ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۷

10.22059/jpl.2021.319565.1870

Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

موسیقی کناری و بیرونی در رباعیّات مجد همگر شیرازی

ناصر حامدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

داود محمّدی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

عبداللّه حسن‌زاده میرعلی

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان

(از ص ۱۱۳ تا ۱۳۱)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

علمی-پژوهشی

چکیده

مجد همگر از شاعران قرن هفتم هجری است که هم‌عصر سعدی بوده و در دربار شاهان سلغری مقام والایی داشته است. مجموعه‌ای از رباعیّات این شاعر (بالغ بر ۶۱۰ رباعی) را نوهٔ او در میان نسخهٔ خطّی دیوان چهار شاعر دیگر در چهار بخش کتابت کرده است. این نسخهٔ نفیس که در کتابخانهٔ بریتانیا موجود است، ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که مورد توجّه پژوهندگان قرار گرفته است. در این پژوهش با هدف شناخت ویژگی‌های مهمّ این رباعیّات از جهت موضوع و موسیقی ابیات، این نسخه بررسی شده و نتیجه این است که رباعیّات مجد همگر در موضوعات مختلف، از جمله مضامین عاشقانه، اندرز، گله از دنیا و سرنوشت، هجو و توصیف معشوق سروده شده و از جهت موسیقایی، شاعر به موسیقی درونی و کناری اهمّیّت فراوانی داده است. حدود نیمی از رباعیّات وی ردیف دارد و بخش بسیاری از این رباعیّات در چهار مصراع قافیه، یا ردیف و قافیه دارند و در موارد بسیاری نیز انتهای مصراع سوم با قوافی سایر مصراع‌ها هم‌آوا، هم‌حروف، هم‌خانواده یا به‌نحوی مرتبط است که نشانهٔ توجّه شاعر به موسیقی کناری است. دربارهٔ نگاه شاعر به موسیقی بیرونی نیز باید گفت شاعر به شجرهٔ اخرب توجّه بیشتری داشته و اوزان به‌کاررفته در رباعیّات وی با زحافات مختلف همراه است.

واژه‌های کلیدی: مجد همگر، رباعیّات، موسیقی کناری، موسیقی بیرونی، قافیه، ردیف، موضوع.

---

۱. رایانامه نویسندهٔ مسئول: *d_mohammadi@semnan.ac.ir*

۱. مقدّمه

خواجه مجدالدّین بن احمد همگر از گویندگان قرن هفتم هجری است (صفا، ۱۳۶۹: ۵۲۳/۳). او در سال ٦٠٧ق بنا به اقوال حمدالله مستوفی و خواندمیر، در یزد و به قول امین‌احمد رازی و هدایت، در شیراز به دنیا آمده است (همان: ۵۲۶). اینکه بعضی او را شیرازی تصوّر کرده‌اند، از جهت سکونت وی در آن حدود است؛ چه مجدالدّین در اوائل حال، از یزد به اصفهان و شیراز مسافرت کرده و مدّتی ندیم و معاشر اتابك ابو بکر بن سعد بن زنگی بوده و لقب ملك‌الشعرایی داشته است (فتوحی یزدی، ۱۳۸۲: ۳).

از کلام وی مشهود است که رتبه‌ای معادل وزارت داشته است (صفا، ۱۳۶۹، ۵۲۷/۳). وی پس از کسب کمالات به شیراز رفته و در خدمت سلاطین سلغری تقرّب یافته است. او در قطعه‌شعری خود را چنین معرّفی می‌کند:

داعـــی خاصّ و چاکـر خالـص　　هبـــة اللّه کمینـــة الأحباب
مـــی‌فرستـد هـــزار حمـــد و ثنا　　مختصـــر بـــی‌تکلّف اطناب

(به نقل ازخادمی و کرمی، ۱۳۹۳: ۱۱۵)

تقی‌الدّین اوحدی نیز در عرفات‌العاشقین (تألیف ۱۰۲۴ق) از لقب «هبةاللّه» برای او یاد کرده است (اوحدی، ۱۳۸۸: ۴۱۲۰/۶)؛ امّا صفا و نفیسی این لقب را دربارهٔ وی ذکر نکرده‌اند.

در تذکرهٔ شعرای یزد آمده است:

مجد همگر سرآمد افاضل زمان خود بوده و در اوایل حال از یزد به اصفهان رفته و چندگاهی ملازمت خواجه بهاءالدّین نمود».

شیـــخ اصحاب امامی هـــروی　　مجـد همگر که بود صدر کفات

(فتوحی یزدی، ۱۳۸۲: ۳)

در همین تذکره آمده است که امامی هروی در داوری مشاعره‌ای که میان مجد همگر و سعدی رخ داده، به دلیل منصب وزارت مجد نزد سعد بن زنگی، جانب وی را گرفته است (همان:۳). گویا مجد همگر نیز مقام امامی هروی را بالاتر از سعدی می‌دانسته (برقعی، ۱۳۸۴: ۴۰۰/۲) که این جانب‌داری دوطرفه بوده است؛ چنان‌که مجد همگر در این رباعی می‌گوید:

ما گر چه به نطق طوطی خوش‌نفسیم　　بر شکّر گفته‌های سعـدی مگسیم
در بیعت شاعـری به اجمـاع امـم　　هرگز من و سعدی به امامی نرسیم

(همگر، ۶۹۲ق: 179b)

این داوری که برخی آن را معلول جاه‌طلبی مجد دانسته‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۶۱: ۲۸۹-۲۸۸)، موجب برآشفتن دوستداران سعدی شده و آذر بیگدلی وی را ستمگر خوانده است (۱۳۷۸: ۱۴۲). سعید نفیسی این شاعر را مردی قانع و بزرگ و بامروّت و باصفا دانسته است (۱۳۴۴: ۱۱۱۷).

وی دارای دیوان شعری است که در انواع قالب‌ها سروده شده؛ امّا اشعار وی تاکنون به‌صورت انتقادی تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است. از رباعیّات وی ۶۱۰ قطعه در میان نسخ خطّی مشتمل بر دواوین چهار تن از شاعران قصیده‌سرا (ابوالفرج رونی، ازرقی هروی، انوری ابیوردی، عثمان مختاری) طیّ صفحاتی در چهاربخش آمده است. رباعیّات وی سهل، روان و لطیف است و تصاویر خیال‌انگیزی در آن به چشم می‌خورد.

> این تصاویر بدیع و زیبا باعث گردیده رباعیّات این شاعر را به‌گونهٔ ترانه‌های لطیف و عاشقانه‌ای درآورد که او را در بین شاعران رباعی‌سرای هم‌عصر ممتاز سازد. اندیشه‌های باریک و مضامین دقیق به‌کاررفته در این رباعیّات نیز قابل توجّه است. این اندیشه‌ها گاهی با مضامین حِکمی و اجتماعی درآمیخته و رباعیّات حکمی و اجتماعی زیبایی را می‌سازد (یلمه‌ها، ۱۳۹۱: ۷۵).

دست‌نویس مورد مطالعه، شامل دیوان‌های چهار شاعر است که در ۶۹۲ق به خطّ محمّدشاه بن علی بن محمود اصفهانی کتابت شده و در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ ۳۷۱۳ نگهداری می‌شود. چهار شاعر عبارت‌اند از: ابوالفرج رونی (۱۵ ورق)، انوری ابیوردی (۸۷ ورق‌ونیم)، ازرقی هروی (۱۷ ورق‌ونیم) و عثمان مختاری (۴۸ ورق‌ونیم). اسحاق بن قوام بن مجد همگر رباعیّات جدّ خود را در صفحات خالی میان آن دواوین کتابت کرده است. این نسخه از چند جهت دارای اهمّیّت است:

۱. قدمت و اصالت به دلیل نزدیکی کتابت با زمان مرگ شاعر؛

۲. با وجود قصیده‌سرابودن شاعر، این نسخه فقط رباعیّات او را دربردارد؛

۳. درج عناوین توضیحی برای تعدادی از رباعیّات، مربوط به محتوای شعر، سوانح زندگی شاعر و حوادث تاریخی و روابط سیاسی و اجتماعی آن دوران؛

۴. انجامهٔ منظوم و موزون؛

۵. نقل حکایاتی پیش از انجامه که از جهت شناخت وضعیّت ادبی قرن هفتم اهمّیّت دارد (میرافضلی، ۱۳۸۶: ۳۳۸). نگارندگان در این پژوهش به معرّفی ویژگی‌های رباعیّات در این نسخه می‌پردازند.

رباعیّات مجد همگر تاکنون به‌صورت نسخه‌ای مستقل به چاپ نرسیده و این خود نشان از اهمّیّت و ارزش رباعیّات پرشماری است که در این نسخه کتابت شده است. مجد همگر از بزرگان

دورهٔ خود بوده و رقابت وی با سعدی، نشان از ارزش شعر او دارد. قالب رباعی به دلیل کوتاهی و مختصر و مفیدبودن دارای ویژگی‌های خاصّی است که تتبّع در آن، می‌تواند سبک شعری وی را مشخّص کند؛ از این‌رو، در این پژوهش کوشش می‌شود تا ویژگی‌های مهمّ این رباعیّات از جهت موضوعی و موسیقایی بیان شود.

دربارهٔ مجد همگر و رباعیّات او پژوهش‌هایی انجام شده است: میرافضلی در مقالهٔ «رباعیّات مجد همگر به خطّ نوهٔ او» (۱۳۸۶) به نسخهٔ خطّی رباعیّات کتابخانهٔ بریتانیا پرداخته و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را معرّفی کرده است. یلمه‌ها در مقالهٔ «بررسی تطبیقی رباعیّات مجد همگر نسخهٔ بریتانیا با دیگر نسخ خطّی و چاپی» (۱۳۹۱)، نسخهٔ قدیمی رباعیّات مجد همگر را که نوهٔ وی کتابت کرده، با دیگر نسخه‌های خطّی و چاپی تطبیق داده و ضرورت تصحیح مجدد این رباعیّات را متذکّر شده است. صابری و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی و نقد انتساب رباعیّات مشترک خیّام و مجد همگر،با استناد به نسخهٔ ۶۹۷ق موزهٔ بریتانیا» دوازده رباعی مشترک منسوب به خیّام و مجد همگر را بر اساس تحلیل نسخه، سبک و محتوا بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که انتساب هفت رباعی به مجد همگر، دو رباعی به خیّام و دو رباعی به اوحدالدّین مراغه‌ای دارای دلایل قوّی است و یک رباعی نیز مورد تردید است.

با توجّه به این پیشینه، مشخّص می‌شود هیچ‌یک از پژوهشگران به معرّفی ویژگی‌های رسم‌الخطّ، زبانی و موسیقایی این رباعیّات نپرداخته‌اند و پژوهش حاضر با آن‌ها هم‌پوشانی ندارد.

۲. ویژگی‌های نسخهٔ خطّی

چنان‌که ذکر شد، این نسخه حاوی ۶۱۰ رباعی از مجد همگر است که نوهٔ وی، اسحاق بن قوام بن مجد همگر، در میان صفحات خالی دیوان چهار شاعر قصیده‌سرا جای داده است؛ از این‌رو، این رباعیّات در صفحات پراکنده در چهار بخش و در مجموع در ۲۲ برگ قرار دارند. نسخه دارای جدول‌بندی ستونی است و در هر صفحه حدود سی رباعی، هرکدام در یک سطر کتابت شده است. این رباعیّات بر حسب حروف تهجّی قوافی تنظیم شده و با لفظ «له» به هم مربوط شده‌اند (میرافضلی، ۱۳۸۶: ۳۴۰).

در رسم‌الخطّ این نسخه، همانند اغلب نسخ خطّی، اصل بر پیوسته‌نویسی است؛ مانند پیوستگی ضمیر با نشانهٔ مفعولی:

ای صبر چه تخمی بچه کارند تـــرا　　جـــز روز چنین یاد نیارنـــد تـــرا
(همگر، ۶۹۲ق: b۱۷)

پیوستگی علامت جمع «ها»:

دیـــدم شب و روز رنـــج و بیداریهـا　　تا در تـــو رسیـــده‌ام بـه دشواریهـــا
(همان)

پیوستگی مسندالیه با فعل ربطی:

داغیست که مرهمش پر سیمرغست　　باغیست کش آب از دهن خورشیدست
(همان: a18)

همچنین کسرهٔ اضافه به جای «ه» ناملفوظ در واژه‌هایی مانند «آنکه»، و پیوستگی «به» حرف اضافه به متمّم در مصراع سوم:

با آنک بـــروی خوب پشتـــی ما را　　نـرمـــی همگانـــرا و درشتـــی ما را
هـــر دم گـــویـی تـرا بدم زنده کنم　　مـــن دم نخـرم بـرو کـــه کشتی ما را
(همان: b۱۷)

۳. ویژگی‌های رباعیّات مجد همگر

۳-۱. موضوعات

۳-۱-۱. مضامین عاشقانه

یکی از موضوعات پربسامد این رباعی‌ها، مضامین عاشقانه مانند درخواست وصال، شکایت از هجران، جفا و بی‌وفایی معشوق است که در دفتر و دیوان شاعران این عصر بسیار دیده می‌شود. مجد همگر نیز از این مضامین در سرودن رباعیّات بهره برده است که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

مخاطب این رباعی هجران است که شاعر به آن شخصیّت می‌بخشد و می‌گوید:

ای هجـــر وصال ما سرآمد آخـــر　　وآن تخـــم که کشتـــی به برآمد آخـر
ما را چـــو ز یار و دل بـرآوردی رَوْ　　مقصـود تـــو ایـــن بـود و بـرآمد آخر
(همان: a۱۷۴)

مخاطب این رباعی معشوق است و با آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی و ردّالصدر الی العروض، موسیقی آن را غنا می‌بخشد:

کـی بـرد گمان خاطـــر نیک‌اندیشم　　کـز هجـر تـو این روز بـــد آیـــد پیشم
برگشت ز مـــن بخت و تـو هم برگشتی　　مـــن کشتـــهٔ برگشتن بخت خـویشـم
(همان: b۱۷۷)

در این رباعی نیز حسرت خلوت با یار را بیان می‌کند:

آن روز کـه با تـو خلوتـی بگزینم | تا با تـو شبـی به کـام دل بنشینم
آیا کـه چـه خندناک پیشت میـرم | یارب کـه چـه تازه‌روی دردت چینـم!
(همان: b۱۷۷)

رباعیّات عاشقانهٔ مجد، همانند اغلب اشعار عاشقانه، شامل مضامین فراق، غم و اندوه دوری یار، بخت سیاه و آرزوی وصال است و البتّه مهم‌ترین ویژگی‌اش، موسیقی دلنوازی است که به لطافت اشعار انجامیده است.

۳-۱-۲. گله از سرنوشت

اغلب شاعران، بدی بخت خویش را به گردن فلک انداخته و از روزگار برائت می‌جویند. همگر نیز طالع دل خود را نگون می‌داند:

زآن دم کـه بـه طالع نگون زاد دلـم | صـد شـربت انـدوه فـزون داد دلم
زین بار[۱] به چشم خویش دیدم که دلم | خـون جگـرم ریخت کـه خـون باد دلم!
(همان: a۱۷۷)

در این رباعی نیز از دل خود گله دارد که هر گاه با او رایزنی می‌کند، دچار بدبختی می‌شود:

زآن رای کـه بـا دل بـدانـدیش زنـم | بـر بخت بـد خویش لگـد بیش زنـم
هر طعنه کـه در تو زنـم از غایت رشک | تیـری باشـد کـه بـر دل ریش زنـم
(همان: b۱۷۷)

۳-۱-۳. پند و اندرز

سخنان حکمی مجد از سایر مضامین، بسامد کمتری دارد. این مضامین بیشتر دربارهٔ دنیاست و در مواردی به رباعیّات خیّام شباهت دارد که با مضامین فلسفی همراه است:

ای دل ز جهان به‌جـز خـرابـی مطلب | سرسبزی از ایـن کـوز سدابـی[۲] مطلب
در عمـر دمی خـوش از جهان می‌طلبی | آن دم ز جهان بـه جان نیابی مطلب
(همان: a۱۸)

همچنین است این رباعی که مضمون آن، زمانه و فریب آن است:

از دمـدمـهٔ زمانـه در دام شدیـم | ناکام بـه کـام چـرخ خـودکام شدیـم
ای دور مـرو دور کـه مـا افتـادیـم | وای دهـر بیارام کـه ما رام شدیـم
(همان: b۱۷۷)

۳-۱-۴. اندیشه‌های خیّامی

برخی رباعیّات مجد همگر دارای اندیشه‌های خیّامی از قبیل می نوشی، بی‌اعتنایی به غم دنیا، غنیمت‌دانستن دم، هستی و نیستی و مضامینی مشابه است؛ از این‌رو، برخی از رباعیّات ضبط‌شده

به نام وی به خیّام هم منسوب است. در این رباعی با نگاهی خیّامانه و ذکر عاقبت عمر، به خوش‌باشی و می‌خواری توصیه می‌کند:

گـه وقت خوشت بـه مـی پرستی گـذرد — گـه در غـم نیستیّ و هستـی گـذرد
می خور که چنین عمر که غم در پی اوست — آن بـه کـه بـه خواب یا بـه مستی گـذرد
(همان: b۱۲۴)

در این رباعی نیز مضمون شکایت از روزگار آمده است:

گردون که بدی‌هاش جوی کاست نشد — روزی پیِ کامی که دلی خواست نشد
ایـن کـوژِ کبـودپـوش از قـامت کـژ — با هیـچ‌جوانمـرد دمـی راست نشد
(همان: b۱۲۴)

۳-۱-۵. هجویّات

خواجه همگر که شاعری درباری است، با بسیاری از شاعران زمانهٔ خود در ارتباط است و با مقام والایی که دارد، به خود اجازه داده است افرادی را هجو کند. موضوع اغلب هجویّات او، دیوانیان بی‌استحقاق و زورگو بوده است. بسامد این مضمون کمتر از چهار درصد است. در این اشعار غالباً از واژگان رکیک استفاده کرده است:

پـرورده‌ٔ گـوزک آن بـد دون‌پـرور — خواهد که شود بر اهل دیوان سرور
نـه خطّ نـه رقم نـه علم کوشد کـه بـه زور — مستوفـی و منشی شـود آن مادرغـر
(همان: b۱۷۱)

همچنین این رباعی با همان موضوع:

آن روز کـه مرگ ریش گـوزو[۳] گیرد — بس جان و دل ضعیف نیـرو گیـرد
در حشر کـه گردها شود دامن‌گیـر — خـون دل خلـق دامـن او گیـرد
(همان: A۱۲۵)

رباعی زیر شدّت خشم شاعر را به فرد هجوشونده می‌رساند که به مادر و دایهٔ وی دشنام داده و خود او را پروردهٔ شیر سگ و خوی خوک دانسته است:

آن مـادر شوم‌فرج چـون زاد تـو را — از گنجـه بـه ابخاز[۴] فرستـاد تـو را
وآن دایـهٔ خوک‌خوار سگبان به غذا — شیـر سگ و خون خـوک می‌داد تو را
(همان: b۱۷)

البتّه هجوهای دیگری نیز دارد که ملایم‌تر است؛ مانند زمانی که از شاه به خاطر صلهٔ بی‌ارزش او گِله می‌کند. در رباعی زیر لباچه پاره‌ای را توصیف می‌کند که بر و دوش او از سوراخ آن پیداست و نور خورشید بر بدنش می‌تابد:

شاها ز لباچـــه‌ای کـــه دادی دوشـــم　　خورشیـــد هـــزار بوســـه زد بـــر دوشم
گفتـــا بپذیـــر تـــا کـــلاهت باشـــم　　بـــا آن کلـــه این لباچـــه را چون پوشم
(همان: ۱۷ b)

۳-۲. موسیقی کناری

۳-۲-۱. ردیف

موسیقی کناری در شعر اهمّیّت زیادی دارد و به تعبیر شفیعی کدکنی:

> جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن‌ها قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها» (۱۳۸۶: ۳۹۱).

شفیعی کدکنی ردیف را ابداع ایرانیان می‌داند؛ زیرا در شعر عرب ردیف وجود ندارد (همان: ۱۲۶). اشعاری که دارای ردیف‌اند، از نظر موسیقایی قوی‌ترند؛ زیرا تعداد حروف مشترک انتهای ابیات بیشتر شده، هماهنگی را افزایش می‌دهند و به گوش خوش‌تر می‌آیند و ضرب‌آهنگ زیباتری دارد. مجد همگر متوجّه این ویژگی بوده و در بیشتر رباعیّات خود ردیف به کار برده است که برخی از آن‌ها دارای دو جزء یا بیشترند.

۳۶۰ رباعی او دارای ردیف هستند و از این تعداد، ۲۸۶ رباعی ردیف فعلی دارند. در ۲۷ رباعی، فعل همراه با واژه‌ای دیگر در ردیف جای دارد و در موارد دیگر به‌تنهایی آمده است.

۵۳ رباعی نیز ردیف اسمی دارند، همچنین در ۲۱ رباعی، نشانهٔ مفعولی «را» به‌تنهایی یا همراه ضمایر در رباعی‌ها به کار رفته است. نمودار ۳-۲ نشان می‌دهد ۷۹درصد از ردیف‌های به‌کاررفته در رباعیّات، فعل‌اند و سایر انواع ردیف بسامد ندارند؛ از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت در این اشعار جابه‌جاییِ نحوی کم است و اغلب ابیات با فعل کامل شده‌اند.

جدول۳-۱. مقایسهٔ رباعیّات مردّف و بدون ردیف

انواع موسیقی کناری	رباعیات مردّف	رباعیات بدون ردیف
بسامد	%۵۹	%۴۹

جدول ۳-۲. مقایسه انواع ردیف

انواع ردیف	ردیف فعل تنها	ردیف فعل با نشانه را	ردیف فعل با سایر واژگان	ردیف اسمی
بسامد	%۷۲/۲۵	%۲۱/۶	%۲۷/۷	%۱۵/۵۳

الف) ردیف فعلی: ردیف‌های فعل گاه دارای یک جزء و گاه دو و سه جزء هستند که هرچه این اجزا بیشتر باشد، جنبهٔ موسیقایی آن از نظر زیبایی‌شناسی بیشتر می‌شود؛ مانند این رباعی که فعل دوجزئی آینده به کار رفته است:

نـــه مهـر تـــو از دلـــم بـــه‌در خواهد شد　　نـه بـی رخ تـو روز بـه‌سـر خواهـد شد
نـــه زاری و صبـــر کارگـــر خواهد شد　　زنهار اگـــر چنین بـه‌سـر خواهـد شد
(همگر، ۶۹۲: a۳۶)

ردیف «است» بسامد زیادی دارد و در بسیاری از رباعیّات به کار رفته است. این رباعی دارای چهار مصراع مردّف و مقفّاست:

از اشک، رخـــم نمونـــهٔ گلـــزار است　　چشمم ز غمت عقیق و گـــوهربار است
واین جان خراب گنج هـــر اسـرار است　　مـــا را ز غمت فایـــده‌ها بسیار است
(همان: a۱۸)

گاهی فعل، همراه با کلمه‌ای دیگر به کار می‌رود؛ این کلمه می‌تواند پیش یا پس از فعل بیاید. در این رباعی «مفعول و نشانهٔ را»، بعد از فعل به کار رفته است:

ماه امل ارچه زیر میغ است مرا　　بر فرق ز فاقه گرچه تیغ است مرا
نه خیر کسان به خود روا می‌دارم　　نه خیر خود از کسان دریغ است مرا
(همان: b۱۷)

ب) ردیف اسمی یا ضمیر: در این نوع رباعی‌ها جابه‌جایی نحوی وجود دارد و فعل در انتهای جمله قرار نمی‌گیرد:

گفتم چو ندامت است فرجام شراب　　در توبه گریزم نبرم نام شراب
چون با دل تنگم آشنا شد غم تو　　زین پس من و یاد رویت و جام شراب
(همان: a۱۸)

برخی ردیف‌ها به‌صورت ضمیر و نشانهٔ مفعولی آمده است که همان ویژگی ردیف اسمی را دارد و ارکان جمله خطّی نیست:

گر دید دلم قدّ خرامان تو را　　چون عاشق شد میان پنهان تو را
وآن نیشکر از میان جان چون دربست　　نادیده کمر میانِ چون جانِ تو را
(همان: b۷۷)

۳-۲-۲. قافیه

شفیعی کدکنی یکی از موارد اهمّیّت قافیه را جنبهٔ موسیقایی آن می‌داند و اذعان می‌کند که قافیه یکی از جلوه‌های وزن است:

> از گوشه و کنار تعبیرات قدما دربارهٔ وزن، این نکته به چشم می‌خورد که قافیه را جزئی از وزن به شمار می‌آورده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۲).

در رباعیّات مجد همگر، قافیه‌های ۵۲ رباعی فعل است و از این تعداد شانزده قافیهٔ فعلی همراه با ردیف آمده است. نمودار ۳-۳ نشان می‌دهد بسامد قافیه‌های فعلی چندان زیاد نیست و

تنها ۹درصد از کلّ رباعیّات را دربرمی‌گیرد که در مقایسه با ردیف‌های فعلی جایگاهی ندارد. اگر تعداد ردیف‌ها و قوافی فعلی را با هم در نظر بگیریم، حدود ۲۴۰ رباعی در انتهای مصراع‌ها فعل دارد که بسامد زیادی است و نشان از عدم جابه‌جایی نحوی در عناصر جمله دارد.

جدول ۳-۳. انواع قافیه			
انواع قافیه	قافیه فعل با ردیف	قافیه فعل بدون ردیف	قافیه غیر فعلی
بسامد	%۳/۱۶	%۶/۳۶	%۹۱/۵۵

الف) قافیهٔ فعلی بدون ردیف: قافیه‌های فعلی گاهی در انتهای جمله قرار می‌گیرد و گاه پیش از ردیف می‌آیند. در این رباعی، سه مصراع با فعل تمام می‌شوند و جابه‌جایی نحوی دیده نمی‌شود:

ای خاک ز درد دل نمی‌یارم گفت — کامروز اجل در تو چه گوهر بنهفت
دام دل عالمی فتادت در دام — دلبند خلایقی در آغوش تو خفت
(همگر، ۶۹۲: a۱۸)

ب) قافیهٔ فعلی همراه با ردیف: چنان‌که گفته شد، گاهی بعد از قافیهٔ فعلی، کلمه‌ای دیگر به‌عنوان ردیف به کار می‌رود؛ مانند این رباعی که ضمیر و نشانهٔ مفعول بعد از فعل آمده است:

هجرت چو به دست غصّه بگذاشت مرا — کم بود کسی که زنده پنداشت مرا
از جان رمقی نبود در تن لیکن — اومید رخ تو زنده می‌داشت مرا
(همان: b۱۷)

در این رباعی نیز همان سبک دیده می‌شود و تنها ضمایر عوض شده است:

ای صبر چه تخمی به چه کارند تو را — جز روزِ چنین یاد نیارند تو را
امروز که نوبت غم آمد مگریز — کز بهر چنین واقعه دارند تو را
(همان: b۱۷)

۳-۲-۳. مصراع سوم

مصراع سوم در رباعی، می‌تواند مقفّا باشد یا نباشد و این موضوع به سبک شاعر مربوط می‌شود. در قرن هفتم، قافیهٔ سوم کمتر رعایت می‌شد. بسامد رعایت قافیهٔ سوم در رباعیّات سعدی ۲۸/۵ درصد است (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۴۵-۱۰۱۷). این ویژگی در رباعیّات همگر بسیار کمتر است. نمودار ۳-۴ نشان می‌دهد تنها نُه درصد از رباعیّات دارای قافیه و ردیف در مصراع سوم هستند؛ امّا ده درصد از رباعیّات نیز ویژگی خاصّی در مصراع سوم دارند که آن را با سایر مصراع‌ها هم‌آوا یا هماهنگ یا متناسب می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت در نوزده درصد رباعیّات به مصراع سوم توجّه شده است که بسامد زیادی نیست.

الف) قافیه در مصراع سوم: از مجموع رباعیّاتی که در این نسخه آمده است، ۵۳ رباعی در هر چهار مصراع قافیه دارند. از این تعداد یازده رباعی دارای ردیف‌اند و ۴۲ رباعی تنها قافیه دارند. با دقّت در سایر رباعی‌ها، درمی‌یابیم که هماهنگی مصراع سوم رباعی در بیش از شصت رباعی دیده می‌شود.

جدول۳-۴. بسامد کاربرد قافیه و ردیف در مصراع سوم				
ویژگی مصراع سوم	قافیه در مصراع سوم با ردیف	قافیه در مصراع سوم بدون ردیف	هماهنگی مصراع سوم با سایر مصراع‌ها	بدون قافیه و هماهنگی
بسامد	%۲	%۷	%۱۰	%۸۱

۱. در اشعار مردّف

چنان‌که گفتیم، ردیف موجب افزایش موسیقی کناری می‌شود و زمانی که چهار مصراع دارای قافیه و ردیف باشند، این موسیقی جلوهٔ بیشتری دارد. در واقع علّت حذف قافیهٔ سوم در رباعی، علاوه بر سهولت در امر سرایش، تغییر ضرب‌آهنگ و ایجاد تعلیق در مخاطب برای شنیدن مصراع چهارم بوده است. حالا اگر شاعر در چهار مصراع، از ردیف و قوافی چهارگانه بهره گیرد، علاوه بر افزایش ظرفیّت موسیقایی، نشانهٔ تسلّط او بر کلام است:

گلبـــرگ بـــه روی چـون بهارت مانـــد　　سبـــزه بـــه خطّ بنفشـــه‌وارت مانـــد
سنبـــل به دو زلف مشکبارت مانـــد　　نـرگـس به دو چشـــم پـــرخمارت مانـــد
(همگر، ۶۹۲: b۱۲۳)

۲. در اشعار غیر مردّف

طبق نمودار ۳-۴ بسامد قافیه در مصراع سوم در رباعیّات بدون ردیف بیشتر است و می‌توان نتیجه گرفت همگر برای ایجاد موسیقی بیشتر در رباعیّاتی که ردیف ندارند، از مصراع سوم بهره گرفته است. این قافیه‌ها اغلب کوتاه هستند و حروف مشترک زیادی ندارند:

دستـــی داری بســـان ابـــر دُربـــار　　عالـــم بـه تو شد خرّم و خوش نه به بهار
طبعـــی خـوش همچون گل نو در گلزار　　عدلـــی کـــه ز اعتدال جـــان آرد بار
(همان: b۱۷۴)

خواهم که به سر به خدمت آیم به درت　　صـــد قصّـــه ز غصّـــهٔ دل آرم بـــه بـــرت
گفتند کـــه زحمتی‌ست از درد ســـرت　　از درد ســـرت نمـــی‌دهم دردســـرت
(همان: a۱۸)

ای چـــرخ هـــزاردیـــدهٔ دونِ دوتا　　از دیـــدهٔ بی‌خـــواب منت نیست حیا
صبح دومت[5] بگـوی کـــز بهـــر خـــدا　　گـــر جـــان منـــی یـــا نفســـم زود بـــرآ
(همان: b۷۷)

ب) هماهنگی مصراع سوم: از ویژگی‌های جالبی که در این رباعیّات یافت می‌شود، هماهنگی انتهای مصراع سوم با قافیه یا ردیف سایر مصراع‌هاست که به انواع مختلف دیده می‌شود. در این رباعی مصراع سوم قافیه ندارد؛ امّا واژهٔ آخر مصراع با ردیف، هماهنگ و دارای دو حرف مشترک است که در وهلهٔ اوّل به نظر می‌آید هر چهار مصراع مردّف هستند:

شاها ز لباچه‌ای[۶] که دادی دوشم — خورشید[۷] هزار بوسه زد بر دوشم
گفتا بپذیر تا کلاهت باشم — با آن کله این لباچه را چون پوشم
(همان: b۱۷۶)

در برخی موارد، واژهٔ انتهای مصراع از نظر وزن و آوا با قوافی مشابهت دارد. در این رباعی «نهاد» که به «اد» ختم می‌شود، با حروف قافیه هم‌آواست:

بر خاک قدم می‌نهی ای زیبا یار — تا هر سر خاریت رساند آزار
بر دیدهٔ من قدم نه ای اشک‌نهاد — کز پات به دیدگان برون آرم خار
(همان: b۱۷۴)

گاهی آخرین حرف مصراع سوم با حرف رَوی یکی است؛ امّا حرف پیش از آن، که ردف اصلی است، متفاوت است. در این حالت هم‌آوایی وجود ندارد و تنها هم‌حرفی دیده می‌شود:

نومید بُدم ز دیدنت عمر دراز — عمری شدم از عشوهٔ تو در تک و تاز
چون باد شد آن عمر من و عهد تو نیز — هم با سر نومیدی خود رفتم باز
(همان: a۱۷۵)

در این رباعی حرف آخر و حرکت پیش از آن در مصراع سوم، با آخرین حرف ردیف و حرکت پیش از آن یکی است:

ای سغبهٔ یار سروقامت که منم — وای دور ز جادهٔ سلامت که منم
خود را هدف تیر ملامت کردم — ای ازدر صد گونه ملامت که منم
(همان: b۱۷۶)

یکی دیگر از مواردی که می‌توان به آن اشاره کرد، ارتباط واژه‌ها یا تناسب آن‌هاست؛ مانند این رباعی که واژهٔ «بخشش» در مصراع سوم که تقریباً در انتها قرار گرفته است، با «بخشایش» در مصراع آخر جناس نیز دارد:

ای روی تو آراسته بی آرایش — دیدار تو داده روح را آسایش
بخشودنی‌ام گرت سر بخشش هست — کز بهر چنین روز بود بخشایش
(همان: b۱۷۶)

در این رباعی نیز «دلم» که در سه مصراع ردیف است، در مصراع سوم در انتها قرار گرفته؛ امّا پیش از آن قافیه نیامده است:

زآن دم کـــه بـــه طالع نگون زاد دلـــم　　صـــد شـــربت انـــدوه فـــزون داد دلـم
زیـــن بار بـــه چشم خویش دیـدم که دلم　　خـون جگرم ریخت که خون باد دلم!
(همان: b۱۷۶)

نکتهٔ جالب توجّه دیگر که در این رباعیّات دیده می‌شود، هماهنگی معنایی است. در این رباعی «شنود» در مصراع سوم با کلمهٔ ردیف تناسب دارد:

مگـذار کـــه دشمن دل تنگـم بینـــد　　وز دوستـــی تـــو نام و ننگـم بینـــد
خـــود بـــو ببـــرد هر آنکـه نالهم شنـــود　　واین نقش بخـوانـــد آن که رنگم بینـــد
(همان:b۱۲۴)

در این رباعی نیز به همان ترتیب گفت و شنود با هم تناسب دارند:

با تـــو سخنی کـــه بـــی زبان جانـم گفت　　نشنیـــدی و با زبان نمـــی‌دانم گفت
آن راز کـــه جان گـویـــد و هم جان شنود　　در گـوش به حرف و صوت نتوانم گفت
(همان: a۱۸)

«می‌طلبی» با کلمات ردیف:

ای دل ز جهـــان به‌جـــز خرابـــی مطلب　　سرسبـــزی از این کـــوز سدابی مطلب
در عمـــر دمـی خوش از جهان می‌طلبی　　آن دم ز جهان بـــه جـان نیابـــی مطلب
(همان: a۱۸)

نمونهٔ دیگر:

هـــر شب ز غمت میان خـــون بنشینـــم　　وز عالـــم عافیت بـــرون بنشینـــم
هـــر دم گویی به طعنه جایی بنشیـــن　　چون نگذارد غـم تـــو چـــون بنشینـــم؟
(همان: b۱۷۶)

در

این رباعی نیز مصراع سوم برای هماهنگی با سه مصراع نشانهٔ برتری دارد:

هـــر لحظـــه ز راه مهـــر مهجـورتری[۸]　　هـــر روز بـــه حسن خویش مغرورتری
هـــرچنـــد بـه دل من به تو نزدیک‌ترم　　از کار من ای عهدشکن دورتری
(همان: a۱۷۹)

و همچنین رفت و شد در این رباعی که هم معنی هستند:

دردا کـــه دل عاقلـــم از دست برفت　　وز عمـــر همـــه حاصلـم از دست برفت

دریاب کـــه پـــای صبـــرم از جای بشـد　　بازآی کـــه بـــی تـو دلم از دست برفت
(همان: a۱۸)

۳-۲-۴. قافیهٔ متجانس

از ویژگی‌های قافیه این است که کلمات قافیه، جناس تام یا ناقص داشته باشند. در این رباعیّات مواردی از این ویژگی یافت می‌شود.

در این رباعی «بری» در مصراع اوّل به معنی بیابان است که «ی» فعلی به آن افزوده شده، ولی در مصراع دوم «بری» خود یک واژهٔ مستقل به معنی مبرّابودن است. در مصراع سوم نیز همانند مصراع اوّل، دو جزء دارد «بر» به معنی میوه و «ی». در مصراع چهارم قافیه، فعل است و با سه مصراع دیگر متفاوت است. در سه مصراع اوّل قافیه‌ها جناس مرکّب دارند:

ای ابر کـــه بسته بـــر ســـر بحـــر و بـــری　　از مهـــــر تـــو شـــد دل کشـاورز بری[۹]
بـــاغ املـــی ولیـــک بـــی بـــار و بـــری　　زیـــرا کـــــه نـــه می‌باری و نه می‌ببری
(همان: a۱۷۸)

در این رباعی «کشی» در مصراع دوم به معنی «خوبی» با «کشی» مصراع چهارم جناس تام دارد:

ای ترک اگـــرت چـــه شد زنخدان حبشی　　پشت لبت ابروصفت آمـــد بـــه کشـــی
در چشـــم ستاره‌بـــارم ای جان و جهـــان　　مه را مانی کـه گـــرد او وسمـــه کشـــی
(همان: a۱۷۸)

همچنین در این رباعی قافیهٔ مصراع‌های دوم و چهارم در ظاهر تکراری است؛ امّا در واقع جناس تامّ است؛ یکی به معنی مرتبه و دیگری کلمه‌ای است به معنی «به هر حال»:

با یـــار اگـــرم نیست ره دیـــداری　　آریـــد به بالیـــن منش یک‌بـــاری
تا گـــــر مـــنِ جان‌داده نبینـم رویش　　او کشتـــهٔ خـــویش را ببینـــد بـــاری
(همان: a۱۷۸)

در این رباعی نیز مصراع اوّل و چهارم قافیه، «داد» با جناس تام به معانی فعل «دادن» و «عدل» آمده است:

حاتـــم کـــه به جود عالمی را نان داد　　کسری کـــه اساس داد و دین راست نهاد
امـــروز به بخت مـــن اگر زنـــده شوند　　نـــه نـان دهـــدم حاتـــم و نه کسـری داد
(همان: a۱۲۴)

در این رباعی که قافیه با بازی‌های زبانی همراه است، دو مصراع آخر قافیه، تکراری است و جناس تام نیست؛ امّا یکی در معنی «دربرگرفتن» و دیگری به معنی «بیرون در گذاشتن» به کار رفته است:

یک ذرّه نقاب از رخ چون خَور بردار — تا دیدهٔ من گردد از او برخوردار
آن را کـــه بـــوَد محـــرم ما در بـر دار — وآن کـــو نبـــوَد همـــدم ما بـــــر در دار
(همان: b۱۲۵)

۳-۲-۵. رباعیّاتی با قوافی تکراری

برخی از رباعیّات این نسخه، با قوافی تکراری ساخته شده‌اند که بسیار به هم شبیه‌اند. بسامد این نوع رباعیّات زیاد نیست؛ امّا چون اشعار به‌واسطهٔ حروف قوافی تنظیم شده‌اند، پشت سر هم قرارگرفتن آن‌ها موجب جلب توجّه می‌شود؛ مانند رباعیّاتی که در قوافی آن‌ها، «از» (قافیه‌های مختوم به الف و ز)، «باز» و «دراز» تکرار می‌شود:

چون رشته تنـــم ز تاب هجران مگـــداز — بـــر دست مپیـــچ بیش از این رشتهٔ ناز
سررشتـــهٔ عهـــد تـو رگ جان من است — گـر بگسلـد آن رشتـــه کـه پیوند باز؟
(همان: a۱۷۵)

شمعم که ز دوری تو ای مایهٔ ناز — کارم همه شب گریه و سوز است و گداز
کوتاهی عمر خویشتن می‌خواهم — تا بازرهم ز رنج شب‌های دراز
(همان)

زآن سوز که از تو دارم ای شمع طراز — زآن درد که خوردم از تو شب‌های دراز
تا دل مانَد بر دل من مانَد داغ — گر عمر بوَد به عمرها گویم باز
(همان)

برقی بودی که جَستی ای مایهٔ ناز — خندان بِنُمُودی رخ چون شمع طراز
روشن کردی چشمم و بگشادی راز — در من زدی آتش و نهان گشتی باز
(همان)

از سنبل شب‌رنگ تو ای مایهٔ ناز — بیمار دو نرگس تو در پردهٔ راز
لختی گله کرد و راستی محنت بود — بیمار و شب تیرهٔ دلگیر و دراز
(همان)

۳-۳. موسیقی بیرونی

اگرچه در نگاه نخست، رباعی بر وزن «لا حول و لا قوّة إلا باللّه» است؛ امّا قواعدی چون «اختیار تسکین» و «جابه‌جایی هجاهای کوتاه و بلند»، وزن‌های متفاوتی را در آن پدید می‌آورد. برای رباعی، ۲۴ وزن شناخته شده که دوازده نوع آن از «شجرهٔ اخرب»، یعنی «مفعولُ» هستند و دوازده

وزن دیگر مربوط به «شجرهٔ اخرم»، یعنی «مفعولن» می‌شوند. رباعی گاهی با مفعولن و گاه با مفعولُ آغاز می‌شود و در انتها نیز با «فَعَل»، «فعول»، «فاع» و «فع» ختم می‌شود (شمیسا،۱۳۷۴:۲۷۱). با توجه به این نکته، در این بخش به این موضوع پرداخته و نمونه‌هایی از کاربرد وزن عروضی ارائه می‌شود.

در بررسی نخستین رباعی از این کتاب، می‌بینیم که مصراع‌های مختلف، در وزن تفاوت دارند. در مصراع اوّل، این وزن به کار رفته است: «مفعولُ مفاعِیلُ مفاعیلُ فَعَل» (هزج اخرب مکفوف مجبوب)، ولی در مصراع دوم و چهارم از رکن مفاعیلن، «ی» افتاده است که تبدیل به مفاعلن شده: «مفعولُ مفاعِلن مفاعیلُ فَعَل» (هزج اخرب مقبوض مکفوف مجبوب). مصراع سوم تنها در رکن انتهایی با مصراع دوم اختلاف دارد و «فعل» تبدیل به «فعول» شده است.

مف/ عو /لُ / مَ / فا / عی / لُ/ م/ فا/ عی/ لُ /ف/ عل

دی/ دم / شُ/ چُ / سر / وِ ی / سَ / هِ/ اُن/ سب/ زِ/ قَ/ با

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع /لُن / م/ فا/ عی/ لُ /ف /عل

بر/ دس/ تُ/ گ/ رف/ تِ/ با/ شِ/ پِی/ صی/ د/ ر/ با

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع/ لُن/ م/ فا/ عی/ لُ/ ف/ عول

با/ با/ ش/ چُ/ با/ دُ/ صی/ د/ جو / یُن/ ب/ گ/ ذشت

مف/ عو/ لُ/ مَ/ فا/ ع/ لُن/ م/ فا/ عی/ لُ/ ف/ عل

ای/ مر/ غ/ د/ لم/ ر/ بو/ د/ اُن/ مر/ غ / ه/ وا

به این‌ترتیب، حتّی در یک رباعی نیز شاهد سه وزن متفاوت هستیم؛ امّا آغاز مصراع‌ها با مفعولُ، یعنی شجرهٔ اخرب است. شمس قیس رازی معتقد است که اوزان شجرهٔ اخرب، سبک‌تر و مطبوع‌تر از اوزان شجرهٔ اخرم است؛ زیرا در شجرهٔ اخرب، اوتاد متعادل‌تر است (۱۳۸۸: ۱۴۶). باید گفت غالب مصراع‌ها در رباعیّات مجد همگر در شجرهٔ اخرب است؛ امّا گاهی نیز برخی مصراع‌ها به شجرهٔ اخرم تبدیل می‌شود؛ مانند این بیت که مصراع دوم آن با «مفعولن» آغاز شده است:

شـــه مـی‌دهـدم نویـــد هـــــر روز دویست　　عقلـــم گویـــد نی بر این شاه مایست

مفعـــــول مفاعلـــــن مفاعیـــل فعـــــول　　مفعولـــن مفعـــــول مفاعیـــل فعـول

(همگر، ۶۹۲: a۱۸)

وزن‌ها در رباعیّات مجد همگر در هم آمیخته است و برای مشخّص‌کردن بسامد اوزان، باید مصراع‌های وی را بررسی کرد، نه رباعیّات را. با این وصف در بررسی‌های انجام شده شجرهٔ اخرب

جلوهٔ بیشتری دارد و شاعر گاه به‌خاطر گزینش واژگان، به اخرم گراییده است. نمونهٔ این اختلاط را در مصراع سوم رباعی زیر می‌بینیم که «سرگردانم» بر وزن «مفعولن» آمده است:

در سینـه دلم کـــه گنـــج لعل کانی‌ست　　رویش ز ستـــم‌های تـــو در ویرانی‌ست
ســـــرگردانم ز مـــــن چـــــه گردانـی سر　　خود بهـر من از تو همه سرگردانی‌ست
(همان:a۱۸)

با بررسی صد رباعی مشخّص شد که از مجموع چهارصد مصراع تنها داوزده مصراع در شجرهٔ اخرم سروده شده که بسامد بسیارکم و در حکم «النادر کالمعدوم» است.

جدول ۳-۵. شجرهٔ وزنی	
شجرهٔ اخرم	شجرهٔ اخرب
%۳/۱۲	%۹۶/۸۲

۴. نتیجه

در بررسی رباعیّات مجد همگر از نسخهٔ مورد بحث، نکات جالب توجّهی یافت می‌شود که سبک شاعر را نشان می‌دهد. خطّ کاتب، جزو خطّ‌های نسبتاً خوب آن دوران است و به خطّ نسخ پسندیده‌ای نوشته شده است. کاتب به دلیل محدودیّت صفحاتی که در اختیار داشته است، فاصلهٔ سطرها را نزدیک به هم گرفته و این نزدیکی گاه موجب در هم‌رفتگی حروف و دشواری خوانش شده است. این نسخه رسم‌الخطّ متفاوتی از سایر نسخ ندارد و اساس آن بر پیوسته‌نویسی است که در گذشته معمول بوده است. رباعیّات، شامل مضامینی است که اغلب شاعران در بخش‌های مختلف زندگی خود با آن مواجه شده و بر اساس آن موقعیّت‌ها، طبع‌آزمایی کرده‌اند. این مضامین بیشتر عاشقانه و مدحی و در مواردی پند و اندرز و شکایت از بخت و روزگار است و اندکی نیز هجو، چاشنی آن شده است. در حوزهٔ موسیقی، ویژگی‌های مهمّی در این رباعیّات دیده می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها، بسامد کاربرد ردیف، آوردن فعل در انتهای ابیات و هماهنگی مصراع سوم رباعی با سایر مصراع‌هاست. مجد همگر به اهمّیّت موسیقی کناری واقف است؛ از این‌رو کوشش کرده است تا از طرق مختلف میان مصراع‌ها هماهنگی و هم‌آوایی ایجاد کند و با استفاده از موسیقی درونی و بازی واژگان، به جنبه‌های زیبایی‌شناسی/استتیکی، غنای بیشتری بدهد. در بررسی موسیقی بیرونی نیز مشخّص شد که وزن رباعیّات مجد همگر در شجرهٔ اخرب است و در موارد نادری برخی مصراع‌ها با مفاعیلن در شجرهٔ اخرم آغاز شده‌اند. همچنین اوزانی که در مصراع‌های یک رباعی به کار رفته، متفاوت است و در اغلب موارد نمی‌توان در چهار مصراع یک رباعی، وزن یکسانی یافت.

پی‌نوشت

۱. «بار» بی نقطه آمده است.

۲. «سُداب»: نام گیاهی است که مظهر سبزی شمرده می‌شده، با برگ‌های ریز و متعفّن و نامطبوع. «کوز»: پشت‌خمیده، دوتا، کوژ. «کوزسدابی»: کنایه از آسمان (دهخدا، ۱۳۷۳: سُداب)؛ انوری:

تا بر بساط مرکز خاکی ز روی طبع　　زردی ز زعفران نشود، سبزی از سداب

(به نقل از همان)

۳. «گوزو» ظاهراً لقب کسی است که مجد همگر او را در شعرهایش هجو کرده است.

۴. «ابخاز»: شهری مسیحی‌نشین در حوزهٔ قفقاز بوده و «خوک‌خوار» را به همین دلیل گفته است.

۵. کاتب ابتدا «با صبح دوم» نوشته، سپس بی‌آنکه آن را خطّ بزند، بالای آن «صبح دومت» نوشته است.

۶. «لباچه»: بالاپوش، جبّه.

۷. رسم‌الخطّ نسخه: خرشید.

۸. اصل: مجورتری (کذا) / سهوالقلم کاتب است.

۹. «بری»: برکنار، دور؛ بیزار.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ (۱۳۷۸)، آتشکدهٔ آذر، نیمه دوم، چاپ میرهاشم محدّث، تهران، امیرکبیر.

اوحدی، تقی‌الدّین محمّد (۱۳۸۸)، تذکرهٔ عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین، چاپ سیّدمحسن ناجی نصرآبادی، ج٦، تهران، اساطیر.

باستانی پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳٦۱)، کلاه‌گوشهٔ نوشیروان، تهران، اسپرک.

برقعی، علی‌اکبر (۱۳۸٤)، راهنمای دانشوران در ضبط نام‌ها، نسب‌ها و نسبت‌ها، ج۲، قم، دفتر انتشارات اسلامی.

جناب، علی (۱۳۸۵)، رجال و مشاهیر اصفهان (الاصفهان)، اصفهان، سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان.

خادمی، روح‌اللّه و محمّدحسین کرمی (۱۳۹۳)، «جست‌وجو در احوال و اشعار مجدالدّین همگر»، آینهٔ میراث، ش۵۵، ص۱۱۱-۱٤۸.

دهخدا،علی‌اکبر(۱۳۷۳)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

سعدی (۱۳۸۵)، کلیّات سعدی، چاپ محمّدعلی فروغی، تهران، هرمس.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸٦)، موسیقی شعر، تهران، آگاه.

شمس قیس رازی (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، چاپ محمّدبن عبدالوهاب قزوینی، مدرّس رضوی و سیروس شمیسا، تهران، علم.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤)، سیر رباعی در شعر فارسی، تهران، فردوس.

صابری، طه، معصومه معدن کن و اسداللّه واحد (۱۳۹٤) «بررسی و نقد انتساب رباعیّات مشترک خیّام و مجدهمگرِ، با استناد به نسخهٔ ۶۹۷ ق موزهٔ بریتانیا»، آینهٔ میراث، ش ٥٦، ۲۳۱-۲٦۳

صفا، ذبیح اللّه (۱۳٦۹)، تاریخ ادبیّات در ایران، ج۳، تهران، فردوس.
فتوحی یزدی، عبّاس (۱۳۸۲)، تذکرهٔ شعرای یزد، یزد، اندیشمندان یزد.
میرافضلی، سیّدعلی (۱۳۸٦)، «رباعیّات مجد همگر به خطّ نوهٔ او»، نامهٔ بهارستان، سال ۸ و۹، ش۸۷، دفتر ۱۳-۱٤، ص۳٤٦-۳۳۷.
نفیسی، سعید (۱۳٤٤)، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، تهران، فروغی.
همگر، مجدالدّین(٦۹۲ق)، رباعیّات، نسخهٔ خطّی شامل اشعار ابوالفرج رونی، ازرقی هروی، انوری ابیوردی،عثمان مختاری، گردآوریِ اسحاق بن قوام بن مجد همگر، ش۳۷۱۳، انگلستان، کتابخانه موزهٔ بریتانیا.
یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی رباعیّات مجد همگر نسخهٔ بریتانیا با دیگر نسخ خطّی و چاپی»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال٤، ش۱، ص۷۳-۹۰.