

The evaluation of "repetition" from the formalistic point view

Bahiyeh Ahmadi Bidguli*

Mohammad Reza Qari**

Abstract

The second decade of the twentieth century is the beginning of a massive transformation in literary theory which was called later "formalism". The outstanding feature of this school was breaking with literary norms belong to the past and discover the secret of "literary" in a literary work. The aim of the founders of this school, that became well-known as the Russian formalists, was finding a scientific basis for literary criticism. The first step in this regard was taken by "Viktor Shklovsky" With the publication of "Doom words" in the 1914 (Ahmadi, 1384: 39). Formalists examined the literary works without any background, and pay attention just to the text itself in literary criticism and believe that the literary work must be viewed in terms of its literary.

Defamiliarization is the main principle of the Russian formalism school which present to audience common things in an unfamiliar or strange way in order to enhance perception of the familiar. The first person who applied this concept comprehensively was "Shklovsky", who wrote in "art as technique": "The purpose of art is to impart a sensation of things as they are perceived not as they are known". The technique of art is to make objects "strange or unfamiliar", to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception, because the process of perception in it is an aesthetic end and must be prolonged (Sojudi, 1380: 60).

Defamiliarization is a technique to create beauty and make new relations between objects and phenomena. This technique takes place in two categories, musical and linguistic that they include all features of poetic language such as music, imagery, expressive features and languages and leads to the poetic's language become more recognition and prominence than prose (Hoseini, 1382: 79). Different species of

* Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Arak, Arak, Iran
Ahmadi_b48@yahoo.com

** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Arak, Arak, Iran

Received: 13/10/2015

Accepted: 21/05/2016



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

defamiliarization such as deviation and synergy amazes the reader, and new emotions and thoughts reveal in his mind.

Deviation

Whenever a meaningful deviation from standard language norms and rules take place then deviation occur. Deviation process causes art ambiguity in the poetry of poets and the mind of audience in the faced with defamiliaristic try to order the elements of sentence and effort to understand the relationship between its elements and this delay/pause which happen to comprehend the poets, make reader more pleasure.

Synergy

Synergy unlike deviation isn't deviation of norm language, but additional language rules are applying, and thus it is naturally distinct from deviation aspect (Safavi, 1380: 50). The rule of synergies and the result of it (balance) first time were raised by Jacobson.

A significant portion of the construction of musical poetry is based on verbal repetition and balances. These repetitions are varied and include variety of levels. Sometimes this repetition is due to homophonic phonemes in a literary work; on the other hand it is due to repetition of consonants and vowels and sometimes due to repetition of a set of nominal, adjectival and adverbial, etc. words or groups or finally the repetition of a sentence throughout a poem in the level of bits and paragraph. The great and famous poets of this technique consider induction of secondary meaning and emphasis on subject matter. To dominate the Persian language features, they try to take advantage of language resources and to obtain their own style.

Keyword: repetition, formalism, Defamiliarization, poetry musical, Deviation, Synergy.

References

- Arlatu, Anthony (1373). *An Introduction to Linguistics*, Yahya Modaresi (Trans.), 3rd ed. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Ebtehaj, Hoshang (1372). (Shadow), *Bleak Travails IV*, Tehran: Zende Rood.
- Ahmadi, Babak (1384). *Structure and texts*, 7th ed., Tehran: Distribution Center.
- Anusheh, Hassan (1381). *Encyclopedia of Persian literature*, 3rd ed. Tehran: Islamic culture & guidance.
- Awhadi, Maraghai (1340). *Divan*, Hamid Sa'adat (supervisor), Tehran :Kaveh.
- Burhanuddin Attaullah Mahmud Hoseyn (1384). *Badaye Alsanay*, Rahim, Musalmaniyani (emend.), 1st ed., Tehran: Endowment Foundation Afshar.
- Pour Namdarian, Taqi (1374). *Travel in Fog*, 1st ed., Tehran: Zemestan.

-
- Hafez, Shams al-Din Muhammad (1389). *Divan*, Seyed Mohammad Rastgu (emend.) Tehran: Nay.
 - Hoquqi, Mohammed (1361). *Our Time's poetry*, Tehran: Ketab-e Zaman.
 - Khaghani (1373). *Divan*, Zia al-din Sajjadi (emend.), Tehran: Zavvar.
 - Rastgu, Seyed Mohammad (1382). *Speaking decoration's art*, 1st ed., Tehran: Samt.
 - Rami, Sharaf al-Din (1341). *Haqayeq Al. Hadaeq*, Mohammad Kazim Imam (emend.) Tehran: University of Tehran.
 - Sojudi, Farzan (1380). *Structuralism, post-structuralism and literary studies*, 1st ed., Tehran: Sure Mehr.
 - Sadi Shirazi (1363). *Bustan*, Yousefi (emend.), Tehran: Kharazmi.
 - (1373). *Golistan*, Yousefi (emend.), Tehran: kharazmi.
 - (Nd). *Sonnets*, Mohammad Ali Foroughi (emend.), Tehran: Iqbal.
 -, (Nd). *Odes*, Mohammad Ali Foroughi (emend.), Tehran: Iqbal.
 - Raman, Selden (1377). *A guide to Contemporary Literary Theory*, Abbas Mokhabber, (trans.), 2nd ed. Tehran: New Deal.
 - Shamloo, Ahmad (1372). *Aida, Trees and Dagger and memory*, Tehran: Morvarid.
 - ----- (1371). *Garden Mirror*, Tehran: Morvarid.
 - ----- (1371). *Abraham in the Fire*, Tehran: Negah_Zman.
 - Shamisa, Sirius (1368). *A new look at Badi*, Tehran: Ferdos.
 - Shams, Fakhr Isfahani i (1389). *Meyar Jamali*, Y. Kardgar (emend.), Tehran: library and museum and parliament's documents center.
 - Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1376). *A Mirror for Sounds*, Tehran: Sokhan.
 - ----- (1370). *Music for poetry*, Tehran: Agah.
 - Safavi, Cyrus (1380). *From linguistics to literature*, 2nd ed. Tehran: Navideshahed.
 - Alavi Moghaddam, Mahyar (1377). *Contemporary literary criticism theories*, 1st ed., Tehran: Samt.
 - Garekani, Shamsul Ulama (1377). *Abdaol Badaye*, Husain Jafari (emend.), Tabriz: Ahrar.
 - Moallem, Ali (1357). *The return of the Red Star*, Tehran: Howza of Islamic thought and art.
 - Mazarei, Fakhr al- din (1369). *Sorud Arezoo*, Asqar Dadbeh (emend.), Tehran: Pazhang.
 - Mevlavi, Jalal al-Din Muhammad (1363). *Kolliyat Shams*, Forouzanfar (emend.), Tehran: Amir Kabir.
 - Mohebbati, Mahdi (1380). *New Badi*, 1st ed., Tehran: Sokhan.
 - Najaf Qholi Mirza (1362). Dorreh Najafi, Hossen Ahi (emend.). 1st ed., Tehran: Forpgi.
 - Neshat, seyed Mahmood (Nd). *Zib Sokhan*, Iran's books shared company.

- Vatvat, Rashid (1362). *Hadaegh al-Sehr*, Iqbal (emend.), Tehran: Sanai.
- Vahidian Kamyar, Taqi (1379). *Badi from the perspective of aesthetics*, Tehran: Dustan.
- Homae, Jalaluddin (1361). *Rhetoric Techniques*, Tehran: Tous.
- Yousefinia, Saeed (1382). The poetry in the language of thought and imagination, *Poetry Magazine*, No 32.
- Husayni Muakhir, Seyed Husayn (1382). *Literary Researches Quarterly*, The Nature of Poetry from the viewpoint of European critics, No 2.

بررسی ارزش " تکرار " از دیدگاه مکتب صورتگرایی

بهبه احمدی بیدگلی* و محمدرضا قاری**

چکیده

بحث تکرار یکی از مباحث مهم کتب بدیعی - بلاغی است که از دیرباز کانون توجه علمای بلاغت بوده است؛ ولی آنچنانکه باید و شاید ارزش موسیقایی آن را بررسی و تحلیل نکرده‌اند. البته بعضی از معاصران (شفیعی، شمیسا، وحیدیان، راستگو و ...) در کتاب‌های خود در باب صنایع بدیعی، با دید ژرف‌نگرانه‌ای آن را بررسی کرده و تا جایی پیش رفته‌اند که کل موسیقی شعر را مرهون تکرار دانسته‌اند؛ از این رو، در این مقاله کوشش شده است که نه تنها ارزش موسیقایی تکرار، جایگاه زیرساختی آن در بسیاری از آرایه‌های لفظی موجود در کتب بدیعی نشان داده شود. آرایه‌هایی چون هم‌حروفی، هم‌صدایی، تصدیر، ردالصدر، سجع، جناس، مکرر، تشابه‌الاطراف، طرد و عکس، و قلب و ... با این ساز و سامان که تکرار از کوچک‌ترین واحد زبان (= واج) تا بزرگترین واحد زبان (= جمله) و حتی تا واحد شعر نیمایی (= بند) مطرح است؛ تکرار واج، تکرار هجا، تکرار گروه، تکرار واژه، تکرار مصراع، تکرار بیت، تکرار بند. در این دسته‌بندی منطقی و منظم از آرایه‌های ادبی که براساس دیدگاه زبان‌شناسی شکل گرفته بسیاری از عیوب مطرح کتب بدیعی پیشینیان همچون نبود طبقه‌بندی مشخص، طرح نکردن مسائل زیباشناسانه، پیچش بیش از نیاز اصطلاحات و فروع و شاخه‌های آن، یادگیری مشکل و سخت آرایه‌های ادبی و طبقه‌بندی براساس حروف الفبا - که راه به جایی هم نمی‌برد - و ... برطرف خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: تکرار، موسیقی سخن، آرایه‌های ادبی، واحدهای زبانی، زیرساخت

مقدمه

اگر این سخن را بپذیریم که شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام (شفیعی، ۱۳۷۰: ۲۹۴) آن وقت مفهوم موسیقی از گذشته این گونه تعریف شده است: «علم نسبت‌هاست»، با این دیدگاه هر نوع نظم و نظام و نسبت و تقارن در حوزه موسیقی جای می‌گیرد و محدود به تقارن اصوات و حرکت و سکون در حوزه آواها نخواهد بود که در کل قلمرو هستی است. کورسوی ستاره‌ها، بال‌زدن پرندگان، صدای قطرات باران، تپش قلب، از پی هم آمدن روز و شب و توالی فصول، همه و همه با نظم و تکرار و تقارنی که دارند آرام‌بخش جسم و جان‌اند و به همین دلیل است که تکرار خلاق و متقارن‌نه‌تنها خستگی و دل‌زدگی نمی‌آورد بلکه روح‌بخش و جان‌افزاست. اصلاً وجود هستی مبتنی بر تکرار است. هر نمودی در عالم

ahmadi_b48@yahoo.com

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، اراک، ایران (مسئول مکاتبات)

mr-ghari@iau-arak.ac.ir

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، اراک، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۷/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۱

نمودی چون خود را به وجود می‌آورد. فلسفه آفرینش بر بنیان همین تکرار قرار گرفته است؛ به تعبیر شفیع کدکنی، بنیاد جهان و حیات انسان همواره بر تنوع و تکرار است (شفیعی ۱۳۷۰: ۳۹۰).

موسیقی تکرار یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین در کلام است. تکرار، موسیقی شعر را به وجود می‌آورد؛ موسیقی درونی (مجموعه هماهنگی‌های صامت و مصوت در کلمات شعر)، موسیقی کناری (عوامل مؤثر در نظام موسیقایی شعر)، موسیقی بیرونی (وزن عروضی شعر) و موسیقی معنوی (ارتباط پنهانی عناصر یک بیت) که از ارکان بنیادی در شعریت شعر هستند و به گفته «الیوت»، موسیقی شعر از شعر همان قدر جداشدنی است که معنی از شعر، و آرایه تکرار به این دلیل زیباست که وحدتی در کثرت ایجاد می‌کند و ذهن انسان هم پیوسته در تکاپوی کشف رابطه وحدت در میان پدیده‌های گوناگون و کثرت‌هاست. این عمل ذهن، ایجاد نشاط می‌کند (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۲۳).

نگارندگان در این مقاله کوشیده‌اند که گونه‌های متنوع و مختلف تکرار خلاق را باز نمایند. آن گونه تکرارهایی که نه تنها دلیل ناتوانی در کار آفرینش هنرمندان کلام و کمبود گوهر کلمه در خزانه سرشار خیال و ذوق نیست بلکه تسلط و توانمندی شاعر را نیز نشان می‌دهد، اما با گونه تکرار غیرخلاق و مبتذل؛ مثال:

تیر و تبر بیر به بر پیر تیزگر گو تیر تیز کن تبر از تیر تیزتر

و نیز:

در این درگه که گه که گه که گه که آید که مشو نومید اگر هستی ز لطف و فخر او آگه

(نراقی، بی تا: ۱۰۵)

که نشانه بیکاری و بازی با کلمات و تردستی شاعرانه و تفریح و سرگرمی و ... است، کاری نداریم. هدف اصلی ما در این مقاله نیز آن است که نشان دهیم زیرساخت و اساس بسیاری از آرایه‌های لفظی مطرح در کتب بلاغی-بدیعی «تکرار» است و یک دسته‌بندی به‌سامان و منظم از این آرایه هنری ارائه کنیم که تکرار از سطح واج (کوچک‌ترین واحد زبان) درمی‌گذرد و به تکرار در سطح هجا، واژه، گروه و عبارت و جمله و بند می‌رسد و توضیح خواهیم داد که آرایه‌ها و صنایع بدیعی که در کتاب پیشین ما تحت عنوان و نام‌های متعدد آمده است چگونه با این روش دسته‌بندی، بهتر نظم و سامان می‌یابند و مانع از پراکندگی و بی‌ارتباطی آرایه‌ها در آن کتاب‌ها می‌شود و آموزش بدیع را هم راحت‌تر و آسان‌تر و لذت‌ناز از درک موسیقی معنایی و لفظی افزون‌تر خواهد کرد.

پیشینه تحقیق

در عصر حاضر چند مقاله مستقل در زمینه تکرار به نگارش در آمده است؛ از جمله جهان‌دوست سبزعلی‌پور در مقاله «تکرار بلاغی، اهمیت و لزوم بازنگری آن» (۱۳۸۸)، وحیدیان کامیار (۱۳۷۲) در مقاله‌ای با عنوان «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی» و شاهین (۱۳۸۳) در مقاله «تکرار در ادبیات فارسی» به بازنویسی متن که نوعی تکرار است پرداخته، اما بیشترین مقاله‌های تکرار به زبان عربی با موضوع تکرار در قرآن به نگارش در آمده است. همچنین علوی مقدم (۱۳۶۳) در مقاله «سر بلاغی تکرار در آیات قرآنی» به تعریف تکرار و اهمیت آن در آیات قرآن اشاره کرده است. آنچه در این مقاله تبیین می‌شود محسوب داشتن تکرار به عنوان آرایه‌ای لفظی است که خود زیرساخت بسیاری از آرایه‌های لفظی در علم بدیع است و از طریق برجسته‌سازی در آوای زبان موسیقی را در سطح کلام ایجاد و آن را زیبا و گوش‌نواز می‌کند.

انواع تکرار

در این مطالعه دسته‌بندی آرایه‌های هنری تکرار در سطح واج (کوچک‌ترین واحد زبان)، هجا، واژه، گروه و عبارت و جمله، به ترتیب زیر انجام شده است:

۱) تکرار واج

۱-۱) تکرار صامت

اگر در این ابیات دقت کنیم:

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را / کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۱۳)

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز / خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
(همان: ۲۹۷)

مرا تو بی سبب نیستی / به راستی / صلت کدام قصیده‌ای / ای غزل (شاملو، ۱۳۷۱: ۲۱)

موسیقی حاصل از خواندن این ابیات هوش از سر می‌ریاید. یقیناً این نوا و موسیقی گوشنواز برخاسته از وزن و قافیه نیست؛ چراکه بسیاری از بیت‌ها هست که وزن و قافیه دارند اما به این اندازه موسیقی ندارند. پس باید خاستگاه و راز و رمز این نوع موسیقی را در تکرار هنرمندانه صامت «م» در بیت اول و تکرار صامت «ش» در بیت دوم و تکرار «س» و مصوت «ی» در نمونه سوم دانست. بی‌گمان تکرار این صامت‌ها جز افزایش موسیقی درونی سخن، اغلب نشان‌دهنده تکیه، تأکید، توجه و علاقه شاعر بر موضوع و معنی مکرر هم هست. حتی در شعر سپید جز این مورد جای خالی وزن و قافیه را هم پر می‌کند و به ایجاد نوعی ریتم و انسجام شعر مدد می‌رساند. این نوع موسیقی منحصر به صامت نیست بلکه مصوت‌ها هم وقتی چند بار هنرمندانه تکرار شوند موسیقی‌آفرین هستند.

۲-۱) تکرار مصوت

تکرار مصوت در تمام صنایع موسیقی‌ساز و معناآفرین می‌تواند نقش برجسته‌ای در تقویت و افزونی موسیقی کلام داشته باشد؛ به این معنی که در کنار تکرار کلمه، هجا، صامت، اگر مصوت خاصی به طور منظم تکرار شود، در القای موسیقی برتر به مخاطب تأثیر بسیار دارد. این نکته نخست بار در کتاب *بدایع‌الصنایع* در ذیل صنعت ترصیع ذکر شده است؛ اگر رعایت کنند که الفاظ در حرکات و سکانات نیز موافق باشند در غایت لطافت باشد (*بدایع‌الصنایع*: ۹۶).

تأثیر تکرار مصوت بر مخاطب تا بدان جاست که گاه تلفظ کلمات تحت تأثیر آن است و ای بسا متکلم از این دل‌بستگی نیز بهره‌گیری می‌برد و مخاطب را در تلفظ صحیح برخی از واژه‌ها دچار تردید می‌کند؛ برای نمونه در جمله زیر از گلستان کلمه «نَدَرَد» در قرینه اول تمایل مخاطب را به تلفظ «نَبَرَد» بیشتر می‌کند؛ درحالی‌که با توجه به سیاق کلام «نَبَرَد» درست است: «پرده ناموس بندگان به گناه فاحش ندرد و وظیفه‌ی روزی به خطای منکر نَبَرَد».

توجهی که قدما در بحث قافیه و تکرار مصوت دارند و اختلاف آن را در کلمات قافیه، جزء عیوب قافیه محسوب می‌کنند و بدان «اقوا» می‌گویند، نشان از اهمیت این موضوع دارد.

از غصه هجران تو دل پُر دارم / پیوسته از آن دیده به خون تَر دارم
(به نقل از المعجم، ۱۳۷۳: ۲۵۵)

یا در این بیت:

من که شب‌ها / ره تقوا / زده‌ام با / دف و چنگ این زمان سر / به ره آرم / چه حکایت / باشد (حافظ، دیوان: ۱۹۲)

که در حوزه موسیقی اصوات، چشم‌گیرترین جلوه آن مقطع‌های هم‌آوای سه‌گانه است که در مصرع اول وجود دارد. «من که شب‌ها / ره تقوا / زده‌ام با» که علاوه بر توازن فعلاتن سه‌گانه، پایان هر بخش با مقاطع کلمات منطبق می‌شود و در نتیجه تکیه‌ها به فاصله معین تکرار می‌گردد. این نوع تکرار در پایان مقاطع رکن عروضی و کلمات شعر، آهنگی ضربی و موسیقایی به سخن می‌دهد که با زمینه عاطفی آن که عبارت است از با چنگ و دف زدن همسویی دارد. مصوت بلند «آ» که در کلمات

زمان، آرم، حکایت، تکرار شده تقارن صوتی از نوعی دیگر جلوه می‌کند که موسیقی کلام را دوچندان کرده است. تکرار صامت را با نام‌های تکرار هم‌خوانی، هم‌حروفی (alliteration) و نغمه حروف، تکرار مصوت را با نام‌های هم‌واکهای، هم‌صدایی (assonance) و گاه با نام واج‌آرایی (idden alliteration) نامیده‌اند. با آنکه سخنوران بزرگی چون فردوسی - نظامی - سعدی و حافظ و ... این شیوه تکرار را در سروده‌های خود به کار برده‌اند، سخن‌سنجان پیشین در کتاب‌هایی چون ترجمان‌البلاغه (ص ۱۱۳) و حدائق‌السحر (ص ۸۶) و المعجم (ص ۳۴۲) و بدایع‌الافکار (ص ۹۲) و نیز کتاب‌های زمان اخیر، فقط نامی برده‌اند و چندان به ارزش موسیقایی و زیبایی آن توجه نداشته‌اند، جز در کتاب درّه نجفی (آقا سردار) که با نام «توزیع» از آن یاد شده و در بعضی از کتب بدیعی «اعنات» خوانده شده است.

۳-۱ هم‌آوایی

گیرترین و هنری‌ترین گونه واج‌آرایی، صدامعنایی (onomatopoeia) یا آوامعنایی یا هم‌آوایی نام دارد و در آن، صداها و آواها که از تکرار چندباره واج‌ها برمی‌خیزد با حال و هوای معنایی و عاطفی سخن هماهنگ است و به اصطلاح القای معنی می‌کند؛ مثال:

بیبا و کشتی ما در شط شراب انداز / خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۹۷)

که تکرار صامت «ش» یادآور شرشر شراب است هنگام ریختن به جام.

هنرمند در زیباترین شیوه و بهترین روش از واج‌آرایی چندان سود می‌جوید که سخنش را از نمط عالی می‌سازد؛ چه علاوه بر رابطه دال و مدلول، لفظ و معنا و ترفندهای متعارف بدیعی و بلاغی به یک نیروی سوم رسانه‌ای و معنایی نیز دست یافته است؛ نیرویی که چون مبتنی بر ناب‌ترین ابزار موسیقی است رساترین ابزار بیان و معنا هم هست (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب / چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
(همان: ۴۳)

حافظ در این بیت با تکرار حرف «ش» نه تنها در شعر خود آهنگی سوای آهنگ حاصل از وزن عروضی به وجود آورده بلکه توانسته است آشوب و هیاهوی مرتبط با موضوع شعر یعنی سر و صدای حاصل از غارتگری ترکان را نیز در فضای شعر بدمد. شاملو از موسیقی تکرار حرف «ش» هم در شعرهای موزون و هم در شعرهای سپید استفاده کرده است و اتفاقاً در اغلب موارد زمینه شعر با نوعی آشوب و سر و صدا ارتباط دارد.

ابری رسید پیچان پیچان / چون خنگ یالش آتش، بر دشت / برقی جهید و موکب باران / از دشت تشنه تازان بگذشت
(شاملو، ۱۳۷۱: ۱۵)

یا در این ابیات:

خبرت هست که مرغان چمن می‌گویند / آخر ای خفته سر از خواب جهالت بردار
(سعدی، [بی تا]: ۲۱)

در این بیت که از خواب و خفتگی سخن رفته به گونه‌ای چشمگیر صامت «خ» و «ر» تکرار شده و این فضای آوایی با حال و هوای بیت که سخن از خواب است، یادآور خرخر فرد خوابیده است. و مانند این شعر:

جهان را بنگر سراسر / که به رخت رخوت خواب خراب خود / از خویش بیگانه است / (شاملو، ۱۳۷۱: ۳۲)
باز هم می‌بینیم چون سخن از خوابیدن است، شاعر صامت «خ» را با بسامد بالایی تکرار کرده است تا یادآور خرخر خواب باشد.

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

صامت «س» یادآور کسی است که سبحة در دست گرفته و ذکر سبحان الله بر زبان دارد و چون غالباً سبحان الله را پی هم تکرار کنند، بیشتر صدای «س» آغازین به گوش می‌رسد.

به هر حال پیام‌هایی از این دست در حوزه بحث «سمیولوژی» یا نشانه‌شناسی در زمینه ادبیات قرار می‌گیرد. این پیام‌ها از راه نشانه‌های زبان آوایی که سوسور آنها را سمبل می‌خواند و به قول «پیرس» ارتباط میان آنها به عنوان «دال» و موضوع شان به عنوان «مدلول» براساس اختیار و قرارداد است، منتقل نمی‌شود؛ بلکه از راه نشانه‌های دیگر یعنی icon و index منتقل می‌گردد. پیام‌هایی که از راه نشانه‌های غیر از زبان آوایی منتقل می‌گردد، در شعر، گونه‌های متنوع و جالبی دارد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۷۷).

یادآوری این نکته خالی از فایده نیست که در تتابع اضافات که در کتب بدیعیان گاهی جزء عیوب فصاحت به شمار می‌رود و این هم متأثر از فصاحت زبان عرب است «تکرار» با بسامد بالا را نمی‌پسندند حال آنکه در فصاحت زبان فارسی عیب محسوب نمی‌شود و غالباً زیباست و تکرار مصوت « _ _ » در زنجیره واژگانی گوش نواز است.

آهنگ دراز شب مهجوری مشتاق با آن نتوان گفت که بیدار نباشد (سعدی، بی تا: ۱۴۷)

خوابِ نوشینِ بامدادِ رحیل باز دارد پیاده را ز سبیل (سعدی)

بادۀ گلرنگ تلخ تیز خوش خوار سبک نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام (حافظ، ۱۳۸۹: ۳۴۵)

۱-۴) تنسیق الصفات و سیاقه‌الاعداد:

تکرار مصوت عامل زیبایی این دو صنعت ادبی است. تنسیق الصفات در اصطلاح برشمردن چند صفت متوالی برای چیزی یا کسی. البته صرف پیاپی آوردن چندین صفت کافی نیست بلکه باید این صفت‌ها شاعرانه باشد (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۱۲۶)
مثال: دلم رمیده لولی وشی است شور انگیز دروغ وعده و قتال وضع و رنگ آمیز (حافظ، ۱۳۸۹: ۲۶۱)
و اما سیاقه‌الاعداد: از پی هم آوردن چند اسم و عدد را گویند:

عشق و درویشی و انگشت نمای و ملامت همه سهل است تحمل نکنم بار جدایی (سعدی، بی تا: ۴۱۲)

۲) تکرار هجا:

۱-۲) یعنی تکرار یک هجا در متن کلام که معمولی‌ترین این نوع، تکرار ادات جمع است (شمیسا، ۱۳۶۸: ۵۹)

من از جهان بی تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم (فروغ فرخزاد، ۱۳۹۲: ۱۱۵)

فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل مباد تا به قیامت خراب طارم تاک

(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۳۵)

که هجای «تا» در آغاز واژه‌های تا، طارم و تاک، موسیقی سخن را گوشنواز و دلپذیر کرده است.

۲-۲) نوعی دیگر از تکرار هجا را در مسمط (تشطیر) می‌بینم و آن جایی است که شاعر هر مصراع بیت را به دو قسمت تقسیم کند؛ به طوری که هر دو بخش مصراع اول هم قافیه و دو بخش مصراع دوم هم قافیه جداگانه دارند.

عاشق آن ماهرویم غیر مهر او نجویم من که برگردون امیرم درختم زلفش اسیرم

(انوشه، ۱۳۸۱: ۳۹۴)

۲-۳) قافیه: هم تکرار واژه‌هایی است که فقط واج یا واج‌های پایانی یکسانی دارند و هر چه واج‌های پایانی بیشتر باشد، ارزش صوتی و موسیقایی قافیه بیشتر خواهد بود.

و اگر تمام مصراع‌های یک شعر قافیه داشته باشد، در کتاب ابداع‌البدایع (ص ۱۴۲) به آن «تصریح» گفته‌اند.

۲-۴) قافیه اعناتی: که در مبحث تکرار واژه با نام التزام و اعنات آورده خواهد شد.

۵-۲) **ذوقافیتین** (تشریح = توأم): دو یا چند واژه از واژه‌های پایانی مصراع‌ها یا بیت‌ها یا آخر عبارات‌های نثری قافیه داشته باشند.

دل در سر زلف یار بستم وز نرگس آن نگار مستم
در کوی مغان به دور چشمش از فتنه روزگار مستم
(رامی، ۱۳۴۱: ۷۸)

۶-۲) **سجع**: واژه‌های هم‌پایه و هماهنگ در پایان عبارات‌های نثری می‌آید.

الهی اگر بهشت چشم و چراغ است، بی دیدار تو درد و داغ است (شریعت، ۱۳۸۱: ۴۷)
سگ حق‌شناس به از آدم ناسپاس (سعدی، بی‌تا: ۱۷۰)

۷-۲) **ازدواج (تضمین‌المزدوج = اعنات‌القرینه)**: دو واژه‌ای که با هم سجع یا جناس دارند از پی هم بیایند. با این دیدگاه جناس مکرر را می‌توان گونه‌ای ازدواج به حساب آورد.

صالح و طالح متاع خویش نمودند تا که قبول افتد و چه در نظر آید
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۶۴)

۸-۲) **ترصیع**: وقتی واژه‌ها در مصراع یا در بیت دو به دو باهم سجع متوازی داشته باشند:

ای منور به تو نجوم جلال ای مقرر به تو رسوم کمال
بوستانی است صدر تو ز نعیم آستانی است قدر تو ز جلال
(رشید و طواط، بی‌تا: ۴)

۹-۲) **تکرار القوافی**: در بدایع‌الافکار (ص ۱۳۱) این صنعت این‌گونه آمده: از شعری مصرع اول قافیه داشته باشد و مصراع ثانی قافیه‌ای دیگر؛ مثال:

مقتدای زمانه صدر جهان آنکه در فضل نیستش هم‌تا
اخ‌تیار امثال اعیان افتخار افاضل علما

۳) **تکرار واژه**: آن تکرار واژه در کلام است و انواعی دارد؛ تکرار واژه‌های یگانه (در لفظ و معنی) یا تکرار واژه‌های هم‌پایه و همگون (سجع و جناس):

خوشا پر کشیدن / خوشا رهایی / خوشا اگر نه رها زیستن مردن به رهایی (شاملو، ۱۳۷۱: ۱۸۲)

این‌گونه تکرار با چند نام و اسم متفاوت در کتب بدیعیان مطرح می‌شود که در ذیل به آنها اشاره می‌کنیم:

۱-۳) **تکرار (تکریر، مکرر)** که در یک بیت دو کلمه پشت سر هم تکرار شود.

باران قطره قطره همی‌بارم ابروار هر روز خیره خیره از این چشم سیل‌بار
زان قطره قطره باران شود خجل زان خیره خیره دل من زهجر بار
(عسجدی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)

و نیز:

دل دل تو دل مرا مرنجان چرا چرا چه معنی مرا کنی پریشان
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۵۹/۴)

اگرچه این نوع آرایه از خانواده جناس نیست، به لحاظ نقش موسیقایی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود. این آرایه، که عنصری بلاغی است، به رغم جلب توجه ادیبان قدیم ما، آنچنانکه باید بررسی نشده است. در زبان‌های فرنگی برای انواع آن نام‌های مختلف وجود دارد؛ از قبیل تکرار/تکرار در آغاز و انجام/ تکرار یک مطلب به عبارات مختلف/ و تکرار یک کلمه

در وسط جمله / تکرار تأکیدی و تکرار صوتی / و ... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰۵).

۲-۳) **تردید:** که نوعی از تکرار است و در بعضی از کتب بدیعی پیشینیان آمده و در اصطلاح آن است که شاعر کلمه‌ای را به عمد تکرار کند و در هر موردی معنای جداگانه‌ای را در نظر داشته باشد؛ مانند تکرار غم در این بیت:

جز غم به جهان هیچ نداریم و لیکن
گرهیچ نداریم غم هیچ نداریم
(انوشه، ۱۳۸۱: ۳۵۲)

نگویم یار را شادی که از شادی گذشته
مرا از فرط عشق او ز شادی عار می‌آید
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۱۳/۲)

۳-۳) ردالصدر علی‌العجز که گاهی با نام ردالعجز الی‌الصدر در کتب بدیعی آمده است:

مجنون به هوای کوی لیلی در دشت
در دشت به جست و جوی لیلی می‌گشت
می‌گشت همیشه بر زبانش لیلی
لیلی می‌گفت تا زبانش می‌گشت
(شمس فخری، ۱۳۸۹: ۵۹)

در کتاب معیار جمالی به نکته جالبی اشاره کرده است و متذکر شده که آن نوعی که تکرار عجز در صدر بیت بعد قرار می‌گیرد، لطیف‌تر و مشکل‌تر است و این مثال را هم آورده:

ای زلف تو تیره، مشک ختن
بنده نازکیست برگ سمن
سمن از قرطه تو خونین‌دل
ختن از طره تو پر ز فتن
فتن عشق تو جهان بگرفت
کرد دل‌ها زبون رنج و محن
(همان: ۲۶۱)

۴-۳) **ردالصدر الی‌العجز (= ردالعجز علی‌الصدر = تصدیر)**

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر نباید ساخت و ز نو آدمی
(حافظ، ۱۳۸۹: ۵۰۵)

در بیشتر کتب پیشینیان و تا این اواخر مثالی که برای تصدیر می‌آوردند این بیت بود:

عصا برگرفتن نه معجز بود
همی ازدها کرد باید عصا

(غضایری رازی، به نقل از راستگو، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

با این فراوانی شاهد مثال در دیوان‌های شاعران ما، گویا قحط مثال بوده است!

دندانۀ هر قصری پندی دهدت نونو
پند سر دندانۀ بشنو ز بن دندان
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۳۵۸)

۵-۳) **تشابه‌الاطراف** که در برخی از کتب بدیعی با نام تسبیغ از آن یاد شده است و آن وقتی است که یکی از کلمات

اواخر مصراع اول در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل سوم و ... تکرار شود.

دوباره باد بهار به باغ شد رهسپار / به باغ شد رهسپار نسیمی از هر کنار
نسیمی از هر کنار شد آشکارا چو پار / شد آشکارا چو پار نوایی از مرغزار
نوایی از مرغزار برآمد از مرغ زار (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۳۵۹)

۶-۳) **طرد و عکس (= تبدیل و عکس):** واژه‌هایی که در مصراع یا قرینه دوم می‌آید کم و بیش همان واژه‌های مصراع یا

قرینه اول است؛ اما واژه‌هایی مصراع دوم جابه‌جا شده است و زمانی زیبا خواهد بود که نکته‌ای نغز و زیبا بیافریند.

نمونه معروف و دم‌دستی آن:

دلبیر جانان من برده دل و جان من دلبیر جانان من
(منسوب به حافظ)

چنانکه می‌بینیم این نوع، ارزش بلاغی و هنری ندارد؛ چون مفهوم قرینه دوم همان معنی و مفهوم قرینه نخست است و حتی چیزی در حد تأکید کلام هم ندارد. اما نمونه‌هایی نغز و دلکش آن را در متون ادب ما (نظم و نثر) فراوان می‌بینم که زیبایی تمام موارد عالی طرد و عکس، زمانی است که زیبایی لفظی و موسیقایی آن در گرو معنی‌آفرینی آنها باشد. افسانه‌های حرفی جز این نبود یا مرگ آرزو یا آرزوی مرگ (مزارعی، ۱۳۶۹: ۱۳۶)

ملوک از بهر پاس رعیت‌اند، نه رعیت از بهر طاعت ملوک (سعدی، ۱۳۷۳: ۹۷)

قدم باید اندر طریقت نه دم که اصلی ندارد دم بی‌قدم
(سعدی، ۱۳۶۱: ۱۰۱)

آن کس که تو را فروخت یارب چه خرید و آن کس که تو را خرید یارب چه فروخت
(رامی، ۱۳۴۱: ۱۵۱)

چه غریب ماندی ای دل نه غمی، نه غمگساری نه به انتظار یاری نه ز یار انتظاری
(سایه، ۱۳۷۲: ۱۸۶)

۱-۶-۳) **قلب القوافی:** در *بدایع الافکار* (ص ۱۳۱) در تعریف این صنعت نوشته شده است: این صنعت چنان است که شعری را دو قافیه بیارند اما معکوس یعنی قافیه‌ای که در مصراع اول مقدم بود اینجا مؤخر سازند. مثال:

آن را که سزا بود که بر در دارند از بهر چه این گروه در بر دارند

و آن را که از او دو دست بر سر دارند چون دست رسد خزانه سر بر دارند (ابوالمعالی رازی، به نقل از راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۸)

۲-۶-۳) **شبه‌عکس (عکس مجازی):** وحیدیان در باب این صنعت می‌نویسد عکس مجازی همان عکس معنایی است، اما در عکس مجازی لفظ در معنی مجازی به کار رفته است؛ لذا عکس واقعی نیست. به عبارت دیگر، شاعر یا نویسنده برای زیباآفرینی، کلام را به گونه‌ای می‌آورد که به نظر برسد که دارای عکس معنایی است؛ حال آنکه عکس معنایی واقعی نیست؛ مثال:

دیروز به توبه‌ای شکستم ساغر امروز به ساغری شکستم توبه

در وهله اول به نظر می‌رسد که دارای عکس معنایی است، اما با اندک تأملی درمی‌یابیم که شکستن در مصراع دوم به معنی نقض عهد و توبه‌شکنی است و بر خلاف مصرع اول شکستنی در کار نیست (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۱۰۹).

۷-۳) **تطریز:** آنچه گذشتگان ما در کتب بدیعی با نام تطریز آورده‌اند گونه‌ای تکرار است با این ویژگی که شمار واژه‌های تکرار شده به چند واژه دیگر که در دنباله سخن آمده وابسته باشد.

خیالم در دل و دل در دو زلفت پریشان در پریشان در پریشان
(گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۵۵)

و نیز:

این سه دختر که تو گویی قمرند که زحور و زپری خوب‌ترند
تابه حوا که بسنجی همه را قمر اندر قمر اندر قمرند

(ادیب نیشابوری، به نقل از راستگو، ۱۳۸۲: ۲۸۹)

۸-۳) **التزام یا اعنات:** این آرایه را با دو مفهوم مختلف در کتب بدیعی آورده‌اند:

۳-۸-۱) التزام کلمه یا کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیات یک شعر است مثل التزام کلمه چشمه، سنگ، دل، شمس و ... در سراسر یک شعر مثل این غزل اوحدی که در هر مصرع آن واژه «دل» را تکرار کرده است:

مردم نشسته و من در بالای دل	دل دردمند شد زکه جویم دوی دل
از من نشان طلبیدند بی دلان	من نیز بی دلم چه نوازم نوای دل
رمزی بگویمت زدل ار بشنوی به جان	بگذر زجان تا که ببینی لقای دل

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۴۱۰)

۳-۸-۲) آوردن قافیه‌های اعناتی است با این توضیح که قافیه علاوه بر حرف روی، یک یا چند حرف ماقبل روی که بیش از نیاز قافیه است برای خوش‌آهنگ‌تر ساختن کلام، تکرار شود (البته این نوع تکرار را باید در دسته‌بندی‌های تکرار هجا جای داد.

نمی‌پرسم نشانی از حیبیان	به شهر خویشم و همچون غریبان
مسیح‌آسا به دار زندگانی	سری افتاده دارم در گریبان
خدا را شرح مشتاقی دراز است	سخن کوتاه کن با بی‌نصیبان

(مزارعی، ۱۳۶۹: ۱۴۳)

۳-۹) ردیف: تکرار واژه یا واژه‌ها در پایان مصراع یا بیت‌ها که خود واژه‌ای مستقل است در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنی تکرار می‌شود، که همان ردیف است و نوعی تکرار واژه محسوب می‌شود.

اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش	حریف حجره و گرمابه و گلستان باش
شکنج زلف پریشان به دست باد مده	مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش

(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۰۹)

ایرانیان به‌خوبی می‌دانستند ردیف از نظر موسیقی برای تکمیل قافیه به کار می‌رود و شعری که ردیف دارد موسیقایی‌تر است تا شعری که در آن قافیه به تنهایی به کار می‌رود. ردیف به گونه خلخالی است برای افکار. البته ردیف جز این موارد یادشده نقش‌های دیگری هم دارد که اینجا مجال پرداختن به آن نیست.

۳-۱۰) حاجب: نوعی دیگر از تکرار، حاجب است که نوعی ردیف به حساب می‌آید. حاجب عبارت است از کلمه‌ای که قبل از قافیه می‌آید و به قول صاحب درّه نجفی، آن را شعرا مستحسن می‌شمارند و این گونه قافیه را محجوب می‌نامند.

ای شاه زمان بر آسمان داری تخت	سست است عدو تا تو کمان داری سخت
-------------------------------	---------------------------------

(آقا سردار، ۱۳۶۲: ۱۴)

دکتر شفیعی در این مورد می‌گوید: حاجب درحقیقت یکی از همان صنعت‌های بیهوده بدیع است که می‌شود آن را نوعی التزام دانست و هیچ زیبایی و لطفی به شعر نمی‌بخشد (شفیعی، ۱۳۷۰: ۱۵۵)

۳-۱۱) ردالقافیه: آن است که قافیه مصرع اول در پایان بیت دوم تکرار شود. ردالقافیه ترفندی است مختص قصیده یا غزل، عجب است که علمای بلاغت تکرار قافیه از جمله قافیه مصرع اول را در آخر ابیات دیگر عیب می‌شمردند اما آن را در آخر بیت دوم حُسن می‌دانند: حکایت یک بام و دو هواست!!

دوش رفتم به در میخانه خواب‌آلوده	خرقه تردامن و سجاده شراب‌آلوده
آمد افسوس‌کنان مغ‌بچه باده‌فروش	گفت بیدار شو ای رهرو خواب‌آلوده

(حافظ، ۱۳۸۹: ۴۵۷)

۳-۱۲) تکرار در سؤال و جواب: بدین معناست که اول مصراع‌های اول به‌گونه‌ای در آغاز مصرع دوم به‌گونه دیگر تکرار شده است. به عبارت دیگر، به دنبال هر پرسشی پاسخی بیاید؛ البته پاسخ باید بکر و زیرکانه و رندانه و بدیع باشد. غالباً

الفاظ «گفتم، گفتی، گفتا» تکرار می‌شود و زیبایی به کلام می‌بخشد.

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من مشو، گفتا اگر برآید
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۶۷)

۳-۱۳) تکرار از راه مشاکله در فعل: در اصطلاح آن است که چیزی با لفظی غیر از لفظ مخصوص آن ذکر گردد، به سبب مجاورت و همراهی آن لفظ. یا دو فعل در بیتی به کار رفته باشد، اما در ارتباط با کلمات دیگر معنای متفاوتی از نوع مجاز می‌یابند. اینجاست که تکرار وجهی هنری پیدا می‌کند؛ مثال:

تهیدست تشویش نانی خورد
جهانبان به قدر جهانی خورد
(سعدی، ۱۳۷۳: ۹۵)

و نیز:

لب سؤال سزاوار بخیه بیشتر است
عبث به خرقة خود بخیه می‌زند درویش
(صائب به نقل از ابداع‌البدایع: ۳۲۰)

در این بیت «لب بستن» به «بخیه زدن لب» تعبیر شده است.

۴) تکرار گروه: به این معنی است که چند واژه پیاپی که یک گروه را می‌سازند، اعم از گروه اسمی، فعلی، قیدی و در کلام تکرار شوند و از رهگذار تکرار، موسیقی سخن را افزون کنند.

۴-۱) این نوع تکرار شیوه گسترده تکرار واژه است. پیشینیان ما برای این نوع تکرار (تکرار گروه) نامی ننهادند.

دل و دینم دل و دینم ببرده است
بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش
دوای تو دوای توسط حافظ
لب نوشش لب نوشش لب نوش
(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۲۴)

۴-۲) مثال دیگر: این غزل زیبای مولاناست که گروه «خبرت هست» و در آغاز تمامی بیت‌ها تکرار شده است:

خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد
خبرت هست که ریحان و قرنفل در باغ
خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد
زیر لب خنده‌زنان‌اند که کار آخر شد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۳۷/۲)

البته گاه گروه تکرارشونده در پایان بیت‌ها می‌آید که باز همان ردیف است؛ البته ردیف‌های گسترده که با بیش از یک واژه شکل گرفته‌اند.

مثال:

خلوت‌گزیده را به تماشا چه حاجت است
چون کوی دوست هست، به صحرا چه حاجت است
جانا به حاجتی که ترا هست با خدای
کآخر دمی پیرس که ما را چه حاجت است ...
(حافظ، ۱۳۸۹: ۶۵)

که گروه «چه حاجت است» در پایان بیت‌ها تکرار شده است.

۴-۳) از نمونه‌های زیبای این نوع تکرار آنجاست که تکرار یک گروه در پایان و آغاز چند بیت پیاپی بیاید.

رفتم سفر باز آمدم، ز آخر به آغاز آمدم
در خواب دید این پیل جان، صحرای هندستان تو
صحرای هندستان تو میدان سرمستان تو
بکران آبستان تو از لذت دستان تو
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۶/۵)

۴-۴) در ادب یونان و غرب بر مبنای پژواک، ترفندی به نام شعر پژواکی (Echo-Verse) وجود دارد؛ اما در ادب

پارسی این آرایه شناخته نبوده و لذا شاعران ما به ندرت این آرایه و ترفند شاعرانه را به کار برده‌اند. در شعر پژواکی آخرین هجا یا هجاهای یک مصراع یا آخرین گروه کلمات در مصراع دیگر تکرار می‌شود؛ چنانکه گویی پژواک هجاها و گروه قبلی است. این تکرار برای پاسخ یا تفسیر است. گروه یا هجای تکرارشونده بیشتر معنایی متفاوت و صورت جناس دارد.

در شعر اخوان آنجا که شهزاده شهر سنگستان پس از آن همه کوشش، به سامان نارسیده، بر در غار ایستاده است و می‌پرسد که آیا روزنه‌ امید هست یا نه، تکیه و هنر شاعر را به‌خوبی احساس می‌کنیم.

سخن می‌گفت - سر در غار کرده - شهریار شهر سنگستان

سخن می‌گفت با تاریکی خلوت

حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد:

غم دل با تو گویم غار!

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟

صدا نالنده پاسخ داد: «آری نیست»!

که می‌بینم «آری نیست» نقطه اوج زیبایی شعر است که در حقیقت پایان شعر «آری نیست» که در برگشت دادن غار - که عین صدا دوباره بر می‌گردد- از نو به گوش می‌رساند.

شاید اخوان این نکته را از این قطعه امیر خسرو دهلوی الهام گرفته باشد که وی نخستین بار به مسئله انعکاس صوت و قافیه کردن بازتاب گفتار گوینده توجه کرده است:

رفتم سوی حظیره و بگریستم به زار / از بهر دوستان که اسیر فنا شدند

ایشان کجا شدند؟ چو گفتم حظیره نیز / داد از صدا جواب که «ایشان کجا شدند؟»

(سفینه فرخ، به نقل از راستگو، ۱۳۸۲: ۷۳)

۵) تکرار مصراع: یعنی از راه تکرار یک یا چند مصراع، موسیقی و زیبایی سخن افزون شود البته این نوع تکرار گاه بی هیچ دگرگونی و گاه با اندک دگرگونی همراه است.

۱-۵) یک نوع از این تکرار در کتاب پیشینیان با نام «ردالمطلع» مطرح شده است.

ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر زار و بیمار غم راحت جانی به من آر

دلم از پرده بشد دوش که حافظ می‌گفت ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر

(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۸۱)

البته گونه‌های دیگر هم دارد که در کتب بدیعی اسم و رسمی ندارد و بهتر هم که ندارد.

۲-۵) و این شعر زیبا از شفیعی کدکنی که گونه‌های دیگر از تکرار مصراع است.

زیباتر از درخت در اسفند ماه چیست بیداری شکفته پس از شوکران مرگ

زیباتر از درخت در اسفند ماه چیست زیر درفش صاعقه و تیشه تگرگ

زیباتر از درخت در اسفند ماه چیست عریانی و رهایی و تصویر بار و برگ

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۶۹)

۳-۵) در شعرهای نیمایی هم این نوع تکرار هست:

از دست‌های گرم تو / کودکان تو آمان آغوش خویش / سخن‌ها می‌توان گفت / غم نان اگر بگذرد ... / چشمه‌ساری در دل / و آبشاری در کف / آفتابی در نگاه و / فرشته‌ای در پیراهن / از انسانی که تویی / قصه‌ها می‌توانیم کرد / غم نان اگر بگذرد (شاملو،

۶) **تکرار بیت:** یعنی آرایش و تزئین سخن از راه تکرار بیت (مثل تکرار مصراع) گاه بی هیچ دگرگونی و گاه با اندک دگرگونی صورت می‌گیرد؛ مثال:

مثنوی بلند هجرت از علی معلم:

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید	بر خشک‌چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید
شید و شفق را چون صدف در آب دیدم	خورشید را بر نیزه گویی خواب دیدم
روزی که در جام شفق مل کرد خورشید	بر خشک‌چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید

۶-۱) البته ناگفته پیداست که در قالب ترجیع‌بند، بیت ترجیع (= برگردان) در پایان تمام بندها تکرار می‌شوند. مانند ترجیع‌بند معروف سعدی و هاتف با بیت تکراری:

بنشینم و صبر پیش گیرم	دنباله کسار خویش گیرم
که یکی هست و هیچ نیست جز او	و حده لا اله الا هو

۷) **تکرار بند:** یعنی سخن را از راه تکرار یک بند- بی هیچ دگرگونی یا با اندک دگرگونی- بیاریم. از آن جایی که واحد شعر کلاسیک و سنتی ما مصراع است و بند و پاراگراف در شعر سنتی مطرح نیست، پس تکرار بند و پاراگراف لزوماً در شعر نیمایی صورت می‌گیرد.^۱

به پایان رسیدیم اما / نکردیم آغاز / فرو ریخت پرها / نکردیم پرواز / ببخشای / ای روشن عشق بر ما / ببخشای / ببخشای اگر صبح را / به مهمانی کوچه / دعوت نکردیم / به پایان رسیدیم اما / نکردیم آغاز / فرو ریخت پرها / نکردیم پرواز (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۱۲)

۷-۱) **تکرار در آغاز بندها:** در این شعر:

نازلی سخن نگفت / نازلی ستاره بود / یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت /

نازلی سخن نگفت / نازلی بنفشه بود / گل داد و / مژده داد: زمستان شکست! / و / رفت (شاملو، ۱۳۷۲: ۷۵)

تکرار نام نازلی در آغاز بندها که گویی شاعر از تکرار این نام مستعار برای شخصی خاص لذت می‌برد. به هر حال، نام خاص در مقام مسندالیه آن هم در آغاز هر پاره شعر ارزش و اهمیت و منزلتی را که شاعر برای آن قائل است به خواننده منتقل می‌کند.

۸) **تکرار در واژه‌های هم‌پایه و همگون:**^۲ واژه‌های همگون و هم‌پایه هرچند هجاهایی دارند که در ساخت و بافت از نظر دیداری و شنیداری همانندند، دوگانگی هم دارند. این همان است که در کتاب پیشینیان تحت عنوان سجع و جناس و انواع گوناگون آن بررسی شده است. این دوگانگی نیز گاه تنها در معنی است، گاه در تکیه، گاه در ساخت، گاه در تعداد صامت‌ها یا تعداد مصوت‌ها و ... تکرار در جناس تام و مرکب در واژه صورت می‌گیرد و در بقیه موارد، تکرار از نوع تکرار واج و هجاست.

۸-۱) **جناس تام:** دوگانگی پایه‌ها در معنی است، اما در گفتار و نوشتار و شنیدار یکسان هستند.

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند / امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش

(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۲۲)

دوش اول به معنی دیشب و دوش دوم به معنی شانه و کتف.

۱) در شعر رسمی و معمولی واحد شعر را مصراع یا «یا» foot تشکیل می‌دهد و در شعر آزاد «واحد» وسیع‌تر از این حدود است و گاه تا حد یک فقره (پاراگراف) یا یک strophه توسعه می‌یابد (شفیعی، ۱۳۹۰: ۲۷۸)

۲) البته زمانی تکرار واژه‌های هم‌پایه و همگون جزئی از آرایه تکرار است که با توسع معنایی بیشتری آرایه تکرار را بازنگری کنیم.

گر آمدم به کوی تو چندان غریب نیست
چون من در آن دیار هزاران غریب هست
(همان: ۱۰۲)

غریب در مصراع اول به معنی عجیب و غریب و در مصرع دوم به معنی بیگانه و ناآشناست.

۸-۲) جناس مرکب: دوگانگی پایه‌ها در بسیط و غیربسیط (ترکیب) باشد. یکی از پایه‌ها بسیط و دیگری مرکب باشد.

نه من از پرده تقوا به در افتادم و بس
پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت
(همان: ۱۱۸)

بهشت اول واژه‌ای ساده (= فردوس) و بهشت دوم واژه مرکب (ب + هشت = رها کرد).

در کتب بدیعی ما جناس مرکب انواعی دارد و با نام‌های مقرون، مفروق، ملفق، مرفو آمده است (و برای اطلاع بیشتر باید به کتاب‌های بدیعی مراجعه کرد)

۸-۳) جناس ناقص (محرّف): آنجاست که دوگانگی پایه‌ها در مصوت‌ها باشد:

ای گدایان خرابات خدا یار شماست
چشم انعام مدارید ز انعامی چند
(همان: ۲۱۶)

مگر به ساحت گیتی نماند بوی وفا
که هیچ آنس نباید ز هیچ آنس مرا
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۲۹)

۸-۴) جناس قلب: دوگانگی پایه در ترتیب واج‌ها باشد:

از آن جادوان دو چشم سیاه
دلّم جاودانه عدیل عناست
(رشید و طواط، بی تا: ۱۱۶)

گر تو را باز است آن دیده یقین
زیر هر سنگی یکی سرهنگ بین
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۲۴۷/۲)

۸-۵) جناس زاید: دوگانگی پایه‌ها در شمار واج‌ها باشد (مثل داد و وداد یا سگ و سنگ). این گونه جناس انواع مختلفی چون مزید، مکفف، مزیل یا مطرف دارد که باید به کتب بدیعیان مراجعه کرد.

از داد و وداد آن همه گفتند و نکردند
یارب چقدر فاصله دست و زبان است
(سایه، ۱۳۷۲: ۲۴)

این چه حرام‌زاده مردمانند سگ را گشاده و سنگ را بسته‌اند (سعدی، ۱۳۷۳: ۱۳۰)

۸-۶) جناس مضارع و لاحق: آنجاست که دوگانگی واژه‌های هم‌پایه در واج اول یا میانه باشد. تقسیم‌بندی دیگرشان این

است که اگر واج‌های دوگانه قریب‌المخرج بودند، مضارع و اگر بعیدالمخرج باشد، لاحق گویند؛ مثال:

هر که ترسد زملاّل انده عشقش نه حلال
سر ما و قدمش یال لب ما و دهنش
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۷۹)

۸-۷) جناس لفظی: واژه‌هایی چون «خواست» و «خاست» که دو جور نوشته می‌شوند و به یک گونه خوانده می‌شوند.

نشست به جای و فتنه‌ها را بنشانند
چون خواست قیامت شود از جا برخاست
(به نقل از همایی: ۵۸)

بگریست چشم دشمن من بر حدیث من
فضل از غریب هست و وفا در قریب نیست
(سعدی، بی تا: ۹۱)

۸-۸) جناس خط: در خط و نوشتار یکسان است و در نقطه‌گذاری متفاوت.

مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوی گناه باغ چه شد چو این گیاه نرست

(حافظ، ۱۳۸۹: ۷۴)

گناه و گیاه اگرچه در نقطه‌گذاری متفاوت‌اند، هجای پایانی هر دو واژه «آه» تکرار شده است (تکرار هجا)

۸-۹) اشتقاق (اقتضاب = مقتضب) که پایه‌ها از یک ریشه و خانواده باشند:

رندان تشنه لب را آبی نمی‌دهد کس گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت

(همان: ۱۳۲)

به نوعی تکرار واج در دو واژه «ولی» و «ولایت» گوش‌نواز است.

۸-۱۰) شبه‌اشتقاق: که پایه‌ها از یک ریشه و خانواده نباشد:

از ره رسیده‌ایم / با قامتی به قصد شکستن / لات و منات را که شکستیم / عزّی دگرعزیر نمی‌ماند (امین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۱)

۸-۱۱) جناس مکرر (مزدوج = مرّدد) که پایه‌های جناس پیاپی بیایند.

به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد ترا در این سخن انکار کار ما نرسد

(حافظ، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

۹) تکرار نحوی: نوعی دیگر از تکرار بر اساس تقابل کلمات در دو مصراع است و با آرایه‌هایی چون ترصیع ازدواج، مقابله به موازنه و مماثله بسیار نزدیک است، اما تعریفی مستقل برای خود دارد. به‌رغم کاربرد گسترده این آرایه در ادب فارسی، در کتب بلاغت معاصران اشاره‌ای به آن نشده است. ظاهراً تنها اثری که در آن به این آرایه به صورت مستقل پرداخته شده بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی است که در تعریف آن آمده: تکرار الگوی نحوی، ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه نداشته‌اند و حال آنکه برجسته و زیباست در تکرار الگوی نحوی چون ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اولی را تداعی می‌کند. ذهن از این دریافت لذت می‌برد. تکرار نحوی، قرینه‌سازی نحوی است و مانند هر قرینه‌سازی دیگر زیباست. علاوه بر این، تکرار با تأکید همراه است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶).

در شعر فارسی و در نثر فنی و مصنوع که به شعر تشبه می‌کند کاربرد این آرایه را بسیار می‌توان دید.

همچو نی زهری و تریاقی که دید همچو نی دمساز و مشتاقی که دید

(مولانا، ۱۳۶۲: ۱۲)

بزرگی به ناموس و گفتار نیست بلندی به دعوی و پندار نیست

(بوستان، ۱۳۶۱: ۲۹۸)

عشق و سودا و هوس در سر بماند صبر و آرام و قرار از دست رفت

(سعدی، بی‌تا: ۱۳۸)

بخشاینده‌ای که تار عنکبوت را سد عصمت دوستان کرد، جباری که نیش پشه را تیغ قهر دشمنان گردانید (نصرالله منشی، ۱۳۷۱: ۵).

تکرار نحوی چندان برجسته است که اگر موازنه ناقص با تکرار نحوی همراه باشد، موازنه کامل به نظر می‌رسد: تو ملولی و دوستان مشتاق / تو گریزان و ما طلبکارت (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۱۲۰)

این بود بیشترین آرایه‌های بدیع لفظی که زیرساخت مشترک همگی آنها تکرار است. البته آرایه‌های بدیعی لفظی دیگری نیز هست که زیرساخت آنها تکرار است اما به دلیل کم‌اهمیت بودن و خارج بودن از حوصله این مقاله به آن پرداخته نشده است.

نتیجه

از آنجا که سه شاخه علم بلاغت شامل معانی و بیان و بدیع هم طراز و هم ردیف هم گسترش نیافته‌اند و علم بدیع رشد چشمگیری نسبت به دو بخش دیگر (معانی بیان) داشته است و بالطبع نیز بیشتر از آن دو علم همواره دستخوش بازی و اصطلاح‌تراشی و گسترش بی‌حد و حصر بوده است؛ به طوری که تعداد صنایع در ترجمان‌البلاغه، در زمانی که هنوز مباحث علم بلاغت تفکیک نشده بودند، جمعاً به ۷۳ مورد می‌رسد؛ ولی این تعداد در کتاب ابداع‌البدایع به ۲۲۰ و در بدایع‌الافکار به حدود ۳۰۰ رسیده است و شمار شگفت‌آور صنایع و نام‌های عجیب و غریب که بی‌هیچ نظم و سیاقی کنار هم ردیف شده‌اند، مشکل آموختن علم بدیع را دوچندان کرده و لذت این فهم و درک را از ما گرفته است که هر آریه وابسته و هم‌گروه کدام آریه دیگر است.

اگر بتوان طرحی نو در انداخت و این صنایع را تحت لوای چند زیرساخت مشترک یا خانواده، دسته و ... قرار داد، هم صنایع بدیعی یک نظم منطقی به خود می‌گیرند و به دسته‌بندی مشخص و به‌سامانی می‌رسند که در آن صورت آموزش بدیع نیز راحت‌تر خواهد شد و هم یقیناً صنایع غیرمفید و غیرخلاق به کناری نهاده می‌شوند و فقط صنایع بدیعی خلاق در کتب بدیعی راه خواهند یافت.

در این مقاله، تکرار یکی از زیرساخت‌های آریه‌های لفظی داشته شده که به واسطه آن ساختار منظم و منطقی برای بسیاری از آریه‌های لفظی شکل گرفته است.

پیشنهاد

بر اساس آنچه ما در این مقاله بررسی کرده‌ایم، تکرار زیرساخت صنایع بدیع لفظی دانسته شد که البته می‌توان زیرساخت‌های دیگری را چون «چندبعدی بودن صنایع» یا «بازی با واژگان» و «تناسب و به‌گزینی» نیز به آن افزود. همچنین جا دارد که در تحقیق و پژوهش‌های دیگر تکرار را از دید علم معانی و حتی بیان هم بررسی و کنکاش کرد و نشان داد که تکرار در اشعار پیشینیان و معاصران ما به چه دلایلی از قبیل تأکید و تنبیه، توضیح، علاقه شاعر به موضوع و ... صورت گرفته است.

منابع

۱. ابتهاج، هوشنگ (سایه) (۱۳۷۲). *سیاه مشق ۴*، تهران: زنده‌رود.
۲. امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲). *آینه‌های ناگهان*، تهران: نشر سراینده.
۳. انوشه، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگنامه ادبی فارسی*، ج ۲، چ ۲، تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. اوحدی مراغه‌ای (۱۳۴۰). *دیوان*، به اهتمام حمید سعادت، تهران: کاوه.
۵. برهان‌الدین عطاءالله محمود، حسینی (۱۳۸۴). *بدایع‌الصنایع*، تصحیح رحیم مسلمانیان، تهران: بنیاد موقوفات افشار.
۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه*، تهران: زمستان.
۷. چنگیزیان، فاضل (۱۳۸۵). *زندگی‌نامه مشهورترین شاعران ایران*، تهران: سرچشمه.
۸. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹). *دیوان*، به تصحیح سید محمد راستگو، تهران: نشر نی.
۹. حقوقی، محمد (۱۳۶۱). *شعر زمان ما*، تهران: کتاب زمان.
۱۰. خاقانی، افضل‌الدین بدیل‌بن علی (۱۳۷۳). *دیوان*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
۱۱. رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*، به اهتمام احمد آتش، چ ۲، تهران: اساطیر.
۱۲. راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی*، تهران: سمت.
۱۳. رامی، شرف‌الدین (۱۳۴۱). *حقایق‌الحدایق*، تصحیح محمد کاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

۱۴. سعدی شیرازی (۱۳۶۱). بوستان، تصحیح یوسفی، تهران: خوارزمی.
۱۵. _____ (۱۳۷۳). گلستان، تصحیح یوسفی، تهران: خوارزمی.
۱۶. _____ (بی تا). غزلیات (بی تا) تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: اقبال.
۱۷. _____ (بی تا). قصاید، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: اقبال.
۱۸. شریعت، محمدجواد (۱۳۶۱). سخنان پیر هرات، تهران: جیبی.
۱۹. شاملو، احمد (۱۳۷۲). آید، درخت و خنجر و خاطر، تهران: مروارید.
۲۰. _____ (۱۳۷۱). باغ آینه، تهران: مروارید.
۲۱. _____ (۱۳۷۱). ابراهیم در آتش، تهران: نگاه-زمان.
۲۲. _____ (۱۳۷۲). هوای تازه، تهران: نگاه-زمان.
۲۳. شمیسا، سیروس (۱۳۶۸). نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس.
۲۴. شمس قیس رازی (۱۳۷۳). المعجم، به کوشش سیروس شمیسا، تهران فردوس.
۲۵. شمس فخری اصفهانی (۱۳۸۹). معیار جمالی، تصحیح یحیی کاردگر، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس
۲۶. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). آینه‌ای برای صداها، تهران: سخن.
۲۷. _____ (۱۳۷۰). موسیقی شعر، تهران: آگاه.
۲۸. فرخزاد، فروغ (۱۳۹۲). مجموعه آثار، چ ۱، تهران: نشر گل آذین.
۲۹. گرکانی، شمس‌العلماء (۱۳۷۷). ابداع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار.
۳۰. معلم، علی (۱۳۵۷). رجعت سرخ ستاره، تهران: حوزه اندیشه و هنر اسلامی.
۳۱. مزارعی، فخرالدین (۱۳۶۹). سرود آرزو، به کوشش اصغر دادبه، تهران: پازنگ.
۳۲. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳). کلیات شمس، تصحیح فروزانفر، ۹مجلد، تهران: امیرکبیر
۳۳. _____ (۱۳۶۲). مثنوی، تصحیح نیکلسون، تهران: توس.
۳۴. محبتی، مهدی (۱۳۸۰). بدیع نو، تهران: سخن.
۳۵. نراقی، ملااحمد (بی تا). کتاب‌الخزائن، تصحیح حسن حسن‌زاده، کتاب‌فروشی علمیه.
۳۶. نجف‌قلی میرزا (۱۳۶۲). دره نجفی، تصحیح حسین آهی، تهران: فروغی.
۳۷. نشاط، سیدمحمود (بی تا). زیب سخن، تهران: شرکت سهامی کتب ایران.
۳۸. نصرالله منشی (۱۳۷۱). کلیل و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیر کبیر
۳۹. واعظ کاشفی (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار، ویراسته جلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
۴۰. وطواط، رشید (۱۳۶۲). حدایق‌السحر، تصحیح اقبال، تهران: سنایی
۴۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیباشناسی، تهران: دوستان.
۴۲. همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱). فنون بلاغت، تهران: توس.