• دریافت ۹۵/۰۲/۱۷
• تأیید ۹۶/۰۷/۲۷

بررسی سبکِ شخصیِ کمال‌الدین اصفهانی و تأثیر آن بر سبک عراقی و هندی

سیّدمهدی طباطبایی *

چکیده

اشارهٔ پژوهشگران به طرز و هنجار کمال‌الدین اصفهانی نشان می‌دهد که شعر او از لحظه‌های تغییر سبک شعر فارسی است. بررسی اجمالی تاریخ ادب فارسی از پیرویِ شاعران پس از وی، از سبک و شیوهٔ او در شاعری حکایت دارد. این پژوهش در پی آن است تا با نگاهی به کلیات کمال‌الدین و نقد و واکاوی آرای پژوهشگران پیشین درخصوص او، نقش سبک شخصیِ این شاعر را در جریان تکوین شعر فارسی روشن سازد. روش تحقیق به صورت توصیفی ـ تحلیلی و ابزار جمع‌آوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای است که در آن از دستاوردهای علمی پژوهشگران دیگر هم استفاده شده است. جایگاه کمال‌الدین اصفهانی در شعر فارسی، بایستگی مطالعه درخصوص او و همچنین نبودنِ پژوهشی جامع در باب این موضوع، اهمّیت و ضرورت تحقیق را نمایان می‌سازد و نتیجهٔ حاصل از آن، برجسته‌کردن نقشِ این شاعر در جریان شعر فارسی از طریق پرداختن به سبک شخصیِ اوست که برخی از شاخصه‌های آن در سبک عراقی و هندی راه یافته و پاره‌ای از آن‌ها در شعر فارسی، بی‌تقلید باقی مانده است.

کلید واژه‌ها:

کمال‌الدین اصفهانی، سبک‌شناسی شعر، نوآوری‌های کمال‌الدین اصفهانی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی. تهران. M_Tabatabaei@sbu.ac.ir

مقدمه

ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، از برجسته‌ترین شاعران زبان و ادبیّات پارسی در قرن ششم و هفتم، و «آخرین شاعر بزرگ قصیده‌سرا»ست (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۳۲) «که سبکی کاملاً نوین دارد». (ریپکا، ۱۳۸۱: ۲/۸۷۲) «شاعریِ او سرحدِ مشترک بین قدما و متأخرین می‌باشد، یعنی ... متانت و استحکام و پختگی کلام قدما، [و] مضمون‌سازی و خیال‌بافی و نزاکت مضمونِ متأخرین، هر دو در او جمع است» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۲/۱۳) و «از بسیاری معانیِ رشیقه که در منظومات خویش مندرج می‌گردانید، خلاق‌المعانی لقب یافت». (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۲/۶۶۵)

دولتشاه دربارهٔ لقب کمال آورده است: «اما اکابر و شعراء، کمال‌الدین اسماعیل را خلاق‌المعانی می‌گویند، چه در سخن او معانیِ دقیقه مضمر است که بعد از چند نوبت که مطالعه رود، ظاهر می‌شود.» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۸: ۱۴۹) این همان نکته‌ای است که خود کمال هم بدان اشاره دارد:

ز آن‌که باریک چو موی است معانیّ رهی　　آمد از شعر همه اهل خراسان بر سر

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۱۲)

اگر نبوّت اهل سخن کنم دعوی　　مرا معانیِ باریک بس بود اعجاز

(همان: ۲۶۶)

اطلاق لقب «خلاق‌المعانی» به کمال‌الدین، به دلیل «استادی و مهارت در آوردن معانی دقیق» (صفا، ۱۳۷۸: ۲/۸۷۳) است «که بنیاد مضمون‌سازی‌های متأخرین، روی همان‌ها قائم می‌باشد» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۲/۱۴) و موجب شکل‌گیری باورهایی خاص درخصوص آن نیز گشته است.[۱]

اشعار کمال‌الدین از حیث زبانی نیز اهمیت دارد چراکه «صافی زبان و سلاست و روانی که به ظهیر ختم شده بود، کمال از او هم قدمی جلوتر گذاشته است.» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۲/۱۴) توجه او به صنایع بدیعی حیرت‌آور است و «طرح‌های بسیار صعب و مشکلی می‌کند» (همان) «چنان‌که بعضی از قصاید او را که به این التزامات و قیود سروده شده، بعد از وی جواب نتوانستند گفت.» (صفا، ۱۳۷۸: ۲/۸۷۴)[۲]

بیان مسأله

نکته‌ای که برخی شاعران و پژوهشگران شعر فارسی بر آن اتفاق دارند، صاحب‌سبک بودنِ

کمال‌الدین اسماعیل و نقش برجستهٔ او در جریان شعر فارسی است؛ تاجایی‌که می‌توان شاخصه‌های سبکِ شخصی این شاعر را برجسته کرد. بررسیِ جریان‌سازی و تأثیر شاعری با این عظمت که کلیات او از زمان زندگانی‌اش تاکنون، محل توجه شاعران و ادیبان بوده است، می‌تواند دستمایهٔ یک تحقیق علمی باشد و این پژوهش در پی آن است تا با متن‌پژوهی و واکاوی روابط زبانی و سبکیِ شعر کمال‌الدین اصفهانی، شاخصه‌های شعری او را برجسته سازد و به دو پرسش زیر پاسخ دهد:

الف. شاخصه‌های سبک شخصی کمال‌الدین اصفهانی کدام‌اند؟

ب. سبک شخصی کمال‌الدین اصفهانی چه تأثیری بر سبک‌های شعری پس از او گذاشته است؟

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه در موضوعِ این پژوهش، تاکنون تحقیق مستقلی انجام نگرفته، جایگاه شامخ کمال‌الدین اصفهانی در شعر فارسی، انگیزهٔ انجام پژوهش‌هایی در خصوص او بوده است. افزون بر کتاب‌های تذکره و تاریخ ادبیات، افکار و اندیشه‌های کمال‌الدین را می‌توان در کتاب‌های «*نقد ادبی در سبک هندی*»(فتوحی، ۱۳۸۵)، «*معنی بیگانه*»(نقابی، ۱۳۸۲) و «*جان معنی*»(مهیار، ۱۳۸۷) پی گرفت. همچنین، جلوه‌هایی از زندگی و طرز شاعری کمال‌الدین در مقدّمهٔ *دیوان*(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸) و مقالهٔ «*شرح حال کمال‌الدین اصفهانی*»(مسرور، ۱۳۰۵) برجسته شده است.

مقاله‌های «تشخیص در شعر کمال‌الدین اسماعیل» (نقابی، ۱۳۸۰: ۲۳۲ ـ ۲۱۵)، «بررسی و تحلیل باورهای عامیانه در دیوان کمال‌الدین اصفهانی» (مشتاق‌مهر و عظیم‌زاده جوادی، ۱۳۹۴: ۲۵۰ ـ ۲۲۹)،«نگاهی به سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (خلاق‌المعانی)» (یوسفی کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۳ ـ ۱۶۰)، «بررسی سبک غزلیات کمال‌الدین اسماعیل» (رحیمی و امیدعلی، ۱۳۸۹: ۳۳ ـ ۱۳) و «سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (مطالعهٔ موردی؛ قصیدهٔ نرگس)» (مدرس‌زاده و بخردی، ۱۳۹۴: ۳۶ ـ ۱۱) از مقاله‌های قابل توجه در حوزهٔ این پژوهش است. مرتبط‌ترین پژوهش انجام‌گرفته در این مقوله، مقالهٔ «سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی» (مدرس‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۴۰ ـ ۹۳)است که بیشتر به سبک کلی اشعار کمال‌الدین می‌پردازد و درنهایت این چند ویژگی را برای سبک شخصی او برمی‌شمارد: «۱ـ جنگ‌های مذهبی آل صاعد و آل خجند بر روحیهٔ شاعرانهٔ کمال اسماعیل اثرگذار بوده است و او را درگیر این ماجراهای خونین کرده است. ۲ـ کمال اسماعیل با توجه به موقعیت زمانی و مکانی اش کوشش

می‌کند شاعری تأثیرگذار و صاحب سبک باشد. ۳ـ فشار زندگی روزانه و تأمین نیازهای شخصی، شاعر را به سرودن اشعار تقاضایی مجبور کرده است. ۴ـ زندگی زمستان و تابستان شاعر متفاوت بوده است. رویکرد او به ممدوح و شعر تقاضایی و نوع تقاضا نشان‌گر آن است. ۵ ـ احساس برتری داشتن شاعر نسبت به دیگران در شعر او آشکار است.» (همان: ۱۳۷)

تأثیر کمال‌الدین بر شاعران پس از خود

نگاه اجمالی به تاریخ ادب فارسی نشان می‌دهد که کمال‌الدین در تکوین شعر فارسی مؤثر بوده است و شاعران بسیاری به استقبال اشعار او رفته‌اند. مسعود سعد بیتی دارد:

گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افگنم؟ آن دل کجا کنم؟

(سعد سلمان، ۱۳۹۰: ۴۳۳)

ظاهراً کمال‌الدین با تغییر ردیف، این بیت را در یک غزل خود جای داده است:

گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افگنم؟ آن دل کجا برم؟

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۷۷۷)

و حافظ بدون اینکه بداند بیت کمال‌الدین، تضمینی از بیت مسعود سعد است، آن را تضمین کرده و به کمال منتسب داشته است:

ور باورت نمی‌کند از بنده این حدیث
از گفتهٔ «کمال» دلیلی بیاورم:
گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افگنم؟ آن دل کجا برم؟

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۱)

همین مطلب نشان می‌دهد حافظ، دیوان کمال را مطالعه می‌کرده است و از واژگان، ترکیبات، اوزان، ردیف، قافیه و مضامین اشعار او در شعر بهره گرفته است؛ به نمونهٔ دیگری از تأثیرپذیری‌های حافظ از کمال توجه کنید:

خیزید تا غریو به عیّوق برکشیم
فریاد دردناک ز سوز جگر کشیم

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۴۴۲)

صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم
و این نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۸)

***

کمال‌الدین قصیده‌ای دارد با مطلع:

زهی به نور جمال تو چشم جان روشن
ز ماه چهرهٔ تو عذر عاشقان روشن

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۲۲۴)

که سیف فرغانی آن را استقبال کرده و شعر خود را بر شعر او برتری داده است:

زهی از نور روی تو چراغ آسمان روشن
تو روشن کرده‌ای او را و او کرده جهان روشن ...
«کمال‌الدین اسماعیل» را بوده است پیش از من
یکی شعری ردیف آن چو جان عاشقان روشن
چو در قندیل طبع من فزودی روغنی، کردم
کجا آب سخن ماندی ورا در اصفهان روشن؟
سوی آن بحر شعر ار کهش از این چون قطره‌ای بردی
چراغ فکرت خود را به چوب امتحان روشن
چو ذکر دیگری کردی نمـانَـد شعـر را لذّت
چو با خس کرد آمیزش، نماند آب روان روشن

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۱۵۸ ـ ۱۵۲)

***

سلمان ساوجی هم از شاعرانی است که با شعر کمال الفتی خـاص دارد و تـأثیر کمـال بـر برخـی اشعار او غیر قابل انکار است. کمال‌الدین قصیده‌ای دارد که هنگام ابـتلاء بـه درد چشـم، آن را سـروده بود:

جانم ز درد چشم به جان آمد از عذاب
یارب چه دید خواهم از این چشم دردیاب؟

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۴۰۲)

و در پایان شعر، گفته است که اگر شاعری این قصیده را جواب گوید، او بر چشمش خواهد نشاند:

بر چشم خود نشانمش از ناز اگر کسی
از شاعران بگوید این گفته را جواب

(همان: ۴۰۵)

سال‌ها بعد، سلمان ساوجی گرفتار درد چشم می‌شود و قصیدهٔ کمال را پاسخ می‌گوید:

دردا که درد کرد سواد بصر خراب
ایام کرد چشمهٔ چشم مرا سراب ...
چشم و چراغ دودهٔ معنی، «کمال دین»
ای کرده آفتاب کمالت خرد خطاب
بهر نثار پای تو هر لحظه پر کند
چشم آستین و دامنم از لؤلؤ خوشاب
هرچند نظم نو بشکست از کلام من
درّ شکسته بِه ز پی چشم دردیاب
ز اهل نظر جواب سخن کرده‌ای سؤال
چشم شکسته ـ بسته بیان کرد این جواب

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۹۴ ـ ۲۹۱)

طرز جدیدِ کمال‌الدین اصفهانی

اگرچه تقسیم‌بندی سبک‌های شعر فارسی براساس دوره‌های تاریخی و به نام بخشی از سرزمین بزرگ پارسی‌زبانان ـ خراسانی، عراقی و هندی ـ است و سبکِ شخصی شاعران در آن کمتر دیده شده است، کمال‌الدین اصفهانی را می‌توان از اندک‌شمار شاعرانی محسوب کرد که شاخصه‌های شعری خاصی برای خود داشته‌اند.

اشاره به طرز جدیدِ این شاعر را می‌توان در شعر شاعران هم‌عصرش پی گرفت؛ جایی که رکن‌الدین دعوی‌دار قمی، به دلیل پیروی از سبک شعری کمال‌الدین اسماعیل، خود را «اسماعیلی» می‌نامد:

... اشتیاقم به «کمال» است و هم از غایت لطف
بوَد ار خدمت من نیز رسانی به «کمال»

گوی: ای آب سخن‌های چو زرّ تر تو
کرده با چهرهٔ من روی زمین مالامال ...
ز اتّباع رهِ نظمت شدم اسماعیلی
و اندر آن جای ز تنگی نبود گُنج ضلال
به‌مثال «فلکی» گرچه کنم دعوی آن
که ندارم به هنر در همه آفاق مثال
مُردهٔ شعر توأم گرچه بکشتم خود را
که شوم مثل تو، ای مثل تو در شعر محال!

(دست‌نویس دیوان کمال‌الدین اصفهانی: ۳۹)

تقریباً صد سال پس از مرگ کمال‌الدین، صاحبِ رسالهٔ جامع‌الصنایع والاوزان (تألیف قرن هشتم)، شعر فارسی را به دو بخش نظم لفظی و نظم معنوی تقسیم می‌کند. او شعر پیشینیان را به دلیل این‌که سرشار از صنایع بدیعی و آرایه‌های لفظی است، نظم لفظی می‌خواند و شعری را که مضمون‌های تازه و معانی باریک داشته باشد، نظم معنوی می‌داند. نکته این‌که او کمال‌الدین اسماعیل را آغازگر نظم معنوی و طرز مدقّانه[۳] در شعر فارسی نامیده است. (سیف جام هروی، ۱۸۳ ـ ۱۸۱)

از سوی دیگر، در تذکره‌های فارسی نیز از «طرز اصفهانیان» سخن می‌رود؛ آنجا که شیخ نظام‌الدین دهلوی (۶۳۸ ـ ۷۲۷ ق) به امیرخسرو دهلوی می‌گوید: «ای تُرک! سخن به طرز اصفهانیان گو. امیر علاءالدوله قزوینی صاحبِ *نفائس‌المآثر* در تفسیر این قول گوید: یعنی عشق‌انگیز و زلف و خال‌آمیز.» (آزاد بلگرامی، ۱۸۷۱: ۲۰۹) و محمود فتوحی در توضیح آن می‌آورد: «می‌توان گفت که مُراد نظام‌الدین از "طرز اصفهانی" نازک‌خیالی و معنای باریک است. زیرا ذوق نازک‌پسند هندیان با چنین شعری تناسب تمام دارد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۶) باید توجه داشت«طرز اصفهانیان» در هر مفهومی که باشد، نمی‌تواند بی‌اشاره‌ای به سبک شعریِ کمال‌الدین باشد.

اظهار نظر جامی هم گواهانِ سبک جدید کمال‌الدین است: «وی را لقب خلاق‌المعانی کرده‌اند از بس معانی دقیق که در اشعار خود درج کرده است و هیچ‌کس را از شعرای متقدم و متأخر را دست نداده که وی را داده» است. (جامی، ۱۳۶۶: ۹۵) مطلبی که جامی در ادامه بیان می‌کند، همان خرده‌ای است که پژوهشگران متأخر بر شاعران سبک هندی گرفته‌اند: «اما مبالغهٔ

وی در تدقیق معانی، عبارات وی را از حد سلاست و روانی بیرون برده است.»(همان)[۴]

داوری حزین لاهیجی در سال ۱۱۳۲ ق. بین جمال اصفهانی و فرزندش کمال‌الدین و ذکر دلایلی برای ترجیح فرزند بر پدر هم نشان از جایگاه ویژهٔ این شاعر در میان اهل ادب دارد:

... در شعر «جمال» ارچه جمالی به‌کمال است
اما نه به زیبایی ابکار «کمال» است ...
صدبار ز سرتاسر دیوانْش گذشتم
لیلی‌است که سر تا به قدم غنج و دلال است
دریوزه‌گر رشحهٔ اوی‌اند حریفان
الحق رگ ابر قلمش[۵] بحرْ نوال است
استاد سخن گرچه «جمال» است، ولیکن
تکمیلِ همان طرز و روش، کار «کمال» است
تحقیق در اقوال دو استاد، «حزین» را
این است که گفتیم و جز این محض جدال است
رای همه این بوده که «خلاق معانی»
آخر نه خطاب وی از اصحاب کمال است؟
معیار کمالم من و با من دگران را
در پلّهٔ میزان خود اندیشه وبال است»

(حزین لاهیجی، ۱۸۳۱: ۷۸ ـ ۷۶)

در میان پژوهشگران متأخر هم به پیشگامیِ کمال‌الدین در دگرگونی سبک شعر فارسی اشاره شده است. جلال‌الدین همایی او را از برجسته‌ترین آغازگران سبک هندی می‌داند: «شیوهٔ سخن‌سرایی عراقی قدیم، تدریجاً منتهی به ظهور طرز عراقی متوسط گردید که آن را سبک هندی می‌گویند و مقدمهٔ ظهور و مایهٔ تکوّن این سبک که از خصائص و ممیزاتش، لطافت معنی و دقت مضمون و پروردن خیالات نازک رقیق در کسوت استعارات و کنایات و ایهامات لطیف است، به اعتقاد نگارنده همان لطایف معانی و مضامین دقیق و نازک‌خیالی‌هاست که در اشعار گویندگان قرن هشتم یعنی خواجو و حافظ و کمال خجندی و سلمان ساوجی و امثال ایشان به‌حدّ وفور موجود است و سرچشمهٔ اصلی آن نیز همان اشعار سبک عراقی قدیم، خصوصاً گفته‌های خلاق‌المعانی استاد کمال‌الدین اصفهانی است.» (طرب اصفهانی، ۱۳۴۲: ۱۱۴ ـ ۱۱۳)

صاحبِ کتاب *نقد ادبی در سبک هندی*، طرز اصفهانی را نازک‌خیالی و معنای باریک می‌داند و می‌آورد: «ادّعای ما این است که سبک هندی ریشهٔ تاریخی دارد و تجربه‌ای مکرر است که نخست در اصفهان به‌وقوع پیوست». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۶) او در ادامه، برای اثبات ادّعای خویش دلایلی ذکر می‌کند که یکسان بودنِ بسیاری از مشخصه‌های سبکی کمال‌الدین اسماعیل و شاعران سبک هندی و اعتقاد شاعران و برخی از منتقدان سبک هندی به شعر کمال‌الدین و مشابهت آن با سبک هندی را شامل می‌شود. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۷ ـ ۳۰۶)

بررسی دیوان کمال نشان می‌دهد که در شعر او می‌توان نوآوری‌های دیگری را هم سراغ گرفت که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

شاخصه‌های سبک شخصیِ کمال‌الدین که به سبک عراقی راه می‌یابد:

آمیختگیِ قافیه و ردیف

«بدان که متقدّمان شعرا، امتزاج قافیه و ردیف جایز نداشته‌اند. امّا متأخران اگر در قصیده‌ای یک قافیه یا دو قافیه با ردیف آمیخته باشد، آن را از قبیل لطایف و از جملهٔ صنایع می‌نهند.[۶] چنانکه مولانا مرحوم کمال‌الدین اسمعیل ـ رحمه‌الله ـ گفته است. نظم:

زهی مالیده رویت لاله را گوش
بنامیزد زهی خطّ و بناگوش

و جایی دیگر گفته است. بیت:

زهی ز سنبل تر کرده لاله را پرده
بر آسمان زده حسن رخت سراپرده»

(فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۲۳۲)

دو نمونهٔ دیگر از آمیختگی قافیه و ردیف ذکر می‌شود:

بر دست از آن نهادم این شعر چون نگار
که‌ایّام عید، خوب بود در نگار دست
خصم شترْ دلت را قربان کند همی
زین‌روی سعد ذابح آهخته‌کارد است
جاوید زی که مملکت پایدار تو
در دامن قیامت زد استوار دست

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۱۸)

***

نخست شرطِ ره عشق دیدهٔ بیناست
که عشقِ چهرهٔ خوبان نه کار کوران است
چو دیده‌ور شدی، آن‌گه حجاب بسیار است
که شرح هر یک از آن‌ها بایدت دانست
چو از حجابِ برونی برون شدی یک‌یک
حجابِ هستی تو صدهزار چندان است

(همان: ۷۹۴)

آوردن نام ممدوح در بیت‌های پایانی غزل

برخی پژوهشگران بر این باورند که کمال‌الدین، تنها در تکامل لفظی غزل فارسی تأثیر داشته و به دلیل عدم وابستگی با مشرب تصوف، در تکامل معنوی آن مؤثر نبوده است (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۲۲۵ ـ ۲۲۴). اما برخی دیگر، از «رقّت خاص در معانی و لطافتی تمام در الفاظِ» غزل او سخن می‌گویند که: «این غزل‌ها اگرچه بر مذاق عشاق سروده می‌شود، لیکن از شوریدگیِ حال عارفان نیز در آن‌ها جلوه‌ای می‌توان یافت». (صفا، ۱۳۷۸: ۳/۳۲۱) با وجود این، آن‌ها از تأثیر کمال‌الدین بر تکامل غزل فارسی غافل نیستند: «قدما را در غزل طرزی بسیار ساده بود، چون نوبت به کمال رسید، او رنگی دیگر داد». (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۲/۱۷)

نوآوری کمال‌الدین در این قالب، یادکردِ نام ممدوح در ابیات پایانی غزل است که پژوهشگران، معمولاً شروع آن را به سعدی نسبت داده‌اند و حافظ را سرآمدترین فرد در این شیوه شمرده‌اند: «شاعری بزرگ چون حافظ با آن‌که از مداحی روی‌گردان نیست، تقریباً در همهٔ غزل‌های خویش، محبوب را با ممدوح یکی می‌شمرد و ابیات مدحی خود را در پایان غزل می‌نگارد تا به‌راحتی بتوان آن چند بیت را حذف کرد، بی‌آن‌که آسیبی به پیکر اصلی غزل وارد آید.» (سجادی، ۱۳۸۰: چهارده)

در غزلیات کمال‌الدین، این شیوه را ـ پیش از سعدی و حافظ ـ می‌توان پی گرفت. به ابیات پایانی سه غزلِ کمال‌الدین توجه کنید:

... چو من بمُردم از اندیشهٔ تو، وصلت را
حدیث خواه توان کرد و خواه نتوان کرد

به‌جز به بدرقهٔ جاهِ صدر فخرالدین
دلیر بر سر کوی تو راه نتوان کرد
(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۹۹)

***

... ز گفت‌وگوی اگر در میانه نگزیرد
هم اختیار سرود و رباب باید کرد
وگر سماعی از این هر دو خوش‌ترت باید
دعای صاحبِ عالی‌جناب باید کرد
سرِ صدور جهان، فخر دین که از درِ او
سعادت ابدی اکتساب باید کرد
(همان: ۷۰۸)

***

... خوش درآمد خطت، ای جان! چه شود
گر درآیی تو چو خطّت با من؟
تا تخلّص کنم از وصف رُخت
به ثنای سرِ احرارِ زمن
فخر دین، صاحب عادل، که مدام
دشمنش باد به کام دشمن
(همان: ۷۰۵)

شاخصه‌های سبکی کمال اصفهانی که در سبک هندی ادامه می‌یابد:

در کتاب *نقد ادبی در سبک هندی* به برخی از شاخصه‌های سبک هندی که در شعر کمال‌الـدین اصفهانی به کار رفته است، اشاره شده و برای برخی از آن‌ها، شواهد مثالی ذکر گردیده است:[۷]

«۱ـ تازگی معنی و اعتراف شاعر به بستن معانی باریک، یکی از وجوه مشترک سبک وی با سبک هندی است.

گل پیرهن دریدهٔ خون‌آلود
از دست رخ تو بر سر چوب کند
(دیوان کمال ۸۵۴)

... زانک باریک چو موی است معانی رهی
آمد از شعر همه اهل خراسان بر سر

(همان ۱۸۰۵)

۲ـ مضمون‌سازی: در قصیده‌ای التزام «مو» کرده و در هر بیت یا مصرع مضمونی با مو ساخته است. (همان ۲۸۰)

۳ـ تشخیص[۸] و استعارهٔ مکنیّه: به‌ویژه در سوگندنامه که حدود ۱۹۴ بیت آکنده از اسنادهای مجازی و تشخیص و استعارهٔ مکنیه است.

۴ـ استعمال الفاظ و تعابیر عامیانه:[۹] به موی بند بودن/ موی دماغ کسی شدن/ موی از خمیر کشیدن/ میخ شدن مو بر اندام/ موی از ماست کشیدن/ مو درآوردن زبان/ و ... .

۵ـ بیان پارادوکسی:

باد صبا ببست میان، نصرت ترا
دیدی چراغ را که دهد باد یاوری؟

خفتهٔ بیدار بودم (دیوان کمال ۱۵۷). پوشیده برهنه‌ایم و گریان خندان (ص ۹۲۳) منم آن خامش گویا ... (ص ۲۵۰) موی در چشم سبب بینایی شاعر است (ص ۲۸۱) و ... .

۶ـ توجه به جزئیات و تجزیهٔ تصاویر و اشیاء» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۷ ـ ۳۰۶)

سایر شاخصه‌های سبک شخصیِ کمال‌الدین که در سبک هندی مشاهده می‌شود، به قرار ذیل است:

تکرار قافیه

علمای بلاغیِ نزدیک به زمان کمال، تکرار قافیه را نشانهٔ ناتوانی شاعر و از عیوب فصاحت کلام برشمرده‌اند تا جایی که «اگر شاعری ناچار می‌شد در یک قصیدهٔ بلند و به فاصلهٔ چندین بیت، قافیه‌ای را تکرار کند، به عذرخواهی می‌پرداخت» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۷۱)، اما این ویژگی در شعر کمال مشاهده می‌شود:

بدان که تا تو ز حالم مگر شوی آگاه
ز ناله هر دم پیکی به راه نتوان کرد ...
به‌جز به بدرقهٔ جاهِ صدر فخرالدین
دلیر بر سر کوی تو راه نتوان کرد

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۹۹)

و:

دل من شاد بود آخر که هر روز
به خدمت می‌رسیدم یک ـ دو باری
فلک چون زلف تو بر من بشورید
چو رخسارت به رونق کاروباری
فراقت تاختن آورد و ما را
از این اندیشه دل خون گشت باری

(همان: ۷۶۷)

اگرچه پژوهشگران بر این باورند که: «در نوشته‌های ادیبان پارسی‌زبان تا قرن دهم، اندیشه‌ها و چشم‌اندازهای انتقادی ضعیف و اندک‌مایه بوده است»، (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸) کمال‌الدین درخصوص تکرار قافیه در اشعارش استدلال خاصی دارد:

در شعر من به عیب نگیرند اهل فضل
گر جای‌جای، قافیه بعضی مکرّر است
معنی سرِ سخن بود و قافیه تنش
بر یک ترازو او دو سر، آن چون دوپیکر است
گر قافیه دو باشد و معنی یکی، بد است
لیک ار به‌عکس باشد، آن سخت درخور است
زیراکه بوستان سخن را درخت‌ها
اوضاع قافیه‌است و معانی بر او بر است
یک میوه بر درختی چندان شگفت نیست
بر یک درخت، میوه دوگونه عجب‌تر است

(همان: ۴۸۳)

براساس این نظریهٔ ادبی که کمال ارائه می‌کند، تکرار قافیه در شعر رواست به شرط این‌که قافیهٔ مکرر، در یک معنی به‌کار نرفته باشد. این نظریه در سبک هندی کاملاً پذیرفته می‌شود و تکرار قافیه را به‌عنوان یکی از شاخصه‌های این سبک و عاملی برای افزایش موسیقی شعر تبدیل می‌کند.

وارد کردنِ اصطلاحات ادبی به شعر

این شاخصه، نتیجهٔ تکنیک‌اندیشی و دل‌مشغولی شاعران به مسائل فنّی شعر و شاعری است. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۹) کمال‌الدین پیش از شاعران سبک هندی، از اصطلاحات ادبی در شعر بهره برده که تضمین، سجع و توارد از آن جمله است:

ز گفتهٔ قدما بیتی از رهی بشنو
که هست تضمین بر آستین شعر طراز،
«ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر
نه من غریبم و تو صاحبِ غریب‌نواز»

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۷۷ ـ ۷۶)

زین سجع‌گفته‌ها که بِه از لحن بلبل است
شاید که طوق‌دار کنی چون کبوترم

(همان: ۱۳۹)

تواردی مگر افتاده بود در مطلع
بدین‌سبب رقمی از قصور برمزنش

(همان: ۳۴۸)

گذشته از این مواردِ پراکنده، کمال‌الدین در دو قالب کلی اصطلاحات ادبی را در شعر خویش آورده است:

خودآگاهی در آوردن ردیف و قافیه

کمال‌الدین بارها از ردیفِ شعر خود نام می‌برد و دلیل انتخاب آن را بیان می‌کند:

هرچند آگهم که به زخم زبان من
بر بام جود تو نرسد نردبان شُکر،
گر شکر را ردیفِ ثنایت نکردمی
از من به صد زبان گله کردی زبان شکر

(همان: ۸۸)

بر این قصیده اگر نیستی ز گفتهٔ من
فشانَدی سر و زر، هر دو، بی‌گمان نرگس

برای آن‌که دو چشمشش قفای شعر تر است
ردیف شعر من آمد ز همگنان نرگس

(همان: ۱۰۵)

کنون به تازگی آورده‌ام صداعی نو
به چیزکی که به تصریح نام نتوان برد
ضمیر پاک تو داند که بی‌غرض نبود
ردیف شعری در موسم زمستان «بُرد»

(همان: ۴۰۱)

او در گزینش قافیه، گام از این هم فراتر می‌نهد و قافیهٔ شعر را از مخاطب می‌پرسد:

.. رسم این بود، منعما! اکنون
این محقّر به موجب تفصیل
به وکیل کرم اشارت کن
تا که این جمله را دقیق و جلیل
برساند چنان‌که ره نبرَد
احتباسی بدان کثیر و قلیل
تا به دیگر منَن مضاف شود
بعدِ تحصیل از ثواب جزیل
مانده یک قافیه که آن بر توست
هیچ دانی که چیست آن؟ تعجیل

(همان: ۴۸۳)

توجیه عیوب قافیهٔ شعر

کمال‌الدین شاعری است که بـه علـم قافیـه کـاملاً آگـاهی دارد؛ بـر همـین اسـاس، هرگـاه از چهارچوب این علم خارج می‌شود، خود بدان اشاره می‌کند و دلیلی برای آن می‌آورد که «بربستن قافیه (کاربرد قافیهٔ شایگان)»، «قافیهٔ لحن»، «ایطاء» و «قافیهٔ معیوب» از آن جمله است:

گرچه بربسته‌ام این قافیه، لیکن چه کنم؟
عذر خود گفتم، از این جای تو دانی و کرم

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۹۱)

اگرچه قافیه لحن است، از برای دعا
بگفت خواهم بیتی، اگرچه نپسندید
همیشه سایهٔ این آفتاب ملّت و دین
بدین دوپیکر پاینده باد تا جاوید

(همان: ۱۹۶)

نگردد به ایطا مُعیب این سخن
که نظمی است بر گونه‌گون ماجرا

(همان: ۲۶۰)

قوافی گرچه معیوب است در این نظم، معذورم
که معنی‌های موزونم چو گنج شایگان آمد

(همان: ۲۷۹)

ابهام و چند لایگی

پژوهشگران ابهام را «بستگیِ بیان یا سکته‌دار و تأمّل‌طلب بودنِ سخن» (حبیب، ۲۰۱۰: ۱۱۶) بیان کرده‌اند؛ بدین‌مفهوم که معنای کلام به‌آسانی دست نمی‌دهد تا جایی که گویی شاعر اندیشه‌های تودرتویِ خود را در لابلای واژگان نهفته است. جالب این‌که «ویژگی بارز شعر کمال چند لایگی آن است. بدیهی است که با یک بار خواندن، تمام زیبایی‌ها و تناسب‌های آن درک نمی‌شود. معنی در شعر کمال به آسانی رخ نمی‌نماید و در بعضی ابیات، دقّتی زایدالوصف لازم است؛ چراکه شاعر، افکار و معانی دقیق و باریک را در لباس صنایع معنوی و تناسب‌های لفظی قرار داده، به‌طوری‌که در آغاز، ذهن خواننده، متوجه صنایع و تناسب‌های لفظی و معنوی می‌گردد و سپس به معنی و مفهوم معطوف می‌شود. درحقیقت لذتِ حاصله از شعر کمال، لذت کشف معنی است. ذهن خواننده، هنگام مطالعهٔ شعر او از کشف روابط و تناسب‌های لفظی و تخیلی و معانی باریک و تخیّلات نازک و مضمون‌های ظریف لذت می‌برد. شعر کمال در زمان خود نمونهٔ اعلای خیال‌انگیزی و معنی‌تراشی است.»(نقابی،۱۳۸۰: ۲۱۷ ـ ۲۱۶)

ابهام را از برجسته‌ترین شاخصه‌های سبک هندی می‌دانند که بیشتر، حاصلِ دو امر است: ایجاز و تعقید لفظی و معنوی که هر دو عامل در اشعار کمال‌الدین یافت می‌شود.

ایجاز

مفهوم ایجاز که در آرای پژوهشگران پیشین، از مقولهٔ بلاغت شمرده می‌شود «آن است که لفظ اندک بود و معنی آن بسیار». (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۷۷) کمال‌الدین اسماعیل ایجاز را سنّتی پسندیده در شعر می‌داند:

دعای شعر بر این اختصار خواهم کرد
که سنّتی‌است پسندیده در سخن ایجاز

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۷۷)

اما نوعی از ایجاز که اغلب به دلیل حذف اجزاء کلام به قرائن و مناسبات ضعیف روی می‌دهد، (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۲) پس از سبک خراسانی در شعر شاعران پارسی‌زبان راه می‌یابد و به یکی از شاخصه‌های سبک هندی تبدیل می‌شود. در این حالت، حذف اجزای کلام به‌حدّی است که صورت ایجاز مخل می‌گیرد و دریافتِ مفهوم را دشوار می‌کند.

شعر کمال‌الدین اسماعیل هم از این نوع ایجاز بی‌بهره نیست؛ به ابیات زیر دقت کنید:

چو گیسوی جانان، دلِ عاشقان
کمندت کند گردنان را اسیر[۱۰]

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۱)

و:

هلال‌وار سر از چنبر تو کی تابم؟
شعاع مهر تو در گردنم کمندْ انداز[۱۱]

(همان: ۲۶۶)

باید توجه داشت اغلب حذف‌های شعر کمال‌الدین به دلیل عنصرِ وزن صورت می‌گیرد، وگرنه معلومات شاعر در حدّی هست که با نحو زبان فارسی آشنا باشد.

تعقید لفظی و معنوی

«تعقید لفظی آن چنان است که بر اثر پیدا شدن اختلال در نظم الفاظ بر ورق ترتیب معانی، دلالت کلام بر معنای مراد واضح نباشد»(رجایی، ۱۳۷۱: ۱۲)؛ بنابراین تعقید لفظی، حاصلِ جابه‌جایی اجزای کلام است که موجب پیچیدگی مفهوم می‌شود. این نوع تعقید، در شعر کمال‌الدین فراوان است که دو نمونه از آن ذکر می‌شود:

بر موقف توقّعِ تشریفِ مولوی
افگار شد امید من از انتظار پای[۱۲]

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۲۲)

بر مدح تو هزینه شدم عمر نازنین[۱۳]
بر درگهت چو شیر شدم موی همچو قیر

(همان: ۲۹۴)

اما تعقید معنوی «آن است که فهم اصل مقصود و مضمون جمله، از جهتِ استعمال کنایات و مَجازات و تخیلاتِ دور از ذهن، دشوار باشد»(همایی، ۱۳۷۱: ۱۹) و یا «گوینده با ذکر دقایق علومی از قبیل نجوم، طب یا آداب و رسوم، کلام را مبهم و پیچیده سازد».(شمیسا، ۱۳۷۷: ۵۴)

از دو نوع تعقید معنوی، نمونه‌ای از شعر کمال‌الدین ذکر می‌شود:

بهر عین صادی، اعنی صاعدی، هر مَه هلال
بر مثال عینِ نعلی از فلک برخاسته

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۴۹)

یکی از معانی واژهٔ عین، چشم‌زخم است و از معانی چشم‌زخم، تعویذ و حرز چشم‌زخم و دافع چشم بد است. از طرف دیگر، رکن‌الدین صاعد، ممدوح کمال است و عینِ نعل هم اشاره به یک شکل از سه شکل نوشتاری حرف «ع» در خط ثلث دارد که شبیه نعل است و آن را عین منعّلی گویند:

آن‌که ز تأثیر عین نعل سمندش
قلعهٔ بدخواه ملک، رخنه چو سین است

(انوری۱۳۶۴: ۸۷)

تشبیه ماه نو به شکل کتابتیِ حرف «ع» در ادب فارسی پیشینه دارد:

تا به نعل سم شبدیز تو یابد نسبت
هر سر ماه شود ماه سما چون سر عین

(سلمان ساوجی،۱۳۸۹: ۴۷۹)

با این توضیحات، مفهوم بیت این‌گونه خواهد شد: برای دفع چشم‌زخم از رکن‌الدین صاعد، ماه نو در اول هر ماه به شکل عینِ نعلی درمی‌آید.

نمونهٔ دیگر:

بر آن درخت که باد خلاف او بجهد
عروق آن[۱۴] شود از اضطرار منشاری[۱۵]

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۳۴۰)

منشاری نوعی رگ است به شکل ارّه. ابن‌سینا دربارهٔ انواع رگ آورده است: «و ارّگی است که به تازی منشاری خوانند؛ همچنان بود که موجی، ولکن صلب بود و کشیده و بیشتر آن‌گاه بود که اندر اندام، عصبی آماس بود چون حجاب سینه.» (رگ‌شناسی، ۴۴)[۱۶]

نخستین کتاب‌های بلاغی و نقدالشّعر، تعقید را از موانع فصاحت کلام برشمرده‌اند که رسانیدن پیام را دشوار می‌کند: «تعقید از این‌رو ناپسند است که با یک ترتیب نیکویی که معنی به آن دلالت بکند مرتب نشده باشد به‌طوری که شنونده نیازمند باشد معنی را با حیله به کف آرد و از بیراهه به آن برسد». (عبدالقاهر جرجانی، ۱۳۷۱: ۸۲) اما تعقید در سبک هندی، عاملی برای کشف و التذاذ ادبی است که از مسیر ابهام‌زدایی، برای مخاطب ایجاد جاذبه می‌کند.

بن‌مایه‌های مشترک

برخی از بن‌مایه‌هایی که کمال‌الدین در شعر خود به‌کار می‌گیرد و مضمون‌یابی‌هایی که از آنها به دست می‌دهد، با برجسته‌ترین شاعران سبک هندی قابل مقایسه است. جهت اثبات این مدّعا، بن‌مایهٔ شمع را از این منظر بررسی می‌کنیم:

آفتِ سر بودنِ افسر شمع: شعلهٔ شمع مانند تاجی است که بر سر آن نهاده‌اند، اما همین تاج، آفتی برای شمع است که موجب می‌شود جسم شمع بگدازد و از بین برود:

آن شمع که آفتِ سر است افسر او
فربه شود از اشک، تن لاغر او
بر گریهٔ من شبی بخندید به طنز
سرّ دل من گشت قضای سر او

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۸۸)

عافیت می‌طلبی، بگذر از اندیشهٔ جاه
شمع را آفت سر، افسر زرین آمد

(بیدل، ۱۳۴۱: ۶۰۴)

از جسم کاستن و به جان افزودنِ شمع: جسم شمع، قسمت مومین آن است و جانِ آن، نور و فروغش؛ در این تعبیر، شمع با سوختن و آب‌شدن، اگرچه از جسم خویش می‌کاهد، با فروزان‌تر شدن، به جان خود می‌افزاید:

در آتش غم چو شمع از آن فرساییم
کز جسم بکاهیم و به جان افزاییم

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۸۴۰)

یکسر چو شمع جسم تو خواهی که جان شود
در زیر تیغِ حادثه، پا را نگاه دار

(حزین، ۱۳۸۷ :۱۶۰)

از خویشتن بیرون آمدنِ شمع: کنایه از سوختن و قطره‌قطره آب شدن شمع که با فرسودن جسم، آن را از خودیِ خود بیرون می‌کند:

چو شمع اگر به زبان ره نمایی از دانش
نخست باید کز خویشتن برون آیی

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۴)

و:

ور روشنی‌ای می‌طلبی همچون شمع
سوزان‌سوزان ز خود برون باید شد

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۹۲۰)

چو سرو آزاد شو یا همچو شمع از خویش بیرون آ
به لب گر مصرعی داری ز وصف قدّ دلجویش

(بیدل، ۱۳۴۱: ۷۴۶)

از گریه آبرو داشتنِ شمع: تعبیر کاملاً روشن است با این توضیح که: آبرو را هم در مفهوم اعتبار در نظر بگیریم و هم آبی که از رخسار جاری است:

چون شمع ز گریه آبرویی دارم
چون چنگ ز ناله بانوا می‌باشم

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۸۳۹)

به محفل غم و شادی بود عزیز چو شمع
جگرگدازی کز گریه آبرو دارد

(کلیم،۱۳۸۷ : ۱۱۶)

تاج سرِ شمع بودنِ آتش: تعبیر روشنی است:

آن‌کس چو شمع آتش را تاج سر کند
کاو را لباس توبرتو هست شمع‌سان

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۱۸۶)

دامن داغ جنون آسان نمی‌آید به دست
سوختم چون شمع تا از آتش افسر یافتم

(صائب، ۱۳۸۳ :۲۵۵۱)

هستیِ خود در سرِ زبانه کردنِ شمع: شعلهٔ شمع، زبانهٔ اوست و همین زبانه موجب می‌شود جسم شمع بگدازد و عمرش به پایان رسد:

زبان ز گفتنِ ناگفتنی نگه دارد
که شمع، هستی خود در سر زبانه کند

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۸۸)

زندگی خواهی، خموشی پیشهٔ خود کن که شمع
عمر خود را از زبان آتشین کم می‌کند

(صائب، ۱۳۸۳ :۱۸۱۹)

زبان‌آور بودنِ شمع: شعلهٔ شمع زبانی برای شمع است و شمع به همین دلیل به زبان‌آوری شهره است:

چو شمع از آن‌که زبان‌آوری است پیشهٔ من
وجود خود ز زبان‌آوری زیان دارم

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۵۲۷)

و:

تو همچو شمع زبان‌آوری، از آن گردون
فتاده است به پای تو اندرون چو لگن

(همان: ۱۷۶)

سرمه گردید ز شرم تو زبانش در کام
شمع هرچند در این بزم زبان‌آور بود

(صائب، ۱۳۸۳: ۱۸۷۶)

نوآوری‌های خاص کمال‌الدین اصفهانی

برخی از نوآوری‌های کمال‌الدین در عرصهٔ شعر را می‌توان منحصر به او دانست که پس از او هم کسی بدان‌ها دست نیازیده است. به دو نمونهٔ مهم از آن‌ها اشاره می‌شود:

تغییر ردیف شعر

کمال قصیده‌ای دارد با مطلع: «سپیده‌دم که نسیم بهار می‌آمد/ نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد» که در دست‌نویس‌های دیوان او از آن با عنوان «و له ذوالردیفین من الماضی الی المستقبل فی مدحه» یاد شده است. او در این قصیده، ردیف شعر را از «می‌آمد» به «می‌آید» تغییر داده و در خطاب، از ماضی به مضارع روی آورده است:

ردیف شعر دگر کردم از پی مدحش
که آنم از پی چیزی به کار می‌آمد
برای فال ز ماضی شدم به مستقبل
که این اَیام چنین خوشگوار می‌آمد
زهی! رسیده به جایی که پیش خاطر تو
همه نهانِ سپهر آشکار می‌آید
مساعی تو در ابطال عمرفرسایی
خلاف قاعدهٔ روزگار می‌آید

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۲۲۲)

گنجانیدن قالبی از شعر در قالبی دیگر

کمال‌الدین برای گرفتن رسمِ سالِ فرزندش، علی ابراهیم از ممدوح، رباعی او را ضمنِ قطعهٔ خویش می‌آورد که این کار در شعر فارسی پیشینه‌ای ندارد:

بنده‌زاده، علیِ اسماعیل
طمع رسم سال می‌دارد

وین دوبیتی زبان حالش گفت
زین‌سبب اختلال می‌دارد:
«آن وعده نه درخور وفا بود مگر؟
یا بنده نه لایق عطا بود مگر؟
پروانهٔ آن جزو خطا بود مگر؟
یا بیش ز اندازهٔ ما بود مگر»؟
صیت جود تو بی‌زبانان را
این‌چنین بر سؤال می‌دارد
کودکی را که وعدهٔ دیبا
سالی اندر جوال می‌دارد،
نیست از کار، دور با کرمت
آنچه او در خیال می‌دارد

(کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۵۰۶)

نتیجه

کمال‌الدین اصفهانی از شاعرانی است که افزون بر جریان‌سازی در روند سبک عمومی زمان، به سبک شخصی دست یافته و با روی‌آوردن به برخی هنجارگریزی‌ها، در شکل‌گیری سبک‌های بعدیِ شعر فارسی تأثیر داشته است. البته باید توجه داشت وقتی از تأثیرگذاری یک شاعر در سبک‌های پس از خود سخن می‌رود، یافتن رگه‌هایی از دگردیسی‌ها و هنجارشکنی‌های سبکی کافی است. به نظر می‌رسد دور از ذهن بودنِ اندیشه و خیال شاعرانهٔ کمال‌الدین و نیز زبان خاص او موجب شده است که شگردهای هنری، زبانی و پیام‌های فکری‌اش در پردهٔ گمنامی قرار گیرد و پژوهش فراوانی در این خصوص انجام نگیرد.

در این پژوهش، سبک شخصیِ کمال‌الدین اصفهانی بررسی شد و مشخص گردید که این شاعر با هنجارگریزی‌های خاص و رونمایی برخی شاخصه‌های جدید، در پیشرفت سبک عراقی و همچنین شکل‌گیری سبک هندی مؤثر بوده است. واکاوی شعر کمال‌الدین از منظرِ سطح‌های مختلف سبک‌شناسی نشان می‌دهد که شاخصه‌هایی چون «آمیختگیِ قافیه و ردیف»، «تکرار قافیه» و «وارد کردنِ اصطلاحات ادبی به شعر» در سطح زبانی، «آوردن نام ممدوح در بیت‌های پایانی غزل» و

«بن‌مایه‌های مشترک» در سطح محتوایی و «ابهام» در هر دو سطح زبانی و محتوایی، برجستگی ویژه‌ای در شعر او دارند. همچنین دو مبحث «گنجانیدن رباعی در قطعه» و «تغییر ردیف شعر»، در قالب موضوع انحراف وخروج از هنجارهای عادی زبان و زمان قابل بررسی است.

به طور کلی باید گفت برخلافِ اظهار نظر پژوهشگران مبنی بر فاصله‌داشتنِ مضمون‌سازی و خیال‌بافی با استواری و استحکام کلام، کمال‌الدین شاعری است که مرز میان این دو موضوع را در هم نوردیده و آن‌ها را به هم آمیخته است تا جایی که با وجودِ به‌کارگیری معانی باریک و التزام‌های دشوار، از سلاست و روانی و نیز استواری کلام او کاسته نمی‌شود. همین که شاعری در قالب قصیده به مضمون‌سازی دست زده و به دنبال یافتن معانیِ باریکی است که بعدها در سبک هندی و قالب غزل پی گرفته می‌شود، نشان از مهارت و استادی او در کلام دارد و شاید از همین‌روست که کمال‌الدین در میان شاعران و پژوهشگران پس از خود، جایگاهی برجسته و درخور داشته است.

یادداشت‌ها:

۱. ذکاءالملک رباعی زیر را به‌عنوان شاهد مثال برای صنعت قلب آورده:

ای روی تو همچو مشک و زلف تو چو خون
می‌گویم و می‌آیمش از عهده برون

مشک است ولی نرفته در نافه هنوز
خون است ولی آمده از نافه برون

و می‌نویسد: «و همه‌کس می‌داند که زلف را به مشک و رو را به خون تشبیه می‌کنند. در این رباعی گوینده مطلب را منعکس نموده. گویند کمال‌الدین ابتدا گفته بود: «ای زلف تو همچو مشک و روی تو چو خون»؛ و سه مصرع دیگر غیر از آنچه در این رباعی است. وقتی در مجلسی خواست آن رباعی را بخواند، سهواً برعکس خواند؛ بعضی از حضار خندیدند و او فوراً مضمون را تغییر داد و این سه مصرع را گفت و به این جهت ملقّب به خلاق‌المعانی شد.»(فروغی، ۱۲۹۳: ۶۶ ـ ۶۵) در ادامه، مرحوم ذکاءالملک، خود به انتساب این رباعی به کمال تردید می‌کند.

۲. مثلاً در قصیده‌ای به مطلع: «ای سرافراز که هر جای که صاحب‌نظری است» ۶۰ بار واژهٔ «نظر» و در قصیده‌ای به مطلع: «ای که از هر سر موی تو دلی اندرواست» ۹۳ بار واژهٔ «مو» را التزام کرده است.

۳. او در تعریف دقّت می‌نویسد: «آن است که معانی را باریک انگیزد و چنانچه به غموض مفهوم شود و آن ابهام و خیال و تخییل و امثال آن است.» (سیف جام هروی،۲۹)

۴. نمونه‌هایی از آنچه جامی می‌گوید، در این ابیات مشاهده می‌شود: میانِ پنبه و آتش کسی چو جمع نکرد/ چه می‌کنی سرِ چون پنبه‌زار و آتشِ آز؟ (کمال اصفهانی، ۱۳۴۸: ۲۲). و: به پشتِ پای ملالت زده وحوش و سباع/ رخی ز ناز به آیینه روی‌ننموده.(همان، ۲۸). و: سپهر مایهٔ سرعت به رشوه می‌دهدش/ که گاهِ عزم تو با او شود شریک‌عنان. (همان، ۷۹)

۵. در متن: رگ او بر قلمش.

۶. «بیشتر متأخران این عمل را صنعتی می‌شمارند و لطیفه‌ای می‌نهند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۶۱)

۷. بین این مبحث از کتاب «نقد ادبی در سبک هندی» و صفحات ۳۵ ـ ۳۲ کتاب «جان معنی» شباهت فراوانی مشاهده می‌شود که دلیل آن بر نگارنده روشن نشد.

۸. در مقالهٔ «تشخیص در شعر کمال‌الدین اسماعیل» به‌طور کامل به این موضوع پرداخته شده است. (نقابی، ۱۳۸۰: ۲۳۲ ـ ۲۱۵)

۹. این موضوع در مقالهٔ «بررسی و تحلیل باورهای عامیانه در دیوان کمال‌الدین اصفهانی» بررسی شده است. (مشتاق‌مهر و عظیم‌زاده جوادی، ۱۳۹۴: ۲۵۰ ـ ۲۲۹)

۱۰. مفهوم بیت: کمند تو بزرگان را اسیر می‌کند؛ همان‌گونه که گیسوی جانان، دلِ عاشقان را گرفتار می‌کند.

۱۱. مصرع دوم جملهٔ حالیه است اما قرینه‌ای در کلام برای آن نیامده است: در حالی که شعاعِ مهر تو در گردنم کمندانداز است.

۱۲. مصرع دوم: پای امید من از انتظار افگار شد.

۱۳. مصرع نخست: عمر نازنین من بر مدح تو هزینه شد.

۱۴. دست‌نویس‌ها: «عروق آن». منشاری نوعی رگ است به شکل ارّه. ابن سینا کتاب رگ‌شناسی دربارهٔ انواع رگ آورده است: «و ارگی است که به تازی منشاری خوانند. همچنان بود که موجی ولکن صلب بود و کشیده و بیشتر آن گاه بود که اندر اندام، عصبی آماس بود چون حجاب سینه.» (رگ‌شناسی، ۴۴)

۱۵. کمال اصفهانی، ۳۴۰.

۱۶. عروق منشاری که اصطلاحی در طب است، به‌قدری بر مخاطب دشوار است که مرحوم بحرالعلومی در تصحیح کلیات کمال‌الدین، آن را به صورت «عروس او شود از اضطرار منشاری» ضبط کرده است.

منابع

ـ آزاد بلگرامی، میر غلام‌علی، (۱۸۷۱)، **خزانهٔ عامره،** کانپور: مطبعهٔ نولکشور.

ـ ابوعلی سینا، حسین‌بن‌عبدالله، (۱۳۸۳)، **رگ‌شناسی،** ، تصحیح سیدمحمد مشکوه، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

ـ اقبال آشتیانی، عباس، (۱۳۸۴)، **تاریخ مغول،** تهران: امیرکبیر.

ـ انوری، اوحدالدین محمد، (۱۳۶۴)، **دیوان،** تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر، (۱۳۴۱)، **کلیّات بیدل**، با مقدّمهٔ خلیل‌الله خلیلی، کابل: دپوهنی مطبعه.

ـ جامی، نورالدین عبدالرحمن، (۱۳۶۶)،**بهارستان،** تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطلاعات.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۱)، **دیوان،** تصحیح قزوینی ـ غنی، به‌اهتمام ع جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

ـ حبیب، اسدالله، (۲۰۱۰)، **دری به خانهٔ خورشید،** بلغاریه: مرکز نشر اینفورماپرنت.

ـ حزین لاهیجی، محمّدعلی بن ابی‌طالب، (۱۳۸۷)، **دیوان،** تصحیح بیژن ترقّی، ویرایش سیدوحید سمنانی، تهران: سنایی.

ـ ــــــــــ ، ــــــــــــــــ ، (۱۸۳۱ م)، **تاریخ احوال به تذکرهٔ حال مولانا شیخ محمدعلی حزین،** لندن: دارالسلطنه.

ـ خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین، (۱۳۸۰)، **تاریخ حبیب‌السیر،** تهران: خیام.

ـ دریاگشت، محمّدرسول، (۱۳۷۱)، **صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی**؛ تهران: نشر قطره.

ـ دولتشاه سمرقندی، (۱۳۸۸)، **تذکرة الشعراء،** تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.

ـ *رجایی، محمدخلیل، (۱۳۷۱)، **معالم‌البلاغه فی علم معانی و بیان و بدیع**،* شیراز: دانشگاه شیراز.

ـ رحیمی، امین و حجت‌الله امیدعلی، «**بررسی سبک غزلیات کمال‌الدین اسماعیل**»، فصلنامهٔ بهار ادب، سال سوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۸۹، صص ۳۳ ـ ۱۳.

ـ ریپکا، یان، (۱۳۸۱)، **تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه،** ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ سجادی، سیدعلی‌محمد، (۱۳۸۰)، **مدخلی بر تحول موضوعی غزل در ادب فارسی،** تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ـ سلمان ساوجی، جمال‌الدین، (۱۳۸۹)، **کلیات**، تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: سخن.
ـ سعد سلمان، مسعود. (۱۳۹۰). **دیوان**. تصحیح محمد مهیار. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ سیف جام هروی، (قرن هشتم)، **جامع‌الصنایع و الاوزان**، دست‌نویس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهـران، ش: ۳۷۲۸.
ـ سیف فرغانی، ابوالمحامد محمد، (۱۳۶۴)، **دیوان**، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: فردوسی.
ـ شبلی نعمانی، محمد، (۱۳۶۳)، **شعرالعجم**، ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.
ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۷)، **شاعر آینه‌ها**، تهران: آگاه.
ـ ــــــــــ ، ــــــــ ، (۱۳۷۵)، **شاعری در هجوم منتقدان**، تهران: آگه.
ـ شمس قیس رازی، محمد، (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، تهران: زوار.
ـ شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، **شاهدبازی در ادبیات فارسی**؛ تهران: فردوس.
ـ ــــــ ، ــــــــ ، (۱۳۷۷)، **معانی**، تهران: میترا.
ـ صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی، (۱۳۸۳)، **دیوان**، تهران: علم.
ـ صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۸)، **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: فردوس.
ـ طرب اصفهانی، میرزا ابوالقاسم محمد نصیر، (۱۳۴۲)، **دیوان**، با مقدمه و حواشی جلال‌الـدین همـایی، تهـران: فروغی.
ـ عبدالقاهر جرجانی، (۱۳۷۱)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ـ فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **نقد ادبی در سبک هندی**، محمود فتوحی، تهران: سخن.
ـ فخری اصفهانی، شمس‌الدین محمد بن فخرالدین سـعید، (۱۳۸۹)، **معیار جمـالی و مفتـاح ابواسـحاقی**، تحقیق و تصحیح یحیی کاردگر، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
ـ فروغی، محمدحسین‌خان، (۱۲۹۳)، **علم بدیع**، به اهتمام محمدعلی ذکاءالملک، تهران: چاپ سنگی.
ـ کلیم کاشانی، ابوطالب، (۱۳۸۷). **دیوان**، تصحیح حسین پرتو ضیایی، بازخوانی سیدمحسـن آثـارجوی، تهـران: سنایی.
ـ کمال‌الدین اصفهانی، ابوالفضل اسماعیل بن محمد عبدالرزاق، (۱۳۴۸)، **دیوان**، تصـحیح حسـین بحرالعلـومی، تهران: کتابفروشی دهخدا.
ـ ــــــــــ ، ــــــــــــــــــــــــــــــــ . (قرن هفتم)، **دیوان**، دسـت‌نـویس کتابخانـه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ش: ۹۳ ط.
ـ مؤتمن، زین‌العابدین، (۱۳۷۱)، **تحول شعر فارسی**، تهران: کتابخانهٔ طهوری.
ـ مهیار، محمد، (۱۳۸۷)، جان معنی؛ زندگی و شعر کمال‌الدین اسماعیل، قم: شرکت باورداران.
ـ نقابی، عفت، «**تشخیص در شعر کمال‌الدین اسماعیل**»، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسـی، شـمارهٔ ۳۲،

بهار ۱۳۸۰، صص ۲۳۲ ـ ۲۱۵.
ـ ـــ ، ـــــ ، (۱۳۸۲)، معنی بیگانه؛ جمال‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل، تهران: ناژ.
ـ مدرس‌زاده، عبدالرضا، «**سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی**»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، یال اول، شمارهٔ ۴، تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۴۰ ـ ۹۳.
ـ مدرس‌زاده، عبدالرضا و پروین بخردی، «**سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (مطالعهٔ موردی؛ قصیدهٔ نرگس)**»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۴، تابستان ۱۳۹۴، صص ۳۶ ـ ۱۱.
ـ مسرور، حسین، «**شرح حال کمال‌الدین اسماعیل**»، مجلهٔ ارمغان، ۱۳۰۵، شماره‌های ۲ تا ۵.
ـ مشتاق‌مهر، رحمان و فریبا عظیم‌زاده جوادی،«**بررسی و تحلیل باورهای عامیانه در دیوان کمال‌الدین اصفهانی**»، مجلهٔ مطالعات ایرانی، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص ۲۵۰ ـ ۲۲۹.
ـ همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۱)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: هما.
ـ یوسفی کرمانی، پوران،«**نگاهی به سبک‌شناسی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (خلاق‌المعانی)**»، فصلنامهٔ ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶، تابستان ۱۳۸۵، صص ۱۷۳ ـ ۱۶۰.