Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2024

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Linguistic components in the poems of Sheik Niajibudin Tabrizi

Ahmad Abdollahi Alizadeh agdam[1] and MirJalil Akrami[2]

1- PhD Student , University of Tabriz
2- Professor, University of Tabriz

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/08
Accepted:
2025/05/24
pp:
130- 144

Keywords:
outer music;
inner music;
weight;
pun;
Sheik Najibuddin

ABSTRACT

Sheik Najib al-Din Reza Tabrizi Esfahani is a member of the zhahabiyyeh dynasty in the 11th century AH. In the 11th century, social corruption was so prevalent that no one was a buyer of "Sir and Souluk". For this reason, men of pain, like Sheik Najib, kept the Muhammadan poverty and Wilayat Mortazavi burning in the corner and beside the burning torch. The purpose of this research is to examine and explore music and poetry and the deep connection between the two, and to examine the internal music, external music and their appearance in the poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi, a mystical poet of the 11th century, using the analytical-bassadi research method and to show this The question is, to what extent did the external and internal music affect the rhythm of his poetry? And how Sheik Najib has instilled the understanding of his poetry by using puns, word art, and especially repetition and its types, which are the primary basis of inner music, and the use of prosody in outer music. The present research highlights the importance that the poet, with his knowledge of the influence of tone and music on the emotions and moods of the reader and listener, has attempted to create harmony by employing various techniques, including the use of different musical styles and a rich mental vocabulary between words and repetition, to impress the soul and soul of the audience.

Citation: Alizadeh agdam, A., & Akrami, M. (2025). Linguistic Components in the Poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(3), 130-144.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[1] **Corresponding author: Alizadeh agdam, Email: ahmadalizade0056@gmail.com, Tell: +98 04142140688**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

مؤلفه‌های زبانی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی

احمد علیزاده اقدم [۱]، میر جلیل اکرمی [۳]

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

۲- استاد دانشگاه تبریز

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۱۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۱۳۰-۱۴۴

واژگان کلیدی:
موسیقی بیرونی،
موسیقی درونی،
وزن،
جناس،
شیخ نجیب‌الدین

چکیده

شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی از اقطاب سلسلهٔ ذهبیه در قرن یازدهم ه.ق. است. در قرن یازدهم بازار فساد اجتماعی چنان رایج بود که کسی خریدار سیر و سلوک نبود .اگر چراغی به نام سیر و سلوک روشن می‌شد غالباً دکان تزویر و مردم فریبی بود. از این جهت مردان صاحب درد همچون شیخ نجیب، درگوشه و کنار مشعل فقر محمدی و ولایت مرتضوی را با همه دربدری و غربت فروزان نگه داشتند. هدف از این پژوهش بررسی و کندوکاو موسیقی و شعر و پیوند عمیق این دو، و بررسی موسیقی درونی، موسیقی بیرونی و نمود آنها در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی، شاعرِ عارف قرن یازدهم ، با استفاده از روش تحقیق تحلیلی- بسامدی و نشان دادن این مسئله است که، موسیقی بیرونی و درونی تا چه میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذاشته؟ و اینکه شیخ نجیب چگونه با بهره‌گیری از جناس، صناعات لفظی و به خصوص تکرار و انواع آن که پایهٔ اصلی موسیقی درونی است، و کاربرد اوزان و بحور عروضی در موسیقی بیرونی، به درک و فهم شعرش یاری رسانده‌است. تحقیق حاضر نشان‌دهندهٔ این مهم است که شاعر با اشراف بر میزان تأثیرگذاری لحن و آهنگ موسیقی بر عواطف و روحیات خواننده و شنونده ، سعی کرده‌است با استفاده از فنون متنوعی از قبیل انواع موسیقی، بهره‌گیری از ذخیرهٔ واژگان ذهنیِ پرنغز، و ایجاد تناسب مابین کلمات و تکرار، روح و جان مخاطب خود را تحت تأثیر قرار دهد.

استناد: علی زاده اقدم، احمد و اکرمی، میرجلیل. (۱۴۰۴). مولفه های زبانی در اشعار شیخ نجیب الدین تبریزی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۳)، ۱۳۰-۱۴۴.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[۱] **نویسنده مسئول:** علیزاده اقدم **پست الکترونیکی:** ahmadalizade0056@gmail.com ، **تلفن:** ۰۴۱۴۲۱۴۰۶۸۸

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

بین شعر و موسیقی چنان رابطه‌ای تنگاتنگ جریان دارد که تمامی ادیبان و آنهایی که در عالم فرهنگ و ادب و هنر دستی دارند به ناچار ناگزیر از پذیرش این ارتباط هستند.شعر و موسیقی نردبانی هستند که هر فرد باذوق و عاطفه و دارای احساسی را بر بام قلهٔ زیبایی‌ها و حسن و جمال کائنات و بالاتر از آنها به جمال‌شناسی حق تعالی می‌رسانند.

از دیر باز، از زمانی که نخستین شعر و سخنان عاطفه‌انگیز بر زبان اهل هنر و ادب جاری شد، تمامی ملل موسیقی را بخشی از زندگی خود به شمار آوردند و به این درک رسیدند که موسیقی در فطرت و نهاد آدمی از ازل نهاده شده‌است؛ اما آنچه آدمی را به موسیقی سوق داد همان حس و حالی است که سبب سرودن شعر وی شد.

ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیروی قدرتمند غریزهٔ محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ می‌داند و بنیانگذار شعر نو، علی اسفندیاری، نیما یوشیج، نیز در بیان ارتباط تنگاتنگ شعر و موسیقی می‌گوید: «شعر بی‌وزن شباهت به انسان برهنه دارد» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۴۴).

این پژوهش نیز سعی کرده به بررسی ساختار موسیقایی در شعرشیخ نجیب تبریزی بپردازد که در این راستا این موضوعات مطرح می‌شود:

- موسیقی شعر چیست ونحوهٔ بررسی موسیقی در شعر به چه شکلی است؟
- مهم‌ترین عناصر ایجاد موسیقی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی کدامند؟

برای رسیدن به این اهداف نخست باید تعریفی مختصر از عوامل و عناصر سازندهٔ موسیقی بیرونی و درونی وکناری را بیان کرد و سپس تحلیل نمود که هر کدام از این عناصر به چه میزان در شعر شیخ نجیب انعکاس یافته‌اند؟ مثلاً بحور و اوزان شعری دیوان وی چگونه است ؟ در اشعار وی بحور متفق‌الأرکان بیشتر بکار رفته است یا بحور مختلف‌الأرکان ؟ در موسیقی کناری ردیف و قافیه به چه شکل‌هایی مطرح شده‌اند ؟ جناس، تکرار، واج‌آرایی و ... در چه حدی باعث غنای موسیقایی شعر وی شده‌اند؟

لیکن بدان جهت که امکان بررسی همهٔ اشعار دیوان شیخ در این مقاله نمی‌گنجید، فلذا جامعهٔ آماری مورد تحلیل از مواردی اندک از نمونه ها برگزیده شده است (حدود دوهزار بیت) تا به این جمع‌بندی بتوان رسید که که انواع موسیقی اشعار شیخ نجیب تا چه حدی باعث اعتلای اهمیت دیوان و نام این شاعر شده است و یا بالعکس.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات پژوهش

دیوان شیخ نجیب تبریزی اصفهانی با وجود اشتمال بر مفاهیم عمیق عرفانی و نزدیکی مفهوم و محتوی به مثنوی عظیم معنوی، مورد بی‌مهری محققان واقع شده و تحقیق و پژوهش چندانی در حیطهٔ این اثر صورت نپذیرفته است؛ اما در این پژوهش سعی شده است تا مطالب و سؤالات زیر تبیین و تشریح شود:

ارزش دیوان وی از نظر قلمرو زبانی و صناعات ادبی و بیان و بدیع و موسیقایی شعر، تا چه حدی است ؟

در شعر شیخ نجیب و دیوانش، لفظ مقدم بر معنی است و یا معنی پیشتاز لفظ است؟

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

در این تحقیق علمی–پژوهشی سعی شده‌است با انتخاب حدود دوهزار بیت و تحلیل زبانی و موسیقایی آنها، بدیع و صناعات لفظی، موسیقی درونی و بیرونی ابیات، و بررسی آنها مشخص شود که آیا شعر شیخ نجیب بیشتر بر لفظ و ظاهر استوار است یا بر معانی عرفانی ؟

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

در مورد موسیقی و شعر آثار متعددی نوشته شده‌است که در آنها به عوامل و عناصر متنوع ایجاد موسیقی و انواع موسیقی در شعر اشاره شده‌است. در این زمینه شمس قیس رازی در کتاب معتبر «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» و رشید وطواط در کتاب معتبر «حدائق‌السحر» موضوعاتی را به تفصیل مطرح نموده‌اند و همچنین مقالاتی چند در مورد شعر و موسیقی نوشته شده‌اند که بیشتر آنها در مورد شعرای مطرح و تراز اول بوده‌است. اما در مورد شیخ نجیب تبریزی، شاعر عارف قرن یازدهم، تحقیقی آنچنانی صورت نگرفته است و در هیچ کدام از این آثار مشخصاً اشاره‌ای به عناصر موسیقایی شعر وی نرفته‌است. تحقیق و پژوهش محققان و پژوهشگران بیشتر حول محور موضوعات تکراری و عده‌ای از شاعران برجسته چرخیده و چه بسیار شعرای عارف و غیر عارف که کلامشان هم‌سنگ کلام آن شاعران بوده و هست اما مورد بی‌مهری محققان واقع‌شده و مغفول مانده‌اند.

۱- ٤- زندگی‌نامهٔ شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی

شیخ نجیب در سال ۱۰۴۷ ه.ق. در اصفهان متولد شد. وی زادگاه خویش را اصفهان دانسته گرچه اصلاً تبریزی است، یادی از تبریز ننموده است. وی در سال ۱۱۰۲ ه. ق. و در سن ۵۵ سالگی در اصفهان وفات کرد و در تخت فولاد اصفهان به خاک سپرده‌شد.

وی جزو عارفان عامی بود. ارادت خاصی به شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی از مشایخ سلسله ذهبیه داشته‌است. شیخ نجیب‌الدین اصفهانی، از مجاذیب عرفا و عامی و بی‌سواد بود و «جوهری»، «رضا» و «نجیب‌الدین» تخلص می‌نمود. (مدرس تبریزی،۱۳۷۴ : ۳۷۵)

مهمترین آثار وی عبارتند از: «دیوان اشعار»، «خلاصهٔ‌الحقایق» و مثنوی‌های «سبع‌المثانی»، «غزلیات زرگر» و «نورالهدایه» در موضوعات عرفانی و همچنین «دستور سلیمان» به نثر. شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی هم در شریعت قدمی استوار داشت و هم در طریقت جلوه‌ای کم‌نظیر. علیرغم این توانایی، او نیز در غربت و گمنامی زندگی سپری نمود و این میراث گرانقدر را به نایب و جانشین خود «شیخ علی نقی استهباناتی» به ارث نهاد . شیخ نجیب در آثار خود چه نظم و چه نثر قفل‌های فرسودهٔ تعصب و هنجارهای غلط نادانی را شکست و با شجاعت و بیان روشن به دفاع از عقاید خود پرداخت. از این رو شیوهٔ قلندری و خراباتی در بسیاری از غزل‌های شیخ وسیله‌ای است که روح عادت‌پرستی و جمود فکری را هدف قرار می‌دهد و هوایی تازه و حالی نو در کلامش پدید می‌آورد. دیوان شعر نجیب ۵۰۰۰ بیت دارد که شامل ۴۱۶ غزل، هفت قصیده ، دو مثنوی طولانی، دو ترجیع بند، مستزاد و ۵۴ رباعی است. در دیوانش مطالب مهم عرفانی به ویژه مباحث مهم عرفان نظری مانند وحدت وجود، عشق، سماع، اعیان ثابته و انواع تجلی و همچنین عرفان عملی مانند: ذکر ،تبعیت، از پیر و شرایط پیر و نکات مهم دیگر به زبان شعر بیان شده‌است. دیوان نجیب از دو جنبه ارزش و اهمیت دارد : یکی از نظر مباحث عرفانی که به آنها اشاره شد و دیگری ساختار آن از نظر زبان و سبک شعری که بیانگر خصوصیات شعر در عصر صفوی است. (نیری و عظیمی ، ۱۳۹۸ :۱۳ –۱۵)

جوهری دربیشترغزل‌های خود به مدح و توصیف حضرت امیرالمومنین (ع) و امام عصر (عج) و امام هشتم، علی بن موسی الرضا (ع)، پرداخته و یک مثنوی طولانی هم در مرثیهٔ حضرت اباعبدالله حسین (ع) و شهدای کربلا به نظم کشیده است.

۱- ۵- اشعار شیخ نجیب الدین از نظر سبک و زبان

شیخ نجیب‌الدین مانند دیگر مجذوبان عاشق مثل مولوی و دیگران به قالب و ساختار کلام چندان توجهی نداشت زیرا حالت وجد و شوق غلقای معشوق در حالت سرودن شعر چنان بر وی قالب بوده که جز به دیدار یار توجه نداشته‌است. به گفتهٔ مولوی:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من قافیه دولت توی در پیش من
حرف چه‌بْوَد تا تو اندیشی از آن؟ حرف چه‌بْوَد؟ خار دیوار رَزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۷۱-۴۷۲)

چون این عرفای شاعر بیشتر به مفهوم کلام و معنا توجه داشتند تا رعایت ساختار شعر، و به طعن‌زنان نیز بی‌اعتنا بودند. وی در استفاده از آرایه‌های ادبی از اضافهٔ تشبیهی و ایهام بیشترین بهره را برده و ندرتاً استعاره و ایهام خاصی به کار گرفته‌است. در استفاده از نمادها نیز از نمادهایی مثل: دریا، قطره، باز ، آینه و ... برای تفهیم مفاهیم عرفانی بهره برده‌است؛ اما با این حال کلام خود را به موسیقی معانی و بیان بیشتر زینت داده تا صنایع بدیعی و موسیقی‌های بیرونی و لفظی. استفاده از اسامی آلات موسیقی به ویژه تنبور، دف، موسیقار و قانون در شعر او بیشتر دیده می‌شود.

هرچند آثار فروغی در حوزهٔ تصحیح متن به ویژه *کلیات سعدی* و *رباعیات خیام* از شهرت بسزایی برخوردارند، منابعی که نگاه او به مقولهٔ تصحیح متن را تحلیل کند، اندک‌شمار هستند. از سویی این آثار صرفاً بر مقدمات نگاشته‌شدهٔ فروغی بر متون تصحیح‌شده و قیاس تصحیح فروغی با تصحیح‌های دیگران تکیه کرده است. از جملهٔ این آثار مقالهٔ «کاری نیمه‌تمام از مردی تمام (غزل‌های سعدی، تصحیح [بدون] توضیح دکتر غلامحسین یوسفی)» (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۸۸) است که در *ارجنامهٔ غلامحسین یوسفی* منتشر شده و به قیاس تصحیح فروغی با یوسفی در آثار سعدی پرداخته است. این اثر با رویکردِ نو و جامع بودن تصحیح یوسفی نگاشته شده و گزینش‌های فروغی را بیشتر بر پایهٔ ذوق مصحح و قیاس می‌شمارد تا اتکا بر نسخه‌ها. همچنین مخاطب اثر را عوام جامعه می‌داند و از این روی بخشی از اشعار سعدی را از این اثر حذف شده می‌پندارد.

فروغی در مقدمهٔ کتاب‌های تصحیحی خود، درباره اهمیت متون و لزوم تصحیح دقیق آنها به نکاتی اشاره می‌کند. علاوه بر این آثار –که ارزش بسزایی در معرفی روش او دارند– کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر انتشار یافته و مشتمل بر یادداشت‌ها، خاطرات و نامه‌های فروغی است، اطلاعات مفیدی را در این خصوص به مخاطبان ارائه می‌دهند. این کتاب‌ها علی‌رغم اشتمال بر اطلاعات ارزنده در شناخت فروغی، هنوز مورد بررسی کامل محققان قرار نگرفته‌اند. این کتاب‌ها دربردارندهٔ نگاشته‌های شخصی فروغی بوده و نمایانگر وجوه مختلف سبک زندگی اوست. به این سبب، نوشتارِ پیش‌رو با توجه به جزئیات سبک زندگی ذکاءالملک، به نکات مرتبط با تصحیح متن در این مکتوبات می‌پردازد.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- تفسیر داده‌ها

۲- ۱-۱- موسیقی بیرونی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

اشعار نجیب‌الدین از نظر ساختار به ویژه موسیقی بیرونی و اوزان عروضی هم‌ریتم با غزلیات مولوی است؛ به ویژه استفاده از وزن‌های (Meter) سبک و با ریتم شاد که نشان از شور و جذبهٔ عشق و حالت محو به مستی است. وزن‌هایی همچون:

فاعلاتن /مفاعلن / فعلن

مفتعلن مفاعلن/ مفتعلن مفاعلن

مفعول فاعلاتن / مفعول و فاعلاتن

بحر هزج : مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن

و یا مستفعلن/ مستفعلن / مستفعلن/ مستفعلن

مفعول / فاعلات / مفاعیل / فاعلن

وی گاه از الفاظی استفاده می‌کند که در شعر چنان معنی خاصی ندارد و تنها برای به وجود آوردن آهنگی که بیان شور و جذب وی است به کار می‌رود.

وزن

در تعریف وزن شعر باید گفت که عبارت است از نظم و هماهنگی در اصوات گفتار مانند وزن در شعر فارسی که اصولاً بر پایهٔ کمیت هجاهاست. به عبارت دیگر وزن، نظم و تناسب ما بین هجاهای کوتاه و هجاهای بلند است. در حقیقت عامل وزن آشکارترین موسیقی را به همراه دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ :۹۵)

«وزن و عاطفه» دو عنصر مهم و بنیادی در پیدایش یک شعر موزون و مُخیّل است. بدون وزن، عواطف چنانکه باید و شاید تهییج نمی‌شود. توقع هر فردی از وزن شعر این است که بتواند آن را زمزمه کند و اینکه انسان به سمت شعر بیش از نثر گرایش پیدا می‌کند همین علاقه به زمزمه کردن و آوازخوانی است. وجود وزن در شعر جنبهٔ آرایشی و تزیینی محض ندارد، بلکه جزئی از ذات شعر به حساب می‌آید و برای نشان دادن عواطف نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. وزن یکی از مهم‌ترین ارکان شعر است. این موضوع بیانگر این است که گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی چه میزان تأثیری بر روحیهٔ انسان به جا می‌گذارد. پس بنابراین وزن ادراکی است که از احساس نظم حاصل می‌شود. وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. (شفیعی کدکنی ،۱۳۹۱: ۸) تعریف کزازی از وزن چنین است: وزن آنست که از پیکره و ریخت واژه برآید، به گونه‌ای که اگر معنا بر جای ماند و ریخت و پیکره دگرگون شد، آن نیز از میان برود. (کزازی ،۱۳۷۳: ۴۲)

وزن (rhythm) عروضی

۱- بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول / فاعلاتُ / مفاعیلُ / فاعلن)

-u- /u- - u /u – u - / u - -

از مجموعه اشعار بررسی شده در دیوان حدود بیست و دو غزل و یا قصیده به این وزن سروده شده است .

۲- بحر هزج مثمن اخرب

– – u – – – / u – – / u – – – / u – – مفعول / مفاعیلن/ مفعول / مفاعیلن

تقریباً آنچه در بحر هزج (مفاعیلن) سروده شده اکثراً جزو زحافات مفاعیلن بوده و وی از زحاف اخرب و مکفوف بیشتر استفاده کرده‌است. او چهارده غزل در بحر هزج و زحافات آن سروده‌است.

۳- بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف

– –u / –u –u / u – – مفعول / مفاعلن / فعولن

۴- بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف

– – u / u - - u / u - - u / u – – مفعول / مفاعیل / مفاعیل / فعولن

۵- بحر هزج مسدس محذوف

– – u / – – – u / – – – u مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن

۶ – بحر هزج مثمن سالم مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن

۷- بحر رمل مثمن سالم فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

۸- بحر رمل مثمن محذوف

– u - - / -u - - / -u - - / - u– فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

بیشترین بحری که شیخ نجیب‌الدین در سرودن اشعارش از آن بهره برده بحر رمل و زحافات آن است که حدود ۲۹ غزل و یا قصیده در این بحر سروده‌است.

۹- بحر رجز مثمن سالم

– – u – / – – u – / – – u – / –u – – مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعن

او شش غزل در این بحر سروده‌است و تقریباً همهٔ این سروده‌ها در بحر رجز سالم گفته‌شده و کمتر از زحاف مستفعلن بهره گرفته‌است.

۱۰- بحر خفیف مسدس مخبون

– – u u - - / u – u - / u فعلاتن / مفاعلن / فعولن

آنچه وی در بحر خفیف سروده حدود چهار غزل است.

وی از بقیهٔ بحور نیز به مقدار خیلی کم استفاده نموده‌است.

بحر متقارب – بحر مجتث – بحر سریع

۱۱- بحر مجتث مثمن مخبون محذوف

-u u – / – – u u / – – u u / –u u– مفاعلن / فعلاتن / مفاعلن / فعلن

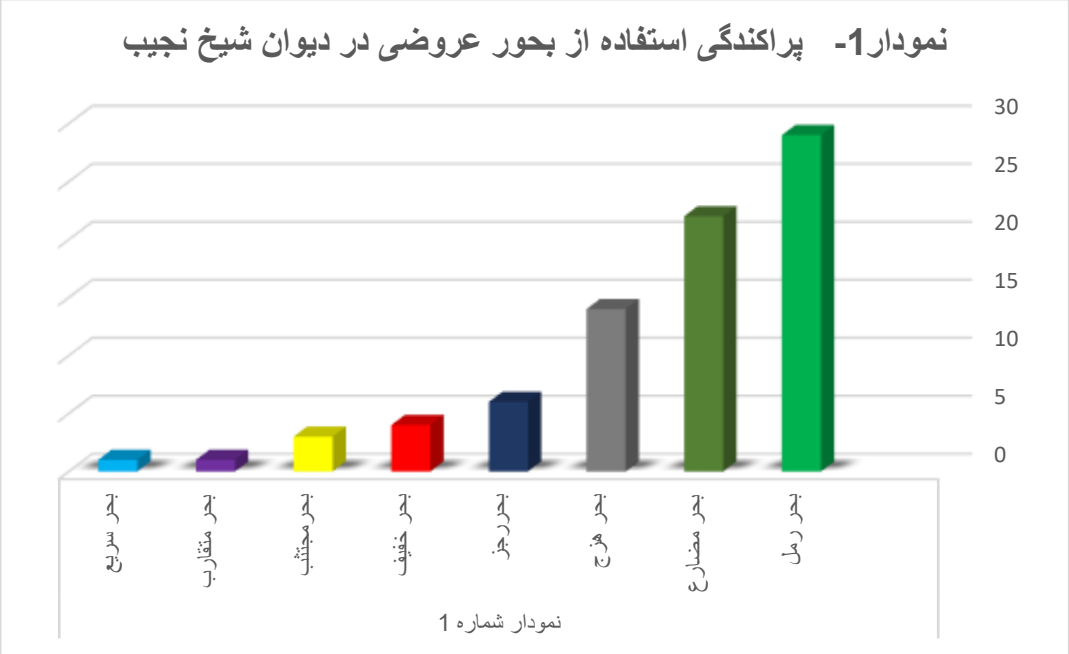
از این بحر نیز در سه قطعه شعر استفاده کرده‌است.

۱۲- بحر متقارب (فع لن فعولن /فع لن فعولن)

۱۳-بحر سریع مطوی مکشوف (مفتعلن /مفتعلن/فاعلن)

در نمودار شماره (۱) پراکندگی استفاده از بحور و اوزان عروضی در صد غزل ابتدایی دیوان شاعر نشان داده شده‌است.

نمودار پراکندگی استفاده از بحور و اوزان عروضی در 100 غزل و قصیده دیوان شیخ نجیب الدین							
بحر رمل	بحر مضارع	بحر هزج	بحررجز	بحر خفیف	بحرمجتث	بحر متقارب	بحر سریع
29	22	14	6	4	3	1	1



۲- ۱-۲- موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و نمود آن در شعر شیخ نجیب

موسیقی کناری غزلیات که همان ردیف و قافیه است نیز از قاعدهٔ اصلی غزل خارج می‌شود و گاه قافیه در یک غزل یا دو یا چند با تکرار می‌گردد.

ردیف: شکل دیگر موسیقی شعر است که متمم و مکمل موسیقی قافیه به شمار می‌آید اما نسبت به قافیه غنی‌تر گشته است. ساده‌ترین تعریف از آن شاه حسینی است که می‌گوید: «در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شود آن را ردیف می نامند» (شاه حسینی ،۱۳۶۸: ۱۴۵).

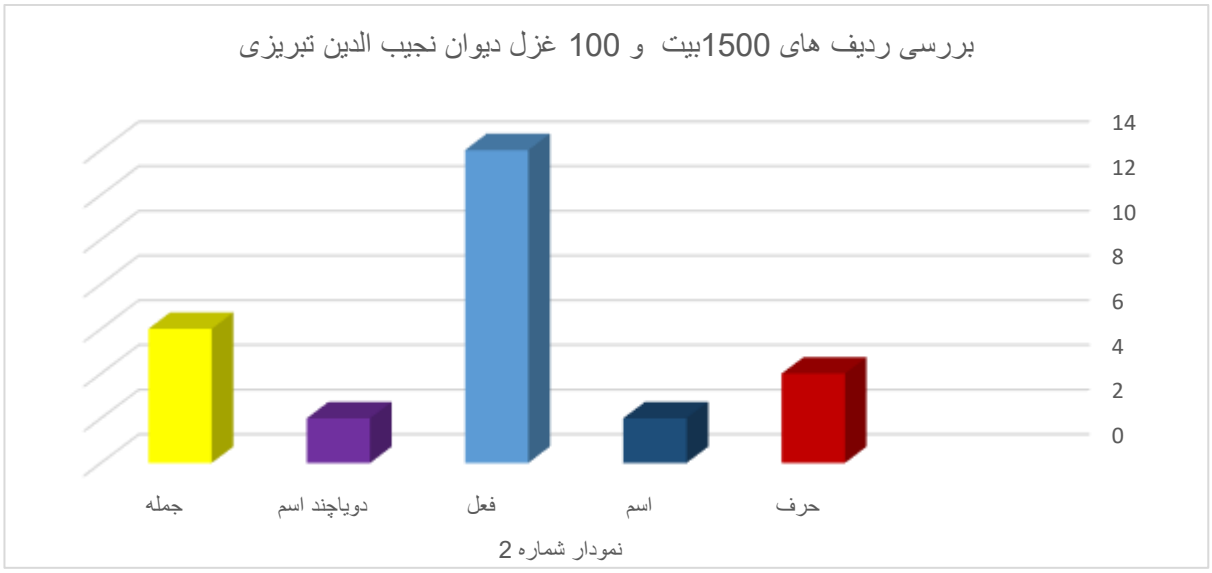
شعری را که دارای ردیف باشد، مردّف می‌نامند. البته ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایرانی‌ها به شمار می‌آید. در زبانهای اروپایی از ردیف نشانی دیده نمی‌شود. ردیف بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید و باعث تداعی معنا می‌گردد. ردیف تنها به یک واژه محدود نمی‌شود و گاهاً واحدهای بزرگتر از واژه و تا حد جمله را نیز در بر می‌گیرد.

از یک هزار بیت بررسی‌شدهٔ آغازین دیوان شیخ نجیب‌الدین معلوم شد که غزل و قصاید زیر مردّف بوده و در آنها ردیف به کار گرفته شده‌است.از تعداد ۱۰۰۰ بیت و ۹۰ غزل مورد تحلیل از دیوان شیخ نجیب، تنها ۲۹ مورد آنها از ردیف بهره برده‌است که این ده غزل عبارتند از: قصیده و غزلیات به ترتیب شماره : ۲ ؛ ۱۰ ؛ ۱۴ ؛ ۱۸ ؛ ۱۹ ؛ ۲۸ ؛ ۳۰ ؛ ۳۲ ؛ ۳۷ ؛ ۴۰ ،۵۸ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۶ ،۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ،۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۸ ، ۸۰ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۵ ، ۸۷ ۸۸

نمودار شمارهٔ ۲: نحوهٔ به کارگیری ردیف و قافیه و نوع آنها بر حسب حرف یا کلمه و اسم یا ترکیب دو یا چند اسم و یا جمله کامل.

بررسی ردیف های 1500بیت و 100 غزل دیوان نجیب الدین تبریزی					
	حرف	اسم	فعل	دوياچند اسم	جمله
	4	2	14	2	6

نمودار شمارهٔ ۲



چنانکه در نمودار شمارهٔ ۲ مشاهده می‌شود، ردیف‌ها به شکل‌های اسم، حرف، ترکیب دو یا چند اسم و جملهٔ کامل آمده‌اند.

قافیه (Rhyme)

علم قافیه هر چند از مشخصه‌های اصلی شعر به شمار می‌رود اما در نثر نیز می‌توان آن را مشاهده‌کرد که در نثر با عنوان سجع یاد می‌شود. قافیه و وزن از دیدگاه علمای اسلامی ملازم همدیگرند. با اینکه شمس قیس سخن بی‌قافیه را جزو شعر به حساب نمی‌آورد،

در مقابل منطقیون قافیه را از واجبات شعر نمی‌پندارند تا حدی که در زبان‌های پهلوی و پارتی آنچه تحت عنوان شعر شمرده‌شده عاری از هر گونه قافیه بوده‌است.

قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و درونی کلمات، قافیه مکمل وزن است چون مانند نشانه‌ای پایان یک قسمت و آغازقسمت دیگری را نشان می‌دهد. شمس قیس رازی در تعریف آن گفته است که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرطی که بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود؛ پس اگر متکرر شود آن را ردیف نامند و قافیت در ماقبل آن باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۵)

شفیعی تعریف قافیه را چنین بیان می‌کند: «همان مجموعهٔ آوایی، گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی (وسط، آخر و اول) می‌توانند تناسب دیگری داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌نامیم» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹).

حداقل حروف مشترک برای قافیه از دو قاعدهٔ کلی تبعیت می‌کند:

قاعدهٔ ۱: در صورتی که هر کدام از مصوت‌های بلند (ا) و (و) به تنهایی اساس قافیه قرار گیرند.

قاعدهٔ ۲: در صورتی است که هر مصوت با یک یا دو صامت بعدش اساس قافیه قرار بگیرد؛ یعنی مصوت + یک یا دو صامت.

بیشتر قافیه‌های اشعار شیخ نجیب جزو قاعدهٔ ۱ هستند؛ یعنی اکثر قوافی اشعار به الف ختم شده‌اند و در تعداد اندکی ردیف و حروف الحاقی مشاهده می‌شود.

در تعدادی از قافیه‌ها، عیب ایطاء به وضوح دیده می‌شود. به عبارت دیگر در برخی واژه‌های قافیه نشانه‌های جمع که جزو حروف الحاقی هستند ، حروف اصلی قافیه به شمار آورده است درحالی که حرف روی باید از اصل کلمه قافیه باشد. (اقبالی،۱۳۹۶: ۵۶)

ای ذات مقدس معلّا نام تو بود حیات جان‌ها
ای راحت روح دردمندان ای خالق خلق جمله اشیا
ای مرهم سینهٔ شکسته ای پنبهٔ داغ روی دل‌ها
(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸ :۴۰)

کاربرد عیب قافیهٔ ایطا در چندین نوبت نشان از این دارد که شیخ به قافیه و ردیف و کلام و لفظ اعتنایی نداشته‌است.

در قطعهٔ شمارهٔ ۶۶ (همان: ۸۶) که میان غزلیات آورده، ترکیب «مردان است» قافیهٔ مشترک است. در قافیه حکم این است که آخرین مصوت صدا و حروف بعد از آن در همهٔ قوافی یکسان باشند و قبل از آن مصوت متفاوت باشد، اما در این شعر عبارت «مردان است» در همه جا عیناً تکرار شده‌است. در عروض فارسی اگر عین واژهٔ تکراری بدون هیچ تغییر صرفی در همه جا تکرار شوذ از نظر فن، قافیه ضعیف یا دارای اشکال است؛ زیرا قافیه معمولاً باید از ریشه‌های هم‌صدا ولی متفاوت در واژه درست شود، نه تکرار کامل یک عبارت. فلذا با در نظر گرفتن علم قافیه، قافیه ضعیف است و معیوب، اما از دید زیباشناسی شعر عرفانی که در آن زیاد به لفظ ارزش داده نمی‌شود در برابر معنا، چنین ایراداتی قابل قبول است.

۲- ۱-۲- موسیقی درونی، آرایه‌های لفظی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

۲- ۱-۲- ۱- تکرار

تکرار از جمله آرایه‌هایی است که موسیقی کلام را ایجاد می‌کند و به صورت تکرار واج، هجا، واژه، حتی عبارت یا جمله و یا مصراع یک بیت صورت می‌پذیرد. بنابراین تکرار بایستی در سطح جمله و کلام مورد بررسی قرار بگیرد.

تکرار یک صامت با بسامد فراوان در جمله را هم‌حروفی (Alliteration) می‌نامند که ممکن است به صورت منظم و یا به شکل پراکنده در میان کلمات بیاید. تکرار واک به دو شکل هم‌حروفی پنهان (hidden Alliteration) و یا به شکل هم‌صدایی (assonance) و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات و یا به هر دو صورت به کار می‌رود. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۷-۵۸)

اشکال تکرار واژه در کلام:

الف) رد الصدرإلی العجز: تکرار کلمه در اول و آخر بیت.

ب)ردالعجز إلی الصدر: تکرار واژۀ آخر بیتی در آغاز بیت بعدی.

صدر* _____ *عروض ابتدا *_____ *عجز

پ) تکریر: دو کلمه پشت سر هم در بیتی تکرار شود.

د) به شکل طرد و عکس: مصرع اول با تقدیم و تأخیر در مصرع دوم تکرار شود.

اما کزازی در تعریف تکرار به نکتۀ خوبی اشاره می‌کند و می‌گوید: «باز آورد واژگان اگر به گونه‌ای باشد که سخن را گران و درشت و ناهموار گرداند آهویی است که می‌باید از آن پرهیز نمود. هر تکراری ناخوشایند نیست بلکه بازآورد واژگان خود جزو آرایه‌های بدیعی است» (کزازی،۱۳۷۳: ۳۹).

تکرار حروف یا صامت‌ها یا واج‌آرایی (Euphony):

آوردن یک حرف یا صامت به دفعات معین در سخن و شعر که باعث موسیقایی شدن کلام شود واج‌آرایی است. دقت در موسیقی و آهنگ برخاسته از ابیات مشخص می‌کند که تکرار عامدانۀ یک صامت چه میزان در غنای موسیقی درونی کلام مؤثر است و کلام را گوش‌نواز و دلنشین می‌نماید. واج‌آرایی را نغمۀ حروف نیز می‌نامند.

در شعر نجیب واج‌های، مصوت بلند « آ ، ی » و صامت‌های: « ن، ب ، ر ،س ، ش ،م ، و ...» به دفعات مکرر در غزلیات و قصاید وی آرایۀ نغمۀ حروف را خلق کرده و بیشترین تکرار را به خود اختصاص داده‌اند. اما در این مقاله فقط به بیان چند مورد از تکرار صامت‌ها با بسامد بالا بسنده می‌شود.

عشاق به میخانه مستانه همی‌رقصند از شوق لقای تو دارند صفاها را

(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)

بلبل به هوای گل حمد تو همی‌گوید بوی تو ببرد از جا هر بلبل شیدا را

(همان: ۴۰)

سلطان روح کاملان کی هر کجا منزل کند هر جا کند منزل بدان باشد مقام اولیا

(همان: ۴۱)

انسان که نیست آیینه کامل نگشته است زان رو که نیست مؤمن با نور باصف

(همان: ۴۸)

شوق لقای دوست کند عاشقان تهی از عاشقان که خانه معشوق شد هلا

(همان: ۴۹)

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمد حبذا

(همان:۵۹)

گر برون آید سراپا مرغ ناظر از قفس زیر بال مرغ ، اول قد رعنا را بیا

(همان: ۶۳)

خواننده با خواندن دیوان شیخ نجیب، تکرار این یک یا چند حرف را بطور واضح و آشکار احساس می‌کند و متوجه می‌شود که این تکرارصامت‌ها، چه آهنگ و موسیقی خاصی به شعر شیخ داده‌است. این ایقاع درونی، یکی از موارد موسیقی درونی شعر است که تکرار صامتی مشخص آن را خلق نموده‌است.

تکرار مصوت کوتاه یا مصوت بلند

خلق موسیقی در کلام به وسیلهٔ مصوت‌های بلند یا کوتاه نیز در غنابخشی کلام و ایقاع درونی ارزش والایی دارد حتی به میزان ایجاد موسیقی با تکرار صامت‌ها. قابل ذکر است که موسیقی برخاسته از تکرار صامت‌ها، محسوس‌تر و عینی‌تر از موسیقی تکرار مصوت‌ها بوده و باعث لذت بیشتری می‌شود.

قدما تکرار مصوت کوتاه را «تتابع اضافات» می‌نامیدند و به تقلید از بلاغت عربی آنرا مخل فصاحت می‌دانستند، در حالی که در شعر فارسی نه تنها آن را عیب نشمرده‌اند بلکه عاملی دانسته‌اند که بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید.

از عکسِ آفتابِ تجلیِ کبریا شد سینه‌ام چو آینه ذات با صفا

(نجیب‌الدین تبریزی،۱۳۹۸: ۵۶)

سرِّ شهبازانِ دستِ کبریا کس نداند غیر مردان خدا

(همان: ۵۴)

طاقِ ابرویِ عاشقان قبله است نیست محراب و سجده‌گاه شما

(همان:۴۲)

تکرار اسم یا واژه – تکرار حرف – تکرار فعل

نمونه برای تکرار اسم:

ای دل ار مطلبت خدا باشد در دلت نیست جز خدا به خدا

(همان: ۴۲)

چرخ می‌گردد به گرد مرد حق از بهر حق زانکه نور حق به قلب اهل حق کرده‌ست جا

(همان: ۴۳)

تا حجاب رخ تو زلف پریشان آمد شد پریشانی آن زلف، پریشانی ما

(همان:۴۶)

دست بر دست است چون زنجیر، دست عاشقان حق ذات پاک که این نکته است بی‌چون و چرا

(همان: ۵۶)

گفتم به پای بید و لب آب و شعر تر گفتا برو زدرگه من، ای گدا گدا

(همان:۶۵)

اگر مرد فقیرم، روزیم ده اگر کج کج روم، ده کج کلاهم

(همان: ۲۳۲)

نمونه برای تکرار حرف:

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمدحبذا

(همان: ۵۹)

رو ذکر معبودت نما، گر بندهٔ آن خالقی در روز و شب ذکرش نما چه در سر و چه در جلا

(همان: ۵۰۸)

شراب و نقل او حاضر جمال یار را ناظر اگر مؤمن اگر کافر، نجیب‌الدین رضای ما

(همان: ۶۶)

نمونه برای تکرار فعل و جمله:

نشنیدی دل که چه گفتم من به شه عالم که بیا و بیا

(همان:۶۱)

به وسعتی که تو را هست ای خدای کریم به تنگیی که مرا هست وسعتی بخشا
(همان: ۶۷)
معنی باز همین است که بازآ بازآی نه چو جغدان که بماندند بدین دار فنا
(همان: ۴۶)
ای عاقلان! ای عاقلان! آخر چرا خشک آن چنان ای مردگان احیاشوید از برکت ذکر خدا
(همان:۷۱)
آیینه جو آیینه جو خود را بدان کن روبرو بنگر درو عیب و هنر، ساز از خودی خود را رها
(همان:۴۱)

۲- ۱-۲- ۲- تجنیس

همگونی یا جناس از آرایه‌هایی است که در سخن آراسته و هنر ورزانه کاربردی گسترده یافته‌است. «این آرایهٔ نیک، خنیای درونی سخن را سودمند و کارساز می‌تواند افتاد. همگونی آن است که در میان دو واژه بتوان به گونه‌ای ویژه از دید ریخت و ساختار آوایی همانندی و پیوندی نزدیک یافت. جناس را گونه‌هایی است بسیار» (کزازی ،۱۳۷۳ :۴۸).

«تجنیس الفاظ به یکدیگر مانند، استعمال کردن است. و آن چند نوع باشد؛ جناس تام و جناس ناقص و جناس زاید و جناس مرکب و مزدوج و مطرف و جناس خط. همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مردم شمارند بر تنسیق سخن؛ ولیکن به شرط آنکه بسیار نگردد و بر هم افتاده نباشد و در بیتی دو لفظ یا چهار لفظ بیش نیاید به تقسیمی مستوی» (شمس قیس رازی،۱۳۸۸: ۳۵۲). مفهوم جناس هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. (شفیعی،۱۳۹۱: ۳۰۱)

انواع تجنیس

جناس تام

جناس تام، هنری‌ترین گونهٔ این آرایه شمرده می‌تواند شد، آن است که دو پایه در گفت و نوشت به یکبارگی یکسان باشند. نکتهٔ مهم اینست که، در جناس تام اگر یک پای فعل باشد آن را جناس مستوفا می‌نامند. (کزازی،۱۳۷۳: ۴۸) و یا به عبارتی دیگر دو کلمه‌ای که متفق‌اللفظ و مختلف‌المعنی باشند. (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۲)

نجیب‌الدین از آرایهٔ جناس تام زیاد بهره نبرده است و دلیل آن هم عدم توجه به ظاهر کلام و ساختار ظاهری سخن است به جز موارد بسیار اندک. مثل:

چون فدای پیر گشتم دیدمش در خود به پا خویش را گفتم که این دم پیر را در خود به پا
(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۸۸)
مطرب خوش‌خوان اسرافیل دم یک دم اندر صور اسرافیل دم
(همان: ۲۳۵)

تجنیس ناقص

آن است که کلام متجانس در حروف متفق باشند و در حرکات مختلف یا به عبارتی دیگر جناس ناقص با جناس تام یکیست، به جز اینکه حرکت حرفی در دو پایه جناس متفاوت باشد و یکسان نباشد.

جناس ناقص در دیوان شیخ نجیب الدین بیش از سایر جناس‌ها جلوه‌گری کرده‌است و شاعر در تمام غزلیات از انواع جناس ناقص اختلاف حرکتی، اختلاف صامت و جناس ناقص افزایشی در حرف اول، میانی و پایانی استفاده نموده‌است. به خاطر مجال اندک تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هریک به ثنای تو، بگشوده زبان‌ها را
(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)

سودای تو بر هر سر افتاده تو را جویند گر امت مرحوم‌اند گر فرقهٔ عیسی را
(همان: ۴۰)

ای عارف از عرفان خود باید طلب کردن فنا مردانه چون مردان حق، باید شد از هستی جدا
(همان: ۴۱)

دیشب به وصل یار رسیدیم حبذا محو آمدیم و صحو ندیدیم حبذا
(همان: ۵۲)

چو داد او جام اول را بگفتا جام جم اینست شدم مخبر من از عالم چو جم گردید دربانم
(همان: ۲۳۷)

از قِدم تا قَدَم خویش برون ننهادم درِ اظهار به روی دل خود نگشادم
(همان: ۲۳۹)

مرا لنگر درین کشتی، سه جام ساقی باقی یکی ظاهر، یکی باطن، یکی مستغرق ذاتم
(همان: ۲۴۰)

تجنیس زاید

«جناس زاید» نیز به جناس تام می‌ماند جز آنکه یکی از دو پایه حرفی افزون دارد از پایهٔ دیگر، بسته به اینکه این افزونه در آغاز یا میانه یا پایان واژه آورده شده باشد.

جناس زاید انواع دارد:

الف) جناس مزید: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در آغاز یکی از دو پایه باشد.

ب) جناس زاید: آنگونه است که افزونه در میانه یکی از دو پایه باشد.

پ) جناس مزیّل: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در پایان یکی از دو پایه باشد. این گونه در ادب کاربردی گسترده‌تر از آن دو گونه پیشین یافته است. (کزازی،۱۳۷۳: ۵۰– ۵۲)

جناس زاید از جمله جناس‌هایی است که شاعر در دیوان خود از آن بسیار فراوان استفاده کرده است. از هر سه نوع جناس زاید در دیوان وی به تعداد زیاد وجود دارد که به غنای موسیقی شعر وی افزوده‌است.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هر یک به ثنای تو بگشوده زبان‌ها را (نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۹)

تنگ شد کار به دل رحم کن از روی کرم که سرافراز شوم از کرمت، درهمه جا
(همان:۴۸)

چو می‌کردم سفر گفتم از این سودا خطر گفتم به قلب پر شرر گفتم، بسی سود و زیان سوزم (همان:۲۳۱)

بیا تا بهر حق دیوانه گردمیم بحق، آن دم سخن از حق بگویم
(همان: ۲۳۲)

تجنیس اشتقاق

جناسی است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند. شیخ نجیب از این جناس به دفعات در میان ابیات خویش بهره برده و موسیقی و آهنگ خاصی به غزلیات خود بخشیده‌است.

ور برون آید سر معنی زتخم صورتت ناظرمنظور معنی باش و اولی را بیا
(همان: ۶۳)

به عاشقان نگهی گرم و ساقی است شراب همیشه عاشق سرمست از اوست بی‌آرام
(همان: ۲۳۸)

گرچه رقّاص فلک رقّاصی آموزد ز ما ما برایش در زمین، رقص جلالی می‌کنیم
(همان:۲۴۲)

لازم به ذکر است که شیخ نجیب از موسیقی لفظی و صنایع بدیعی به عنوان لزوماً زینت‌بخش شعر استفاده نکرده بلکه به ضرورت و گاه‌گاهی نیم نگاهی به این صنایع صوری داشته است و محتوا و معنا و پیام و انتقال آن به خواننده یا شنونده بیشتر هدف وی در دیوانش بوده است؛ این یعنی همان تقدم اندیشه بر لفظ.

۳– نتیجه‌گیری

شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی از جمله شاعران عارف قرن یازدهم هجری بود که با وجود اینکه شاعری بسیار توانمند و عارفی با افکار و اندیشه های متعالی در باب توحید و خداشناسی بود، در دوره‌ای زیست می‌کرد که به دورهٔ افول تصوف و عرفان معروف بود. در این دوره کم‌توجهی و بی‌مهری شاهان صفوی نسبت به شعرا باعث پدید آمدن دوره‌ای به نام دورهٔ رکود و تطور تصوف و عرفان گردید. در این میان شعرای عارفی همچون شیخ نجیب در گوشه کناری چراغ عرفان را روشن نگه داشتند.

تبریزی جزو مشایخ صوفیه فرقهٔ ذهبیه به شمار می‌آمدو ملقب به «نجیب الدین» بود. اصالتاً تبریزی بود اما در اصفهان زیست و با شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی ملاقات کرد. در آنجا پس از تحمل ریاضت‌های طاقت‌فرسا ، در بیست و چهار سالگی به کسب مقام شیخیت و ارشاد نائل گشت. تقریباً چهار سال مقام شیخیت داشت و در بیست وهشت سالگی به مقام «قطب» ارتقا یافت. دیوان شیخ نجیب چهارهزار بیت دارد مشتمل بر غزلیات، قصاید، ترجیعات و مراثی.

پس از پایان این پژوهش می توان به نتایج زیر دست یافت:

وزن‌های شعری در دایره‌های عروضی عبارتند از:

دایرهٔ نخست: متفقه که دو بحر متقارب و متدارک از آن استخراج می‌شود. شاعر از این دایره تنها یک بحر استفاده نموده‌است.

دایرهٔ دوم: مختلفه که دارای بحرهای طویل، مدید و بسیط است. شیخ نجیب از این دایره کمترین استفاده را برده‌است.

دایرهٔ سوم: مُوتلفه که دارای بحرهای وافر و کامل است. هیچ نشانی از این بحور در دیوان مشاهده نشد.

دایرهٔ چهارم: مجتبله که دارای بحرهای هَزَج و رجز و رَمَل است. شاعر بیشترین کاربرد بحور این دایره را مد نظر داشته و از این دایره بیشتر استفاده کرده‌است.

دایرهٔ پنجم: مشتبهه که دارای بحرهای مُنسَرِح و مُجتَثّ و مُضارِع و مُقتَضَب است. به میزان اندک از این دایره در دیوان شعر دیده می‌شود.

دایرهٔ ششم: منتزعه که دارای بحور جدید و سریع و خفیف و قریب و مشاکل است. از این میان بحر سریع و خفیف دارای کاربرد در دیوان شعر نجیب است. (شاه حسینی، ۱۳۶۸ : ۱۲۵–۱۲۶)

از نظر موسیقی بیرونی، در نود غزل و قصیده، شاعر بیش از نیمی از قصاید خود را در سه بحر هزج،رمل و رجز سروده و نزدیک به ۶۵ غزل و قصیده را تنها در این سه بحر و اوزان عروضی به منصهٔ ظهور رسانده‌است. وی از بحرهایی همچون هزج، مضارع، مجتث و متقارب بهره برده‌است.

–کاربرد زحافات عروضی در همه اشعار وی به وضوح دیده می‌شود و این بهره گیری هیچ گونه خللی در اشعار و موسیقی آنها ایجاد نکرده بلکه باعث گوش‌نوازی ابیات نیز شده‌است. استفاده از بحور سالم کمتر از زحافات است.

همخوانی و هماهنگی اوزان عروضی و بحرهای به کار برده شده با مضامین و درونمایه های شعر به خوبی میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی هماهنگی ایجاد کرده است.

وی از میان شش دایره، از دایرهٔ چهارم بیشتر بهره برده‌است.

شیخ نجیب‌الدین اصفهانی در بهره‌گیری از قافیه در دیوان شعرش نسبتاً خوب عمل کرده؛ زیرا در چندین جا در اشعار دارای قافیه مقیّده، عیوب ایطای جلی و سناد مشاهده می‌شود.

از نظرگاه موسیقی درونی شعر و موسیقی بهره‌گیری شاعر از دو صنعت تکرار و واج‌آرایی به خصوص تکرار سه‌گانه (حرف، کلمه، جمله) و جناس در موسیقی لفظی و آرایه‌های تضاد، مراعات النظیر و ... در موسیقی معنوی، دیده می‌شود.

اما آنچه مهم است شاعر قصد آرایش کلام را نداشته و معنی و مفهوم از نظر وی مقدم بر صورت و بازی با کلمات بوده و اندیشه پیشرو لفظ است.

منابع

اقبالی، ابراهیم، (۱۳۹۶)، ***قافیه در شعر فارسی***، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

ذوالفقاری، حسن، (۱۳۸۴)، ***آرایه‌های ادبی***، تهران: انتشارات فاطمی.

شاه حسینی، ناصرالدین، (۱۳۶۸)، ***شناخت شعر***، تهران: نشر نما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، ***ادوار شعر فارسی(از مشروطیت تا سقوط سلطنت)***، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: انتشارات آگاه.

شمس‌الدین محمد بن قیس‌الرّازی، (۱۳۸۸)، ***المعجم فی معاییر الأشعار العجم***، به تصحیح محمد قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی و سیروش شمیسا، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۷۳)، ***بدیع ۳؛ زیباشناسی سخن فارسی***، تهران: نشر مرکز.

مولانا جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۵)، ***مثنوی معنوی مولانا***، به شرح کریم زمانی، دفتر اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

مدرس تبریزی، (علامه) محمدعلی، (۱۳۷۴)، ***ریحانة‌الأدب***، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خیام.

نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی، (۱۳۹۸)، ***دیوان اشعار***، به تصحیح خیرالله محمودی و مقدمهٔ یوسف نیری و احسان الله عظیمی، قم: انتشارات طلیعه نور.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: نشر هما.