنا(اعراف/۱۷۲)

عهد و پیمانی که با او روز اول بسته ایم گر رود سر بر سر آن عهد و پیمانم هنوز
(همان: ۲۴۹)

تلمیح به آیه : لقد کرمنا بنی آدم . حملناهم فی البر و البحر و رزقنا

رسول الله تویی صاحب سریر بزم کرمنا سگ کوی تو شد خورشید تابان یا رسول الله
(همان: ۲۵۴)

و.تناسب

کاربرد تناسب در این غزلها حدود ۱۲ درصد است:

تناسب اجزای صورت و باغ:

مرا لب و رخ و زلف تو در نظر باید نه لاله چمن و عنبر و شکر باید
(همان: ۲۴۵)

تناسب خمار و شراب:

این خمار از سرم به در نرود زان شرابی که با تو پیمودم
(همان: ۲۵۱)

ز.پرسش هنری

این آرایه نیز دو درصد بسامد دارد و شامل پرسش‌هایی است که نیاز به جواب ندارد:

لعل دلدار است بوسم یا شکر بوی یار است این که بویم یا گلاب
چرا به خانه نشینی تو ای صنم آخر چو تیر غمزه تو داری شکار میباید
(همان: ۲۴۵)

ح.تضاد

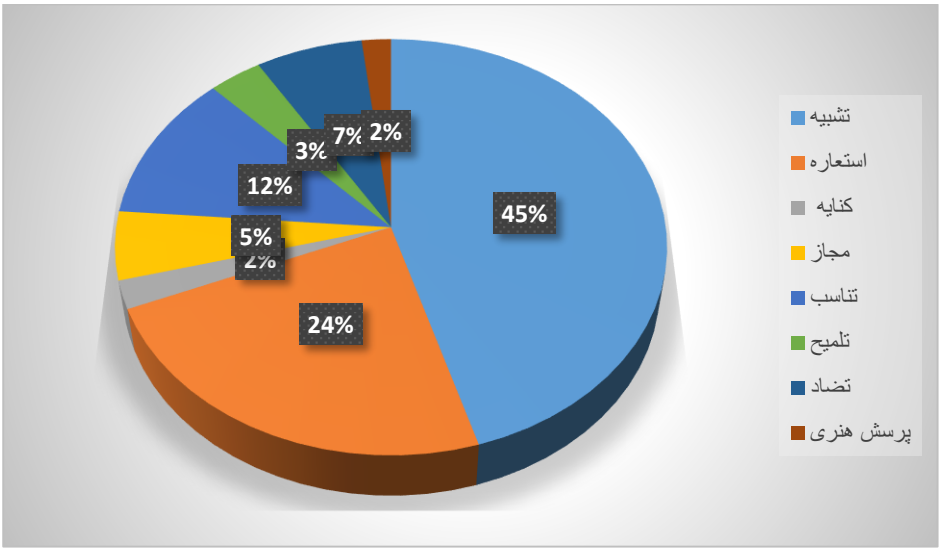
تضاد بسامد ۷ درصدی دارد:

تضاد معدوم و موجود:

به وجود تو تنتا که پی بردم غم معدوم نیست و موجودم
(همان: ۲۵۱)

تضاد آب و آتشین که متناقض نما نیز هست و منظور از آن میاست:

زان آب اتشین خرد سورز و دلفروز جامی بده که سینه بدان شست و شو کنم
(همان: ۲۵۳)



سبک فکری

در غزل روانبد بیشتر عناصر عاشقانه را میبینیم که وام گرفته از شاعران پیشین به ویژه حافظ و گاهی سعدی را به یاد میآورد. این عناصر غیر از تقلید از موسیقی بیرونی و کناری در کاربرد آرایه‌ها و مضمون هم وجود دارد. که به نمونه‌هایی اشاره میشود:

الف.نعت خداوند

مضمون نعت خداوند فقط دو درصد بسامد دارد:

ای آنکه برتری ز قیاس و گمان و وهم　　زاندیشه مزخرف و فکر و گمان ما
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۱۶)

ب.نعت پیامبر

این مضمون نیز در غزل روانبد ۶ درصد بسامد دارد:

ندارم پناهی سوای محمد　　خوش آن دل که دارد هوای محمد
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۹)

در این شعر غیر از اظهار علاقه مندی و توصیف زیبای ظاهری پیامبر اشاراتی به افرینش برای پیامبر و گسترش سایه ایشان در روز قیامت و مقدم بودن خلقت محمد بر سایر انسانها شده است.

رسول الله ندارم تاب هجران یا رسول الله　　دل و جانم به نامت باد قربان یا رسول الله
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۵۴)

همچنین در این غزل با مطلع:

دل غمدیده ام جای محمد　　فروغ دیده ام پای محمد
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۸)

به شأن والای محمد در میان سایر پیامبران اشاره کرده است.

ج.گلایه از جور فلک

این مضمون تنها ۶ درصد بسامد دارد:

زمانه با که شنیدی درآمد از در صلح　　که با بشر فلک پیر را سر جنگ است
(همان:۲۲۹)

اصطلاح فلک پیر را در شعر کلاسیک سابقه دارد. مولوی گفته است:

فلک پیر دوتایی پر از سحر و دغایی　　به اقبال جوان تو ازین پیر برستم
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۶۶)

همچنین حافظ میگوید:

چندان بمان که خرقه ازرق کند قبول　　بخت جوانت از فلک پیر ژنده پوش
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۸۵)

الغیاث از جور گردون الغیاث　وز جفای عالم دون الغیاث(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۲)

حافظ:

درد ما را نیست درمان الغیاث　　هجر ما را نیست پایان الغیاث
(حافظ، ۱۳۹۱: ۹۶)

دو رنگی دنیا

غلام همت آن عاشق بلانوشم　　که با دورنگی دونیا همیشه یکرنگ است
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۷)

مشابه این بیت حافظ:

غلام همت انم که زیر چرخ کبود ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۷)

د.مضمون قلندری

این مضمون که در اشعار بسیاری از شاعران از جمله حافظ، سعدی، عطار میتوان دید، تنها ۶ درصد بسامد دارد:

ساقیا جامی بده از آن شراب زاب کن این جسم خاکی را خراب
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۴)

ساقیا دروازه باز آ باز کن میخانه را خوش بگردان در میان سرخوشان پیمانه را
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۱)

ه.عشق و ملزومات آن

این مضمون بیشترین بسامد را در غزل روانبد دارد که به طور کلی ۶۵ درصد از غزلها را شامل میشود. مضمون وصف معشوق و گلایه از جفای او هر کدام ۲۴ درصد، وصال ۹ درصد و فراق ۲۱ درصد بسامد دارد.

تاکید بر عشق به عنوان ویژگی اصلی انسان

هر که معشوقی ندارد در جهان او نه انسان است هست او از دواب
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۵)

تقابل عقل و عشق

گریز ای عقل از عشقش که با او پنجه نتوانی برو ناصح که با ما خود نگیرد پند و پرهیزت
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۶)

متاع عقل نیرزد جوی به کوچه عشق که عشق صیقل دلهاست و زیرکی ننگ است
(همان:۲۲۷)

من کیستم که وصل تو را آرزو کنم این بس که جست و جوی تو را کو به کو کنم
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۵۳)

وصف معشوق

دو چشمت مست و هشیارند در دزدیدن دلها فغان و صد فغان از دست چشم مست و بیمارت
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۵)

ماهتابت گفتمی گر ماه را گفتار بودی سرو نازت خواندمی گر سرو را رفتار بودی
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۵۵)

جفای معشوق

شاخ امید کی به ثمر آیدم که دوست سینه ز نقره دارد و دل سنگ سنگلاخ
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۴)

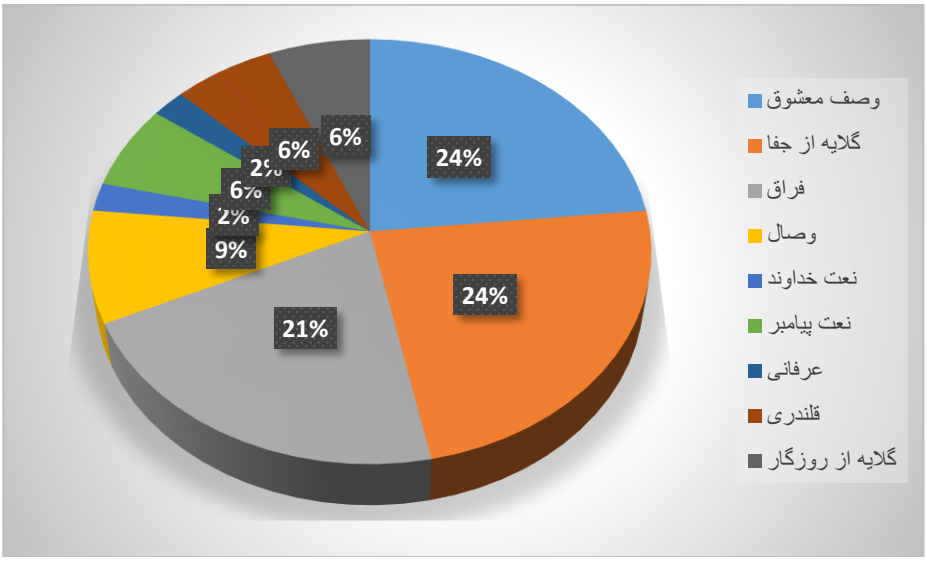
وصال

شکر خدا که آن مه نامهربان رسید ای دیده شاد باش که آن دلستان رسید
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۴۶)

فراق

سوز فراق آب کند سنگ خاره را　　یارب چه سازد این دل بیچاره چاره را

(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۲)



تقلید و نوآوری

تقلید

شاعران معاصر پشتوانه ای غنی از شعر گذشته را دارند که به عنوان زیر متن از آن استفاده می کنند. اغلب صور خیالهایی که در اشعار معاصران می بینیم برگرفته تقلیدی از گذشتگان است. تشبیهات و استعارات و توصیفاتی که برای معشوق یا طبیعت و نعت بزرگان به کار میرود ریشه در اندیشههای پیشین دارد و به ندرت نوآوری هایی می توان یافت که ویژگی منحصر به فرد شاعری باشد. عبدالله روانبد در شعر خود از شاعران معروفی چون حافظ و سعدی بسیار بهره برده است و اشعار آنها را استقبال نموده و از نظر وزن و قافیه و مضمون تداعی گر ابیاتی خاص از این شاعران است. همچنین در زمینه توصیفات کمتر نوآوری داشته و برای مثال زلف معشوق همان دامی است که عاشق را اسیر می کند و خال سیاه از مظاهر زیبایی است. به نمونه هایی از اشعار تقلیدی وی اشاره می شود:
تشبیه زمانه به پیر و عجوز در ادبیات سابقه دارد. عبداله روانبد می گوید:

مخور فریب عجوز زمانه کاین مکار　　همیشه کار وی افسون و مکر و نیرنگ است

(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۷)

مشابه این بیت حافظ:

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد　　که این عجوز عروس هزار داماد است

(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۷)

یا این بیت که با بیتی از سعدی مشابهت دارد:

سری که خاک نگردد بر آستانه تو چو بار بیهده بر دوش مایه ننگ است
(همان:۲۲۷)

مشابه این بیت سعدی:

سر که نه در راه عزیزان برود بار گرانی است کشیدن به دوش
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۳۷)

بلندی موی معشوق و آشفتگی و صحبت در بزم شبانه به تقلید از حافظ:

دوش در بزم سخن تذکره موی تو بود بحث ما درهم و آشفته چو گیسوی تو بود
(روانبد،۱۳۸۳: ۱۴۲)

حافظ:

دوش در مجلس ما صحبت گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۱۰)

تقلید از وزن و قافیه شعر حافظ در توصیف معشوق:

رخش چو ماه و جبین آینه لبان یاقوت دهن چو درج درر موی مشک و گردن عاج
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۳)

حافظ:

لب تو خضر و دهان تو آب حیوانست قد تو سرو و میان موی و بر به هیئت عاج
(حافظ، ۱۳۹۱: ۹۷)

تشبین در برابر تندی زبان معشوق:

دل چون سنگ میداری درون سینهٔ سیمین جواب تلخ میگوید لب لعل شکربارت
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۲۵)

در وصف حالت عاشقی نیز چنین گفته است که مشابه ابیاتی از دو غزل حافظ است:

چه پرسی از من بیدل که حال تو چونست ز دست دیده دل رنج دیده ام خون است
چگونه سر به جنون درنیاورم آخر که چشم عشوه گر یار مست و میگون است
ز وصف قامت موزون تو فروماندم اگر چه طبع روانبد روان و موزون است
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۰)

حافظ:

بیاد لعل تو و چشم مست میگونت ز جام غم میلعلی که میخورم خون است
(حافظ،۱۳۹۱: ۵۴)

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است
(همان)

حافظ:

اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم جواب تلخ میزیبد لب لعل شکرخا را
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳)

و این بیت قلندری که از نظر وزن و قافیه و مضمون کاملا با اولین غزل دیوان حافظ مرتبط است:

الا ای ایهالساقی ز حد بگذشت مشتاقی　　بده یاقوت کانی را که آن قوت روانی را
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۱۸)

حافظ:

حافظ: الا یا ایهالساقی ادر کاسا و ناولها　　که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها
(حافظ، ۱۳۹۱: ۱)

و این بیت در نعت خداوند

ای آنکه برتری ز قیاس و گمان و وهم　　زاندیشه مزخرف و فکر و گمان ما
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۱۶)

برگرفته از این بیت سعدی در رساله عقل و عشق است:

ای برتر از خیال و گمان وقیاس و وهم　　از هر چه گفته اند و شنیدیم و خوانده ایم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۸۰)

ندارم پناهی سوای محمد　　خوش آن دل که دارد هوای محمد
(روانبد،۱۳۸۳: ۲۳۹)

این بیت را میتوان مشابه این شعر سعدی دانست:

ماه فرماند از جمال محمد　　سرو نباشد به اعتدال محمد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۷۰)

نوآوریها

غیر از این موارد مضامین بسیار دیگری را می توان به همین صورت بیان نمود که وام گرفته از افکار و اندیشه های پیشینیان است.

نوآوری های روانبد را می توان در هنجار گریزی در قافیه پردازی دانست.هنجارگریزی گاهی در اشعار پدید می آید که خود میتواند ویژگی شعری باشد. در غزلیات دیوان شمس نمونه‌های هنجارگریزی دیده میشود. این ناهنجاری‌ها اگر از حد نگذرد عیبی محسوب نمی شود و قابل اغماض است. برای مثال غزل معروف مولوی با مطلع:

بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود　　داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۴۴)

غیر از بیت اول، قافیه ای وجود ندارد اما وجود ردیف طولانی که خود یک جمله است، این نقص را میپوشاند . در واقعه در این غزل قوافی درون مصراع‌ها آمده و پیش از ردیف به کار نرفته اند:

دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو　　گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی شود
جان ز توجوش میکند دل ز تو نوش میکند　　عقل خروش میکند بی تو به سر نمیشود
(همان)

در برخی از غزل‌های روانبد نیز ایراداتی وجود دارد که در نگاه اول به چشم نمی آید مانند این غزل که قافیه آن شامل حروف روی، وصل و خروج است اما در مصراع دوم بیت اول این قاعده وجود ندارد و در کلمه«تنها» الف حرف روی است:

جمال روی تو بربود راحت از تنها هزار جان گرامی فدای تو تنها
هر آن که خوشه مویت بدید یک نظری به آرزوی یکی خوشه سوخت خرمنها
(روانبد، ۱۳۸۳: ۲۱۶)

قافیه‌های بعدی این غزل نیز به این ترتیب است: گردنها، منها، سوزنها، تنها.

ز حسن خویش اگر مطلع شوی یارا ز کبر و ناز نگاهی نمی‌کنی ما را
(همان: ۲۲۰)

این غزل که قافیه اش تنها حرف روی را دارد ردیف این کمبود را جبران کرده است. اما قافیه مصراع اول «یارا» است که با سایر قوافی تفاوت دارد و در مصراع اول ردیف وجود ندارد و الف حرف وصل است.

همچنین در غزل با مطلع:

خدا را در ده ای ساقی شراب ارغوانی را مگر یابم ازان ساغر حیات جاودانی را
(همان: ۲۱۹)

حروف قافیه شامل ردف اصلی، حرف روی و وصل است ولی در بیت آخر این قاعده شکسته شده و قافیه «ثانی» است که حرف روی آن«ی» است و حرف وصل ندارد:

تو خود هرچند یکتایی نداری در جهان ثانی روانبد نیست هم نادان که جوید جز تو ثانی را
(همان)

نتیجه گیری

بررسی غزل عبدالله روانبد از نظر کاربرد اوزان عروضی وقوافی نشان میدهد مضامین کاربردی وی با اوزان عروضی انتخابی هماهنگی دارد به طوری که غالب اشعار حاوی مضمون غم و اندوه و گلایه از یار و فراق در بحر مجتث سروده شده اند در حالی که اشعار مربوط به توصیف معشوق بیشتر در بحر رمل است و مضارع است. اغلب اوزانی که وی به کار گرفته مثمن است و پیداست که به وزن طولانی علاقه بیشتری داشته که برای وصف بیشتر به کار میرود اوزان مسدس را بیشتر در توصیف پیامبر و نعت استفاده کرده که نیاز به کلمات کمتری داشته است. به طور کلی وی از اوزان بسیار کمی استفاده کرده و تنوع وزن در شعرش محدود است و این به دلیل عدم تنوع در مضامین است که اغلب شامل عشق و گلایه و وصف معشوق است و شور و شوق زندگی و سرزنده بودن و امید و وصف طبیعت در آن دیده نمی شود. از نظر موسیقی کناری، ردیف بسامد قابل توجهی در اشعار او دارد، اما کلمات قافیه چندان قابل مورد توجه نبوده و کلمات انتخابی در جایگاه قافیه اشتراکات زیادی ندارند اما وجود ردیف این نقص را جبران کرده است. در حوزه موسیقی درونی مهمترین عنصر غزل روانبد تکرار کلمه است که به شکلهای مختلف مانند تکرار در یک مصراع، تکرار در بیت، تکرار در ابتدا و انتهای مصراعها یا ابیات به کار رفته است. مهمترین آرایه معنوی شعر وی تشبیه و استعاره است که نشان از توجه به سبک عراقی و تاثیر پذیری اتز شاعران این دوران است. سبک فکری وی کاملات برگرفته زا شاعران عارف مانند سعدی و حافظ است و بسیاری از ابیات او یادآور اشعاری است که شاعران پیشین سروده اند و از نظر وزن و قافیه و مضمون شباهت بسیاری دارند. مهمترین مضمون شعر وی عشق و ملازمات آن است و سایر مضامین وی که بسامد کمتری دارد شامل نعت خدا و پیامبر، گلایه از روزگار و اشعار قلندری است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله با مشارکت و حاصل تلاش آقای مجیب‌الرحمن دهانی بعنوان نویسنده مسئول و آقای دکتر عباس نیکبخت دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان زاهدان میباشد که دو پژوهشگر در تحلیل محتوا و گردآوری و تنظیم آن نقش داشته‌اند.

تشکر و قدردانی

نویسندگان به رسم ادب از مسئولان فرهیخته نشریه وزین «سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی» (بهار ادب سابق) صمیمانه قدردانی مینمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی میکنند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمام نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این پژوهش طبق قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده میگیرد.

REFERENCES

Sabetzadeh, Mansoureh (2019) “A Comparative Study of Prosodic Features of the Ghazals of Saadi, Rumi, and Hafez”, Specialized Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics, Year 12, Issue 3, 45 consecutive pages, 41-65.

Hafez, Shams al-Din Muhammad (1391) Divan of Poems, Tehran: Fekr Rooz.

Razi, Shams al-Din Muhammad ibn Qais (1360) Al-Mu'jam fi Ma'ayir Sha'ar al-Ajam, edited by Modarres Razavi, Tehran: Zavar

Hafez, Shams al-Din Muhammad (1391) Divan of Poems, Tehran: Fekr Rooz.

Ravanbad, Abdullah (1383) Divan of Ravanbad, Introduction, Editing and Commentaries by Abdul Ghafoor Jahandideh, Zahedan: Bam Dunya.

Ravanbad, Riyatullah (1388) The Great Jurist, Saadi of Balochistan Allama Maulana Abdullah Ravanbad, Nedaye Islam, Year 10, Vol. 38, pp. 16-12.

Zarrinkoob, Abdul Hossein (1363) A Journey in Persian Poetry, Tehran: Navin.

Saadi, Mosleh al-Din (2006) Saadi's Compendium, Tehran: Hermes.

Shah Hosseini, Naser al-Din (1976) Analysis of Naser Khosrow's Odes and Their Evaluation by Persian Prosody Criteria, Publication of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Vol. 93-94, pp. 97-117.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1991) Music of Poetry, Vol. 3, Tehran: Aghah.

10. ----------(2007) Imagination in Persian Poetry, Tehran: Nil.

Shamisa, Sirous (2007) Prosody Culture, Vol. 3, Tehran: Ferdows.

Safavi, Kourosh (1994) From Linguistics to Literature, Tehran: Cheshme.

Tusi, Khajeh Nasir (1989) The Standard of Poetry, edited by Jalil Tajlil, Tehran: Jami and Nahid.

Kurd, Noorallah (2007) A Note on Contemporary Poets, Tehran: Pouyan Farzanegan. Karami, Mohammad Hossein (2001) Essays and Rhymes in Persian Poetry, Shiraz: Shiraz University.

Mahyar, Abbas (2000) Essays in Persian, Vol. 5, Tehran: Qatra.

Modarresi, Hossein (2005) A Practical Dictionary of Persian Poetry Metrics, Tehran: Samat.

Rumi, Jalal al-Din Mohammad (2005) Divan Kabir Shams, Tehran: Talaiyeh.

Natel Khanlari, Parviz (2004) Weights of Persian Poetry, Vol. 6, Tehran: Toos.

----------(2001) Haftad Sokhan, Tehran: Toos.

Vahidian Kamyar, Taghi (1988), Study of the Origin of Persian Poetry Meter, Mashhad: Astan Quds Razavi.

فهرست منابع فارسی

ثابت زاده، منصوره(۱۳۹۸)«جستار تطبیقی ویژگی های عروضی غزلیات سعدی، مولوی و حافظ»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی، سال دوازدهم، شماره سوم، پیاپی۴۵صص۶۵-۴۱.

حافظ، شمس الدین محمد(۱۳۹۱) دیوان اشعار، تهران: فکر روز.

رازی، شمس الدین محمدبن قیس(۱۳۶۰)المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، تهران: زوار

حافظ، شمس الدین محمد(۱۳۹۱) دیوان اشعار، تهران: فکر روز.

روانبد،عبدالله(۱۳۸۳)دیوان روانبد، مقدمه و تصحیح و تعلیقات عبدالغفور جهاندیده، زاهدان: بام دنیا.

روانبد، رعایت الله(۱۳۸۸)فقیه بزرگ، سعدی بلوچستان علامه مولانا عبدالله روانبد، ندای اسلام، سال ۱۰، ش۳۸صص۱۶-۱۲.

زرینکوب، عبدالحسین(۱۳۶۳)سیری در شعر فارسی، تهران: نوین.

سعدی، مصلح الدین(۱۳۸۵)کلیات سعدی، تهران: هرمس.

شاه حسینی، ناصر الدین (۱۳۵۵)تجزیه و تحلیل قصاید ناصر خسرو و سنجش آن با معیار عروض فارسی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۹۳-۹۴ صص ۹۷-۱۱۷.

شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۷۰)موسیقی شعر، چ۳، تهران: آگاه.

----------(۱۳۸۶)صور خیال در شعر فارسی، تهران: نیل.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۶)فرهنگ عروضی، چ۳، تهران: فردوس.

صفوی، کورش(۱۳۷۳)از زبانشناسی به ادبیات، تهران: چشمه.

طوسی، خواجه نصیر(۱۳۶۹) معیارالاشعار، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید.

کرد، نورالله(۱۳۸۶)تذکره شاعران معاصر، تهران: پویان فرزانگان.

کرمی، محمد حسین(۱۳۸۰)عروض و قافیه در شعر فارسی، شیراز: دانشگاه شیراز.

ماهیار، عباس(۱۳۷۹)عروض فارسی، چ۵، تهران: قطره

مدرسی، حسین(۱۳۸۴)فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، تهران:سمت

مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۸۴) دیوان کبیر شمس، تهران: طلایه.

ناتل خانلری، پرویز(۱۳۷۳)وزن شعر فارسی، چ۶، تهران: توس.

----------(۱۳۷۰) هفتاد سخن،تهران: توس.
وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۶۷) بررسی منشأ وزن شعر فارسی ، مشهد: آستان قدس رضوی.

معرفی نویسندگان

مجیب‌الرحمن دهانی: دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
(Email: *mojibdehani1372@gmail.com* نویسنده مسئول:)
(ORCID: 0009-0009-9914-527x)

عباس نیکبخت: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
(Email: *nikbakht-a@lihu.usb.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-2474-7996)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Mojib Alrahman Dehani: PhD in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
(Email: *mojibdehani1372@gmail.com* : Responsible author)
(ORCID: 0009-0009-9914-527x)

Abbas Nikbakht: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
(Email: *nikbakht-a@lihu.usb.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-2474-7996)